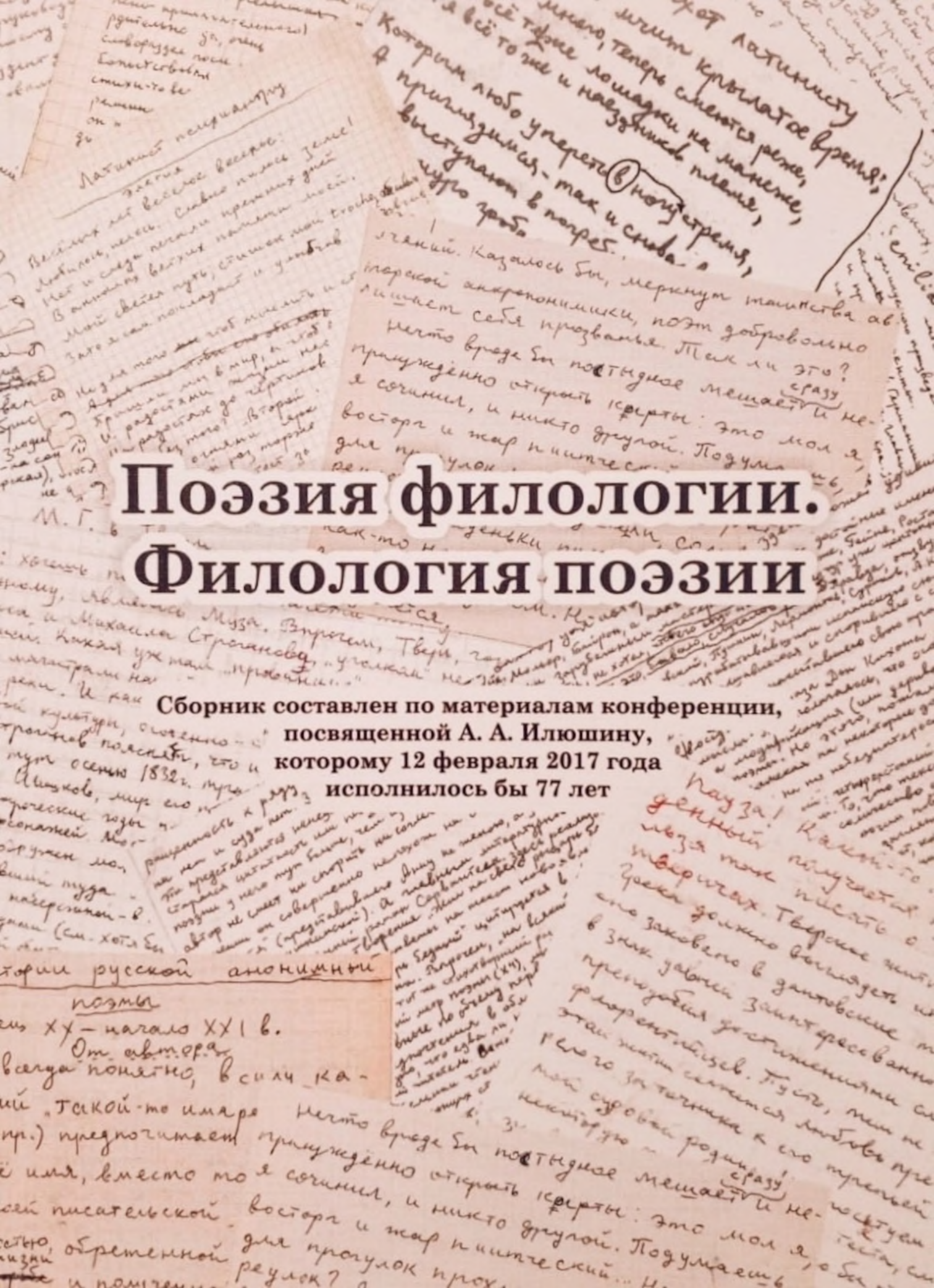


Поэзия филологии. Филология поэзии

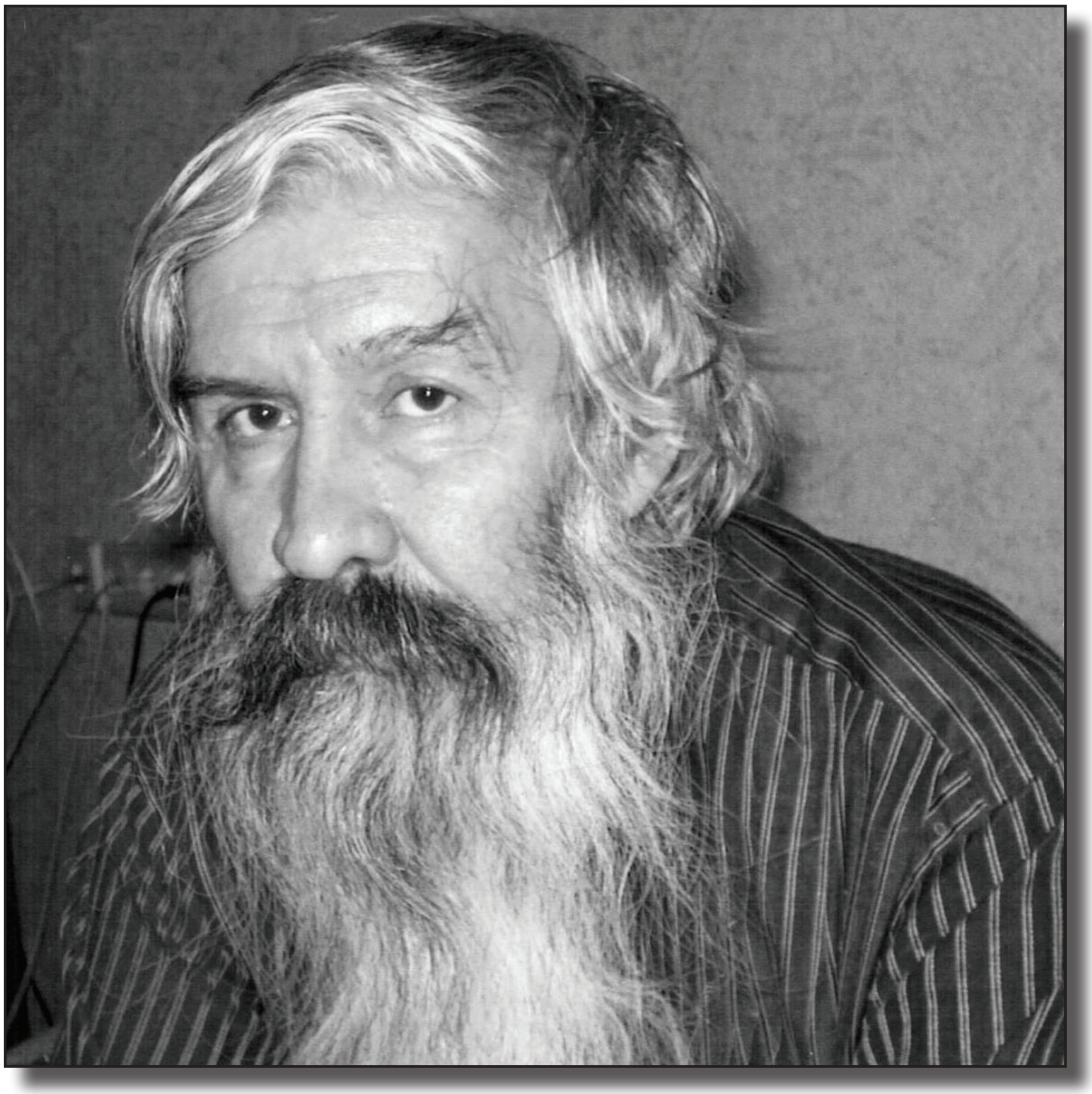
Сборник составлен по материалам конференции, посвященной А. А. Илюшину, которому 12 февраля 2017 года исполнилось бы 77 лет

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы

Поэзия филологии. Филология поэзии

*Сборник составлен по материалам конференции,
посвященной А. А. Илюшину,
которому 12 февраля 2017 года исполнилось бы 77 лет*

Тверь
2018



УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)я73
П67

Редакторы-составители В. Б. Катаев, Е. Пастернак
Общая редакция Л. Безменова, О. Кузнецова, Е. Пастернак

Редакция благодарит А. С. Федотова за помощь при работе над сборником.

Редакция благодарит семью Илюшиных, М. В. Акимову, Е. Апалькову, А. Багаеву, И. Безменова, Д. Бобровскую, К. Варнавскую, А. Гамыгину, А. Дружину, М. Егорову, К. Емельянову, А. Ермакову, Ф. Ермошина, В. Жабоклицкую, Е. Зайцева, Д. Иордан, А. Исраеляна, Ю. Карамину, Ф. Колесникова, Ю. И. Красносельскую, Н. Мехтиеву, П. Пашкова, А. Пчелинцеву, И. Резепову, А. Сапунцову, В. Скрипку, И. Смирнову, Л. Стеблевскую, А. Трусову, А. С. Федотова, Н. Хахлачёву, А. Цыганкову, А. Широкову, Д. Яровую, а также тех, кто пожелал остаться неизвестным, — всех, чья помощь позволила осуществить издание этого сборника.

В оформлении обложки использованы материалы из архива Л. А. Илюшиной.

П67 **Поэзия филологии. Филология поэзии :** Сборник конференции, посвященной А. А. Илюшину / ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. Ломоносова» ; ред.-сост. В. Б. Катаев, Е. Пастернак ; под общ. ред. Л. Безменовой, О. Кузнецовой, Е. Пастернак. — Тверь : Издатель А. Н. Кондратьев, 2018. — 271 с.

ISBN 978-5-907005-08-2

Основу настоящего сборника составляют материалы конференции «Поэзия филологии. Филология поэзии», проведенной кафедрой истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова 17–18 февраля 2017 г. Конференция была посвящена памяти проф. А. А. Илюшина (12.02.1940–19.11.2016) — выдающегося ученого, поэта и переводчика. В сборнике собраны статьи, связанные с широким кругом интересов ученого, в который входили история русской литературы, стиховедение, история поэзии, теория и практика перевода, творчество Данте, проблема мистификации. Научные статьи, стихи и воспоминания ныне живущих коллег, друзей, учеников, студентов, а также ушедших друзей А. А. Илюшина собраны в этой книге.

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)я73

ISBN 978-5-907005-08-2

© Коллектив авторов, 2018
© ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. Ломоносова», 2018
© Оформление. Издатель А.Н. Кондратьев, 2018

Содержание

В названиях разделов книги использованы цитаты из научных трудов и переводов А. А. Илюшина, а также из поэм, опубликованных им

Катаев В. Б. Он ушел… 8

ВОСПОМИНАНИЯ

Асеева С. А. Проводник в страну стихов 10
Ермошин Ф. А. Илюшинский миф 14
Миллионщикова Т. М. Об одном неопубликованном стихотворении Александра Илюшина: контекст эпохи 29
Чернец Л. В. «В начале жизни школу помню я…» 36

«Ух, книги, книги, сколько вас и в вас!..» ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Васильев Н. Л. Поэтический язык Д. В. Веневитинова (Количественно-качественная характеристика) 40
Евдокимов А. А. О генезисе ноктюрнальности в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя 45
Пауткин А. А. Древнерусская рукописная традиция и духовный подвиг князя-книжника 51
Ранчин А. М. «Кассандра новой Трои» Е. П. Ростопчина и ее сатирическая поэма «Дом сумасшедших в Москве в 1858 году» 57
Салова С. А. Анакреонтическая геронтософия Г. Р. Державина: реконструкция контекста 64
Строганова Е. Н. «Венок сонетов на могилу М. Е. Салтыкова» Вс. Е. Чешихина в контексте стихотворных откликов на смерть писателя 70

« …Вершинный Пушкин, славой осиян…» ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА

Афанасьев Э. С. Мотив игры в новелле А. С. Пушкина «Выстрел» (структура художественного текста) 78
Ивинский Д. П. О политическом контексте «Гавриилиады» 82

«Ура, да здравствует реальность!..»
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ТАЙНЫ, ЗАГАДКИ И МИСТИФИКАЦИИ

Акимова М. В. Литературные цитаты и аллюзии в поэме псевдо-Григорьева 92
Ахметшин Р. Б. Забытое свойство медведя 100
Воропаев В. А. Тайна великой поэмы 108
Строганов М. В. «Русская песня: Чижик! чижик! где ты был? — перед судом критики»: М. Е. Салтыков и народная песня 113
Трахтенберг Л. А. «Рецепт для составления совершенного повесы»: русская версия английской сатиры 121

«Наука, вообще-то, вещь весьма скучная, — так не раз заявляли крупные ученые, в частности филологи. Другие с этим спорили: нет, веселая! Особенно — стиховедение…»
СТИХОВЕДЕНИЕ

Кузнецова О. А. Именные рифмы и «предметность» в русской силлабике XVII в. 128
Полилова В. С. Перевод стиха: между функциональным и формальным эквивалентом (на материале бальмонтовских переводов испанских поэтов) 134
Постоутенко К. Ю. Два слова о двух типах автореференции в поэтических текстах 150
Семёнов В. Б. О вероятном тоническом характере начальных образцов романского стихосложения 154
Федотов О. И. Об аномальных сонетах И. Бродского, написанных в Крыму (из наблюдений над стихопоэтикой) 160

«Перевод — искусство, высокая самодовлеющая ценность»
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Добрицын А. А. Утрата исходного либертинского контекста при переводе (Вяземский: «К овечкам», Сумароков: «О существа состав…») 168
Михайлова Н. И. Стихотворение Ламартина «Мудрость» 175
Теперик Т. Ф. Переводческая стратегия и практика перевода: об «Энеиде» Владимира Соловьёва 180

***«Onorate l'altissimo poeta…»* — «Отдайте почесть лучшему поэту…»**
ДАНТЕ

Беляева И. А. Тургенев и Гончаров: дантовские мотивы 190
Орлицкий Ю. Б. Наконец-то «размером подлинника»: история и контекст илюшинского перевода «Божественной Комедии» 198

Фейгина Е. В. Концепция любви в «Божественной Комедии» и ее влияние на структуру дантовского мироздания 214

«Заинтересованный придет к своей теме сам…» СТАТЬИ СТУДЕНТОВ И АСПИРАНТОВ

Безменова Л. Память Его о Ней. Память Ее о Нем 220
Вириевич А. К вопросу о проблеме перевода: сравнение переводов сонета «Аккерманские степи» А. Мицкевича (А. А. Фет и В. Г. Бенедиктов) 226
Добров Е. Метабола в Песни первой «Inferno» и ее переводы 232
Ермакова А. Образы и мотивы в лирике декабристов как система (В. Ф. Раевский, А. И. Одоевский, А. А. Бестужев-Марлинский) 237
Муратов П. Рецепция «Хождения за три моря» Афанасия Никитина и «Сказания о Дракуле» в Древней Руси 242
Пастернак Е. «Те- / ни под сиренью» и «музыка ина- / я»: заметки об анжанбеманных рифмах в творчестве Б. Рыжего 249

« …с жизнью связь моя не вовсе прервалась…» ГОЛОСА УШЕДШИХ

Сэндоу А. Определения. Перевод со спэрроу А. М. Пескова *(материал печатается с любезного разрешения Ю. А. Песковой)* 260
Смирнов А. А. Романтическая легенда как поэтическая ценность *(статья печатается с любезного разрешения А. В. Лебедева)* 265

Владимир Борисович Катаев

ОН УШЕЛ…

Исполнился год с небольшим со дня ухода Александра Анатольевича Илюшина, заслуженного профессора Московского университета, выдающегося филолога, поэта, переводчика.

Когда уходит ученый такого масштаба, очевидна невосполнимая утрата для кафедры, факультета, для нашей науки. Филолог Божьей милостью, одаренный несравненным чувством Слова, — такое бывает, должно быть, только у детей и поэтов. Поэт Илюшин создал стихотворения и поэмы, напечатанные и еще ждущие своего опубликования. Крупнейший стиховед современности, он не просто постиг закономерности и тайны строения русского стиха. Русская поэзия жила в его феноменальной памяти — от Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева, Ивана Баркова и Александра Полежаева, Кондратия Рылеева и Гавриила Батенькова, Аполлона Григорьева до Семёна Надсона и далее в XX век… Пушкина, Некрасова, Маяковского он мог читать наизусть, начиная с любого стиха, и свободно вживался в их поэтические миры. Не менее обширным было его знание польской поэзии. Совершенный же им эквиритмический перевод «Божественной Комедии» стал поистине переводческим подвигом, увенчанным академической наградой на родине Данте.

Когда уходит твой сверстник, понимаешь, что поколение, пришедшее в науку в 1960-е гг., смогло подхватить и продолжить лучшие традиции своих предшественников (Илюшин был любимым учеником Николая Каллиниковича Гудзия), — а десятки оставленных им благодарных учеников понесут эти традиции дальше.

Когда уходит твой друг, главный в твоей судьбе, чувствуешь, как обеднел и потускнел мир без него. Память хранит совместные годы учения, замечательные аспирантские поездки по пушкинским, лермонтовским, гоголевским, рылеевским местам, вдохновенные состязания на знание стихов русских поэтов (неизменным победителем выходил, разумеется, Илюшин), распевание старинных студенческих песен, радость от успехов подрастающих детей, потом и внуков…

Вечная память остается в книгах, в деяниях учеников, в сердцах друзей.

ВОСПОМИНАНИЯ

Светлана Александровна Асеева

ПРОВОДНИК В СТРАНУ СТИХОВ

Александр Анатольевич Илюшин… Впервые это имя я услышала еще на первом курсе, на лекциях по зарубежной литературе Средних веков и эпохи Возрождения от доктора филологических наук, профессора Светланы Ильиничны Пискуновой. От нее же узнала, что этот выдающийся филолог-стиховед, поэт, полиглот, который — шутка сказать! — перевел с итальянского размером подлинника «Божественную Комедию» Данте, посвятил всю свою жизнь кафедре истории русской литературы. Мне его личность тогда показалась какой-то легендарной, почти нереальной. Закрепить такое впечатление помог его фотографический портрет на стенде, посвященном профессорско-преподавательскому составу факультета. Седовласый, с длинной бородой и лучистым, добрым взглядом старец, он скорее походил на волшебника из сказки, чем на обычного человека. Почти не верилось, что с ним можно познакомиться, поговорить…

Но прошло время, и вот однажды седовласый волшебник вошел в поточную аудиторию к нам, студентам второго курса. Представившись очень тихо и скромно, как будто даже с ноткой легкого стеснения в голосе, он сказал, что будет читать лекции по истории русской литературы первой трети XIX в. С того дня и началось для меня путешествие в таинственную и загадочную страну стихов. Да, я и раньше писала стихи, давно сочиняла их, а точнее, записывала звучащие во мне в рифму слова, но только благодаря Александру Анатольевичу каждой струной души, всем существом своим почувствовала, что мир стихов — это огромная вселенная, где любой поэт — особая звездная величина. Таковыми у него были не только великие А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов или Ф. И. Тютчев, который рассматривался как пушкинский современник, но и малоизвестные сегодня Г. С. Батеньков, Д. В. Веневитинов, А. И. Полежаев. Н. В. Гоголь тоже воспринимался им как лирик, ведь это был автор и «Ганца Кюхельгартена», и поэмы «Мертвые души» со всеми лирическими отступлениями, содержащимися в ней. Мудрый наставник, Илюшин обращал внимание на то, что многих классиков-прозаиков тоже посещала поэтическая муза, поэтому во вселенную поэзии у него попадали И. А. Гончаров и И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой.

Мне казалось, что нашему лектору под силу процитировать наизусть все стихи всех поэтов XIX столетия, и эта его способность очаровывала, завораживала и как будто переносила из университетской аудитории в бескрайнюю, чудесную, светлую даль лирических грез. К тому времени стало понятно, что этот человек, словно пришедший из волшебной сказки, очень прост в общении и отзывчив. Он любил разговаривать со студентами, и от этого общения можно было испытать огромное наслаждение, потому что, если знаешь стихи, которые он читает, можешь уловить нить его мысли и продолжить вслед за ним цитату, вступая таким

образом в диалог не только и не столько с опытным наставником, сколько с авторами стихов, с историей русской поэзии. Александр Анатольевич, может быть, как никто другой, умел построить мост через время, отделяющее тебя от того или иного автора-поэта и его эпохи. Я это понимала и не раз испытывала на себе, но сделать самое главное — показать ему свои стихи — я тогда пока еще не решалась.

На четвертом курсе в списке дисциплин по выбору я увидела знакомую фамилию и, обрадовавшись возможности продолжения общения с этим удивительным человеком, стала посещать лекции Илюшина по истории русского стиха. Именно здесь мне по-настоящему открылся еще один его дар. Ему был ведом безмерный океан людских наречий. Старославянский, польский, итальянский, французский, английский… Всех языков, которыми он владел, не перечислить! Знать языки, учить их — дело нелегкое; но труд переводчика в действительности куда сложнее, ведь умение переносить иные смыслы, чужую культуру на родную почву дано далеко не каждому, а Александр Анатольевич был виртуозным мастером в переводческой сфере. Произведения зарубежных поэтов под его пером становились такими родными, близкими, понятными, чему в немалой степени способствовали и его смелые эксперименты (использование церковнославянизмов и в то же время разговорной лексики именно в тех случаях, когда это необходимо и оправдано), и бережное отношение к форме первоисточника, например, перевод иностранной силлабики полузабытой русской. Особенным наслаждением для меня было слушать, как А. А. Илюшин, блистательный рассказчик и чтец, воспроизводил наизусть огромные пассажи из «Божественной Комедии» на итальянском, в подлиннике, и на русском, в своем переводе, и делился с нами историей создания этого перевода, его издания. Говорил он всегда просто, остроумно, с легкой самоиронией.

В качестве зачетного задания по курсу было предложено либо проанализировать свои стихи, либо выбрать произведения любого русского поэта, одного или нескольких. Я патологически не способна разбирать свои стихи: они для меня как дети, не могу расчленять их холодными, почти хирургическими инструментами анализа. Принести и просто показать ему поэтические опусы представлялось глупым, ненужным, поэтому сделала доклад по русским силлабическим стихам Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева. В конце упомянула и его как ученого, предлагающего использовать силлабическую систему стихосложения при переводе с языков, для которых вследствие стабильности ударения силлабика является естественным строем поэтической и прозаической фразы. Моя работа ему очень понравилась, а я поблагодарила его за всё и сказала: «Я счастлива, Александр Анатольевич, что моя жизнь пересеклась с Вашей, хотя бы по касательной». После этих слов он мне даже слегка поклонился. За что — не понимаю до сих пор.

Прошло время. Профессор Илюшин уже успел выступить председателем комиссии на защите моей дипломной работы на тему «Творчество Л. Н. Толстого и проблема интермедиальности» (Владимир Борисович Катаев, как мой научный руководитель, не мог вести заседание) и рекомендовал поставить мне «пять с большим плюсом». Я поступила в аспирантуру и вновь встретилась с ним, когда он читал нам, аспирантам-первогодникам, лекцию об актуальных проблемах изучения русской поэзии XIX в. Узнав, что среди нас нет ни одного стиховеда, он решил строить занятие, рассказывая нам, какие стихи писал тот прозаик, которым

занималась та или иная аспирантка. В нашем случае это были Николай Гоголь, Иван Гончаров, Иван Тургенев, Фёдор Достоевский, Лев Толстой. Лекция шла в форме диалога, например:

– Вы кем занимаетесь?

– Львом Толстым.

– А он ведь писал стихи…

– Да. Существует расхожее мнение, что он не любил стихов, но это по меньшей мере не совсем верно. Толстой действительно считал, что стихотворная форма неудобна для выражения мысли во всей ее полноте и что лишь настоящим поэтам под силу преодолеть эту преграду. Очень любил Тютчева, который, кстати, был его четвероюродным братом, переписывался с Фетом. Однажды под его влиянием написал два стихотворения в один день, чего, как он признался, с ним никогда не бывало.

Далее я сослалась на статью В. Ф. Булгакова «Толстой-стихотворец».

В конце занятия он сказал, что я знаю очень много стихов. Я как будто преодолела какую-ту стену страха внутри себя и призналась, что тоже пишу стихи, только анализировать их не могу: слишком они для меня родные. Он меня понял, но добавил, что «это — ерунда и это пройдет». Мне было всё-таки еще страшновато показывать ему свои стихи, но мысль, что если я этого не сделаю, то буду жалеть об этом всю жизнь, казалась просто жуткой. К тому же Александр Анатольевич был рядом со мной, такой добрый, близкий, простой, похожий на волшебника из сказки… Всё это подтолкнуло меня к вопросу: «Хотите, я Вам принесу что-нибудь из своих стихов?» К счастью и к моему удивлению, он сразу же ответил: «Хочу!» — и даже дал мне для связи свой телефон. Вскоре я позвонила. Александр Анатольевич пригласил меня на стиховедческую конференцию, посвященную реформе стиха Тредиаковским и Ломоносовым. Там я передала ему подборку стихов, послушала разные доклады. Всё это было очень интересно, но вместе с тем казалось чем-то космическим, и я еще раз почувствовала, что заниматься стиховедением, этой литературоведческой космонавтикой, мне не под силу.

Прошло еще некоторое время. Я не без волнения позвонила ему и поинтересовалась о впечатлении от моих стихов. Он сказал, что ему многое понравилось. Подробно разобрал ошибки в ритме, иногда встречающиеся у меня. Особенно поразило мое воображение то, что ему не составляло труда вспомнить название того или иного стихотворения. Кое-что он назвал плагиатом из Тютчева. Я ответила, что плагиат невольный, что Тютчева очень люблю, считаю его своим родным поэтом (а любимым — Пушкина) и что «тютчевщина» — такая приятная болезнь, от которой и выздоравливать не хочется. Александр Анатольевич засмеялся и выразил сожаление, что я не занимаюсь стихами профессионально. Я напомнила ему о своем болезненно-ранимом отношении к стихам, заметила, что пишу более по вдохновению, нежели по рассуждению, и что искренне полагаю: писать стихи — одно, а разбирать их — совсем другое. Еще, помню, сказала, что обожаю Льва Толстого и хочу посвятить изучению его творчества всю жизнь, всю научно-исследовательскую энергию души. В заключение нашего разговора я поблагодарила А. А. Илюшина за всё, сказала, что счастлива слышать его, говорить с ним…

Такова история наших с ним встреч, бесед, пересечений…

О чем жалею? — О том, что не посвятила ему стихов при жизни, что не общалась с ним чаще, что не сфотографировалась с ним на память.

Но я всё-таки безмерно счастлива тем, что в страну стихов он водил и меня, тем, что мне довелось слышать и читать его оригинальные и переводные стихи, что сознательно или невольно многому у него научилась… А значит, частица его удивительной личности, его светлой души навсегда останется в моем сердце!

Памяти А. А. Илюшина

Он уводил в страну стихов,
Поэт, мудрец, большой учёный,
И стаю лирных грёз и снов
Умел поднять в душе влюблённой,

Влюблённой в стихотворный слог,
В его порывы и волненья:
Он причащал как педагог
К священной тайне вдохновенья.

Был у него ещё талант —
Чужое перелить в родное.
С ним стал как будто ближе Дант
В своем божественном покое.

И сам он тоже был поэт…
Но кто сказал, что был, о Боже?!
Кто подтвердил: «Его уж нет?» —
Он просто стал всем нам дороже

И будет вечно, вечно жив
В учениках, в трудах и в лире,
Пока, чуть прозу потеснив,
Стихи слагаться будут в мире!

23 сентября 2017 года

Фёдор Андреевич Ермошин

ИЛЮШИНСКИЙ МИФ

1

Александр Анатольевич объявил, что сегодня мы пишем сонет.

Обычно он входил в аудиторию, оглядывал нас с каким-то простодушным удивлением, как будто не ожидал, что придут столь многие. Сухой тряпкой смахивал с доски надписи и писал мелом в маленьком, свободном от прежних букв окошке. Но, размышляя вслух, поглаживая легендарную бороду, рассказывая о том или ином сюжете, он постепенно становился всё более и более дерзновенным, увлеченным.

Сегодня у Александра Анатольевича было другое настроение.

Он сразу бросил нам вызов:

«Давайте тему».

Мы молчали. Это было занятие в рамках курса «Введение в стиховедение» — на четвертом году обучения, когда студенты думают, что они уже всё знают, — но тут как-то смешались. Александр Анатольевич начал нас ободрять. Он вспомнил девиз Олеши «ни дня без строчки», сказал, что стиховед обязан уметь писать сам, и повторил вопрос: о чем будем писать?

Рядом стоял стул. Ну, я и предложил: «Может быть, о стуле?». Александр Анатольевич уточнил: «В каком смысле?».

А затем, будто кого-то цитируя, Александр Анатольевич задумчиво произнес первую строку: «”Он устал и грузно сел на стул…”, — и добавил: — Принято писать ямбом сонеты. А давайте хореем?»

То, что было дальше, нельзя назвать мастер-классом. Скорее, захватывающим путешествием.

Он устал и грузно сел на стул,
Спать, увы, мучительно хотелось.
Ну так что ж, хоть как, но прикорнул,
Захрапел. И хорошо храпелось…

Илюшин делился с нами всеми своими сомнениями, рассказывал о препятствиях. Мы и не заметили, как были вовлечены в эту игру, предлагали свое.

Видит он во сне родной аул,
Где его душе так вольно пелось
И устам так аппетитно елось.
Где гулял себе и в ус не дул.

По мере того, как на доске появлялись новые строки, становилось понятно, что «управиться с таинствами версификации», как выражался Илюшин, — возможно, а сложности только добавляют азарта. Сонет обретал форму: то со смехом, то с удивлением аудитории.

Потом Александр Анатольевич вдруг предложил драматический поворот. Заодно, мимоходом, рассказал и о принципах рифмовки в сонете, о почтенной истории слова «кайф» («кейф»), о Есенине… и всё это — экспромтом.

Всё бы в кайф, но он упал со стула,
Дивный сон развеялся, как дым.
В голове внезапно мысль мелькнула:

«Больше я не буду молодым».
Ты смотри: почти Сергей Есенин,
Чей напев, как жемчуг, драгоценен.

Точка была поставлена. Тихое торжество.

2

Внешняя скромность и смиренная манера речи при внутренней смелости — характерное для Александра Анатольевича сочетание. Он ведь часто устраивал эдакие провокации, переходя от привычного к неожиданному. К примеру, лекция о поэме «Современники» Некрасова стала поводом для разговора… о скопцах.

Мы и сами не заметили тогда, как оказались в очередной «истории от Илюшина», где всё правдоподобно и небывало. «Скопцами я интересовался всю жизнь, измлада…» — начал Александр Анатольевич и опять устроил интерактив.

Он предложил восстановить пропущенные строчки в «Современниках» Некрасова. В поэме есть герой по имени Меняло («ростовщик, скопец, сектант»), предлагающий устроить «Центральный дом терпимости». Герои обсуждают эту идею:

Испугался проекта Дерницына:
Об общественной пользе поет,
А в душе — идеалы Плотицына!
Зазевайся — . . . . . .

Плотицын — пояснил Илюшин — это такой известный моршанский купец, глава тамбовских скопцов. Но что за пропуск в тексте, какие слова скрываются за этими отточиями? Чего так опасается герой? Совместными усилиями выдвигаем гипотезы, судим-рядим. Что-то не складывается. Вдруг Александр Анатольевич выдает свою версию: «Зазевайся — м…де оторвет».

Между прочим, форма двойственного числа. «Это я на сто процентов уверен. Мысль какая? Что опасные люди эти скопцы, они весь мир хотят оскопить. Придешь в центральный дом терпимости, подопьешь, заснешь, а они тебя оскопят во сне. Страшно».

Теперь уже, кажется, иначе и не прочесть. Но тогда этот вариант показался весьма специфическим, как и сама тема. Только сейчас я понял, что лекция состоялась примерно в то время, когда Илюшин опубликовал поэму под названием « … И моршанские скопцы…».

Его интересовало то, что утеряно, пропущено или запретно.

Как-то с другом мы были на презентации книги «Тень Баркова». Полный зал. Многие именитые филологи пришли послушать Максима Ильича Шапира, знаменитого ученика Александра Анатольевича, который совместно с Игорем Алексеевичем Пильщиковым презентовал свой текстологический труд. Илюшин, известный публикатор «запретной» поэзии, сидел в первом ряду огромной аудитории и слушал молча. Шапир в своей сердитой и энергичной манере рассказывал историю «Тени» и пропавшего комментария к тексту.

Всякий раз ведущая прерывала Шапира, готового процитировать те или иные опасные неподцензурные места из «Тени». Тем большим сюрпризом стало, когда Илюшин вышел на сцену, заговорил вначале негромко: «Пара замечаний… — и вдруг перешел к спору с невидимыми оппонентами: — Как же всё-таки следует читать фамилию главного героя — Е…иков или Е…аков?». Тут его было уже не остановить.

Не помню уже, за какой из вариантов он ратовал. Помню, что ведущая была в крайнем смятении.

… На экзамене по русской литературе мы с Александром Анатольевичем постепенно разговорились о темах курсовых. В результате Илюшин предложил мне написать работу про историю рифмы «Европа — ж…а». Александр Анатольевич, рассказывая о том, какой интересный это сюжет, сделал целый экскурс в историю этой рифмы: если я не ошибаюсь, начиная с Грибоедова. Я, правда, уже работал в тот момент над скромной курсовой о «Бедной Лизе», так что эта тема до сих пор своего часа ждет.

3

Лакуны в стихотворении «<Узник>» Полежаева исследователи уже пробовали реконструировать ранее. Но у Александра Анатольевича были свои предположения, как читать те или иные строки.

Взять, к примеру, вот этот фрагмент:

Вторый Н<ерон>, Ис<кариот>,
У<дав> б<разильский> и Н<емврод>
Его враждой своей почтил
И, лобызая, удушил! [Полежаев 1987: 87]

Илюшин соглашался, что здесь поэт называет царя вторым Нероном, Искариотом, поскольку Николай I отдал Полежаева в солдаты. «Б» — какое-то трехсложное прилагательное — возможно, «бездушный». «Немврод» — вполне рифмуется с «Искариотом», это подходит.

Но вместо «удава» должен быть «упырь».

«Его враждой своей почтил и, лобызая, удушил!» — в этих стихах, по мнению Илюшина, речь идет о поцелуе вампира. Император поцеловал Полежаева в лоб — известная история, о которой вспоминает Герцен в «Былом и думах». «Царственный упырь поцеловал поэта, — пояснял Илюшин, — и поскольку его укус заразителен, сам лирический герой стал вампиром».

Другие фрагменты из стихов Полежаева подтверждали эту догадку: «Всем постылый, чужой, // Никого не любя, // в мире странствую я, // Как вампир гробовой…»; «В те времена, когда вампир // Питался кровию моей…”».

Позднее мы общались с Александром Анатольевичем, когда были в гостях у него на Мосфильмовской, и я поинтересовался, почему судьба Полежаева, его тезки, так много значит для него, так трогает его лично. На это он ответил просто: «Любовь».

Людмила Алексеевна Илюшина добавила: «А любовь, наверно, потому что — страдалец. Вообще Александр Анатольевич терпеть не может властителей, которые посягали на жизнь поэтов, причем начиная…». — «С Петра I, — продолжил Илюшин. — Петр двоих поэтов казнил: Сильвестра Медведева (это еще XVII век) и Уильяма Монса, любовника императрицы Екатерины I. Его Петр тоже пытал зверски и убил».

Разговор о том или ином писателе или исторической фигуре каждый раз перерастал во что-то, трудно укладывающееся в установленные академические формы. И, конечно, тут было очень много личного. «Значит, Вам Екатерина тоже отвратительна, потому что мучила… Тредиаковского?» — спросил я неуверенно. Илюшин меня поправил: «Екатерина не мучила. Анна больше мучила». (О Тредиаковском Илюшин вообще говорил с большим уважением: тот был настоящим поэтом.)

Володя Попов, мой друг, заметил, что «Екатерина была помягче». Тогда я вспомнил, что Екатерина тоже мучила… Николая Ивановича Новикова. Александр Анатольевич тут же сыронизировал над собой: «Ну, Новикова не жалко, он не поэт…»

Вот и Николая I Илюшин терпеть не мог, потому что тот казнил прекрасного поэта Рылеева. В целом он сочувствовал декабристам, но Рылееву больше, чем Пестелю…

Каждый раз Илюшин взламывал академическую шаблонность восприятия тех, о ком, казалось, уже всё написано. Он был в кругу тех, о ком говорил (и кого воссоздавал), — будь то Пушкин, Боратынский или поэт-декабрист Батеньков, публикация ранее неизвестных «сомнительных» стихов которого наделала столько шуму…

Погружение в историю превращалось в создание истории, реконструкция — в конструирование. Где здесь наука, а где странная машина времени имени Илюшина?

К примеру, Илюшин рассказывал на лекциях про тех же декабристов примерно так (цитирую по своим конспектам): «Рисовались картины… Иркутск, Ангара — самый сибирский мороз, — и видна сквозь пар празелень воды. Дом. К дому пристроечка. На пороге Волконский: опростился. Подходит к нему мужичок…».

Это воспоминания, почерпнутые у Николая Белоголового, или «воспоминания» Илюшина? Какая разница! Александр Анатольевич это *видел*.

4

Однажды мы спросили Александра Анатольевича про его любовь к реконструкциям и про то, что для этого нужно. Он сказал: интуиция, умение увидеть другие варианты помимо данного.

Но есть, добавил он, и «глухие» стиховеды, которые годами занимаются поэзией, а стихов не слышат. В его понимании идеальный стиховед — это поэт. Он сам был, конечно, этому лучшим примером.

Как-то я спросил Александра Анатольевича о его ранних годах. Он родился в 1940-м. Годы войны, до четырех лет, провел в эвакуации, в Закамске. «Смотришь в окно: видишь Каму. И зрение было превосходное. Вижу, плывет дохлая рыбка, снулая, по самой середине этой широченной реки. Видел, видел. Всё видел. Потом уже не совсем всё». Но, несмотря на все проблемы, как я знаю, он, сколько мог, постоянно работал.

Еще Александр Анатольевич рассказывал, что само решение стать филологом пришло не сразу. Когда он учился в последнем, десятом классе школы, уже понимал, что будет гуманитарием, но никак не мог выбрать между филологией, историей, философией. Спросил совета у одноклассника: «Может быть, экономика?». Тот его на смех поднял: «Из тебя тот еще экономист! Брось эту ерунду».

Тогда он решил окончательно — и уже на первом курсе понял, как ему повезло. А уж как повезло в этом плане нам всем!

Какое счастье все эти лекции, занятия, спецкурсы… Все эти загадки. Даже книжка Александра Анатольевича из серии «Перечитывая классику» про Некрасова, где тоже слышна его интонация. Стихи. Незабываемые истории о стихах. Его почти детская, бескорыстная любовь к поэзии и ее секретам. Его отвага и скромность в отношении к авторству как таковому, намеренное пренебрежение к своему «я»…

В Александре Анатольевиче была какая-то тайна, которую он нес в себе всю жизнь. В том, как он строил свою судьбу, с каким вызовом брал себе в собеседники других поэтов, чувствовался замысел. Он был ему верен. Даже в том, о чем молчал.

Те, кто беседовал с Александром Анатольевичем и заодно прикоснулся к этому мифу, наполненному знанием, оплаченному жизнью и до конца не разгаданному, — будут помнить о нем всегда.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Диалоги на Мосфильмовской

В 2012 году мы с моим другом Владимиром Поповым, моим братом Сашей, двумя видеокамерами и диктофоном в придачу приехали к Александру

Анатольевичу в гости на Мосфильмовскую, чтобы вместе вспомнить Алексея Михайловича Пескова, коллегу Илюшина по кафедре, который ушел в 2009 году.

Володя Попов как раз недавно защитился. Начинавший писать диссертацию у Пескова — о поэте Струйском, — он завершал ее под руководством Илюшина.

Заодно мы записали некоторые устные рассказы Александра Анатольевича. Людмила Алексеевна, жена Александра Анатольевича, накормила нас вкусным ужином, принесла чай, потом яблоки, виноград, и снова печенье и чай, а мы всё слушали стихи и задавали вопросы, — в общем, признаю, были весьма нерасторопными гостями. Но Александр Анатольевич со свойственным ему смирением нас не прогнал и подробно рассказал об истории текстов, которые он сам таинственно называл «анонимной поэзией». Много вопросов было о Батенькове, о знаменитой истории единицы хранения, пропавшей из архива, где находились те стихи, которые Илюшин впоследствии опубликовал и о которых было так много споров. Хотелось спросить о многолетних трудах Александра Анатольевича, посвященных переводу «Божественной Комедии» Данте…

Позднее Александр Анатольевич пригласил нас на Вечер анонимной поэзии, организованный Георгием Викторовичем Векшиным, где он тоже читал стихи и многое вспоминал. Вот несколько фрагментов этих встреч [1].

Чуковский. Некрасов. Белоголовый

Расширенная версия баллады Некрасова «Вчерашний день, часу в шестом…» была опубликована в статье Илюшина «Граф Олизар. Некрасов. Огарев: Из истории славянской поэтической эротики» [Илюшин 2003: 248–265]. Мы спросили, как текст «Современная баллада. Казнь Эраты» оказался у Александра Анатольевича и кто предположительно его автор.

Александр Анатольевич Илюшин: … Еще в студенческие годы я занимался у Гудзия древнерусской литературой в семинаре. Семинар проходил на квартире на улице Грановского, буквально в минутах ходьбы от старого здания МГУ, на первом высоком этаже. И мы, студенты, приходили к нему прямо домой. И иногда заходили интересные люди из литературного мира. Вот однажды зашел Чуковский. Мы, студенты, конечно, встали, приветствуя прославленного Чуковского, дедушку Корнея. А до его прихода Гудзий расспрашивал нас, кто чей любимый поэт. И говорит: «Ну, а Ваш, Саша?». Я говорю: «Ну, вот… Полежаев, Некрасов». — «Некрасов? Хорошо, ладно, примем. Зачем же Вы тогда поэзией занимаетесь, если не Пушкин, а Некрасов?».

Ну, ладно. Приходит Чуковский, мы встаем. Корней Иванович подходит ко мне, кладет мне на плечи руки, и прямо вот усаживает, усадил в кресло. Да, при этом поцеловал в лоб и сказал, почему-то по-английски: “Sit down, please”. А Гудзий — ему: «Слушай, Корней, вот этот юноша сейчас нас уверял, что он любит Некрасова больше, чем Пушкина».

Чуковский на меня с некоторым любопытством посмотрел: «А что у вас любимое у Некрасова?». Я от волнения назвал не самое любимое как раз. Вот это: «Вчерашний день, часу в шестом…». — «А, — сказал Чуковский, — тогда

приходите завтра». Дал адрес на улице Горького: номер дома, квартира. «Я вам кое-что покажу. Николай, — Гудзию, — не думай, что я у тебя ученика переманиваю, просто интересно». Гудзий непонятно спросил: «Что, Белоголовый, что ли?». Ну, Чуковский кивнул белой головой.

А на следующий день я к нему и явился по этому адресу. Он достал ворох бумаг, говорит: «Я пойду, кофе приготовлю, а Вы посмотрите, — если что надо, какие выписки…».

(А там, в этом архиве и граф Олизар. Это, конечно, знакомое вам имя? Польский граф, который был влюблен и даже делал предложение Маше Раевской, будущей княгине Волконской, которую воспевал Пушкин в первой главе… про так называемые «ножки». Вот, видите как.)

А он [Чуковский. — *Ф. Е.*] долго варил кофе, давал мне время поработать. Потом уселись, пьем кофе, я говорю: «Корней Иванович, а почему Вы не опубликовали эти стихи?» — Он говорит: «Ну, что Вы! А Вы что, думаете, что это Некрасов?». Я говорю: «Ну, а кто же?» — «Не знаю, не знаю. Наверно, доктор Белоголовый. Он умел стихи писать, даже печатался. Ловкий был довольно версификатор».

Напоследок я хотел специально… На Горького там, напротив, был букинистический магазин. Купил книжечку прижизненного Некрасова, сборник стихов, думая подарить Корнею Ивановичу. И, уже уходя, сказал: «Быть может, у Вас нет в Вашей личной библиотеке этой книги, так позвольте мне Вам подарить».

Он сделал такой жест рукой к книжной полке, и не глядя даже, наощупь, достал это же самое издание: «Есть. Спасибо. Берегите эту книжку сами».

<…>

А. А. (прочитав «Казнь Эраты»): Вот такая интерпретация. Корней Иванович Чуковский был уверен, что это, конечно же, переделка Некрасова: это самоочевидно, что это изделие Белоголового, просто найдено в некрасовском архиве.

Об Алексее Пескове

А. А.: У нас приятельские отношения [с Алексеем Михайловичем. — *Ф. Е.*] возникли очень давно, я даже не смогу сосчитать, сколько лет тому назад. Как обращались друг к другу? Я его называл «Михалыч». Как он меня называл, к сожалению, не помню. Но как-то раз выпили брудершафт, перешли на «ты» и называли друг друга «брудер», не зная тогда о том, что «брудер» по-немецки, ясное дело, «брат», а по-английски (находит определение в словаре) — «устройство для обогрева молодняка домашней птицы в первые недели жизни». Какое отношение имеет один брудер к другому, судить не берусь, но…

Владимир Попов: Это было пророчество о будущем огромном семействе учеников…

<…>

А. А.: Вы не припомните ли, когда он защитил диссертацию? Вот к этому времени мы были давно и хорошо знакомы с Алексеем Михайловичем. Я помню его защиту, я на ней был. Потом мы ожидали результатов голосования и дождались.

Один голос «против», остальные «за». И я брудеру моему сказал: «Интересно бы знать, кто же это против?». Он ответил: «Как это, “кто”? Вы и проголосовали против!». — «Да что Вы…» — «Да-да-да».

Фёдор Ермошин: Это шутка?

А. А.: Надеюсь, что шутка. И, конечно, я пользуюсь удобным случаем сказать, что я «за» голосовал.

Бывало, идет заседание кафедры, Песков присылает мне записочку в другой конец помещения кафедры, а там — такие шаржи дружеские на меня, и некоторые сопровождены стихами. Вот ворох этих самых рисунков. В частности, зная, что я занимаюсь силлабикой, он иногда силлабические стихи мне посылал. Человек разносторонне одаренный, он многое умел. Вот, кое-что накопилось…

Значит, шарж, мое обличье стилизованное, и стихи:

Се есть Илюшин-стиховед,
Похож портрет его иль нет,
Судить не нам. Решайте сами,
Смотря внимательно глазами.

(Достает книгу.) Один из портретов, где Ваш слуга запечатлен. На базе песковского рисунка сделана стилизация под декабриста Батенькова. Это одна из тем, которыми я занимаюсь… и тут без Пескова тоже не обошлось.

Батеньков

Ф. Е.: Как началось Ваше увлечение Батеньковым?

А. А.: О, это еще в аспирантские годы. Ну, поэма «Одичалый», лирическая, меня потрясла. Это единственная вещь Батенькова, которая была опубликована при его жизни в журнале «Русская беседа». Вот и захотелось еще поискать по разным архивам Москвы и Ленинграда. В Томске, на родине Батенькова, ничего нет в архивах. Только Питер и Москва. Собрал… Попытался издать эту книжку в серии «Библиотека поэта». Отказали. Сказали, слишком мало текстов. А неизвестных и впервые публикуемых текстов там было много.

Ф. Е.: А почему нет автографов тех текстов, которые Вы опубликовали?

А. А.: Тут такая история. Это было в ЦГАОР (Центральный Государственный архив Октябрьской Революции). И в каталоге я нашел, что Батеньков имеется — тетрадь — со сложенными отдельными листами в эту тетрадь, — и там новые тексты неопубликованные.

Ф. Е.: А их теперь нет? Шифр есть, единица хранения — есть…

А. А.: Они были. Покойный историк Снытко их читал. Он часть опубликовал в «Литературном наследстве», а часть так и была неопубликована. Он мне и показал. Он был работником этого архива помимо Института славяноведения, где мы познакомились. и узнав, что я интересуюсь Батеньковым, он предложил эти самые тексты, конечно, с возвратом, я их, понятное дело, вернул. Но переписал эти неопубликованные строки… Вот версия такая.

Ф. Е.: А потом? Он Вам показал это…

Людмила Алексеевна Илюшина: … Александр Анатольевич переписал, потом издал, а рукопись пропала.

Ф. Е.: А Вы пытались расследовать — куда?

А. А.: По слухам… Куда-то был переправлен его архив на Украину. Снытко — украинец. А куда — никто не может сказать. Может быть, еще и найдется, а может, и не найдется. А Максим Шапир заподозрил, что, коль скоро я сам умею рифмовать, кропать стишки, то мог и я сочинить.

Ф. Е.: Его версия — что это Вы написали?

В. П.: Это рабочая гипотеза, которую он опровергает.

А. А.: «Я лично убежден, — пишет Шапир, — что это Илюшина сочинение, но признаю, что не смог этого доказать, пользуясь современными методами атрибуции». Он [Шапир. — *Ф. Е.*] защищал кандидатскую, диссертация была о Батенькове. И Катаев, председательствовавший, попросил у меня дать какие-то объяснения. А я сказал, что я не имею права, я научный руководитель, ему слово не предоставляется. Но Катаев настоял: «Скажи свое мнение». — «Сказать-то я могу, но можете не поверить. Ну, скажу “да” — докажи, что “да”, ну, скажу “нет” — докажи, что “нет”!».

Л. А.: На самом деле корпус этих стихов «сомнительного» Батенькова вычленяется очень легко. Он как раз в той единице хранения, которая сейчас отсутствует. Потому что всё остальное, все остальные фонды, другие тексты, другие единицы хранения, — они сохранились, их можно взять почитать. А эту единицу хранения нельзя было найти…

А. А.: Я думаю, он [Снытко. — *Ф. Е.*] брал некоторые рукописи из архива с собой изучать и не вернул. Взял, да не вернул, потому они и пропали. Вместе с его архивом исчезли где-то на Украине.

<…>

А. А. (Владимиру Попову): Я у Вас видел журнал «Philologica», Вы принесли.

В. П.: Там как раз статья Максима Ильича о Батенькове. и о Ваших изысканиях о Батенькове…

А. А.: Понятно, понятно *(с усмешкой).*

В. П.: … и о том, что 37 % стихов не подтверждается автографами Батенькова.

А. А.: Бывает и такое. Я помню, был спор с одной дамой. Она говорит: «Вот я не верю, что стихотворение “Прощай, немытая Россия…” написал Лермонтов». Я говорю: «А почему не верите? Он! Кому же еще?». Она говорит: «Нет, он не мог писать такие стихи. Он любил Россию». Мало ли, любил. Любовь-ненависть.

В. П.: А как Вы относитесь к тому, что иногда поэты пишут под своим именем, иногда под псевдонимом, а иногда пишут под именем поэта XVIII или XIX века, и таким образом входят в историю литературы? У Вас есть поэтические книги, которые Вы издавали под собственным именем?

А. А.: Кроме поэзии Батенькова, да? *(общий смех)*

Л. А.: Ты говорил, есть поэмы уже не завуалированные, «неприкрытые»? Или всё равно «прикрытые»?

А. А.: Что-то не очень понимаю вопрос.

В. П.: Александр Анатольевич, ну, а что это — страсть к литературной игре, к мистификации, или это просто такая поэтическая скромность?

А. А.: Ну, я вообще немножко стесняюсь, что пишу стихи. Немножко есть… смущение некоторое. Особенно если потом оказывается, что плохо написал. Неприятные ощущения.

В. П.: Может, стоит снять завесу секретности? *(Листает один из журналов.)* Здесь написано: «А. Илюшин. Две поэмы Сидорина». И это, конечно, поэмы Сидорина? *(Смотрит другие публикации А. Илюшина в журналах.)* А это — «поэмы автора, который пожелал остаться неизвестным, но скрывался подчас под псевдонимом Иннокентий».

А. А. (после паузы): И такое было.

Прощание с Ахматовой. Самиздат

Ф. Е.: Я помню, Вы говорили, что присутствовали на похоронах Ахматовой.

А. А.: 66-й год, значит, да? Дело было так: я уже работал в Институте славяноведения Академии Наук СССР. Анна Андреевна умерла здесь, где Переделкино, в доме отдыха для писателей, для творческих работников. А у меня намечалась командировка в Ленинград. Ну, я поехал. Я знал, что отпевание будет в Николо-Морском соборе, потом похороны в Комарове. Приехал в Ленинград рано утром и сразу пошел к Николо-Морскому собору. Долгое шествие. Шел и боялся, что вдруг — час очень ранний, предрассветный, можно считать, — ну, вдруг заперто? Ждать томительно. Но огромный собор запертым не оказался. Вошел — три гроба стоят, три пожилых женщины, в том числе Анна Андреевна, и двое неизвестных.

Я ее даже поцеловал несколько раз: в щечку, в лобик, в руку. Живую-то я ее ни разу не видел.

Вошли какие-то две старушки, ко мне подошли. Меня приняли, кажется, за внука, который хоронит свою бабушку. Одна из них спрашивает: «Как ее звать?». Я говорю: «Анна Андреевна». — «Какая Андреевна? Для Бога нет Андреевн. Раба Божия Анна. Упокой, Господи, душу усопшей рабы Твоея Анны. Вот как надо».

Ну, хорошо. А потом народу понабилось много — много приезжих, конечно, вся ленинградская творческая интеллигенция, не только литераторы, но и артисты, музыканты и другие гуманитарии, и в числе других Лёв Николаевич Гумилев пришел. Битком набита эта церковь. А тут еще пришли кинорепортеры с аппаратурой, пробились через эту гущу людей. И их Лёв Николаевич прогнал: «Уходите». А они ему: «Лев Николаевич, мы же для истории». — «А фто вы мне про исфорию рассказываете, я сам профессор исфории!», — сказал Гумилев. Всё-таки их не допустили для истории снимать эти самые кадры.

Ну, и поездка в Комарово, где обрела вечный приют Анна Андреевна…

В. П.: А Вы обратили внимание на одного из молодых людей, которым был Бродский?

А. А.: Не знал. Ничего не знал. Я еще тогда, знаете, чего не знал? «Реквием» Ахматовой. «Поэму без героя» знал почти наизусть, а «Реквием» позже опубликован.

В. П.: А какую часть Вашего чтения в то время составлял литературный самиздат?

А. А.: «Доктора Живаго» читал в самиздате, и потом в Италии я перечитал уже итальянское издание. Кого же еще? Кое-что Синявского. А, «Собачье сердце» Булгакова читал. Тоже для меня был такой сюрприз интересный…

В аспирантские годы я работал в рукописном отделе Ленинской библиотеки (и в ней тоже) и в каталоге нашел: «Булгаков. “Собачье сердце”». И я заполнил этот листок требовательный. «Хорошо, завтра получите». Но спал я эту ночь беспокойно, боялся, что скажут: «Вы знаете, молодой человек? Вы чем занимаетесь? Аспирант?» — «Аспирант. Декабристами». — «А при чем здесь “Собачье сердце”?». Скажут: «Не надо Вам “Собачьего сердца”». Или скажут, что это недоразумение, эта единица хранения в спецхране, по ошибке не выдаем.

Ничего подобного, принесли. Это была машинопись убористая, строчек по 50 на странице и с правкой самого автора — Булгакова. Ну, и я, конечно, был в полном восторге. Потом его поубавилось. «Собачье сердце»: как же так, почему сердце, при чем тут сердце? Собачье сердце — доброе или злое? Вроде бы доброе, Шарик-то хороший пес, с собачьим сердцем. Всё дело в гипофизе.

Знакомство с Лотманом

А. А.: Я у него в Тарту был дома. Это было еще в аспирантские годы… В 1962 году я закончил университет и сразу поступил в аспирантуру. То есть это 63-й год примерно.

Там куча детей под столом ползала, в том числе Михаил Юрьевич, когда мы были. А привел меня туда Владимир Борисович Катаев, мы с ним вместе в Тарту поехали. Он говорит: «Пойдем, познакомимся с Лотманом». Я говорю: «Ну, а удобно ли? Всё-таки никто нас не приглашал, никто нас не ждет». — «Ну, а что такого: скажем: “Будучи наслышаны…”» *(смеется).* Его звезда только-только восходила тогда. Я его не знал. Катаев знал уже, он внимательнее следил за тем, как делается филологическая наука.

В. П.: Ну, и как он Вам показался?

А. А.: Мне показалось, что это вылитый Альберт Эйнштейн внешне. А что касается внутреннего мира: как будто он чего-то всё время боялся. Ну, пришли люди, а кто это?.. Ни с того ни с сего. И потом в Москве несколько раз встречались, и тоже я: «Ой, Юрий Михайлович, здрасьте». И он хочет вроде ответить на мою протянутую руку, то ли сам протягивает мне, нервно… *(протягивает руку и резко одергивает ее).* Легко понять… Опаска такая была.

О переводе «Божественной Комедии» (1). Принципы перевода

В. П.: Как получилось, что Вы взяли и решились перевести такую «малость» — «Божественную Комедию» Данте? Вы как-то спросили себя: а способен ли я на такой литературный подвиг?

А. А.: Соблазн был стиховедческого аспекта, так сказать: удастся ли это сделать силлабическим стихом, или он уже безнадежно ушел из нашей словесности?

У Данте *endecasìllabo*, т. е. силлабический одиннадцатисложник, а мой перевод — тоже силлабическим одиннадцатисложником, правда, скорее, польского образца, чем итальянского.

Ф. Е.: Традиция другая…

А. А.: Немножко другая. Итальянский *endecasìllabo* — нецезурованный. А в польском и русском силлабическом стихе — обязательная цезура в одиннадцатисложнике: после пятого слога, а в тринадцатисложнике — после седьмого. Вот эти правила я старался по максимуму соблюдать. Ну, и потом: интересно все-таки… Перевод Лозинского, конечно, прекрасный перевод. Я не хочу его как-то вытеснить. Нет, пусть. Но он слишком вежливый, что ли, романтический, красивый. А у меня дисгармония.

Ф. Е.: Гладенький?

А. А.: Ну, да, в известной мере ямбическая инерция, привычный размер. А силлабика — это, в общем-то, по нашим теперешним представлениям, что-то такое новое. Давно забытое старое — это и есть новое, да?

Ф. Е. Но и стилистические сбои — вы их как-то подчеркивали?

А. А.: Старался.

В. П.: Вы пользовались подстрочниками?

А. А.: Нет. Словарь. И других переводов нет под рукой. Но я нарочно себя ограничил — спастись от соблазна что-то позаимствовать от других переводчиков. Это не очень хорошо было бы. При этом есть некоторые невольные совпадения: я не знал перевода, допустим, Лозинского, а перевел почти так же, как он. Но гораздо больше отличий, чем сходств.

В. П.: А как Вы учили итальянский?

А. А.: Самоучка.

О переводе «Божественной Комедии» (2). История перевода

Во время выступления на Вечере анонимной поэзии Александр Анатольевич подробно рассказал историю своего перевода «Божественной Комедии» — уже в детективном ключе. Привожу здесь фрагмент из его выступления, который, на мой взгляд, добавляет много интересных деталей к «илюшинскому мифу».

А. А.: С давних лет я переводил с перерывами (на долгие годы это растянулось) «Божественную Комедию» Данте на русский язык. Перевел. Знаете, закончил в день смерти Высоцкого. В июле 80-го года поставил последнюю точку. Потом всяческие мучительные ожидания, когда это увидит свет, будет напечатано. Не получалось ни в Москве, ни в Воронеже. Ничего не выходило. Правда, это немножко компенсировалось тем, что выходило серийное издание «Дантовские чтения». Выпусков 15, если не больше, было. И я публиковал там из выпуска в выпуск некоторые фрагменты своего перевода, не скрывая имени: я, Илюшин, перевожу «Комедию».

И потом, по истечении солидного количества лет, ко мне вдруг обратился мой товарищ, он работал в одном из московских издательств, «Просвещении», и говорит: «Вот тут задумали в серии “Школьная детская библиотека” напечатать

“Божественную Комедию”. Ты бы взялся быть редактором? Подготовка текста, вступительная статья, приложение, допустим, “Страницы из русской дантеаны”, примечания… Согласен, возьмешься за это?» — «Как же нет, обязательно возьмусь! Спасибо, осчастливил. Ведь я и перевожу Данте. Даже уже перевел, можно сказать». Он говорит: «Мы знаем, что ты переводчик, но перевода твоего не будет». — «А чей же будет?» — «Лозинского, чей же еще! Самый лучший перевод». — «У меня тоже самый лучший. Иначе что мне, какой интерес заниматься? На чужих грехах меня женили, да? Что это такое… Почему не хотите печатать?». Он говорит: «Не то что не хотим, а не можем. Во-первых, тебе как переводчику надо будет заплатить большие деньги». — «А я могу отказаться от гонорара».

Так хотел напечататься, что даже — пожалуйста, можно и бесплатно. Он говорит: «Ну, если ты такой, ты, конечно, можешь отказаться, но это проблемы не решит, потому что если не тебе платить, то в какую-то контору, каким-то там чиновникам…», и т. д. и т. д.

Ну, я законов не знаю. Я говорю: «Нет, я не буду этим заниматься». Он говорит: «А ты всё-таки подумай недельку». И еще одно: «“Ад” полностью будет опубликован, а “Чистилище” и “Рай” — краткими фрагментами вперебивку с твоими пересказами». «Ну, хорошо, — я говорю, — я, конечно, подумаю, но вряд ли что-то придумаю».

Я подумал и всё-таки что-то придумал.

Я ему сказал: «Я думаю, что интересней всего было бы “Комедию” издать в разных переводах». Ведь один из моих любимейших поэтов, Катенин, перевел три первые песни «Ада». Четвертую песнь «Ада» можно в переводе Шевырева, тоже достойная фигура. Первый полный перевод «Комедии» — это перевод Мина, уже в середине XIX века. Переводил Голованов, переводил… Ну, Минаев — не будем… Минаев вообще очень способный поэт и тоже переводчик «Комедии», но это уже ни в какие ворота не лезет. Может быть, и мой перевод ни в какие ворота. Но у него точно! — у него нет ни эквиметрии в переводе, ни линеарности… Я даже не стал упоминать его.

Лозинский — вот, пожалуйста, можно и Лозинского. Но уж тогда и я должен как-то войти в общее число переводов. И тут он махнул рукой, ну, видит, что от меня не отвяжешься, такой упрямый. Говорит: «Ладно, давай». Я говорю: «А сколько можно меня-то?» — «Ну, песни две. Ну, три». — «Что, не больше?» — «Да нет, не больше».

Напоминаю, что «Божественная Комедия» состоит из ста песней (от слова «песнь»). И мне только две-три? Вот спасибо-то! Но тем не менее…

А «Чистилище» и «Рай» — фрагментами. У меня тут же мелькнула мысль: фрагментами — это хорошо, буду давать только свои переводы из «Purgatorio», из «Paradiso», а «Inferno» — вот так вот с миру по нитке. Дали мне редактора. Я быстро эту работу сделал.

<…>

Потом этот мой товарищ ушел в другое издательство, у меня осталась редактор-женщина. Очень я ей признателен за всё хорошее. Из «Ада» я дал своего перевода не две и не три песни, — а ровно половину «Ада», 17 песней. И это могли бы тут же заметить, такой договоренности не было. Но редактор, который со мной договаривался, уже в другом месте работает, а вот эта милая дама вообще мало что понимает в литературе, в «Комедии Божественной» и так далее.

«Так он сделал? Ну, значит, так надо. Человек он вроде грамотный». И прошло это. Правда, она внимание проявляла вот к чему… Я напишу что-то такое, да? О каком-нибудь критике или исследователе в этом приложении «Страницы русской дантеаны» — ну, и потом на титульном листе или напротив титульного листа: «Издание опиралось на несколько изданий “Божественной Комедии”». Вот я этим воспользовался, и свое добавил. Допустим, в каком-нибудь 94-м году XIX века была издана «Комедия» в переводах разных русских писателей — т. е. это тоже мой источник.

Проверить легко было. У нее в письменном столе лежало несколько выпусков «Дантовских чтений» с моими переводами: взяла б, посмотрела, что я там делал… Но пронесло.

А она заметила: «Вот хорошо, вот тут понятно, первые три песни — Катенин, ясно, это я поняла. Четвертая песнь — Шевырев, это я тоже поняла. А вот такая-то песнь, такая-то — чьи это переводы?».

А это мои переводы. И я перевожу разговор на другую тему. «Какая кофточка, как она Вам идет. Красиво, глаз не оторвать!» — «Правда?» — «Клянусь».

Ну, и замяли. Однако всё-таки пришлось подсуетиться немножко, чтобы сделать указание. На титульном листе сказано, что автор вступительной статьи, приложения, комментариев — Илюшин… А переводы — разных русских поэтов. Такие-то, такие-то издания. Конечно, это было очень нервное дело. Я законов не знаю, какое мне наказание полагается за то, что я мистифицировал. Мистификация — тут можно употребить это слово.

И потом вышла эта книга в 88-м году, потом «Комедия» выходила, и неоднократно, уже в полном виде, в 90-е годы, уже и в этом столетии.

Да, [книга. — *Ф. Е.*] вышла, и мне редактор, эта женщина, звонит и говорит: «Александр Анатольевич, как же Вы меня подвели». И сразу стало понятно, что вышла книга, а переводы-то не те. Преобладают мои переводы. «Всё “Чистилище”!» — она говорила «Чи́стилище». — «Кто перевел “Чи́стилище”? Кто перевел “Рай”? Ведь это же Вы перевели! Теперь меня прогонят с работы!». Я говорю: «Ну, Вы знаете… Простите, конечно, я не должен был так делать, но очень хотелось».

Георгий Викторович Векшин: Про кофточку не сказали?

А. А.: Нет, уже запоздавшая тема. «А потом, знаете, Вы страшные слова сказали: Вас прогонят с работы. Давайте вот что сделаем. Я напишу объяснительную записку для издательства, где всю вину возьму на себя. Что, дескать, я Вас коварно обманул, выдал черное за белое, белое за черное». Она говорит: «А Вы правда можете такую записку написать?» — «Отчего бы нет? Боже мой! Что меня, осудят? Победителей не судят. Оштрафуют? Поздно».

Всё время боялся, что набор рассыплют и труд пропадет, — узнав об этих махинациях. Очень было тревожно. Но всё обошлось, повезло.

Готовились, правда, всякие… По крайней мере, один случай я знаю: отрицательная рецензия готовилась в «Литературке», но и тут мои доброжелатели-друзья постарались ее как-то блокировать, не пустить в публикацию. Может, потом где-то и публиковал недоброжелатель, я не знаю.

Но всё спокойно, «Литературка» молчит по этому поводу. А тут еще кому-то понравилось, и хорошо отозвались — в той же «Литературке», в диалоге, причем диалог не обо мне, не о моем творчестве. А так… Сказано, что хороший

перевод у нас появился, автор — Илюшин. И сразу успокоилось издательство, они не жаждали моей крови в переносном смысле, и это прошло.

Это действительно аноним — когда я не указан как переводчик, никто не указан, и я не указан. А ведь это я на самом деле. Кто я такой после этого, если не аноним?

… Теперь всё-таки о мистификациях. Как-то везло, что мне всё попадались под руку — так я всем объяснял — анонимные стихи. И особенно везло на поэмы. Даже не лирика, а произведения большого жанра. Ну, и я этим как-то заинтересовался, собирал. Собирать было не так трудно, не то, что я бегал с фонарем, собирал…

Мне кажется, что этот аноним был одно и то же лицо. Он и о вампирах поэму написал, и о скопцах, и о Максиме Греке, и о девушке и дедушке…

Примечания

[1] При записи устной речи на письме я прибегал к некоторым сокращениям для удобства чтения.

Библиография

Полежаев 1987 — *Полежаев А. И.* Стихотворения и поэмы. М., Л.: 1987.

Илюшин 2003 — *Илюшин А. А.* Граф Олизар. Некрасов. Огарев: (Из истории славянской поэтической эротики) // Комментарии: Журнал для читателя. 2003. № 23. С. 248–265.

Татьяна Михайловна Миллионщикова

ОБ ОДНОМ НЕОПУБЛИКОВАННОМ СТИХОТВОРЕНИИ АЛЕКСАНДРА ИЛЮШИНА: КОНТЕКСТ ЭПОХИ

Мои воспоминания об Александре Анатольевиче Илюшине, профессоре филологического факультета МГУ, связаны с его юношескими годами, пришедшимися на середину 50-х годов прошлого века. Александр Анатольевич в те, теперь уже давние годы, был, конечно, просто Сашей, учеником Московской мужской 254-й средней школы. Его одноклассник и друг — мой старший брат Володя, Владимир Михайлович Миллионщиков, тоже получивший звание профессора МГУ, только другого факультета — механико-математического. Он ушел из жизни в 2009 г., поэтому делиться воспоминаниями о его школьном друге по наследству выпало мне.

Школа, в которой в первые послевоенные годы учились Саша Илюшин и мой брат, находилась в районе Мещанских улиц — Первой Мещанской (теперь это часть проспекта Мира) и Второй Мещанской (с 1966 г. — улица Гиляровского), на которой мы жили. Сегодня ближайшая станция метро к ним — «Проспект Мира», до 1966 г. называвшаяся «Ботанический сад» по расположенному рядом филиалу Ботанического сада Московского университета, — бывшего знаменитого Аптекарского огорода.

В течение многих лет в той же школе, где учились Саша Илюшин и мой брат, русский язык и литературу преподавала наша с Володей бабушка со стороны мамы, Елизавета Матвеевна Мухина, урожденная Басова, происходившая из древнего дворянского рода. Окончив до революции историко-филологическое отделение Высших женских курсов, она всю жизнь проработала в советской школе, с гордостью называя себя «учителем русской словесности». Но ни Саше Илюшину, ни моему брату учиться у Елизаветы Матвеевны не довелось: в тяжелые послевоенные годы она выбирала только классы с «трудновоспитуемыми подростками». Втайне она очень жалела этих мальчишек и искренне надеялась привить им любовь к своему предмету. В одном из таких классов у нее оказался ученик, «с которым все замучились», — Женя Евтушенко, будущий знаменитый советский поэт. Когда Елизавета Матвеевна прочитала одно из первых его опубликованных стихотворений, она нисколько не удивилась. Ее «трудновоспитуемый» ученик очень любил уроки литературы и сочинения писал только на пятерку. Сочинение «на свободную тему», в синей обложке, с красиво написанным названием «Минин и Пожарский», с наклеенным изображением памятника двум героям на Красной площади, Елизавета Матвеевна сохранила. Но, прочитав в периодике стихи своего бывшего ученика и похвалив его за талант и целеустремленность, всё же добавила: «Господи, сколько же он у меня крови выпил!».

Многолетний педагогический труд нашей с братом бабушки, которому она всю себя с огромным энтузиазмом отдавала, был высоко оценен: ее в конце 40-х годов наградили орденом Трудового Красного Знамени — в то время вторым по значимости советским орденом. Иногда, в особо торжественных случаях, она надевала пиджак, на лацкане которого красовалась ее награда. Бабушкин пиджак в таких случаях контрастировал с пиджаком нашего папы, «закрытого физика», не имевшего права показывать свои строго засекреченные награды, полученные за выполнение «специальных заданий» советского правительства.

Я здесь так много пишу о Елизавете Матвеевне, потому что всё свое свободное от школы время она уделяла своему внуку Володе и его одноклассникам. Их общим страстным увлечением были домашние спектакли. Традиция эта перешла к нам из дореволюционной эпохи, от бабушкиных родителей — Басовых, ведущих свои истоки от древнего дворянского рода. Когда-то в их просторной квартире на Второй Мещанской играли спектакли, устраивали литературные и музыкальные вечера. В советскую эпоху эти традиции сохранились. Хотя адрес остался прежним, но квартира превратилась в «уплотненную коммуналку».

Неизменным режиссером-постановщиком, зав. литературной частью и зав. музыкальным оформлением была Елизавета Матвеевна, а декоратором сцены, костюмером и художественным оформителем афиш, программок и символических билетов — наша с братом мама — Людмила Михайловна Миллионщикова. Мама умудрялась, перекраивая и перекрашивая, мастерить немыслимые костюмы для актеров. Стоптанные валенки превращались в ее руках в расшитые узорами «сафьяновые сапоги» с загнутыми носами, собранные воедино кусочки потертого от времени бархата становились мушкетерскими шляпами, а, казалось, пришедшие в негодность занавески, отреставрированные мамой, обретали новую жизнь в виде роскошных испанских плащей. Костюмы и театральный реквизит: сабли, шашки, рапиры, барабаны, бубны и Бог знает что еще — всё это хранилось в специальных мешках и выдавалось на генеральные репетиции и на спектакли.

Несмотря на весьма скромное пространство нашей «коммуналки», аншлаг бывал всегда: зрители собирались из нашего дома № 20 и из точно такого же на вид соседнего — № 18. Спектакли делились на взрослые и детские. В детских постановках актерами были десяти-одиннадцатилетние школьники, которые жили в этих домах: мой брат, Саша Илюшин, Шурик Бекетов, Славик Пименов, Андрюша Егоров.

К домашним спектаклям очень ответственно и очень подолгу готовились: сначала проходила читка пьесы, автором которой, как правило, была бабушка; затем переходили к распределению ролей, потом репетировали, а завершался весь этот подготовительный процесс генеральной репетицией. С чем никогда не возникало особых проблем, так это с распределением ролей. Все ведущие роли обычно получал Саша Илюшин — самый артистичный, с красивым голосом и хорошей дикцией, прекрасно двигавшийся по сцене. К репетициям спектаклей подходили со всей ответственностью, без пропусков, без опозданий. И без недоученных ролей, хотя главный режиссер, Елизавета Матвеевна, обратила внимание на еще одну важную для актера черту, присущую обладателю главных ролей, Саше Илюшину: на его блестящие импровизаторские способности, которые не раз приходили ему на помощь.

А теперь логично перейти к теме, вынесенной в заголовок этих воспоминаний: «об одном неопубликованном стихотворении Александра Илюшина». Произошло это событие, наделавшее много шуму в 254-й школе, когда Саша учился в пятом или шестом классе. Литературу у них преподавала молодая учительница, недавно поступившая на работу. На одном из уроков она задала на дом выучить любое понравившееся пушкинское стихотворение, но только не из школьной программы. На следующем уроке литературы, когда стало ясно, что желающих прочитать Пушкина не найдется, вызвали Сашу Илюшина: «первый ученик по литературе», он спасет ситуацию. И, выйдя к доске, Саша со свойственным ему артистизмом стихотворение прочитал, а учительница, как всегда, поставила его в пример всему классу, этим врагам русской литературы.

Уже на перемене Саша, тяготившийся тем, что его выставляют в качестве образца перед его же товарищами, чистосердечно признался, что автор прочитанного стихотворения никакой не Александр Сергеевич Пушкин, а он сам, и сочинил он его только что, пока учительница вызывала всех к доске.

Рассказ о том, как Саша Илюшин на уроке литературы прочитал «стихотворение Пушкина, которое он сам написал», обрастая новыми подробностями, мгновенно разнесся по всей школе, не миновав кабинета директора, распорядившегося срочно созвать педсовет. Вызвали Сашину маму, отличавшуюся чрезвычайной строгостью: когда мне или, реже, брату за какой-либо проступок родители выговаривали: «Вот тебе бы такую маму, как у Саши Илюшина», мы сразу же раскаивались в содеянном и клялись впредь больше так не поступать.

Елизавета Матвеевна на педсовете сразу же встала на защиту своего любимца — Саши. Исходя из убеждения в том, что виноваты всегда родители, которые плохо воспитывают своих детей, и учителя, которые плохо учат своих учеников, а не дети и не ученики, Елизавета Матвеевна в своей речи встала на защиту «лучшего ученика по литературе в 254-й школе» — Саши Илюшина. От директорского гнева он был спасен, но дома от мамы ему влетело страшно, несмотря на все уговоры Елизаветы Матвеевны.

Бабушку с мамой очень заинтриговал текст этого «пушкинского» стихотворения. Когда страсти стали понемногу утихать, они попросили Сашу прочитать или написать им эти стихи. Но Саша был так напуган всей этой историей, что ничего не мог вспомнить. Единственное, что на тот момент удалось выяснить, так это то, что стихотворение было «в основном про природу», состояло, если мне не изменяет память, из четырех четверостиший, написанных четырехстопным ямбом с перекрестной рифмовкой; также удалось что-то выяснить про метафоры и сравнения. Потом всё-таки Саша Илюшин вспомнил свои «пушкинские» стихи, и когда он их наконец на одной из репетиций обнародовал, все, как всегда, поразились Сашиному таланту. Жаль только, что у нас не сохранилось этой рукописи «из Пушкина».

В октябре 1950 г. наша семья переехала со Второй Мещанской на Пехотную улицу, в отдаленный район Москвы — Покровское-Стрешнево. Папу, Михаила Дмитриевича Миллионщикова, по просьбе руководителя советского Атомного проекта И. В. Курчатова за несколько месяцев до испытания первой советской ядерной бомбы пригласили на работу в Лабораторию измерительных приборов (ЛИПАН). К тому времени Покровское-Стрешнево оказалось в черте Москвы,

а до 1949 г. это была загородная местность, где семья Елизаветы Матвеевны до революции снимала дачу.

После жизни в «коммуналке» мы оказались в коттедже. Там, на Второй Мещанской, устраивали шумные спектакли, у нас же всем домом собирались смотреть телевизор «марки КВН»: увесистый ящик с крошечным экраном, к которому приставляли огромную линзу. «А в эту глушь кто же поедет?» — расплакались бабушка с мамой.

Но спектакли почти сразу же возобновились: помещение позволяло устроить зрительный зал и сцену с декорациями. На репетиции со Второй Мещанской наши актеры приезжали по воскресеньям, признаваясь, что поездки из центра Москвы в далекое Покровское Стрешнево воспринимались ими как путешествия в другой город. Изменился репертуар, пьесы стали двух- или трехактными. Переехали в «новый театр» и мешки с костюмами и реквизитом. Всё бы хорошо, но всё настойчивее давала о себе знать острая проблема: вакансия актрисы оставалась открытой. Ребята продолжали учиться в мужской школе, а мне в те годы было всего-то лет пять, так что мое участие во «взрослых спектаклях» продолжало для меня оставаться лишь несбыточной мечтой, а роль «девочки, случайно оказавшаяся на сцене» в списке действующих лиц оказывалась далеко не в каждой пьесе.

И вот, наконец, удача! К нашему соседу, академику Льву Андреевичу Арцимовичу, приехала на каникулы из Ленинграда его племянница Аля, ровесница наших актеров. Она была необыкновенно хороша собой, и ей, конечно, предложили все главные женские роли. Забегая на несколько лет вперед, скажу несколько слов о дальнейшей судьбе нашей актрисы. Арцимовичи пригласили к себе в гости не то поэта, не то певца с гитарой, не то поэта и певца (слово «бард» тогда еще не было в ходу) с очень странной фамилией, о которой по несколько раз переспрашивали: Окуджава. Кстати сказать, у сотрудников Лаборатории было принято приглашать молодых поэтов, писателей, художников, музыкантов в самом начале их творческой карьеры. Так, например, некоторые физики отдавали стены своих квартир под полотна Целкова, Зверева, Соостера и других неизвестных в те годы художников, чтобы обратить на них зрительское внимание, помочь продать картины. Возвращаясь к тому вечеру с Окуджавой, нужно сказать, что знакомство Али с первым советским бардом оказалось для нее судьбоносным: Булат с первого взгляда влюбился в нашу актрису; вскоре они поженились.

В выпускном классе школы все начали готовиться к вступительным экзаменам, и спектакли прекратили свое существование. Саша Илюшин был единственным из всей компании, кто выбрал филологию; мой брат поступил на механико-математический факультет МГУ, а остальные ребята предпочли технические специальности. Помню, как все радовались поступлению Саши Илюшина на филфак МГУ, уверяя, что ничуть в этом не сомневались. А ведь он поступил без каких-либо протекций и репетиторов, исключительно благодаря филологическому таланту и целеустремленности.

Я — единственная, кого огорчил Сашин выбор: всерьез надеялась, что он будет учиться в театральном институте, потом он сразу же прославится, и я на спектаклях с его участием буду переспрашивать: «В главной роли? Илюшин?» и хвастаться: «Да мы с ним давно знакомы: он с моим братом дружит».

* * *

Второе мое знакомство, уже с Илюшиным-филологом, состоялось много позже, — через его научные труды. В Институте научной информации по общественным наукам Российской Академии Наук (который все знают как ИНИОН) среди многочисленных периодических изданий выходит «Литературоведческий журнал», основанный его главным редактором, доктором филологических наук Александром Николаевичем Николюкиным.

Обсуждая содержание ближайшего номера, сотрудники журнала надеялись получить от Александра Анатольевича статью. Так и говорили: «Нам в следующий номер Илюшин обещал статью написать».

Содержание этих журналов формируется по тематическому принципу. Вот № 37, посвященный 750-летию Данте. Его открывает статья Александра Анатольевича: кому же, как не ему, открывать юбилейный номер, посвященный «великому флорентийцу»? В 1995 г. именно А. А. Илюшин перевел на русский язык «Божественную Комедию», сохранив стихотворный размер подлинника. В статье в юбилейном выпуске журнала [см.: Илюшин 2015а: 5–28], сопоставляя понятия «пересказ» и «перевод», А. А. Илюшин рассматривает их в контексте «Божественной Комедии» и воспроизводит пересказ и фрагменты перевода.

Во вступительном очерке А. А. Илюшин обращает внимание на «странное стечение обстоятельств». В 2015-м, юбилейном, году, когда «суровый Дант» празднует свое 750-летие, одному из его русских переводчиков исполнилось 75 лет (автор статьи имеет в виду себя). С точки зрения автора статьи, «магия круглых цифр (750:75=10) и числовых совпадений (или соответствий) позволяет усматривать в них некую метасимволику скрытых смыслов и значений» [Илюшин 2015а: 5].

А. А. Илюшин отмечает, что в России переводы «Божественной Комедии» осуществлялись неоднократно, в то время как ее переложение не осуществлялось. Он приводит выполненное им впервые в России краткое прозаическое переложение «Божественной Комедии», занявшее в его статье 21 страницу.

Обращаясь к поэтической форме «Божественной Комедии», А. А. Илюшин определяет ее ритмико-метрические особенности как «итальянский силлабический бесцезурный женский 11-сложник в дантовском исполнении» [Илюшин 2015а: 26–27]. К приметам языка и стиля «Комедии» относятся символика, архаика, неологизмы и пр. «Пересказчик-переложитель», как называет себя А. А. Илюшин, «расцветив» текст статьи, завершает ее цитацией дантовских стихов из трех кантик «Божественной Комедии» — из Ада через Чистилище в Рай.

В следующем номере «Литературоведческого журнала», 38-м, посвященном 400-летию романа Сервантеса, опубликована статья Александра Анатольевича, в которой рассматривается история бытования имени главного героя романа «Дон Кихот» [см.: Илюшин 2015б: 137–162]. В XVIII–первой трети XIX вв. в России Дон Кихот чаще всего именовался на французский манер — Донкишотом, подобно тому, как имя другого испанца, Хуан, или Гуан, подменялось во французском духе — «Жуан». Чередующиеся согласные внутри обеих пар Гуан / Жуан и Кихот / Кишот — задненебный и шипящий, — как «память

о наследстве, доставшемся нам от глубокой древности, когда продуктивно взаимодействовали указанные звуки. В самом деле: Богу — Божье, грех — грешник. Нечто из области антропонимики: что нам подскажет и подскажет ли имя Дон Кишот?» [Илюшин 2015б: 137].

Имя испанского рыцаря упоминается самыми крупными русскими писателями (Державин, Радищев, Карамзин, Жуковский, Пушкин), чьи отзывы о герое романа Сервантеса «не слишком положительные».

Всех нежнее из русских писателей обратился к испанскому рыцарю Жуковский через французского посредника — писателя Флориана. Неожиданным образом имя Дон Кишот появилось в пропущенной главе «Капитанской дочки» Пушкина, где Швабрин оскорбляет Петрушу, с издевкой называя его «Дон-Кишотом богородским», да к тому же «рыцарем».

Начиная с середины XIX в. Дон Кихот был объектом размышлений и споров в критике и публицистике Белинского и Герцена, в драматургии Островского, в психологической прозе Достоевского, в поэзии Ап. Григорьева; особый интерес представляет статья Тургенева «Гамлет и Дон Кихот». В советскую эпоху, как отмечает А. А. Илюшин, «Дон Кихот стал кумиром юных пионеров подросткового возраста» [Илюшин 2015б: 161].

В 39-м номере «Литературоведческого журнала», посвященном 200-летию смерти русского поэта — Г. Р. Державина, опубликована статья А. А. Илюшина «Державин о Радищеве и Шелехове». Но в этом названии не выявлена главная тема: статью пронизывает мотив смерти.

В центре внимания автора — три стихотворения Державина: эпиграмма на Радищева «Езда в Москву»; эпитафия «Надгробие Шелехову» и шедевр поэта — акростих «Река времен». Последнему загадочному стихотворению Державина, которое полностью цитируется, в статье уделено особое внимание: «здесь есть акростих, сложенный первыми буквами каждой строки, если читать их по вертикали сверху вниз: РУИНА ЧТИ. Форма настолько изысканная, что ее трудно, хотя и приходится, принять всерьез. <…> Оценим также по достоинству троекратный неударный слоговой повтор “ре” в первом стихе — сделано с блеском. И еще — ловкая игра с понятиями “времени” и “вечности”, жертвами которых поочередно становятся “все” и “вся”. И, что особенно важно, никакой искусственности, от которой непросто уберечься, сочиняя акростихи или вообще увлекаясь правилами версификационной эквилибристики и фокусами стиховых форм» [Илюшин 2016: 76].

В заключение А. А. Илюшин выявляет ряд восьмистиший (но делает оговорку: «не октав!»), в которых прослеживаются мотивы смерти [см.: Илюшин 2016: 76]. Такого рода линеарность предпочтена множеству других вариантов. Традиция, восходящая к стихотворениям Радищева («Молитва») и Державина («Река времен»), продолжена последующими поэтами.

А. А. Илюшин приводит скорбные названия: «Последние стихи» Веневитинова, «На смерть сына» Рылеева, «Милый друг, я умираю…» Добролюбова, «Зимние вьюги завыли…» Михайлова, «Я примирился с судьбой неизбежною…» Некрасова, «Над свежей могилой» Надсона, «До свиданья, друг мой, до свиданья…» Есенина, «Любит? не любит? я руки ломаю…» Маяковского, «Вскрыла жилы. Невосстановимо…» Цветаевой, «Старцу надо привыкать ко многому…» Сельвинского, завершая список стихотворений многоточием.

«Смерть поглощает младенца и старца, жениха и невесту, странника и поэта, самоубийцу и жизнелюба, “народы, царства и царей” (по Державину)», — вынужден констатировать А. А. Илюшин. — «В каждом из перечисленных здесь восьмистиший имеется свое “memento mori”, и сам Державин, несмотря на веселый нрав свой и редкостное умение радоваться жизни, предрек всеобщность закона о неминуемой гибели человеческого бытия» [Илюшин 2016: 76–77].

Тема смерти в последней статье Александра Анатольевича… Случайно ли она выбрана? — задаемся мы риторическим вопросом.

Следующий «Литературоведческий журнал», посвященный Н. М. Карамзину, обозначенный сакральным номером сорок вышел уже без статьи А. А. Илюшина. Скорбный раздел «In memoriam» с общим названием «Александр Анатольевич Илюшин. 12.02.1940–19.11.2016» объединил воспоминания о нем и о его научной и преподавательской деятельности, написанные учениками, — Е. Пастернак, О. Кузнецовой, В. Полиловой [см.: ЛЖ: 302–306]

Да, смерть не щадит никого. Так случилось и в тот раз, когда она пришла за Александром Анатольевичем Илюшиным. Но, наперекор ей, талантливому ученому и поэту своими научными трудами и стихами суждено пребывать в вечном и прекрасном бытии Филологии.

Библиография

Илюшин 2015а — *Илюшин А. А.* Из Ада через Чистилище в Рай // Литературоведческий журнал. Науч. журн. / РАН ИНИОН. Отд-ние ист.-филол. наук. Секция яз. и лит. М.: 2015. № 37. С. 5–28.

Илюшин 2015б — *Илюшин А. А.* К истории антропонима Дон Кихот / Дон Кишот» // Литературоведческий журнал. Науч. журн. / РАН ИНИОН. Отд-ние ист.-филол. наук. Секция яз. и лит. М.: 2015. № 38. С. 137–162.

Илюшин 2016 — *Илюшин А. А.* Державин о Радищеве и Шелехове // Литературоведческий журнал. Науч. журн. / РАН ИНИОН. Отд-ние ист.-филол. наук. Секция яз. и лит. М.: 2016. № 39. С. 71–78.

ЛЖ — In memoriam // Литературоведческий журнал. Науч. журн. / РАН ИНИОН. Отд-ние ист.-филол. наук. Секция яз. и лит. М.: 2016. № 40. С. 302–306.

Лилия Валентиновна Чернец

«В НАЧАЛЕ ЖИЗНИ ШКОЛУ ПОМНЮ Я…»

Александр Анатольевич Илюшин для меня — прежде всего мой бывший однокурсник Саша. Мы учились в старом здании университета на Моховой, слушали одни и те же лекции, чинно ходили парами (тройками, четверками) вдоль балюстрады в длинные 15-минутные перемены между половинками лекций. Мальчиков на курсе было мало, и Саша, с его импозантной внешностью, привлекал внимание многих моих однокурсниц. Помню, как он, облокотившись на перила, разговаривал со своей постоянной собеседницей Милой Текучевой, вскоре ставшей Милой (Людмилой Алексеевной) Илюшиной.

В аспирантские годы — «шестидесятые», в очень приятной компании, мы ездили по литературным памятным местам: Болдино, Тарханы, Миргород, Острогожск (воспетый Рылеевым), Вологда (после яркого, но недолгого расцвета своего таланта там проводил скорбные дни Батюшков). Посетили Михайловское, Спасское-Лутовиново. Университет выделял автобус и шофера, всё остальное (еда, ночлег) было нашей заботой. Как-то я подсчитала: за год на эти путешествия ушло не менее месяца. В поездках обычно участвовали и Саша и Мила. В автобусе мы дружно и много пели. Запевал неизменно Юрий Удеревский, потом недолго работавший на кафедре русской литературы (увы, он умер еще молодым). И голос, и слух, и вкус, и чувство юмора словно предназначили его для роли режиссера и всеобщего «заводилы».

Как-то летом ночевали близ Диканьки. Олег Смола (ныне здравствующий известный исследователь творчества Н. Н. Асеева, В. В. Маяковского) достал у жителей хутора картошку, мы ее сварили в каком-то котелке на костре. Конечно, не спали, читали «Вечера…», пугали друг друга, превращаясь в привидения с помощью разных одеяний. А потом, в ту же поездку, были в Миргороде, где центральную площадь «украшала» большая лужа. Экскурсовод с гордостью и без тени юмора сказала, что в Миргороде обнаружили минеральные воды, и даже предложила приобрести путевки в местный дом отдыха. Так что лужа, воспетая Гоголем, была не просто лужей…

После экскурсии пошли обедать в местную столовую — все, кроме Саши Илюшина, помчавшегося искать могилу Давида Гурамишвили (1705–1792). Времени было в обрез, но он, длинноногий, успел и, уже в автобусе, рассказывал нам о судьбе грузинского поэта, принявшего русское подданство и жившего долго в этих местах, описывал памятник на его могиле, который поставили совсем недавно, в 1949 г.

На привалах Саша часто читал нам переводы «Божественной Комедии», и я до сих пор помню некоторые строки в его исполнении, даже интонацию. Очень выразительно звучал монолог Франчески из пятой песни «Ада», в переводе М. Л. Лозинского (этот текст любил цитировать А. А. Федоров, бессменно читавший нам

западную литературу, и мы могли оценить одновременно и Сашино искусство дружеского пародирования). Но уже тогда начинался спор Илюшина с Лозинским: он сетовал, что классик перевода «причесал» Данте, не передал его «низкую» лексику. Свой первый перевод «Комедии» силлабическим стихом (Песнь тридцать третья, об Уголино) Илюшин опубликовал в 1966 г. в журнале «Советское славяноведение».

Позднее Саша побывал в местах каторги и ссылки декабристов, о которых писал диссертацию. Вообще круг его интересов и пристрастий, насколько могу судить, определился рано, и его вкус, убеждения отличались постоянством.

Некоторые эпизоды биографии Илюшина запомнились с его слов. Пристрастие к розыгрышам и мистификациям, свойственное ему на протяжении всей жизни, возникло рано. Когда он готовил в издательстве «Просвещение» издание «Божественной Комедии» в разных переводах (книга вышла в 1988 г.), ему удалось напечатать и часть своего перевода, без указания имени переводчика. Накануне сдачи рукописи в печать редактор в беседе с Илюшиным вдруг обнаружила, что переводчик одной из песен (а им был Саша) нигде не указан. В ответ составитель книги почему-то заговорил совсем не на тему:

— Ах, Нина Батьковна [не помню, да и не нужно здесь называть имя редактора. — *Л. Ч.*], — какая на Вас изумительная кофточка, как она Вам к лицу.

— Правда?

— Ну, конечно, так хорошо это сочетание цветов.

В общем, он сумел отвлечь собеседницу от скользкой темы. Однако лакуна по выходе книги всё же обнаружилась. Он готов был принять вину только на себя, но в «Литературной газете» вскоре появился отзыв о долгожданной и ценной книге. А победителей, как говорится, не судят.

В течение нескольких десятилетий мы с Сашей работали на близких по профилю и рядом расположенных кафедрах — истории русской литературы и теории литературы. Не скажу, что общение было тесным, вообще Саша не слишком жаловал теорию литературы, но встречи были всегда приятными и веселыми. Шли годы и десятилетия, Саша продолжал любить розыгрыши, мистификации, сочинял стихи, приписывая их, например, Аполлону Григорьеву, посетившему Италию, и не только ему (об этом — беседа А. Махова с Илюшиным в № 4 журнале «Юность» за 1997 г.). Иногда Саша заполнял своим текстом авторские ряды точек в сочинениях классиков.

Помню атмосферу научного веселья на защите Максима Ильича Шапира, любимого ученика Илюшина: речь шла об установлении авторства стихотворений, возможно, написанных Г. С. Батеньковым. Их автографы недавно были утрачены. Наследием поэта много занимался научный руководитель диссертанта, читавший автографы Батенькова до их пропажи и написавший книгу о поэте («Поэзия декабриста Г. С. Батенькова», 1978 г.). М. И. Шапир педантично разъяснял, что́ именно в текстах (ритм, рифмы, лексика, синтаксис, фоника и пр.) говорит в пользу авторства Батенькова, а что́ заставляет сомневаться в этом. Говорил он очень долго, аргументы «за» и «против» авторства Батенькова оказывались примерно равными, и Владимир Борисович Катаев, председатель Ученого совета (в прошлом — участник наших литературных путешествий) попросту спросил Александра Анатольевича: «Ну, всё-таки, скажите честно, чьи это стихи?». И услышал в ответ: «Не могу! Ведь это может помешать непредвзятости атрибуции».

По одной строчке Саша мог определить малоизвестное стихотворение. Он знал и ценил многих поэтов не «первого ряда». Как говорила мне Аня (Анна Ивановна) Журавлёва: «Саша любит плохих поэтов». Мне как члену редколлегии биобиблиографического словаря «Русские писатели. XIX век» (М.: 1990 г., 2-е изд. — М.: 1996 г.) была поручена П. А. Николаевым (ответственным редактором) работа с авторами. Когда я предложила Саше выбрать, о ком он будет писать, он сразу назвал Г. С. Батенькова и П. А. Катенина. Написал статьи быстро, и я при вербовке новых авторов (обычно в Ленинке, ныне — РГБ) часто предлагала предварительно прочесть «типовую» статью — например, о Батенькове. Помню, как один литературовед, прочитав ее, сказал: «Нет, мне так не написать! Это совсем не типовая статья». Конечно, я это понимала.

Однажды Илюшин выручил редакцию журнала «Русская словесность». На вечере в честь 5-летия журнала Вадим Валерьянович Кожинов читал малоизвестные стихи Пушкина. Редактор Елена Рудольфовна Коточигова писала отчет об этом вечере, и ей очень не хотелось звонить Кожинову, известному снобу, чтобы выяснить заглавие (или первую строку) одного из прочитанных им стихотворений. В памяти остались лишь отдельные строки. Тогда я позвонила Саше и прочла ему две запомнившиеся строки:

Ее глаза то меркнут, то блистают,
Как на небе мерцающие звезды…

И тут же услышала ответ: это стихотворение о русалке, написанное в 1826 г., в Михайловском, начало такое:

Как счастлив я, когда могу покинуть
Докучный шум столицы и двора
И убежать в пустынные дубровы,
На берега сих молчаливых вод.

Саша не просто отлично знал тексты, он жил поэзией — русской, итальянской, польской. Замечательна его статья о стихе в учебнике «Введение в литературоведение» под моей редакцией (5-е изд. — М.: 2012). Причем предметом его особой любви (что сравнительно редко бывает даже среди профессиональных стиховедов) была поэзия силлабическая. В его учебнике «Русское стихосложение» (М.: 2004) предложен интереснейший разбор семнадцати стихотворений, написанных силлабикой, от Симеона Полоцкого до А. Н. Толстого.

В конце этой книги Илюшин, размышляя о роли электронно-вычислительной техники в стиховедческих исследованиях, явно не склонен ее преувеличивать. Не без полемического подтекста он пишет: «Вспомним работавших в одиночку и “вручную“ великих лексикографов прошлого. И будущий филолог-стиховед вряд ли достигнет серьезных результатов, если надеется, что компьютер избавит его от кропотливого “ручного” труда, от “черной работы”, дающей острое и непосредственное ощущение материала, которое вносит подлинно поэтическое начало в наши занятия стихом и формирует научные идеи» (с. 236).

Александр Анатольевич Илюшин вносил в стиховедение «подлинно поэтическое начало». Он был рыцарем поэзии и поэтического слова. Помню, как на мои слова о глубине работы Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» он отозвался: «Да, но…Что за термин “стиховой ряд“? Ведь стих по-гречески и есть ряд».

«УХ, КНИГИ, КНИГИ, СКОЛЬКО ВАС И В ВАС!..»

История русской литературы

Николай Леонидович Васильев

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК Д. В. ВЕНЕВИТИНОВА (КОЛИЧЕСТВЕННО-КАЧЕСТВЕННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА)

Научные интересы А. А. Илюшина концентрировались, прежде всего, в сфере русской классической поэзии, в частности, ее языка и стиховой формы [см.: Библиография… 1990, 2011; Васильев 2017]. Разговоры с ним о поэтах XIX в., их произведениях, перекличках, биографических переплетениях были нескончаемыми… Интуитивно они стимулировались и ощущением соприкосновения с «большим временем». Естественно, заходила речь и о Д. В. Веневитинове (1805–1827). К сожалению, Александр Анатольевич не успел увидеть изданный словарь языка этого поэта [см.: Васильев, Жаткин 2017а], но знал о его подготовке.

В статье представлены результаты лингвистического анализа поэзии Веневитинова, полученные в ходе лексикографической обработки его небольшого литературного наследия [см.: Веневитинов 1960, 1980].

В произведениях поэта встречается 2835 слов, с совокупным количеством их употреблений 12 839 раз; при этом средняя частота использования лексем 4,5 раза. Число имен собственных в поэзии Веневитинова — 80, совокупное количество их употреблений — 155 раз, в среднем они используются автором два раза. Следовательно, общее число словарных единиц (лексем, онимов) в языке поэта составляет 2915 единиц, суммарное количество их употреблений — 12 994 раза.

Можно констатировать, что словарь поэта заметно уступает в объеме словника и ономастикона поэтическим лексиконам Д. В. Давыдова (3 535 слов, 254 имени, 3 варваризма, один иноязычный оним), А. В. Кольцова (около 4 тысяч слов и онимов), Н. М. Карамзина (4 693 слова, 379 онимов, включая 5 иноязычных, 4 варваризма), А. А. Дельвига (около 5 тысяч слов, включая 4 варваризма, и приблизительно 400 онимов), Ф. И. Тютчева (около 6 тысяч слов), К. Ф. Рылеева (6 008 слов, 525 онимов, из них 4 иноязычных), Е. А. Баратынского (6 845 слов, 352 онима), И. И. Дмитриева (7 663 слова, 693 онима, включая два варваризма и четыре иноязычных имени), А. И. Полежаева (8 209 слов, 512 онимов, 20 варваризмов), Н. М. Языкова (8429 слов, 596 онимов, 11 варваризмов), Н. П. Огарева (10 303 слова с учетом варваризмов, 492 онима, 40 иноязычных имен), П. А. Вяземского (14 823 слова, 1 529 онимов, 34 варваризма, 24 иноязычных онима) [см.: Кольцов 1991; Васильев 2001, 2013в; Васильев, Жаткин 2009, 2013, 2015, 2016б, 2016в, 2016г, 2017а, 2017б, 2017в; Голованевский 2009].

В числе 10 самых частотных слов Веневитинова, как и у многих других авторов, — преимущественно местоимения и служебные части речи (предлоги,

союзы, частицы): *и* — 531, *в/во* — 383, *я* — 321, *ты* — 247, *он* — 230, *не* — 220, *с/со* — 212, *на* — 150, *как* — 138, *мой* — 136. Среди 20 наиболее активных полнозначных слов — *душа, друг, жизнь, сердце, здесь, один, день, небо, любить, рука, грудь, мир* «вселенная и т. д.», *любовь, милый, радость, волна, художник, взор, новый, восторг / мечта / час / ясный* (последние четыре лексемы имеют одинаковую частотность). В этом отношении между поэтами разных эпох и «мировоззрений» также много общего, что дает основания говорить о некоторых лирических универсалиях [см.: Баевский 1986; Баевский, Романова, Самойлова 2000; Баевский 2001: 192–217; Шайкевич 2003]. Тем не менее обращает на себя внимание активизация, по сравнению с другими стихотворцами, в лингвопоэтике Веневитинова концептов *волна, художник, новый*… Их эстетические функции требуют специального исследования, но именно лексико-статистический анализ словаря поэта и его сравнение с лексиконами других авторов позволяют увидеть эти семантические «точки роста» в поэзии Веневитинова.

Доля «одноразовых» слов в поэзии Веневитинова (*алеть, альбум* «альбом», *апофеоза* «апофеоз», *ароматный, атмосфера, бабочка, багровый, багряница, бал, барабан, басенка, басня, бег, бегать, беглец* и др.) — 50,6 %. Для сравнения: у Вяземского их — 39 %, у Огарева — 41,7 %, у Карамзина — 42 %, у Рылеева — 44,7 %, у Дельвига — 45,4 %, у Языкова — 45,5 %, у Боратынского и у Полежаева — 46 %, у Дмитриева — 46,2 %, у Давыдова — 46,9 %, — т. е. подтверждается статистическая зависимость этого показателя от объема выборки речевых фактов. Доля дважды употребленных лексем в произведениях поэта (*а* [межд.], *ад, азбука, алкать, барин, бдеть, беглый, безбрежный, бездушный, безмолвный, безумный, белый, беседа, беспечно, беспечный* и др.) — 18,2 %. Для сравнения: у Полежаева их — 8 %, у Карамзина — 15,5 %, у Вяземского — 16 %, у Боратынского и у Огарева — 16,4 %, у Дмитриева — 16,9 %, у Рылеева — 18,2 %, у Давыдова — 20,3 %. Таким образом, малочастотные лексемы в языке Веневитинова составляют в сумме 68,8 %, что статистически выше, чем у других упомянутых авторов.

Число окказиональных или, во всяком случае, редких слов в поэзии Веневитинова невелико: *бестучный, братьевый, несовершимый, полубешеный, предпредельность, прешагнуть, скандинавяне* — 7 словарных единиц. Их доля в лексиконе писателя — 0,25 %. Для сравнения: у Карамзина этот показатель — 0,43 %, у Давыдова — 0,45 %, у Дмитриева — 0,54 %, у Рылеева — 0,57 %, у Боратынского — 0,88 %, у Огарева — 1,55 %, у Языкова — 1,66 %, у Вяземского — 1,85 %; в языке Пушкина (поэзия, проза, критика, письма и т. д.) подобных слов около 1 % [Васильев 2003; 2013б: 54–65]. Это свидетельство относительного «консерватизма» поэтической речи Веневитинова, его сдержанности в средствах лирического самовыражения, исключающего, например, составные эпитеты и комические лексические трансформы.

Фразеологию поэт использовал тоже ограниченно: *без меры, битый час, взад и вперед, во весь опор, горючие стихи [слезы], как угодно, ни слова, потупить очи, про себя, провесть свой век, рука с рукой, твердить зады* — всего 12 единиц. Для сравнения: в поэзии Огарева встречается около 300 фразеологизмов [Васильев 2010; 2015: 244–249], у Вяземского — 119, у Дмитриева — 108, у Боратынского — 96, у Рылеева — 66, у Языкова — 34, у Дельвига — 32, у Давыдова — 26, у Карамзина — 18.

Следует отметить, что Веневитинов не прибегает к каламбурным приемам письма, хотя это характерно для поэтов «пушкинской плеяды», в особенности Вяземского, самого Пушкина, а также некоторых других их современников [см., напр.: Васильев 2012; 2013а; Васильев, Жаткин 2016а]. В этом сказалась, на наш взгляд, поэтическая «ответственность» Веневитинова, не стремившегося к остроумию ради остроумия.

В стилистическом отношении в лексиконе автора преобладают высокие элементы, в частности поэтизмы: *алкать, алтарь, ароматный, арфа, безбрежный, безотрадный, вдохновенный, вежды* и др. — что в сумме составляет 242 единицы, или 8,5 % от всего объема словника поэта. В несколько меньшей степени в языке поэта представлены «книжные» по стилистической окраске лексемы (граница между ними и высокими словами порой весьма условна): *апофеоза, атмосфера, бесконечный, бесплодно, бесплодный, беспредельный, беспристрастно, бытие, в течение, вероломный, вече* — что в сумме составляет 131 единицу, или 4,6 % словника поэта. Общее число лексем стилистически возвышенного спектра в языке Веневитинова — 373 единицы, или 13,1 % его словаря. Для сравнения: в произведениях Пушкина (поэзия, проза, драматургия, критика, дневниковые записи, письма и т. д.) доля слов с подобной окраской — 4 %; в творчестве Лермонтова (поэзия, проза, драматургия, письма) — 1,8 % [Васильев 2015: 222–224]. Отсюда можно сделать вывод, что впечатление о высокой «стилистике» веневитиновской поэзии не обманчиво и подтверждается компаративно-статистическими параметрами, хотя для более объективных выводов потребовалось бы сопоставление языка писателя с собственно *поэтическими* лексиконами указанных авторов.

Гораздо реже в произведениях Веневитинова встречаются разговорные по стилистической окраске слова, что вполне закономерно, учитывая особенности его поэтики: *а* (межд.), *ах, барин, бес, битый* (в составе фразеологизма *б. час*) и др. Тем более это касается просторечных лексем, число которых незначительно: *валять* (в ф. *валяй*! — как побуждение к действию), *ватага, завсегда, перушко, постылый, рожа*. Доля всех стилистически сниженных слов в языке поэта — 45 единиц, или 1,6 %. Для сравнения: в произведениях Пушкина таких слов 8 %, в творчестве Лермонтова — 6,7 %. Как видим, эти данные тоже подтверждают и статистически объективируют выводы о тяготении поэтического языка Веневитинова к высокому «регистру».

Обращают на себя внимание бытовые и «прозаические» концепты в поэзии Веневитинова, т. е. языковые элементы, стилистически, семантически и функционально маркированные в истории русской поэзии XVIII–XIX вв. — как диссонирующие с традиционным поэтическим языком: *борона, варить, вбивать (гвозди), верея, верста, вскипятить, гвоздь, задвижка, заимодавец, кирпич, корзина, коса* «сельскохозяйственное орудие», *кошелек, крюк, кустарник, рубль, спина, стакан, суп, уголь, чугунный, ямщик* и др.

Хочется надеяться, что «Словарь поэтического языка Д. В. Веневитинова» и сопутствующие ему статистические результаты анализа языка поэта будут стимулировать дальнейшее изучение творчества этого оригинального писателя и мыслителя, а также компаративные лингвистические исследования в целом.

Библиография

Кольцов 1991 — *Кольцов А. В.* Указатель слов и форм слов в поэтических произведениях. Воронеж: 1991.

Баевский 1986 — *Баевский В. С.* Тематические и ключевые слова в языке русской поэзии первой половины XIX в.: Обзор работ Г. Хетсо за 1973–1985 гг. // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1986. № 5. С. 452–457.

Баевский 2001 — *Баевский В. С.* Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: 2001.

Баевский 2000 — *Баевский В. С., Романова И. В., Самойлова Г. А.* Тематические парадигмы русской лирики XIX–XX веков // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2000. № 6. С. 19–30.

Библиография 1990 — Библиография опубликованных работ А. А. Илюшина (1964–1989) / <Сост. М. И. Шапир> // Quinquagenario Alexandri Il'ušini oblate. М.: 1990. С. 75–82.

Библиография 2011 — Библиография опубликованных работ А. А. Илюшина, 1989–2010 / Сост.: Н. Л. Васильев, И. А. Пильщиков // Alexandro Il'ušino septuagenario oblata. М.: 2011. С. 309–322.

Васильев 2001 — *Васильев Н. Л.* Словарь языка А. И. Полежаева. Саранск: 2001.

Васильев 2003 — *Васильев Н. Л.* Языковое со-творчество Пушкина // Болдинские чтения. Н. Новгород: 2003. С. 200–211.

Васильев 2009 — *Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н.* Словарь языка А. А. Дельвига. М.: 2009.

Васильев 2010 — *Васильев Н. Л.* Фразеология в поэтическом языке Н. П. Огарева // Русский язык в контексте национальной культуры: Мат-лы Междунар. научн. конф. (Саранск, 27–28 мая 2010 г.). Саранск: 2010. С. 39–43.

Васильев 2012 — *Васильев Н. Л.* Реальные и виртуальные каламбуры в поэзии Н. П. Огарева // Вторые Конкинские чтения: Сб. мат-лов Всеросс. научн. конф. с междунар. участием (29–30 сент. 2011 г., г. Саранск). Саранск: 2012. С. 57–62.

Васильев 2013а — *Васильев Н. Л.* Каламбуры и каламбурные рифмы в поэзии Н. П. Огарева // Вестник Сибирского института бизнеса и информационных технологий. 2013. № 4. С. 63–65.

Васильев 2013б — *Васильев Н. Л.* О Пушкине: язык классика, поэтика романа «Евгений Онегин», писатель и его современники. Саранск: 2013.

Васильев 2013в — *Васильев Н. Л.* Словарь поэтического языка Н. П. Огарева. Саранск: 2013.

Васильев 2015 — *Васильев Н. Л.* Теория языка. Русистика. История советской лингвистики. М.: 2015.

Васильев 2017 — *Васильев Н. Л.* А. И. Илюшин (1940–2016) // Невельский сборник. Вып. 23. СПб.: 2017. С. 129–131.

Васильев, Жаткин 2013 — *Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н.* Словарь Н. М. Языкова. М.: 2013.

Васильев, Жаткин 2015 — *Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н.* Словарь поэтического языка П. А. Вяземского (с приложением малоизвестных и непубликовавшихся его стихотворений). М.: 2015.

Васильев, Жаткин 2016а — *Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н.* Лексические повторы и каламбурные подтексты в поэзии Е. А. Баратынского // Балтийский гуманитарный журнал. 2016. Т. 5. № 2. С. 24–27.

Васильев, Жаткин 2016б — *Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н.* Словарь поэтического языка Д. В. Давыдова. М.: 2016.

Васильев, Жаткин 2016в — *Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н.* Словарь поэтического языка Е. А. Баратынского. М.: 2016.

Васильев, Жаткин 2016г — *Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н.* Словарь поэтического языка Н. М. Карамзина. М.: 2016.

Васильев, Жаткин 2017а — *Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н.* Словарь поэтического языка Д. В. Веневитинова. М.: 2017.

Васильев, Жаткин 2017б — *Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н.* Словарь поэтического языка К. Ф. Рылеева. Пенза: 2017.

Васильев, Жаткин 2017в — *Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н.* Словарь поэтического языка И. И. Дмитриева. М.: 2017.

Веневитинов 1960 — *Веневитинов Д. В.* Полное собрание стихотворений. Л.: 1960.

Веневитинов 1980 — *Веневитинов Д. В.* Стихотворения. Проза. М.: 1980.

Голованевский 2009 — *Голованевский А. Л.* Поэтический словарь Ф. И. Тютчева. Брянск: 2009.

Шайкевич 2003 — *Шайкевич А. Я.* Лексические маркеры поэзии Баратынского // Боратынский Е. А. Авторская книга лирики: [В 4 кн.]. М.: 2003. [Кн. 4]: Справочный том. С. 65–77.

Андрей Андреевич Евдокимов

О ГЕНЕЗИСЕ НОКТЮРНАЛЬНОСТИ В «ВЕЧЕРАХ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» Н. В. ГОГОЛЯ

Исследование выполнено в рамках проекта РФФИ № 18-012-00651 («Трансформация шекспировской драматургии в русской литературе XVIII–XX веков: история, типология, интерпретация»)

В сентябре 1831 г. выходит в свет первый том «Вечеров на хуторе близ Диканьки» — собрания повестей в малороссийском вкусе, которое принесло Гоголю заслуженную славу писателя. Заглавие этого цикла произведений было обращено к вечерней и — шире — ночной теме, восходящей к предромантической и романтической литературе и вводящей в произведение специфический комплекс «ночных» образов и мотивов (см.: [Жирмунский 1914: 29–58], [Ванслов 1966: 92–96], [Топоров 2003]). К последним относятся ночные пейзажи, представляющие таинственный, исполненный величавого спокойствия мир (луна, бледный свет и его отражение в воде, игра теней, темные деревья и кусты, мертвая тишина или крики ночных птиц), проявляющие себя ночью сверхъестественные силы (мертвецы, призраки и духи), скитающиеся в темное время люди, а также связанные со всем этим мотивы встречи и столкновения с враждебной силой, возвышенные переживания ночной красоты и т. д. Эту поэтическую систему в моей статье предлагается называть ноктюрнальностью.

За полтора века изучения «Вечеров на хуторе близ Диканьки» исследователям удалось определить круг источников, к которым обращался Гоголь в поисках вдохновения. Направление в этих поисках задал сам автор в письме к матери от 30 апреля 1829 г., прося прислать ему «обычаи и нравы малороссиян наших» [Гоголь 2009а: 99]. Из этих записей сложилась «Книга всякой всячины» — этнографический альбом, из которого Гоголь черпал малороссийские слова и выражения, а также образы, мотивы и сюжеты. Фольклорный пласт, несомненно, значителен в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», но он не является единственным. Исследователями отмечена важная роль и немецкой романтической литературы, с которой Гоголь знакомился в годы учебы в нежинской Гимназии высших наук [см.: Гоголь 2001: 630–631], и отдельных произведений западноевропейских и американских авторов (В. Скотта, В. Ирвинга и некоторых других). Полагаю, что к списку произведений, вдохновлявших писателя, следует отнести и пьесы У. Шекспира, которые расширили диапазон «ночных» образов и тем в «Вечерах на хуторе близ Диканьки».

Косвенно об интересе Гоголя к Шекспиру и его знакомстве с русской шекспирианой во время работы над книгой свидетельствует его литературно-критическая

деятельность. Так, он не только знал о существовании пушкинского «Бориса Годунова» — исторической трагедии, написанной, по признанию ее автора, «по системе Отца нашего Шекспира» [Пушкин 1962: 281], но и прочел пьесу и написал на нее рецензию. Произошло это в конце декабря 1829–январе 1830 г. [см.: Гоголь 2009б: 162].

Пластический пестрый мир малороссийской фантастики в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в котором чудесное и обыденное соседствуют и легко сплетаются друг с другом, во многом обязан своим существованием немецкой романтической новелле. Однако в первой книге повестей Гоголя отчетливо прослеживаются мотивы, общие для европейской прозы рубежа XVIII–XIX вв. и шекспировской драматургии, что можно объяснить не только их типологической общностью, но напряженным интересом романтиков к творчеству Барда. Укажем хотя бы на сочинения братьев Ф. и А. Шлегелей, видных теоретиков романтизма, и труды по истории английского театра Елизаветинской эпохи одного из крупнейших прозаиков эпохи Л. фон Тика, влияние которого прослеживается во многих повестях «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Книга Гоголя своим заглавием и ситуацией — рассказывание повестей происходит вечером и ночью, при участием колоритных жителей Диканьки, с озорством молодежи — может быть соотнесена с ранней шекспировской комедией «Сон в летнюю ночь» («A Midsummer Night's Dream», 1595–96). Первая попытка сближения ранней гоголевской прозы и комедии Шекспира принадлежит молодому В. Г. Белинскому. В известной работе «О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»)», превознося Шекспира и Гоголя как представителей реальной поэзии [см.: Левин 1990], критик говорит о сходстве впечатления, которое произвело на него чтение «Майской ночи, или Утопленницы» и «Сна в летнюю ночь» [см.: Белинский 1953: 301]. Насколько мне известно, эта параллель не привлекала исследователей, поэтому обратимся к ее рассмотрению.

Как синтез бытового и фантастического выглядела в глазах читателей начала XIX в. и комедия Шекспира. Так, стилистическую сложность «Сна в летнюю ночь» одним из первых высоко оценил А. Шлегель в своем «Курсе лекций по драматическому искусству и литературе» («Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur», 1809–11), отмечая, что «чудесный мир духов тесно сплетен здесь с суетой (Gewirr) страстей человеческих и забавными похождениями глупости» [Schlegel 1846: 236], — это, несомненно, может быть отнесено и к гоголевским «Вечерам на хуторе близ Диканьки».

Русских переводов «Сна в летнюю ночь», к которым мог бы обратиться Гоголь, не существовало до 1830-х гг. Первый из них — два фрагмента, переведенные Ф. И. Тютчевым и помещенные в надеждинской газете «Молва» в 1833 г. Первый полный перевод пьесы, выполненный И. В. Росковшенко, вышел только в 1841 г. в журнале «Библиотека для чтения». Молодой Гоголь, впрочем, мог пользоваться и немецкими, и французскими версиями. Английский оригинал был ему недоступен, т. к. к тому моменту писатель еще не приступил к изучению языка Шекспира [см.: Евдокимов 2009]. Однако ему было вполне по силам познакомиться с исправленным Шлегелем немецким переводом И.-И. Эшенбурга [см.: *Shakespeare* 1810], который представлял в начале XIX в. образец точности и бережного отношения к оригиналу. Здесь впервые было сохранено шекспировское чередование стиха

и прозы, а о генезисе сюжета и ключевых образов можно было узнать из компактного послесловия к пьесе. Разумеется, писателю был доступен ключевой для преимущественно франкоцентричной дворянской русской культуры французский перевод П. Летурнера в правке Ф. Гизо, вышедший в Париже в 1821 г. (об этом ключевом для европейской культуры XIX в. [см.: Реизов 1986]). Здесь был представлен довольно точный прозаический перевод комедии [см.: *Shakespeare* 1821]. В предисловии к пьесе его автор и соредактор собрания А. Пишо, находясь под впечатлением «Лекций» А. Шлегеля, проводил параллели с «Бурей» и писал о синтезе серьезного, жизненного материала и фантастики [см.: Shakespeare 1821: 152–155].

Характер работы Гоголя с шекспировскими сюжетами, образами и мотивами не дает возможности точно установить, с каким переводом работал Гоголь. Однако наиболее вероятно, что это был немецкий текст, поскольку в одном томе издания Эшенбурга со «Сном в летнюю ночь» был помещен «Венецианский купец» — произведение, к которому Гоголь, по-видимому, проявлял интерес в начале 1830-х гг. и впоследствии читал в русском переводе В. Я. Якимова (1831 г., опубл. в 1833 г.).

Ноктюрнальная поэтика молодого Гоголя и Шекспира имеет немало общих точек пересечения, что заставляет считать эту близость не типологической параллелью, но попыткой своеобразного диалога с Бардом. Видение украинской ночи у Гоголя чрезвычайно схоже с той полной чудес ночью, в которую происходит действие в окрестностях шекспировских Афин в «Сне в летнюю ночь». Ночь, яркий свет месяца, серебряный свет луны, отражающийся в воде, — эти детали объединяют пейзажи «Майской ночи» и «Сна в летнюю ночь».

Такой представляется ночь влюбленному Лизандру (1.1.209–212)[1]:

> Helen, to you our minds we will unfold:
> Tomorrow night, when Phoebe doth behold
> Her silver visage in the watery glass,
> Decking with liquid pearl the bladed grass
> (A time that lovers' flights doth still conceal),
> Through Athens' gates have we devised to steal.
> [Shakespeare 2003: 63]

> Елена, друг, открою всё тебе я:
> Назавтра в ночь, едва узрит Фебея
> Свой лик сребристый в зеркале речном[2],
> Камыш усыпав жидким жемчугом, —
> В час, что влюбленных тайны бережет,
> Мы выйдем с ней из городских ворот.
> [Шекспир, 1958: 140]

Образ лунной ночи, заливающей воды серебром, распространен и расцвечен в повести «Майская ночь, или Утопленница». Сравним с серией гоголевских пассажей:

«С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий» [Гоголь 2001: 117];

«…один только месяц так же блистательно и чудно плыл в необъятных пустынях роскошного украинского неба. Так же торжественно дышало в вышине, и ночь, божественная ночь,

величественно догорала. Так же прекрасна была земля, в дивном серебряном блеске; но уже никто не упивался ими: всё погрузилось в сон» [Гоголь 2001: 135];

«…пруд, угрюмо обставленный темным кленовым лесом и оплакиваемый вербами, потопившими в нем жалобные свои ветви. Как бессильный старец, держал он в холодных объятиях своих далекое, темное небо, обсыпая ледяными поцелуями огненные звезды, которые тускло реяли среди теплого ночного воздуха, как бы предчувствуя скорое появление блистательного царя ночи» [Гоголь 2001: 114].

В ночном, а не в дневном мире есть место и для людей, и для сверхъестественных существ, о которых говорит «добрый малый» Пак (3.2):

My fairy lord, this must be done with haste,
For night's swift dragons cut the clouds full fast,
And yonder shines Aurora's harbinger,
At whose approach, ghosts, wandering here and there
Troop home to churchyards. Damned spirits all,
That in crossways and floods have burial,
Already to their wormy beds are gone.
For fear lest day should look their shames upon,
They willfully themselves exile from light
And must for aye consort with black-browed night.
[Shakespeare 2003: 108–109]

Не торопись: наш срок ведь всё короче.
Быстрей летят драконы черной ночи,
Взошла звезда Авроры в небесах;
Ее завидев, духи впопыхах
Спешат домой скорее на кладбище,
А грешники, чье вечное жилище —
Дорог распутье иль речное дно,
Вернулись в мрачный свой приют давно;
Чтоб ясный день не видел их стыда,
Они сдружились с ночью навсегда.
[Шекспир 1957: 181][3]

Мотив разгула нечистой силы в ночи есть и у Гоголя, однако в соответствии с народным преданием и средневековой иконографией он связан с победой над злом силой Божественной Благодати, а также с образом райской лестницы, или по-церковнославянски «лествицы» — по названию выдающегося аскетического сочинения Иоанна Лествичника [см.: Гуминский 2015]. Об этом говорит Левко своей возлюбленной: « …у Бога есть длинная лестница от неба до самой земли. Ее становят перед Светлым Воскресением святые архангелы; и как только Бог ступит на первую ступень, все нечистые духи полетят стремглав и кучами попадают в пекло, и оттого на Христов праздник ни одного злого духа не бывает на земле». [Гоголь 2001: 114].

Однако в мире гоголевских «Вечеров» Бог не изгнал духов, которые в поэтическом мире повести не страшные порождения ада, а игривые существа со своими страстями и слабостями. Образ утопленницы как главной из «прозрачных» дев-теней, помогающей Левко, типологически оказывается близок Робину — Веселому Малому, или Паку. Подчиняясь царю эльфов Оберону, он, однако, пользуется достаточной свободой, чтобы творить маленькие шалости. Однако в гоголевской повести разгульной силой оказываются не сверхъестественные существа, а живые, из плоти и крови, парубки. Утопленницам остаются лишь тихие

игры в ворона, в то время как от беспокойных развлечений молодых людей село становится вверх дном.

Сочетание ночных пейзажей, сверхъестественных существ, любовной интриги, которой мешают разгульные игрища и препятствие, объединяет «Вечера на хуторе близ Диканьки» и раннюю шекспировскую комедию. Таким образом, «Вечера на хуторе близ Диканьки» впитывают отдельные черты шекспировской поэтической системы, которые, в свою очередь, становятся органической частью творчества Гоголя.

Примечания

[1] Первой цифрой обозначается действие пьесы, второй — акт, третьей — номер стиха.

[2] Река добавлена в текст переводчиком. У Шекспира — «зеркало вод».

[3] Т. Л. Щепкина-Куперник упрощает манерный эвфуистический финал реплики Пака: в оригинале ночь «чернобровая» (black-brow'd). В языке повести Гоголя этот эпитет имеет фольклорное, а не изысканно-литературное происхождение, и отнесен только к Левко. Ганна называет его «чернобровым парубком» и «чернобровым козаком».

Библиография

Белинский 1953 — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., Л., 1953.

Ванслов 1966 — *Ванслов В. В.* Эстетика романтизма. М., 1966. С. 92–96.

Гоголь 2001 — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 1. М., 2001.

Гоголь 2009а — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. Т. 10. М., Киев, 2009.

Гоголь 2009б — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. Т. 16. М., Киев, 2009.

Гуминский 2015 — *Гуминский В. М.* Гоголь и исихазм: «Лествица» прп. Иоанна Синайского // Творчество Гоголя в диалоге культур. Четырнадцатые Гоголевские чтения. М., 2015. С. 55–62.

Евдокимов 2009 — *Евдокимов А. А.* Читал ли Гоголь Шекспира в подлиннике? // Нові гоголезнавчі студії = Новые гоголеведческие студии. Вип. 1 (18). Ніжин: 2009. С. 277–285.

Жирмунский 1914 — *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 29–58.

Кюхельбекер 1967 — *Кюхельбекер В. К.* Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. М., Л. 1967.

Левин 1990 — *Левин Ю. Д.* Шекспир // В. Г. Белинский и литературы Запада. М., 1990. С. 49–65.

Николаев 1989 — *Николаев О. Р.* У истоков гоголевского художественного мира (Поэма «Ганц Кюхельгартен») // Н. В. Гоголь и русская литература XIX века. Л., 1989. С. 3–22.

Пушкин 1962 — *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М., 1962.

Реизов 1986 — *Реизов Б. Г.* Шекспир и эстетика французского романтизма («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // *Он же.* История и теория литературы. Л., 1986. С. 129–160.

Топоров 2003 — *Топоров В. Н.* «Текст ночи» в русской поэзии XVIII — начала XIX века // Из истории русской литературы. Т. II. Кн. 2. М., 2003. С. 157–228.

Шекспир 1958 — *Шекспир У.* Сон в летнюю ночь / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник // *Он же.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М., 1958. С. 131–207.

Schlegel 1846 — *Schlegel A.* Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. B. 2. Leizpig, 1846.

Shakespeare 1810 — *Shakespeare W.* Dramatische Werke. B. 2. Wien, 1810. S. 121–230.

Shakespeare 1821 — *Shakespeare W.* Œuvres completes. V. 4. Paris, 1821. P. 149–271.

Shakespeare 2003 — *Shakespeare W.* A Midsummer Night's Dream. Cambridge, 2003.

Алексей Аркадьевич Пауткин

ДРЕВНЕРУССКАЯ РУКОПИСНАЯ ТРАДИЦИЯ И ДУХОВНЫЙ ПОДВИГ КНЯЗЯ-КНИЖНИКА

«Повесть временных лет» сохранила яркую похвалу книгам. Они сравниваются с «реками, напояющими вселенную». «Велика бо полза бываеть ч(е) л(о)веку от учения книжного» (II, 140)[1], — подчеркивал древний летописец. К «источнику мудрости» припадали многие поколения книжных людей, толковавших и умножавших наследие прошлого. В наши дни одним из подлинных хранителей книжного знания был Александр Анатольевич Илюшин. К нему вполне может быть отнесена характеристика волынского князя Владимира Васильковича, жившего во второй половине XIII в., просветительской деятельности которого посвящена эта статья: «Бе разумея притьче и темно слово и повестивъ со епи(скопомъ) много о(тъ) книгъ зане бы(сть) книжникъ великъ и философъ якого же не бы(сть) во всеи земли и ни по немь не будеть» (II, 913), «глаголаше ясно от книгъ» (II, 921), «мужьство и умъ в немь живяше правда же и истина с нимь ходяста» (II, 921).

Владимир Василькович, племянник знаменитого объединителя юго-западной Руси Даниила Романовича Галицкого, — древнерусский эрудит и библиофил, выдающаяся личность своего времени. На долю этого князя-мыслителя выпали немалые испытания. Он долго боролся с тяжелым недугом, безропотно переносил страдания, за что современники называли его вторым Иовом. Еще при жизни он раздал свои богатства и земли, позаботился о судьбе жены и приемной дочери Изяславы, «иже миловахъ… аки свою дщерь родимую» (II, 901). Сам Владимир трогательно говорил о ней: «Б(ог)ъ бо не дал ми своихъ родити за мои грехы но си ми бы(сть) аки о(т) своее княгине рожена взялъ бо есмь ю о(т) своее м(а)т(е)ри в пеленахъ и воскормилъ» (II, 901).

Пространное повествование о драматичной судьбе волынского князя завершается редкой по объему и литературным достоинствам похвалой. Малый летописный жанр некролога, складывавшийся в общих чертах еще в Начальной летописи, приобрел под пером книжника конца XIII в. изысканные формы. Деятельность правителя по строительству городов и храмов, украшению их иконами и утварью — традиционный элемент некрологической похвалы. Уникальной стороной интересующего нас текста является развернутая характеристика книжной деятельности князя. В этом похвала смыкается с известиями о духовных деятелях. Однако ее материал значительно шире и конкретнее (ср., напр.: митрополит Кирилл Гречин «учителенъ и хытръ ученью бож(ест)вены(хъ) книгъ» — I, 447). В Ипатьевском списке отсутствует этот заключительный фрагмент некролога, поэтому при публикации Галицко-Волынской летописи он печатается

по более позднему Хлебниковскому списку (в Погодинском списке текст похвалы обрывается в результате утраты и путаницы листов).

Владимир Василькович выделяется среди других князей-книжников раннего средневековья. Одни из них любили слушать божественное слово, другие читали духовные тексты (напр., Ярослав Мудрый). Были, конечно, и такие, кто заботился об обеспечении храмов и монастырей книгами. Так поступал великий владимиро-суздальский князь Константин Всеволодович: «Умудряя телесными и д(у)х(о)вными беседами часто бо чтяше книгы съ прилежанье(мъ)» (I, 443), «и распространися пр(е)м(у)др(ос)ть его паче смысла все(хъ) ч(е)л(о)в(е)къ» (I, 433). В отличие от Владимира Мономаха, волынский князь не создал самостоятельных сочинений, и считать его писателем в современном смысле нельзя. Однако уникальность личности и духовного подвига этого князя очевидна. Владимир Василькович — не только знаток и тонкий ценитель мудрого слова, вдумчивый читатель, способный на равных вести богословские беседы с представителями духовенства, он заказчик, вкладчик, покупатель и, что особенно удивительно, переписчик книг. Дважды в похвале упоминаются Евангелия -апракос, которые князь «сам же списа бяше». Едва ли князь сам руководил работой скриптория, располагавшегося, скорее всего, в стенах ктиторского монастыря Святых Апостолов. Можно однозначно судить лишь о его материальном участии в изготовлении пергаменных книг и о смиренном приобщении к труду рядового писца. Неизвестно, знал ли Владимир греческий или другие иноземные языки. Бесспорен лишь его особый навык чтения сакральных текстов.

Вторая половина XIII в. — время трагических утрат. Разорение поднепровских центров привело к длительному их запустению, ведь даже уцелевшие после 1240 г. монахи Киево-Печерской обители в первые десятилетия после татарского погрома нашли себе временное пристанище, судя по всему, во Владимире Волынском. Так, летописец сообщает, что на похоронах Владимира Васильковича в 1288 г., помимо епископа Евсигния и местных игуменов, присутствовал «и Огапитъ Печерьскии игуменъ» (II, 919). Галицко-волынская земля, несмотря на тяготы нашествия, противостояла духовному оскудению. Вспомним, что Бурундай разоряет юго-запад Руси в 1260 г. Затем набеги повторяются в 1280 и 1287 гг., а в 1283 г. Телебуга идет через эти земли на Венгрию. В политическом отношении это период ослабления связей региона с северо-востоком Руси, обострения соперничества потомков Романа Мстиславича и вступления в борьбу с Литвой, длившуюся, пока на рубеже XIV в. не были окончательно потеряны силы [Любавский 2012: 137–138].

На северо-востоке это время охарактеризовал в одном из своих «Слов» Серапион Владимирский: «Се уже к 40 лет приближаеть томление и мука» [ПЛДР 1981: 444]. То есть на Руси сменилось уже два поколения. Княжение Владимира Васильковича представляется в летописи как идеальное взаимодействие церковной и светской власти. Всё это в какой-то мере объясняет внимание летописца к книжной деятельности господина, стремившегося восполнить исчезавшее в огне нашествия наследие предков (ср. в Суздальской летописи: «И кр(ес)ты ч(ес)тныя и сосуды с(вя)щеныя и книгы одраша» — I, 463).

Интересна география книжных вкладов. Это не только стольный город Владимир Волынский. Книга рассылались в разных направлениях от центра, в епископии близкие и находящиеся на значительном удалении. Упоминаются

Каменец, Берестье, Любомль, Луцк, Белз, Перемышль (этот город принадлежал Льву Даниловичу). Самая дальняя точка в этих книжных путешествиях — Чернигов. Почему внимание волынского князя обращено далеко за пределы его владений? Летописец, безусловно, подчеркивал церковно-политический аспект деятельности своего князя: расширение и укрепление влияния Владимира Волынского как духовного центра южной Руси. Рассылка книг по городам выглядит как своеобразная реализация метафоры из похвалы Ярославу Мудрому, читаемой в «Повести временных лет»: «Насея книжными словесы с(е)р(д)ца верных людии» (II, 140). Волынский летописец хорошо знал киевское летописание, использовал в своем тексте ряд его фрагментов, относящихся, правда, уже ко второй половине XII в. Нельзя исключать его знакомства и с древней печерской летописью, где настойчиво подчеркивается, что «Ярославъ же сь яко же рекохомъ любимъ бе книгамъ и многы списавь положи вь ц(е)ркви С(вя)тои Софьи» (II, 141). В повествование о болезни и смерти Владимира Васильковича инкорпорированы также и пространные элементы похвалы Владимиру Святославичу из «Слова о Законе и Благодати». Фигура Ярослава Мудрого, продолжавшего, по мысли Илариона, дело отца, при этом заменяется на Мстислава Даниловича, которому завещал свои владения бездетный волынский князь.

Интерес к Чернигову, скорее всего, обусловлен родственными отношениями. Любимая жена Владимира Ольга Романовна (« … княгини моа мила Олго…» — II, 901) — дочь Романа Михайловича Брянского, старшего сына Михаила Всеволодовича Черниговского, убитого в Орде в 1246 г. Сестра Владимира Васильковича, тоже Ольга, была замужем за Андреем Всеволодовичем Черниговским. После его смерти (1263 г.) Чернигов был занят литовцами. В условиях упадка второй половины XIII в. Брянск начинает играть ведущую роль в делах Чернигово-Северской земли. Именно тесть волынского князя Роман Брянский сумел изгнать литовцев из Чернигова. Кроме того, известно, что многие черниговские бояре в XIII в. переселялись на юго-запад Руси.

Все пергаменные книги, упоминаемые в похвале, представляют собой вклады в храмы и монастыри. Рукописей светского содержания среди них нет. Это Евангелия-апракос, Апостолы-апракос, Пролог, Триодь, Октоихи, Ирмологии, Паремийник, молитвенник и служебники. В церковь города Бельска были переданы книги вообще, без упоминания их наименований. Видимо, имелся в виду полный набор богослужебных книг.

Поступки князя оцениваются как аспект церковноустроительной деятельности. Исключением из перечня богослужебных книг стал некий «Соборник великий отца своего» (т. е. Василька Романовича. — *А. П.*), который Владимир положил в монастырь «свои Святых Апостолов». Можно допустить, что в стенах этого монастыря и велась интенсивная книгописная работа. В свое время А. С. Орлов предположил, что сборник, переданный в ктиторский монастырь, мог «заключать в себе» список «Изборника» Святослава 1073 г. [Орлов 1947: 29]. Вероятно, летописец имел в виду сборник назидательных слов «Паренесис», переписанный по заказу волынского князя, сведения о чем сохранились в более позднем списке. На это указывает Д. М. Буланин [Буланин 1987: 296–299]. Книжная деятельность князя передается глаголами: *списа* (пятикратно), *положи* (трижды), *сам списа* (дважды), *посла*. Наиболее частотная форма — *да* (восемь раз).

На основе летописной информации можно сделать вывод о высоком уровне книжной культуры и прикладного искусства. Каждая рукопись уникальна. Трудно судить о том, были ли среди вкладов Владимира Васильковича иллюминированные книги. Но богатое убранство книг наводит на мысль об использовании в пергаменных кодексах, писанных уставом, и других элементов художественного оформления — заставок, инициалов. Например, тератологический орнамент получил в нашей рукописной традиции свое первоначальное развитие именно на юго-западе Руси. Единственное упоминание об оформлении одной из книг — «золотом писано» (II, 926) — Евангелия-апракос, посланного в Чернигов. Имеется в виду письмо листовым золотом, известное уже по древнейшим сохранившимся памятникам письменности.

Особое внимание в оценке книжной продукции летописец уделил роскоши окладов. Четырежды говорится о Евангелиях, «окованных серебром». Эти книги были отосланы в Каменец, Перемышль, Берестье и Чернигов. В двух случаях убранство дополнял жемчуг, а переплет черниговского Евангелия был украшен образом Спаса в финифти. Евангелие же из Любомля «волочено оловиро(м)» (II, 926) и получило финифть с изображением Бориса и Глеба.

Показательно, что подробнее всего летописец говорит о книжных вкладах в церковь Великомученика Георгия в Любомле. Ее построили в начале 80-х гг. XIII в. близ княжеской резиденции. До кончины Владимира Васильковича успели расписать только алтарь и барабан. Объяснить особое внимание к этому провинциальному храму можно следующим: в Любомле, милом его сердцу, князь провел свои последние дни. В Георгиевском храме, где служил его духовник, он был у последнего причастия. Летописец даже указал место, которое предпочитал во время службы князь. На сей раз Владимир «не можаше стояти о(т) немочи» — он сидит (II, 916). В этот храм Владимиром пожертвована самая «чудная видением» книга. Апракосное Евангелие князь «окова… все золото(м)ъ и камениемь дорогы(м) съ же(н)чуго(м) и деису(с) на не(м) скова(н) о(т) злата цаты великы съ финипто(м)» (II, 926). Подчеркивая щедрость господина, летописец замечает, что молитвенник для этой же церкви был куплен у некоей протопопицы («да на нем 8 гриве(н) ку(н)» — II, 926). Даже не столь роскошно украшенные книги были признаком не только духовного богатства, но и вполне конкретной материальной ценностью. Так, приводя список судебных издержек ростовского епископа Кирилла (под 1229 г.), суздальский летописец замечает: «бяше бо Кирилъ б(ог)атъ зело кунами и селы и все(м) товар(ом) и книгами» (I, 452).

На основе летописной информации исследователи по-разному оценивают количественные результаты книжной деятельности Владимира Васильковича. Несмотря на несходство методик подсчета, использование различных коэффициентов, кодикологические выкладки впечатляют. Т. В. Ильина полагала, что в летописи упоминаются 47 книг [Ильина 1978: 94]. Б. В. Сапунов давал еще более оптимистичную оценку трудов князя-книголюба — не менее 50 книг. При этом, по его мнению, «только в одну церковь Георгия в г. Любомле Владимир Василькович пожертвовал 34 книги» [Сапунов 1978: 73]. Общее же число переписанных книг могло быть еще больше, т. к. «отмечались наиболее дорогие по оформлению» [Сапунов 1978: 73]. Л. В. Столярова называет не менее 35 переписанных и купленных книг, разъясняя причины расхождений в оценках. Она не разделяет предположения Сапунова о существовании двенадцатитомного

Пролога [Столярова, Каштанов 2010: 165]. Так или иначе, подобная планомерная деятельность должна была продолжаться в течение ряда лет и не укладывалась в короткий отрезок времени.

Исходя из летописного текста, следует отметить, что создатель похвалы был близок к семье князя, знал не понаслышке о его трудах и устремлениях. Он самовидец и ценитель продукции волынского скриптория. Ему ведомы даже бытовые детали, связанные с миром книги. Повествуя о строительной деятельности Владимира, летописец говорит о том, что Бог вложил «во сердце» князя благую мысль основать город. Владимир взял книги пророческие и обратился к Богу со словами: «Што ми Г(оспод)и проявишь грешному рабу своему и на томъ стану» (II, 875). После этих слов он «розъгнувъ же книги…и выняся ему пророчьство Исаино» (II, 875). Из этого пророчества князь «уразуме» божественное покровительство своим намерениям. Особый смысл в пору татарского нашествия обрела фраза из книги пророка Исаии (61, 1–4): «И созижають пустыня вечная запустевшая преже воздвигнути городы пусты запустевшая о(т) рода» (II, 875). Гадает Владимир Василькович подобно Мономаху, только использует для этого не Псалтирь, а Паремийник. К сожалению, мы не знаем, была ли у волынского князя своя библиотека, позволившая ему обрести у современников репутацию великого книжника. Летописец прославляет деятеля, а не уединенного собирателя мудрости.

В похвале ничего не говорится еще об одном аспекте книжной деятельности Владимира Васильковича. Сегодня известно, что князь и его жена Ольга Романовна были заказчиками Номоканона (1287 г.) [Столярова, Каштанов 2010: 160]. Возможно, летописец не знал о составлении во Владимире Волынском Кормчей или счел церковно-юридический кодекс не соответствующим своему замыслу. Пространная некрологическая похвала конца XIII в., выходящая за традиционные рамки этого жанра, вероятно, должна была инициировать процесс местной канонизации князя. Преобладание духовной составляющей в характеристике светского правителя в значительной степени отражало реальные доминирующие черты исторической личности, противостоящей своим поведением алчному своекорыстию князей-современников.

Примечания

[1] Здесь и далее текст летописи цитируется по изданию: Полное собрание русских летописей. Лаврентьевская летопись. М.: 1997. Т. I [ПСРЛ 1997]; Ипатьевская летопись. М.: 1998. Т. II [ПСРЛ 1998]. Том и столбец указываются в тексте.

Библиография

ПЛДР 1981 — Памятники литературы Древней Руси. XIII век. М.: 1981.

ПСРЛ 1997 — Полное собрание русских летописей. Лаврентьевская летопись. М.: 1997. Т. I.

ПСРЛ 1998 — Полное собрание русских летописей. Ипатьевская летопись. М.: 1998. Т. II.

Буланин 1987 — *Буланин Д. М.* «Паренесис» Ефрема Сирина // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I (XI — первая половина XIV в.). Л.: 1987.

Ильина 1978 — *Ильина Т. В.* Декоративное оформление древнерусских книг. Новгород и Псков. XII–XV вв. Л.: 1978.

Любавский 2012 — *Любавский М. К.* Очерк истории Литовско-Русского государства до Люблинской унии включительно. Минск: 2012.

Орлов 1947 — *Орлов А. С.* О Галицко-Волынском летописании // Труды отдела древнерусской литературы. М.–Л.: 1947. Т. V.

Сапунов 1978 — *Сапунов Б. В.* Книга в России в XI–XIII вв. Л.: 1978.

Столярова, Каштанов 2010 — *Столярова Л. В., Каштанов С. М.* Книга в Древней Руси (XI–XVI вв.). М.: 2010.

Андрей Михайлович Ранчин

«КАССАНДРА НОВОЙ ТРОИ» Е. П. РОСТОПЧИНА И ЕЕ САТИРИЧЕСКАЯ ПОЭМА «ДОМ СУМАСШЕДШИХ В МОСКВЕ В 1858 ГОДУ»

14 февраля (по ст. стилю) 1858 г. поэтесса Евдокия Петровна Ростопчина сообщала одному из своих конфидентов, издателю и редактору журнала «Москвитянин» М. П. Погодину: «Начат у меня *Московский дом сумасшедших*, продолжение Воейковского; тут и вы, и я, и все; когда кончу, приеду вам прочитать. — Видите, как агнцы и голуби обращаются в кошек, когда их слишком заденут за живое» [Барсуков 1902: 207][1]. Поэма была закончена до 27 мая 1858 г., как следует из письма автора дяде, литератору Н. В. Сушкову [Ростопчина 1885в: 674]. Последний год жизни был для Ростопчиной очень трудным: она тяжело болела раком желудка [Теребенина 1978: 264], свойственник Ф. И. Тютчев, посетивший Ростопчину в Москве осенью, нашел ее в ужасном физическом состоянии. Впрочем, в письме Э. Ф. Тютчевой от 11 сентября 1858 г. он отмечал присущую Ростопчиной даже на пороге смерти «легкость или, вернее, стремительность в болтовне, при которой всё испаряется в словах» [Летопись 2003: 301, оригинал по-французски]. Родом такой «болтовни», но уже литературной, сплетен, перешедших в изящную словесность, во многом и стал «Дом сумасшедших…». Умирающая поэтесса сводила счеты со своим веком и со своими знакомцами. Утверждение, что в поэме она оборонялась, спровоцированная нападками на себя, было сильным преувеличением. К середине 1850-х гг. о ее творчестве — не так давно оценивавшемся восторженно — уже почти не отзывались одобрительно, но очень редко откликались и негативно. В критике о ней почти забыли. Предполагать, что устные суждения и о ее произведениях, и о ней лично были массово исполнены злобы, оснований как будто бы нет.

Современному читателю графиня Евдокия Петровна Ростопчина (урожд. Сушкова, 1811–1858) известна прежде всего как лирическая поэтесса — автор стихов о любви и о поэте и поэзии. Однако поэтическое творчество Ростопчиной не ограничивается этими темами. Она писала и гражданские стихи (в т. ч. — патриотические, на конкретные исторические события — послания-посвящения русским воинам, оборонявшим Севастополь), и сатирические. Сатира в творчестве Ростопчиной не случайна и близка ее исповедально-элегической лирике в большей мере, чем может показаться на первый взгляд.

Дар Ростопчиной — преображение традиционных поэтических выражений, устоявшихся лирических «формул» и узнаваемых цитат личностной интонацией. Творчество поэтессы питается представлением, что «жизнь и поэзия — одно». В ее стихах неизменно находят отражение встречи с первыми русскими поэтами. Ростопчина обменивается посланиями с Лермонтовым; заполняет своими

стихотворениями начатый и подаренный ей В. А. Жуковским альбом, прежде принадлежавший Пушкину. События ее биографии образуют подтекст произведений Ростопчиной, и одновременно сочинения как бы выстраивают ее жизнь в литературный сюжет.

Поэзия Ростопчиной в 1830-х — первой половине 1840-х гг. — поэзия красоты и любви, ориентированная на эстетизированный этикет, на светский салон, основанная на романтическом идеале. Природа таланта Ростопчиной представлялась гармоническим воплощением духа времени. Многие признанные литературные критики считают ее одним из первых русских стихотворцев, достойной продолжательницей лучших русских поэтов.

Ситуация изменилась к концу 1840-х гг.. Салон, бал, дружеский круг, каноны любовных отношений — сферы и формы жизни, вдохновлявшие поэтессу и связывавшие ее лирику с реальностью, — для нарождающейся новой литературы потеряли прежний высокий смысл, идеальное начало. Романтизм теперь кажется ходульным и безнадежно устаревшим, внимание обращено к «прозе жизни».

В этих условиях для Ростопчиной органичной формой самоутверждения и преодоления отчужденности становилась сатира. Подобно интимной лирике она часто таит в себе скрытый от посторонних смысл и вырастает из намеков, рассказов в кругу близких знакомых; обычно основана на переосмыслении емких традиционных мотивов.

Развернутое воплощение позиция поэтессы получила в двух сатирических произведениях 1850-х гг. — комедии «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки. <...> Продолжение комедии А. С. Грибоедова “Горе от ума”» (1856, опубликована посмертно в 1865 г.) и поэме «Дом сумасшедших в Москве в 1858 году. Продолжение воейковского “Дома сумасшедших”» (издана посмертно в 1885 г.).

Сочетание автобиографической конкретики и цитатности, обращенность к читателю-конфиденту, как бы «случайность» — особенности поэтики Ростопчиной-лирика, которые легко обнаруживаемы и в этих произведениях. Грибоедовская комедия и сатира поэта и критика «арзамасца» А. Ф. Воейкова (1779–1839) на современных ему литераторов [Эпиграмма и сатира 1931: 509–540] ходили в списках. Воейковская поэма создавалась как чтение для кружка близких ему лиц, произведение, понятное читателю, искушенному в расстановке противоборствующих литературных групп. «Горе от ума» вошло в «большую литературу», но и в нем современники искали прямой, сугубо злободневный смысл, находя прототипы для персонажей комедии. Выступив в роли продолжательницы Грибоедова и Воейкова, Ростопчина как бы возвращалась в литературу 1820–1830-х гг. или, точнее, возвращала эту литературу в годы 1850-е. В замысле это была попытка подняться над схваткой эпохи, над односторонностью групп.

Резкое неприятие Ростопчиной вызывали не только левые радикалы, в то время лишь нарождавшиеся, но и западники-либералы, которых она безосновательно подозревала в «”красном” радикализме»; не менее непримирима она была по отношению к славянофилам. Славянофилы, как она считала, «сочинили нам какую-то мнимую древнюю Русь, к которой они хотят возвратить нас, несмотря на ход времени и просвещенья» (письмо А. В. Дружинину от 27 мая 1854 г. [Письма к Дружинину 1948: 268]). Поэтесса считала, что «эти люди убили талант Н. М. Языкова» и «”уходили” Гоголя», а их идеолога

А. С. Хомякова, названного в письме Дружинину от 23 апреля 1854 г. «фарисеем» и «лицемером», «любящим Россию лишь времен Рюрика и Игоря» [Письма к Дружинину 1948: 267], за бичующие строки «В судах черна неправдой черной / И игом рабства клеймена; / Безбожной лести, лжи тлетворной, / И лени мертвой и позорной, / И всякой мерзости полна!» из стихотворения «России» уличала в нелюбви к Родине в также поэтическом «Ответе некоторым безыменным стихотвореньям» (1854) [Ростопчина 1856б: 379–380][2]. В «Доме сумасшедших…» славянофилы оказались изображены крайне неприязненно и пристрастно.

Политические взгляды Ростопчиной в 1850-х гг. были весьма консервативными, но, по-видимому, не официозными и не исключали определенной оппозиционности [см.: Ранчин 1995]. В воззрениях своих Ростопчина достаточно независима от времени, но в чувствах своих она не свободна от запальчивости и предвзятости.

Некоторых из современников Ростопчина поместила в «желтый дом» в отместку. Прозаик и поэт Н. Ф. Павлов и его жена поэтесса К. К. Павлова (урожд. Яниш) удостоились этой «чести» за то, что, по мнению Ростопчиной, настраивали против нее московских западников, а также за несостоятельные претензии на аристократичность. Кроме того, Павлова и Ростопчина были давними соперницами в поэзии: В. Г. Белинский и Н. М. Языков отдавали предпочтение первой, С. П. Шевырев признавал превосходство Павловой в стихотворной технике. Итог — появление злых строк в адрес автора «Ятагана» и «Аукциона»:

А тебя куда причислить,
Мамзель Яниш вдовый муж,
Славный за способность мыслить
И рассчитывать к тому ж?..
[Ростопчина 1885а: 691]

Выражавший симпатию к либерализму Павлов обвиняется Ростопчиной в лицемерии. В вину Павлову было поставлено поэтессой и подавление крестьянского бунта летом 1857 г. в имении его жены. Припомнила поэтесса расставание супругов, произошедшее в 1853 г., намекнула на арест Павлова по делу, возбужденному женой или ее отцом (возможно, по настоянию дочери) по обвинению в растрате. Дело было шумным и скандальным. Друг Ростопчиной С. А. Соболевский написал ряд эпиграмм на Павловых, в т. ч. и на этот эпизод [Соболевский 1912: 47][3].

Досталось, впрочем, от Ростопчиной и литераторам, ей некогда близким. Так, прежний добрый знакомец и посетитель ее московского литературного салона А. Н. Островский был аттестован весьма неприязненно:

Здесь и комик с *«новым словом»*,
По словам его друзей; —
Он Колумб наш в мире новом
Злых и добрых торгашей;
Долго был москвич душою, —
С *Москвитянином* скреплен,
Но житейскою волною в *Современник* занесен!..
[Ростопчина 1885а: 685][4]

В письме Н. В. Сушкову Островский был аттестован намного резче: «он только кабашник и сотрудник, проданный Современнику» [Ростопчина 1858б][5]. Писательница, очевидно, не могла простить «Колумбу Замоскворечья» сотрудничества с «Современником» — журналом, который Ростопчиной претил как радикально-демократической позицией, так и резкими оценками ее творчества.

По этой же причине графа Л. Н. Толстого она записала в «красные» — даром что автор «Детства» тогда склонялся к аристократическому фрондерству и либеральных литераторов шокировал ретроградными заявлениями:

В красной шапке, с мыслью красной,
Красный сердцем и душой,
Совращен талант прекрасный,
Шедший светлою стезей…
С духом бурь за панибрата,
Страшным именем прельщен,
Он теперь…Но без возврата
Навсегда ль потерян он?

Он, кого мы с «Детства» знали,
Кто как наш у нас любим,
Отступил — обуреваем
Духом, мнением чужим…
И его кружки пленили, —
Он — под фирмой «желчно-злой»…
Теплоту уж в нем убили
С самобытностью былой!..
[Ростопчина 1885а: 686–687]

Среди жителей «ростопчинского дома» — не только несимпатичные ей герои, но и друзья, и сама поэтесса, предупреждающая об опасности идейных смут и шатаний, именующая себя «Кассандра Новой Трои» и «*Сафо-Ростопчина*»:

Избавителя-героя
Ищет родине она,
Беспощадно уличает
Демагогов всех мастей…
Тщетно гнев ее пылает,
Где ж со всеми сладить ей?
[Ростопчина 1885а: 691]

По иным причинам писательница задела литераторов, идеологически ей не враждебных и лично хорошо знакомых. В них Ростопчина уязвила нравственные пороки: Шевырева, отозвавшегося весьма положительно о ее первой поэтической книге, Ростопчина обличила в клерикальном ханжестве и сервилизме, совпав в этой оценке с Каролиной Павловой: «Вот уста, что нам точили / Мед с елеем пополам, / Вот те руцы, что кадили / Безразборно всем властям…» [Ростопчина 1885а: 689], В М. П. Погодине, неизменно издававшем ее в «Москвитянине», поэтесса саркастически подчеркнула алчность: «Сбудет вас ценой большою / В библиотеку царей!...» [Ростопчина 1885а: 684][6].

Всё в соответствии с образцом — в сатире Воейкова тоже «объявлены сумасшедшими» не только враги, но и просто знакомые, и даже добрые друзья. Намеком дан у Ростопчиной С. А. Соболевский, один из друзей Пушкина, библиограф, известный острослов и эпиграмматист, «неизвестный сочинитель / Всем известных эпиграмм, / Лжи и вычуров гонитель, / Враг всем дурам, всем глупцам» [Ростопчина 1885а: 688]. Сохранились адресованные ему шутливые письма Ростопчиной [см.: НИОР РГБ.Ф. 11. Карт. 28. Ед. хр. 45. Л. 30–30об.][7]. Речь в них идет обычно о собаках — общем увлечении корреспондентов; известно стихотворение Соболевского «Ах, зачем вы не бульдог, / Только пола нежного…» [Соболевский 1912: 23].

Кроме того, еще один наставник Ростопчиной в острословии и остроумии есть и среди «комиссии врачей», приезжающей для исцеления «умалишенных» и «свихнувшихся». Это князь П. А. Вяземский, в прошлом блестящий участник литературного общества «Арзамас», переносившего шутку и сатиру из поэзии в жизнь и наоборот. Ростопчина как бы осуществила его призыв: «Соберите все глупые сплетни, и не сплетни, и не сказки, которые распустились и распускаются в Москве на улицах и в домах… — выйдет хроника прелюбопытная <...> Сказано: la littérature est l'expression de la société (литература — выражение общества; фр. — *А. Р.*), а еще более сплетни <...>. У нас литература изустная. Стенографам и должно собирать ее» [Вяземский 1963: 201–202].

Ростопчина, известная по своему «живому, игривому уму» [Благово 1989: 230], оказалась способной ученицей. В одном из писем жене от 1844 г. Вяземский, упоминая о Ростопчиной, замечает: «я по обстоятельствам слыву принадлежащим к ее coterie [кружку, группе лиц, преследующих эгоистические цели; фр. — *А. Р.*]» [Вяземский 1844: 80]. Мнение светских знакомых о coterie Вяземского и Ростопчиной случайно и необязательно. Но появление «Дома сумасшедших…» его словно подтвердило — в отношении литературы.

Письма Ростопчиной Вяземскому [См.: РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 2683] украшены каламбурами[8] и исполнены остроумной иронии; одновременно в них выражены тоска и пени на судьбу, на удаленность от столицы («*Ах, издали* есть точное определение моего отношенья к всему Петербургскому и… к самому Петербургу!» [Ростопчина 1848: 17об.]) и на «ад» московской жизни.

К Вяземскому обращены лучшие воспоминания Ростопчиной. Он — наставник и покровитель музы поэтессы: «вашему милому снисхожденью, вашим ободреньям обязана она, что выросла, пожирела и стала бабою наконец, с правом гражданства в стихотворном мире» [Ростопчина 1856а: 27]. Ему посылает она письмо с пространными цитатами из своей сатирической поэмы: «Это вздор, — но останется (как остается всё непечатное (*протестом*) по ихнему говоря!) против лжи, гадости, сплетней и злобы, заменившими (так! — *А. Р.*) у нас литературное мнение и печатную правду. Dixi! (Я сказала; лат. — *А. Р.*) [Ростопчина 1858а: 37].

Примечания

[1] Оригинал: НИОР РГБ. Ф. 11 (Погодина). Карт. 28. Ед. хр. 45. Л. 30–30об. Здесь и далее курсив воспроизводит выделения в оригинале (в рукописях — подчеркивание).

[2] Стихотворная полемика распространялась в списках; в альбоме Е. Ф. Тютчевой, дочери поэта, оба стихотворения записаны на соседних листах: РГАЛИ. Ф. 505. Оп. 1. Ед. хр. 183. Л. 20–22.

[3] О разных версиях этой истории Павловых см. [Рапгоф 1916: 31–32; Вильчинский 1970: 105–114].

[4] Пунктуация выверена по авторизованной писарской копии поэмы (НИОР РГБ. Ф. 297. К. 5. Ед. хр. 9). «Новым словом» впервые назвал драматургию А. Н. Островского Ап. А. Григорьев в статье «Русская литература в 1851 году».

[5] В публикации Е. С. Некрасовой слово «кабашник» пропущено как «неприличное» по отношению к драматургу, а «проданный» воспроизведено как «преданный» [Ростопчина 1885б: 702].

[6] В тексте публикации в конце не восклицательный, а вопросительный знак, Погодин в 1852 г. продал за 150 тыс. р. свое собрание Публичной библиотеке. Это событие вызвало многочисленные кривотолки и зависть, среди завистников был муж поэтессы граф А. Ф. Ростопчин [Берг 1891: 273].

[7] Здесь и далее курсив воспроизводит выделения в оригинале (в рукописях — подчеркивание).

[8] Среди них есть и реплика о Толстом, вошедшая в текст «Дома сумасшедших…»: «литератор, которого мы все любим и знаем с Детства» [РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 2683. Л. 26об].

Библиография

Барсуков 1902 — *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб.: 1902. Т. 16.

Берг 1891 — Посмертные записки Николая Васильевича Берга, главы III–VI // Русская старина. 1891. Т. 69. № 3. С. 229–279.

Благово 1989 — *Благово Д. Д.* Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л.: 1989.

Вильчинский 1970 — *Вильчинский В. П.* Николай Филиппович Павлов: Жизнь и творчество. Л.: 1970.

Вяземский 1844 — *[Вяземский П. А.]* <Письмо В. Ф. Вяземской, 1844> // РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 3272.

Вяземский 1963 — *Вяземский П. А.* Записные книжки (1813–1848). М.: 1963.

Летопись 2003 — Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. [М.; Мураново]: 2003. Кн. 2.

НИОР РГБ — Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной бибилиотеки.

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки.

Письма к Дружинину 1948 — Письма к А. В. Дружинину. М.: 1948.

Ранчин 1995 — *Ранчин А. М.* « … У алтаря пустого я стою!» Е. П. Ростопчина в 1850-х гг. // Лица: Биографический альманах. М.; СПб.: 1995. [Вып.] 6. С. 172–186.

Рапгоф 1916 — *Рапгоф Б.* К. Павлова. Пг.: 1916.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

Ростопчина 1848 — *[Ростопчина Е. П.]* <Письмо П. А. Вяземскому, 10 сентября 1848 г.>. // РГАЛИ Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 2683.

Ростопчина 1856а — *[Ростопчина Е. П.]* <Письмо П. А. Вяземскому, 25 января 1856 г.>. РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 2683.

Ростопчина 1856б — Стихотворенья графини Ростопчиной. СПб.: 1856. Т. 2.

Ростопчина 1858а — *[Ростопчина Е. П.]* <Письмо П. А. Вяземскому, 23 мая 1858 г.> // РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 2683.

Ростопчина 1858б — *[Ростопчина Е. П.]* <Ответы на замечания Н. В. Сушкова о поэме «Дом сумасшедших в Москве в 1858 году> // НИОР РГБ. Ф. 297. Карт. 6. Ед. хр. 28.

Ростопчина 1885а — [*Ростопчина Е. П.*] Дом сумасшедших в Москве в 1858 году. Продолжение Воейковского Дома Сумасшедших // Русская старина. 1885. Т. 45. № 3. С. 679–698.

Ростопчина 1885б — *[Ростопчина Е. П.]* <Ответы на замечания Н. В. Сушкова о поэме «Дом сумасшедших в Москве в 1858 году> // Русская старина 1885. Т. 45. № 3. С. 702.

Ростопчина 1885в — *Растопчина Е. П.* Гр. Е. П. Ростопчина — Н. В. Сушкову, 27 мая 1858 г. // Русская старина. 1885. Т. 45. № 3. С. 674–678.

Соболевский 1912 — Экспромты и эпиграммы С. А. Соболевского. М.: 1912.

Теребенина 1978 — *Теребенина Р. Е.* Записи о Пушкине, Гоголе, Лермонтове и других писателях в дневнике П. Д. Дурново // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: 1978. Т. 8. С. 248–275.

Эпиграмма и сатира 1931 — Эпиграмма и сатира. М.; Л.: 1931. Т. 1.

Светлана Алексеевна Салова

АНАКРЕОНТИЧЕСКАЯ ГЕРОНТОСОФИЯ Г. Р. ДЕРЖАВИНА: РЕКОНСТРУКЦИЯ КОНТЕКСТА

Общеизвестно, что начальные этапы бытования анакреонтической поэзии на русской почве связаны с именами А. Д. Кантемира, А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова, М. В. Ломоносова. Заметной вехой в истории жанра анакреонтической оды / песни справедливо считается изданный в 1794 г. билингвальный сборник Н. А. Львова «Стихотворение Анакреонта Тийскаго». Именно его переводы лирических миниатюр из Anacreontea обычно (и не без основания) расцениваются в качестве ближайшего контекста поэтического цикла Г. Р. Державина 1804 г. «Анакреонтические песни». Что касается его автора, сменившего лирическое амплуа «татарского мурзы» и представшего в маске легендарного древнегреческого песнопевца, то он подчас воспринимается едва ли не как поэтический восприемник своего друга-переводчика, нетривиально концептуализировавшего бытовую и поэтическую личность Анакреонта. Симптоматична в этом плане та скрупулезность, с которой Я. К. Грот каталогизировал в свое время не только прямые заимствования Державина из перевода Львова, но также разнообразные параллели и переклички с текстом-антецедентом. Этот же педантичный текстолог и издатель сочинений Державина, комментируя метаморфическое преображение «певца Фелицы», верно отметил: «Место Фелицы <…> опустело в храме его поэзии; ему нужны были теперь другие источники вдохновения, и одним из любимцев его *старческой музы* [курсив мой. — *С. С.*] становится Анакреон» [Грот 1997: 499]. Однако последующие поколения исследователей державинской анакреонтики, как правило, предпочитали игнорировать гротовское указание на возрастной критерий, сопровождавшееся к тому же недвусмысленной констатацией пресловутой влюбчивости престарелого поэта: «Впрочем, к этому роду поэзии влекла Державина *главным образом влюбчивость* [курсив мой. — *С. С.*], которою он отличался, несмотря на лета свои, до конца жизни. Имена молодых девушек или женщин, внушавших ему нежные чувства, стоят то во главе посвященных им стихов, то в его объяснениях. Это были, например, Параша и Варя Бакунины, Люси Штенбер, графиня Соллогуб, Жегулина, Колтовская» [Грот 1997: 501].

Скрыто оппонируя трактовкам такого рода, советская наука о литературе настойчиво педалировала идеологическую подоплеку ухода Державина в «анакреонтизм», не придавая принципиального значения глубоко личностным, «неслужбистским» обстоятельствам его жизни. Что касается постсоветского литературоведения, то специальное внимание к возрастному фактору как вескому основанию для литературной протономинации «подлинный русский Анакреон(т)» едва ли

не первым привлек А. А. Илюшин в статье о Державине для энциклопедического справочника «Исторический лексикон. XVIII век»: «… анакреонтические песни Державин начал слагать еще в молодости, а вот сборник их сподобился издать, когда ему стало за шестьдесят: созрел, а вернее состарился наподобие Анакреонта. Другие русские мастера анакреонтики — А. Д. Кантемир, М. В. Ломоносов, Н. А. Львов — до столь преклонного возраста просто не дожили, так что подлинным “русским Анакреонтом” был лишь Державин» [Илюшин 1996: 243]. Стоит особо подчеркнуть, что указанием на конкретно-биографические обстоятельства ученый не просто мотивировал очередную смену лирической маски Державина, но подчеркнул продуктивность научного изучения его анакреонтической геронтологии как особого мотивно-тематического комплекса. Образовавшуюся лакуну в какой-то мере заполнил осуществленный А. А. Илюшиным филигранный анализ державинской эпитафии «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 года июля 15 дня приключившуюся» [Илюшин 2004: 193–198]. Обратив внимание на концепт «утехи» как маркер анакреонтической стилистики, исследователь вновь привлек внимание к сокровенным приватным обстоятельствам обращения овдовевшего поэта к анакреонтике.

Добавим от себя, что мрачная перспектива одинокой старости оказалась для Державина не менее (а возможно, гораздо более) действенным фактором, чем вышедший в свет в 1794 г. билингвальный сборник «Стихотворение Анакреона Тийскаго» в переводе Н. А. Львова. Симптоматично, что именно актуализация едва ли не самой банализованной анакреонтической мифологемы омоложения старика любовью юной девы оформила идейно-смысловое ядро стихотворения 52-летнего Державина «К Анжелике Кауфман», сочиненного в Петербурге 30 января 1795 года по случаю предстоящего на следующий день бракосочетания с 27-летней Д. А. Дьяковой. Субъект речи обратился к «живописице преславной» с просьбой нарисовать портрет Милены — той, которая после смерти Плениры смогла бы своей любовью и красотой воскресить его и вернуть к жизни: «Чтоб, на всех взирая хладно, / Полюбила лишь меня; / Чтобы, сердце безотрадно / В гроб с Пленирой схороня, / Я нашёл бы в ней обратно / И, пленясь ее красой, / Оживился бы стократно / Молодой моей душой» [Державин 1987: 33]. Заметим попутно, что работа Державина над этой лирической миниатюрой продолжалась с 1796 по 1808 г. Весьма красноречивым в этой связи представляется тот факт, что в хранящейся в ИРЛИ так называемой «Казанской тетради» содержится иной, ранний вариант последнего стиха: «Молодой моей женой», где, по-видимому, без тени иронии эксплицировался мистический смысл «анакреонова мифа» о возрождающей силе любви.

В ракурсе занимающей нас темы целесообразно апеллировать к еще одному, более развернутому и не совсем традиционно акцентуированному суждению А. А. Илюшина. В статье «Геронтофильские мотивы русской поэзии» важнейшим жанровым идентификатором анакреонтики и предикатом геронтологической темы он вполне резонно признал мотив «старость и любовь», неоднократно актуализировавшийся и в анакреонтической поэзии Державина: «Анакреонтику иногда отождествляют с поэтическим гедонизмом, воспеванием чувственных наслаждений и вина. Это неточно и неполно. Тут едва ли не самое главное заключается в том, что пьяница и любовник — старик… Правда, он немощен, лыс, сед и не всегда может рассчитывать на взаимность со стороны девушек.

Но юн душой и жаждет удовольствий тем острее, чем ближе видит свою кончину. Обожает женскую красоту, умеет любить, навеки ранен Купидоном. Довольно сложная гамма чувств, а не просто: “вино и женщины!”. Уже в кантемировской интерпретации анакреонтических текстов всё это есть. Самым же убедительным “русским Анакреон<т>ом” был, наверное, Державин, помышлявший об амурах в старости, “в гроб сходя”» [Илюшин 1995: 67–68]. Процитированное суждение А. А. Илюшина было бы поспешным воспринимать как механическую ретрансляцию процитированного выше суждения Я. К. Грота о влюбчивости престарелого Державина. Курьезная прямолинейность гротовской констатации, фактически игнорирующей различия между бытовой и творческой личностью поэта, контрастно оттеняет провокативный смысл приведенного выше суждения А. А. Илюшина. Указанием на неравнодушие зрелого Державина к женской красоте и свежести авторитетный стиховед, по сути, проблематизировал допустимые границы идентификации поэта с лирическим субъектом его анакреонтики, заострив попутно вопрос об иронии и самоиронии как ее жанрово-стилевой доминанте.

Для уяснения особенностей державинской рецепции личности и поэзии Анакреонта уместно сослаться на мнение Л. В. Пумпянского, пунктирно обозначившего тот наиболее важный фактор, который и предопределил в конечном счете полярность жанровых позиций Ломоносова и Державина. В лекциях о русском классицизме исследователь убедительно постулировал мысль об анакреонтизме как социокультурной модели поведения дворянина екатерининской эпохи, когда «стали жить анакреонтически…» [Пумпянский 2000: 69]. Добавим от себя, что разительное отличие рецептивных интенций Ломоносова и Державина не в последнюю очередь обусловливалось подвижностью значимого для каждого из них историко-литературного фона, специфичность которого напрямую обусловливалась особенностями социокультурной ситуации. Подчеркнуто критическое восприятие персоны и поэзии Анакреонта Ломоносовым регулировалось преимущественно источниками нравственно-философского содержания — концепциями Цицерона, Ф. Ларошфуко, Б. Фонтенеля, Б. Грасиана. Что касается Державина, то в контекстуальное пространство его анакреонтики полноправно вошла не только разветвленная европейская и отечественная традиция переводов, переложений, парафраз и стилизаций приписываемых Анакреонту стихотворений, но также целый пласт переводной и — частично — оригинальной повествовательной прозы, актуализировавшей образный топос влюбленного / влюбчивого старика в его анакреонтических коннотациях.

Мне уже доводилось писать об опубликованной в 1796 г. в Москве анонимной повести «Анакреонт, или Могущество любви» как ближайшем по времени создания компоненте контекстуального ареала анакреонтики Державина [Салова 2011: 212–215]. Напомню, она представляет интерес тщательной проработкой «геронтофильского» сюжета о неравной по возрастному критерию любви прелестной младой Астерии к убеленному сединами нежному песнопевцу. «Любезной и сладостной Любомудрец», который «песнословил согласными звуками Венеру и ея сына, хотя уже белым инеем начинала глава его покрываться» [Анакреонт 1796: 14], был щедро вознагражден Купидоном. Он получил в подарок лиру, настроенную самим сыном Киприды, к тому же последний вернул постаревшему Анакреонту былую силу молодости и наделил способностью покорять сердца юных дев: «Я определю к тебе нежную роскошь и, одаряя

тебя крепостию лет юных, сокрою под твоею сединою науку быть приятным» [Анакреонт 1796: 16]. В день торжеств в честь бога Гименея младая Астерия возложила на его главу «венец, предлагаемой нежным дружеством и любовию пламенной» [Анакреонт 1796: 44–45] и принесла ему клятву супружеской верности: «…единая смерть отлучить меня от тебя возможет» [Анакреонт 1796: 45]. Автор-аноним наделил Анакреонта чертами культурного героя и создал собственную сентименталистскую версию его мифа, отчетливо корреспондирующую с философско-эстетической рецепцией легендарного песнопевца Н. А. Львовым. К сказанному ранее остается добавить, что мифопоэтический антураж и благостная концовка геронтофильского сюжета, актуализированного автором-анонимом, резко контрастирует с реалистически правдоподобными историями о влюбленных стариках, рассказанными европейскими литераторами. Некоторые из них, скорее всего, были известны Державину.

Одним из наиболее репрезентативных формантов линейного контекста геронтологической анакреонтики Державина является повесть Н. Ретифа де ла Бретонна «Ножка Фаншетина, или Сирота французская», опубликованная в 1774 г. в переводе А. С. Хвостова. Непреложный факт принадлежности в 1770-х гг.обоих литераторов к кружку Н. А. Львова позволяет уверенно констатировать осведомленность начинающего поэта в переводческой практике своего друга, создавшего «антилибертинскую» версию образного топоса влюбленного старика, которая к тому же продуцировала отчетливые коннотации с фигурой легендарного песнопевца Анакреонта. Прочность личных и творческих связей Державина и Хвостова, их тесное литературное общение на протяжении всей жизни (и особенно в 1790-е гг.) косвенно верифицирует наше предположение, что хвостовский перевод Бретонна входил в читательский кругозор Державина.

Содержание переведенного А. С. Хвостовым любовно-авантюрного либертинского романа Бретонна составляют злоключения невинной шестнадцатилетней Фаншетты, ставшей объектом низменных вожделений «тьмы» «охотящихся» за ней мужчин. Центральной фигурой в сфере отрицательных персонажей этого произведения является богатый, моложавый парижский мещанин, циничный и лицемерный сластолюбец «лет около 50» по фамилии Апатеон, скорее всего, совсем не случайно рифмующейся с антропонимом «Анакреон». Его образ представляет собой рокайльно-либертинскую вариацию топоса «влюбчивого старика» и персонифицирует конкретный историко- и социокультурный феномен, который можно условно назвать «стариковским либертинажем». В полном соответствии с либертинским кодексом поведения любострастный Апатеон находит философско-материалистическое оправдание своей грубой чувственности, распутного и разнузданного, по меркам традиционной морали, образа жизни. Подобно записным развратникам, он оправдывает собственное бесстыдство естественными природными законами. Конечные намерения вероломного сластолюбца относительно доверившейся ему юной Фаншетты недвусмысленно засвидетельствовал его возглас после побега девушки: « … не сорвал бы другой розу, на которую я так долго грыз зубы… Ах!» [Делон 2013: 688]. Дальнейшие перипетии развития романического сюжета давали наглядное представление о глубинах нравственного падения и моральной низости Апатеона, которая вскоре стала очевидной буквально всем добродетельным персонажам романа, вынужденным с энергичной самоотверженностью противостоять его козням.

В парадигматический контекст державинской анакреонтики целесообразно включить также сочинения плодовитого французского беллетриста второй половины XVIII в. П. Ж. Б. Нугаре, неоднократно варьировавшего образный топос престарелого сластолюбца. Державину мог быть известен его сборник повестей, изданный в 1766 г. под общим названием «Les passions différents âges, ou le tableau des folies du siècle». Русскоязычный перевод четырех тематически близких моралистических повестей, составивших названный прозаический цикл, был выполнен князем Алексеем Ивановичем Голицыным и опубликован в 1783 г. в московской типографии Н. И. Новикова под названием «Картина глупостей нынешнего века, или Страстей различного возраста». Во второй повести этого сборника, лаконично озаглавленной «Старик», рассказывалась назидательная история трех амурных похождений семидесятилетнего барона Осбруна.

Глубинной психологической подоплекой и потайным механизмом поведения обремененного болезнями, но всеми силами ухищряющегося скрывать свой преклонный возраст старика Осбруна являлась «анакреонтическая» *idée fixe* обрести любовь, чтобы повернуть время вспять и вернуть ушедшую молодость. Стремясь покорить жестокосердную и злую на язычок Маркизу Ально, Барон признается: «Я не в тех летах, в которыя бы мне смешно было любить; да хотя бы я приближался и к концу моей жизни, то вы в состоянии возвратить мне мою молодость» [Картина 1783: 49–50]. Окончательным крушением подобных иллюзий стало последнее амурное приключение Осбруна, оказавшегося жертвой алчного корыстолюбия юной певички из оперного хора. «Частые кровопускания», которые Розетта делала его кошельку, превратили престарелого «Рыцаря любовных дел» в «рыцаря скупости», заставив отказаться от попыток вернуть утраченную молодость.

Показательно, что модель поведения барона Осбруна в сфере частной жизни выстраивалась Нугаре посредством скрещения и наложения трех, казалось бы, резко диссонирующих друг с другом поведенческих кодов — аристофановского, анакреонтического и либертинского. Подобная экспериментальная стратегия оказалась весьма продуктивной. Она наделила оценочный кругозор автора широким диапазоном, не сводимым к однозначно комическому осмеянию незадачливого престарелого любовника, чьи энергичные потуги вернуть молодость эпизодически подаются в переводной повести в отсвете мягкой, щадящей иронии или теплого, сострадательного юмора.

Все три отмеченные выше сюжетные актуализации «анакреоновой фабулы» наглядно продемонстрировали вариативность и неоднородность сформировавшихся ко второй половине XVIII в. общекультурных представлений об Анакреонте и лирическом субъекте его поэзии. Осмелимся предположить, что именно эту семантическую поливалентность и попытался «обыграть» Державин, полемически отталкиваясь от любых однозначных истолкований личности и поэзии легендарного песнопевца. В отличие от Н. А. Львова, конвертировавшего позитивную рецепцию Анакреонта в сентименталистский миф его имени, Державин, более десяти лет перелагавший анакреонтейю и сочинявший лирические миниатюры в анакреонтическом духе, экспериментально усложнил свою творческую сверхзадачу. Она не сводилась ни к подтверждению реноме легендарного песнопевца как добродетельного философа-жизнелюбца с нежным сердцем, ни к нарциссическому намерению мифологизировать «с оглядкой» на него собственную персону.

Конфигурация интонационно-смыслового пространства анакреонтики Державина обусловливалась принципиально важным для него четким осознанием семантической многозначности, амбивалентности, противоречивости не только литературно-эстетических презентаций образа Анакреонта, но также «разномодальных» актуализаций образного топоса влюбленного / влюбчивого, молодящегося / моложавого старика в европейской и отечественной повествовательной прозе. Это обстоятельство позволяет воспринимать державинский цикл анакреонтических песен как своеобычную поэтическую антологию поливалентных интерпретаций исходных анакреонтических образов, мотивов, фабульных схем.

Библиография

Анакреонт 1796 — Анакреонт, или Могущество любви. М.: 1796.

Грот 1997 — *Грот Я. К.* Жизнь Державина. М.: 1997.

Державин 1987 — *Державин Г. Р.* Анакреонтические песни. М.: 1987.

Делон 2013 — *Делон М.* Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века. М.: 2013.

Илюшин 1995 — *Илюшин А.* Геронтофильские мотивы русской поэзии // Комментарии. Вып. 4. М.: 1995. С. 67–98.

Илюшин 1996 — *Илюшин А. А.* Державин // Исторический лексикон. XVIII век: энциклопедический справочник. М.: 1996. С. 239–245.

Илюшин 2004 — *Илюшин А. А.* Русское стихосложение. М.: 2004.

Картина 1783 — Картина глупостей нынешнего века, или Страстей различного возраста. Сочинение Г. Н. М.: 1783.

Пумпянский 2000 — *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: 2000.

Салова 2011 — *Салова С. А.* Сафо и Анакреонт: геронтологические мотивы в анакреонтике Г. Р. Державина // Alexandro Il'ušino septuagenario oblate. М.: 2011. С. 208–215.

Евгения Нахимовна Строганова

«ВЕНОК СОНЕТОВ НА МОГИЛУ М. Е. САЛТЫКОВА» Вс. Е. ЧЕШИХИНА В КОНТЕКСТЕ СТИХОТВОРНЫХ ОТКЛИКОВ НА СМЕРТЬ ПИСАТЕЛЯ

Исследование выполняется при поддержке РГНФ (проект № 15-04-00389)

В России XIX в. смерть известных и особо почитаемых деятелей становилась общественным событием. Традиция прощальных публичных чествований, по всей вероятности, относится к 1837 г.[1], когда Петербург всенародно прощался с А. С. Пушкиным. С. Н. Карамзина писала, что на отпевание к Конюшенной церкви «собралась несметная толпа <…> целые департаменты просили разрешения не работать, чтобы иметь возможность пойти помолиться, все члены Академии, художники, студенты университета, все русские актеры. <…> Вся площадь была запружена огромной толпой, которая устремилась в церковь, едва только кончилось богослужение…» [Пушкин в письмах: 172][2]. Такими же всенародными стали и похороны И. А. Крылова в 1844 г.: «От церкви потянулись за гробом густые ряды экипажей и еще более густые толпы пешеходов, мигом застлавшие собою всю площадь между Адмиралтейством и Невским проспектом. Русь хоронила одну из своих знаменитостей!..» [Крылов в воспоминаниях: 252]. Публичный характер носило и прощание с Н. В. Гоголем в Москве. Е. В. Салиас де Турнемир сообщала своему корреспонденту подробности отпевания и похорон: «За гробом пешком шло несметное число лиц всех сословий; прямо за гробом попечитель и все университетские чины и знаменитости; дамы ехали сзади в экипажах. Нить погребения была так велика, что нельзя было видеть конца поезда. До самого монастыря Данилова несли его на руках» [Русский архив: 438]. Когда в 1855 г. скончался кумир студенческой Москвы Т. Н. Грановский, его также хоронили всем миром: «Похороны его были чем-то умилительным и глубоко знаменательным; они останутся событием в памяти каждого участвовавшего в них. Никогда не забуду я этого длинного шествия, этого гроба, тихо колыхавшегося на плечах студентов, этих обнаженных голов и молодых лиц, облагороженных выражением честной и искренней печали, этого невольного замедления многих между разбросанными могилами кладбища, даже тогда, когда уже всё было кончено и последняя горсть земли упала на прах любимого учителя...» [Тургенев 1963: 371].

Все эти события как будто изгладились из памяти современников. Автор «Внутреннего обозрения» в журнале «Вестник Европы» первыми в России публичными похоронами называл прощание театрального Петербурга с любимцем публики А. Е. Мартыновым в августе 1860 г. [см.: Вестник Европы: 342][2]. Но

первыми воистину народными в восприятии современников оказались похороны Н. А. Некрасова, собравшие тысячи почитателей его творчества [Летопись 2009: 613–623][3]. П. И. Вейнберг вспоминал: «Это были первые грандиозные похороны русского писателя, — не такие торжественные, как последовавшие за ними через несколько лет похороны Достоевского и Тургенева — особенно последнего, — но, во всяком случае, очень величественные». Шедший за гробом М. Е. Салтыков тогда произнес: «Слава Богу <…> начинают понимать, что значит писатель… Подождите, через несколько лет не то еще будет…» [Вейнберг 1971: 466–467]. И действительно, прощание с уходившими из жизни кумирами — Ф. М. Достоевским, И. С. Тургеневым[4], Л. Н. Толстым — приобретало всё более масштабный характер. Число людей, стремившихся отдать последний долг властителю дум, насчитывалось уже не тысячами, а десятками тысяч, — многолюдные публичные похороны становились одним из наивысших проявлений общественного признания писателя. У. Никелл заметил, что в похоронах Толстого выразился «акт самоосознания общества через присвоение Толстого, его ассимиляцию в историю и традицию России»; исследователь справедливо предположил, что аналогичные механизмы действовали в церемонии публичного прощания с другими выдающимися людьми [Никелл 2000: 55]. Этот «акт самоосознания общества» выражался не только в проводах писателя в последний путь, но и в многочисленных печатных откликах — некрологах, мемуарах, статьях и стихах.

Ощутимой общественной утратой стала кончина М. Е. Салтыкова 28 апреля 1889 г., и похороны его стали событием общественной жизни [Пищулин 1975: 122–126]. Знаменателен отклик А. П. Чехова в письме к А. Н. Плещееву: «Мне жаль Салтыкова. Это была крепкая, сильная голова. Тот сволочной дух, который живет в мелком, измошенничавшемся душевно русском интеллигенте среднего пошиба, потерял в нем своего самого упрямого и назойливого врага. Обличать умеет каждый газетчик, издеваться умеет и Буренин, но открыто презирать умел один только Салтыков. Две трети читателей не любили его, но верили ему все. Никто не сомневался в искренности его презрения» [Чехов 1976: 212–213]. Невосполнимость этой потери понимали и другие современники Салтыкова, многие из них — как профессиональные поэты, так и дилетанты-любители, — стремились выразить свои настроения в стихах.

В собранных нами 34 стихотворных текстах [см.: Стихотворные отклики 2015: 154–202] обращают на себя внимание два момента. Во-первых, независимо друг от друга стихотворцы воспроизводили те штампы, которыми сопровождалось распространенное представление о творчестве Салтыкова. Во-вторых, каждый из них по-своему транслировал признанные литературные образцы откликов «на смерть поэта». В стихах разных авторов не раз встречаются реминисценции, а то и прямые цитаты из лермонтовского стихотворения «Смерть поэта» («И умер он» — *Аноним*; «Умолк навеки он!.. Порвались струны дивной лиры» — *Л. Я. А-в*; «Судьбы свершилися угрозы» — *М. Б.*; «И вот свершилась судьба! Замолкли прекрасные звуки» — *А. Г.*; «И нет тебя… Смежились очи» — *С. Захарьин*; «Потускло гордое чело» — *Н. Кельш*). Очень часто встречаются отголоски некрасовского отклика на смерть Н. В. Гоголя «Блажен незлобивый поэт», а также непосредственно восходящая к Гоголю фраза «смех сквозь слезы». В некрологических стихах, особенно самодеятельных поэтов, немало банальностей, от которых сам Салтыков наверняка пришел бы в негодование; есть и откровенно-бездарное графоманство.

Однако в совокупности отзывы интересны как свидетельство общественной репутации Салтыкова и осознания современниками его литературно-общественного значения.

В этих текстах явно выделяется группа ключевых слов, характеризующих специфику литературной деятельности Салтыкова и его общественное значение:

сатира *(*также: *сатирик)*;
родина (также: *родной* и *отчизна*);
труд (также: *труженик*, *поэт*, *мыслитель*, *мысль*),
правда (и производные, также: *истина*),
учитель (также: *пророк, воспитатель*).

Некоторые из этих понятий образуют определенные семантические гнезда, которые условно можно определить следующим образом: объект сатиры, выраженная эмоция, способ воздействия на читателя, оценка деятельности писателя.

Сатира(-ик) — **25** лексем,
объект: порок — 13, зло — 11,
эмоция: гнев — 4,
способ воздействия: смех — 16 (эпитеты: отрезвляющий, громовый, злой, скорбный, едкий, спасительный, горький, открыто-благородный, грозный, грозовой), хохот — 1,
оценка деятельности: боец — 5, борец — 1, бороться — 3, титан — 2.
Всего 81 лексема.
Родина — 9, родной — 13, отчизна — 8,
эмоция: любовь, любви — 15, страдание — 7,
оценка деятельности: гражданин(-ский) – 5.
Всего 57 лексем.
Труд — 8, труженик — 2, поэт — 8, мысль(-итель) — 11.
Всего 29 лексем.
Правда (и производные) — 17, истина — 6.
Всего 23 лексемы.
Учитель — 4, учил — 1, пророк — 3, воспитатель —1.
Всего 9 лексем.

Совершенно естественно, что характеристика писателя как личности основывалась на его общественной позиции, и в стихах Салтыков представлен в первую очередь как сатирик, бесстрашно обличающий общественное зло. Это выразилось и в том, что в некоторых случаях личность писателя *Салтыкова* вытеснялась его псевдонимом *Щедрин*. Имя *Салтыков* используется 18 раз, из них 10 в названиях стихотворений. Псевдоним *Щедрин* встречается 16 раз (из них 6 в графоманском бреде некоего Романовского); один раз псевдоним использован в названии стихотворения. Кроме того, в названиях стихотворений писатель именуется *М. Е. Салтыков-Щедрин* — 5 раз; *М. Е. Салтыков (Щедрин)* — 3; *М. Е. Салтыков — Н. Щедрин* — 1.

Заслуживает внимания еще один важный момент, а именно — упоминаемые произведения Салтыкова. Получается очень интересная картина: названия произведений как таковые отсутствуют, лишь в одном стихотворении появляются топонимы *город Глупов* и *Пошехонье* и в связи с последним название «Пошехонская старина». Вместе с тем трижды в разных текстах упоминаются «Забытые слова» — последний и неосуществленный замысел писателя, который был опубликован посмертно в июньском номере «Вестника Европы» за 1889 г. Таким образом, этот неосуществленный, сохранившийся в наброске замысел выступает в функции знакового произведения и воспринимается как литературное завещание писателя.

В контексте этих стихотворных откликов рассмотрим малоизвестное произведение малоизвестного поэта Вс. Е. Чешихина (о нем [см.: Круминя 1996]) «Венок сонетов на могилу М. Е. Салтыкова».

Всеволод Евграфович Чешихин (1865–1934) — младший современник Салтыкова, поэт, прозаик, драматург, переводчик, публицист, музыкальный критик (псевдонимы: *Вс. Ч.*, *Всев. Ч.*, *Чеш-ин*, *Всеволод*, *Дилетант* и др.). Он окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета (1887), служил в Рижском окружном суде (до 1906). Печатался в «Рижском вестнике», «Прибалтийском листке» (с 1910 — «Прибалтийский край»), «Рижской мысли», в журналах «Артист», «Наблюдатель» «Жизнь искусства», издавал журнала «Всемирный почтовый союз» (1904–1907, с 1906 — «Всемирный союз»); получил известность как автор «Истории русской оперы» (2-е изд. — 1905).

Цикл был написан недавним петербургским студентом в 1890 г., вскоре после смерти Салтыкова [Чешихин 1894: 211–219]. Как известно, первым венком сонетов на русском языке был сделанный Ф. Е. Коршем [Русская мысль: 1–8] перевод «Сонетного венка» словенского поэта Франце Прешерна, и на протяжении долгого времени считалось, что оригинальные венки сонетов появились в России только в 1909 г. (венки Вяч. Иванова и М. Волошина). Лишь в недавнее время установлено, что автором первого оригинального венка сонетов был Вс. Е. Чешихин [см.: Подковырова 1997: 73–87; Подковырова; Подковырова, Тюкин], и это именно цикл, посвященный Салтыкову. Жанровым особенностям произведения посвящено несколько статей, но исследователи пока не обращались к вопросу об особенностях отражения в этом тексте литературной репутации Салтыкова.

В отличие от Ф. Прешерна, в цикле которого патриотическая тема переплетается с центральной любовной, цикл Чешихина имеет исключительно общественное наполнение, что связано с фигурой героя.

Содержательно в цикле выделяются две части: в первой преобладают мотивы прославления (воспевания) и оплакивания (сонеты 1–8), во второй — мотивы забвения и преодоления его (9–14), которые соединяются в магистрале:

Тебе венок, сплетенный из созвучий!
Тебе мои все лучшие цветы!
Отчизна-мать, о гражданин могучий,
Слагает их у гробовой плиты.

Я знаю, слаб мой стих, мой стон певучий,
И не воспет, оплакан только ты, —
Но в том венке довольно красоты:
Блистает он слезою чистой, жгучей!

Забвеньем смерть могуча и страшна
Бесстрашному герою-исполину!
С ней крадется забвения волна!
Волна влечет в бездонную пучину
Святую нашу, чистую кручину –
Но мой венок да пощадит она!

В первой части цикла последовательно выдержана система оппозиций, характеризующих героя, его деятельность и отношение к нему современников: *лавры / терн колючий* (1), *ты / мы*, *гигант / пигмей* (2), *зеленый дуб / лоза гнилая* (3), *мудрец / невежды* (4), *цветок долины / скалистая круча*, *не воспет / оплакан* (5), *рыданья / песнь* (6), *туман / свет* (7), *пустыня жизни / ключ гремучий*, *ключ / стоячая вода* (8). Во второй части оппозиционные пары встречаются лишь дважды: *борьба / сон* (9), *пигмей / богатырь* (11). С помощью оппозиций создается представление об уникальности фигуры героя и его отличии от современников. Мощный *богатырь*, *гигант* и вместе с тем *мудрец* одиноко противостоит толпе *пигмеев* и *невежд*: «Но лишь один ты бился!» (3). Такая идеализация (героизация), обусловленная спецификой жанра, выделяет произведение Чешихина в общем корпусе некрологических стихов, о которых говорилось выше. Отличается оно и общей возвышенностью лексико-синтаксического строя: нанизывание риторических восклицаний и вопросов; множество восклицаний; использование книжной лексики (*светоч*, *глава*, *вежды*, *песнь*, *распростер*, *алчут*); обилие метафор (*пустыня жизни*, *вдохновенья ключ*, *скрижаль времен*); употребление сентименталистских формул (*милая гробница*); использование природных уподоблений.

Жанровая специфика венка сонетов повлияла также на эксплицированность лирического начала: в цикле не только отчетливо выражена авторская позиция, но выявлены тип лирического субъекта (*мечтательный певец*) и его рефлексия: «Я знаю, слаб мой стих, мой стон певучий» (4, 5), « … Наши Музы робки и пусты…» (5).

Подобно своим современникам, Чешихин акцентирует значение сатирического творчества Салтыкова, «певца негодованья» (6), чей «светоч» «был страшен для порока» (2), и уподобляет его Ювеналу (7). Однако в отличие от других, он вербализует семантику битвы, сражения: «гиганта меч» (2), «был твой меч остер», «врагов ты поражал» (3), «боец» (5), «неравная борьба», «бесстрашный герой-исполин» (9, 10), «борьбы стремленьем полон он святым» (10). И тема родины в цикле Чешихина приобретает несколько иные очертания, чем в других некрологических стихах. Речь идет не столько о любви Салтыкова к родной земле («доблестный сын», «гражданин»), сколько о любви к нему Отчизны: «Утешится ль в потере неминучей / Отчизна-мать, о гражданин могучий?» (2), «Отчизна-мать, о гражданин могучий, / Тебя любила…», «Отчизна-мать несет тебе цветы…» (3), и смерть писателя осознается как «народное горе» (13).

Значение деятельности Салтыкова Чешихин представляет так же, как и другие авторы: *учитель*, *пророк*, но доминирует у него понятие «пророк», которое четырежды использовано в тексте. Слово же *учитель* встречается лишь один раз, и в очень знаменательном контексте: «“забытых слов” учитель» (9). Другие произведения Салтыкова в цикле не упоминаются, т. е. и здесь наиболее репрезентативным оказывается последний незавершенный замысел писателя, который стал известен современникам после его смерти. Имя М. Е. Салтыкова появляется лишь однажды — в названии цикла. В тексте сонетов оно не повторяется, но в контексте размышлений автора о возможном значении некрологического цикла, где «звучит сердечный голос друга», упоминается псевдоним *Щедрин*:

И, может быть, душа, хотя б одна,
Из тишины ленивого досуга

Пробудится, воспрянет без испуга,
И возгорится пылом Щедрина!

Отчетливо выраженная в цикле Чешихина панегирическая настроенность, установка на прославление писателя-гражданина, «пророка, мыслителя и бойца», поддержана жанровой формой венка сонетов, и в этом смысле можно говорить о единстве формы и содержания. Однако эта «традиция гражданской тематики», по-видимому, не имела продолжения в поэзии [см.: Подковырова], так что произведение Чешихина оказалось не только первым оригинальным, но и единственным в своем роде образцом жанра.

Примечания

[1] Речь не идет о погребении членов императорской семьи, которое имело масштабный характер и сопровождалось особыми ритуалами [см.: Логунова 2011]. Исключением, впоследствии, кажется, не имевшим прецедента, стали похороны в 1825 г. не публичного человека — подпоручика К. П. Чернова, стрелявшегося на дуэли за честь сестры. Д. А. Смирнов передавал рассказ А. А. Жандра о том, что либерально настроенные товарищи покойного решили, «чтобы за его гробом не смело следовать ни одного экипажа, а все, кому угодно быть при похоронах, шли бы пешком, — и действительно страшная толпа шла за этим хоть и дворянским, но всё-таки не аристократическим гробом — человек 400. <…> Это было что-то грандиозное» [Грибоедов 1980: 250]. Благодарю участников конференции «Маргиналии-2017: Границы культуры и текста», актуализировавших мое внимание к вопросу о традиции публичных похорон.

[2] Об этих «небывалых похоронах» писала в своих мемуарах А. Я. Панаева [см.: Панаева 1986: 51–52].

[3] Известна гравюра К. С. Крыжановского по рисунку А. Ф. Бальдингера, которая дает представление о характере этих похорон.

[4] По поводу похорон Тургенева писательница В. И. Дмитриева вспоминала: «Долго Петербург говорил об этих похоронах, а правительство, обеспокоенное их демонстративным характером, ответило на это запрещением нести венки за гробом, так что на тургеневских похоронах их уже везли на особых колесницах. От этого похоронная процессия приобрела несколько официальный характер, но толпа, принимавшая в ней участие, была, пожалуй, еще больше, чем у Достоевского» [Дмитриева 1930: 186–187].

Библиография

Грибоедов 1980 — А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М.: 1980. С. 250.

Вестник Европы — Вестник Европы. 1910. № 11. С. 342.

Крылов в воспоминаниях — И. А. Крылов в воспоминаниях современников. М.: 1982.

Летопись 2009 — Летопись жизни и творчества Н. А. Некрасова: В 3 т. СПб.: 2009. Т. 3.

Пушкин в письмах — Пушкин в письмах Карамзиных. М.; Л.: 1960.

Русская мысль — Русская мысль. 1889. № 7.

Русский архив — Русский архив. 1907. № 11.

Стихотворные отклики 2015 — Стихотворные отклики современников на смерть М. Е. Салтыкова / Сост., вступит. заметка Е. Н. Строгановой, М. В. Строганова; подготовка текста Е. Н. Строгановой, М. В. Строганова, Д. К. Равинского [Электронный ресурс] / Е. Н. Строганова // Культура и текст: сетевой научный журнал — Барнаул: АлтГПА, 2015. — № 4 (22). — (Щедринский сборник. Вып. 4: Статьи. Публикации. Материалы энциклопедии / Ред.-сост. Е. Н. Строганова).

Вейнберг 1971 — *Вейнберг П. И.* Последние дни Некрасова (Из моих воспоминаний) // Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М.: 1971.

Дмитриева 1930 — *Дмитриева В. И.* Так было. Путь моей жизни. — М.; Л.: 1930.

Круминя 1996 — *Круминя И.* Всеволод Евграфович Чешихин // Даугава. 1996. № 4. http://www.russkije.lv/ru/pub/read/krumina-cheshihin-pub. Дата обращения 25.09.2017.

Логунова 2011 — *Логунова М.* Печальные ритуалы императорской России. — М.: 2011.

Никелл 2000 — *Никелл У.* Смерть Толстого и жанр публичных похорон в России // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 55.

Панаева 1986 — *Панаева (Головачева) А. Я.* Воспоминания. М.: 1986.

Пищулин 1975 — *Пищулин Ю. Н.* Похороны М. Е. Салтыкова-Щедрина как событие общественной жизни // Русская литература. 1975. № 4. С. 122–126.

Тургенев 1963 — *Тургенев И. С.* Полное собр. соч.: В 28 т. Сочинения: В 15 т. М.; Л.: 1963. Т. VI.

Чехов 1976 — *Чехов А. П.* Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: 1976. Т. 3.

Чешихин 1894 — *Чешихин Вс.* Стихи (1887–1893). Рига: 1894.

Подковырова 1997 — *Подковырова В. Г.* Первый русский венок сонетов и его автор Вс. Ев. Чешихин // От Ермолая Еразма до Михаила Булгакова: Статьи о русской литературе. СПб.: 1997.

Подковырова — *Подковырова В. Г.* Русский венок сонетов: Ранняя история. 1889–1909 гг. // http://rudocs.exdat.com/docs/index-296968.html. Дата обращения: 12.09.2017.

Подковырова, Тюкин — *Подковырова В. Г., Тюкин В. П.* Некоторые замечания по поводу «Венка сонетов на могилу М. Е. Салтыкова» Вс. Е. Чешихина http://studydoc.ru/doc/3727007/v.g.-podkovyrova--kandidat-filologicheskih-nauk. Дата обращения: 12.09.2017.

« …ВЕРШИННЫЙ ПУШКИН, СЛАВОЙ ОСИЯН…»

Творчество А. С. Пушкина

Эдгард Сергеевич Афанасьев

МОТИВ ИГРЫ В НОВЕЛЛЕ А. С. ПУШКИНА «ВЫСТРЕЛ» (СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА)

Почему Пушкин озаглавил одну из своих новелл «белкинского» цикла «Выстрел», а не «Дуэль», например, по ее основному событию, причем удвоенному? Разумеется, образчики искусной и неискусной стрельбы из пистолета в новелле весьма выразительны, однако ни для кого из дуэлянтов эти выстрелы не представляют прямой опасности, а если и наносят ущерб, то только мухам и вещам. Не превращает ли в таком случае этот запрет на пролитие крови содержание новеллы, в т. ч. и конфликт между ее героями, в водевильную игру, в которой драматические коллизии только имитируются? Эта версия авторитетна среди некоторых пушкинистов. Между тем содержательность этих эффектных подробностей очевидна. «Ужасное искусство» Сильвио в стрельбе из пистолета — результат его многолетних усилий, похожих на монашеский обет, для исполнения которого он выходит в отставку и поселяется в глухом местечке. Сверхметкость Сильвио является причиной уважительного к нему отношения офицеров полка. Для рассказчика, отставного офицера, владение оружием — вопрос не только профессиональный, но как бы и дело чести каждого мужчины, которое требует от него усилий: «Нет, ваше сиятельство, не должно пренебрегать этим упражнением, а то отвыкнешь как раз», — наставляет он графа Б. «Лучший стрелок, которого удалось мне встречать, стрелял каждый день, по крайней мере три раза перед обедом» [Пушкин 1978: 66]. Граф Б. такого рода упражнениями пренебрегает, полагая их, по-видимому, уделом завзятых дуэлянтов. Если рассказчик во время визита к графской чете с радостью ухватился за тему искусства стрельбы из пистолета, то граф Б. вяло, скорее по соображениям этикета, поддерживает ее, и на вопрос жены о его способностях стрелка — «а ты, мой друг, попадешь ли в карту на тридцати шагах?», отвечает уклончиво: «Когда-нибудь мы попробуем» [Пушкин 1978: 66], обнаруживая тем самым свою незаинтересованность в обсуждении этой темы, несмотря на свой неудачный опыт дуэлянта. Как бы то ни было, какой-то тенью ложится на графа Б. превосходство над ним Сильвио в стрельбе из пистолета. Демонстративный выстрел Сильвио в картину словно бы свидетельствует о том, как дорого могло бы стоить графу Б. его непонятное равнодушие к умению самозащиты. Что же касается Сильвио, то не вполне понятна та выгода, которую он извлекает из своего искусства, кроме авторитета среди офицеров, если ему пришлось пощадить не только вспыльчивого поручика, но и самого графа Б., причем дважды. Словом, при всей очевидной содержательной значимости мотива выстрела в новелле Пушкина, обозначающего жанровый статус новеллы как произведения *занимательного*, мотив этот на смысловом

уровне не упорядочен, что и побуждает нас искать иной, более содержательный жанровый уровень новеллы.

Что послужило причиной конфликта между героями новеллы? Быть «первым нумером» — жизненная стратегия Сильвио, способ его бытия; свой скандальный авторитет среди сослуживцев он завоевал своими гусарскими «подвигами», которые свидетельствуют о его самолюбивой, размашистой, пылкой натуре. Однако этот авторитет пошатнулся с появлением графа Б., баловня судьбы, счастливчика: «Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились…» [Пушкин 1978: 62–63]. Граф Б. как бы воплощает в себе идею личностной самодостаточности, хотя и не благоприобретенную, а ниспосланную ему как дар судьбы, что избавляет его тем не менее от ревнивого отношения к кому бы то ни было, свойственного простым смертным, в т. ч. и Сильвио, явно уступающему графу во многих отношениях. Так складывается коллизия новеллы, которая не переросла бы в конфликт, прими Сильвио предложенную графом Б. дружбу. Почему же этого не произошло? «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место» [Пушкин 1978: 234], — утверждает повествователь в «Пиковой даме». Сильвио органически неспособен сознавать себя вторым «нумером», будучи фактически оттесненным графом Б. на эту роль. Так автор новеллы смоделировал тупиковую ситуацию, закручивая интригу.

Феномен «счастливчика» графа Б. (именно так характеризует Сильвио этого человека: «Отроду не встречал счастливца столь блистательного!» [Пушкин 1978: 63] побуждает нас задуматься над прихотливостью судьбы человека, которая, увы, зависит не только от его желаний, жизненной активности. Что же такое жизнь, в которой слепое везение столь же немаловажный фактор, как и в азартной игре? Но и в игре, помимо везения, необходимо умение. Так актуализируется в новелле Пушкина *мотив игры*, имплицитно выражающий отношения между главными ее героями.

Дуэль — принятый в дворянском обществе способ выяснения отношений, своего рода игра, ставка в которой — жизнь. Инициируя дуэль, Сильвио ставит на карту самое дорогое для него достояние, однако не с целью устранения графа, но чтобы испытать твердость его духа, будучи сам, как окажется, не в силах справиться с собственными эмоциями («волнение злобы»). Тщетно высматривает Сильвио на лице графа Б. хотя бы малейшие признаки беспокойства перед дулом пистолета, и эта невозмутимость соперника приводит Сильвио в состояние отчаяния. Он не понимает того, что «олимпийцу» графу Б., фатально самодостаточному, в принципе чуждо чувство опасения за свою жизнь: с чего бы счастливый жизненный жребий мог ему изменить? По этой же причине чужды ему и колебания в оценке своих поступков, сомнения в их целесообразности. Уверенность в каждом своем шаге, в каждом своем слове — что может быть отраднее для человека? Вот почему граф Б. любезно соглашается на все предложения своего оппонента.

Психологическая дуэль-игра завершилась победой графа Б. Признав свой проигрыш в настоящем, Сильвио может уповать, однако, на реванш, тем более что граф согласен отложить дуэль. Как ни странно, психологический проигрыш Сильвио оборачивается его выигрышем по логике игры: остаться в долгу после игры может

только проигравший, а именно в такой ситуации оказался граф Б., оставивший за соперником право на ответный выстрел. «Злобная мысль», пришедшая в эту минуту в голову Сильвио, его обнадежила. Он обнаружил «ахиллесову пяту» графа, которая заключалась не только в его промахе в 12-ти шагах, который мог быть случайным, но и в том, что детская беспечность графа должна же иметь границы. Что ждет его в дальнейшей жизни? Это несложно предугадать: выход в отставку, когда военная служба его утомит, женитьба на избраннице сердца и привольная, беззаботная жизнь в городской или деревенской усадьбе. Может быть, тогда-то граф станет человеком озабоченным, живущим с оглядкой на другого. Пока же что-то круто менять в своем поведении, в своих вкусах, образе жизни граф Б. явно не намерен. Не хочет? А может быть, не может?

Иное будущее у Сильвио. Пощечина графа Б. будет гореть у него на щеке, пока не совершится отмщение. Выйдя в отставку и поселившись в глухой местности, он посвятит свою жизнь упражнениям в стрельбе из пистолета, закаляя свою волю и не ожидая от судьбы поблажек. Только так он может выиграть психологическую дуэль, неукоснительно идя к этой цели; умение — выигрышная его карта, даже если не придется пускать ее в ход. Но долго еще, по наблюдению рассказчика, не сможет подавить в себе Сильвио внутренние бури: «мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола»; «При сих словах Сильвио встал, бросил об пол свою фуражку и стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр по своей клетке» [Пушкин 1978: 64].

В поведении обоих героев наблюдается известная чрезмерность, которую трудно объяснить строгой необходимостью: это и многолетнее уединение Сильвио, его ежедневные упражнения в стрельбе из пистолета, и пощада пылкого поручика, как и безграничное благодушие графа Б., согласившегося отложить дуэль, словно такой поступок для него какая-то житейская мелочь, которая стирается в памяти с течением времени. Эти странности в их поведении не вписываются целиком в мотив игры и свидетельствуют о наличии в новелле еще какого-то смыслового пласта, о котором речь впереди. Пока же о странностях поведения графа Б. свидетельствует встреча им Сильвио в своей усадьбе — словно выходца с того света: «Я почувствовал, что волосы стали вдруг на мне дыбом» [Пушкин 1978: 67]).

Повторная дуэль зеркально отражает предыдущую. А это значит, что соперники поменялись ролями. На всём протяжении повторной дуэли граф чувствует себя испуганным и подавленным и не владеет собой («грозный Сильвио», «в эту минуту он был, право, ужасен», «Не понимаю, что со мной было и каким образом мог он меня к тому принудить», «закричал я в бешенстве») [Пушкин 1978: 64]). Разумеется, от Сильвио не укрылась смятенность хозяина усадьбы. Он приехал не затем, чтобы убить графа, но чтобы взять реванш за те унижения, которыми он графу обязан. Вновь, как и в предыдущей дуэли, граф Б. идет навстречу пожеланиям Сильвио, только если тогда — от беспечности, то теперь — от безысходности. Сознавая беспомощное положение хозяина усадьбы, Сильвио предлагает графу бросить жребий, граф Б. опрометчиво соглашается. Первый «нумер» ожидаемо достался графу. «Ты, граф, дьявольски счастлив», — заметил Сильвио, по словам графа Б., «с усмешкой, которой я никогда не забуду» [Пушкин 1978: 68]). Эта усмешка Сильвио не могла не смутить графа Б., которого его противник явно спровоцировал. Чем еще можно объяснить неле-

пый выстрел графа, как не крайней степенью его растерянности перед лицом невозмутимого соперника? Но графу еще предстоит выпить до дна чашу унижения, когда в дуэль вмешивается его жена. Вот кто предопределил перелом в психологии графа, утратившего ту опору, на которой зиждилась его безграничная уверенность в счастливой своей звезде. Желая разрядить ситуацию, граф представляет Сильвио своей жене в качестве друга, а дуэль — шуткой. Сильвио явно не заинтересован в этом повторном предложении графом Б. своей дружбы. Дуэль — игра, но никак не шутка. «Он всегда шутит, графиня, отвечал ей Сильвио; — однажды дал он мне шутя пощечину, шутя прострелил эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить…» [Пушкин 1978: 68]. Согласно правилам игры по ее окончании Сильвио предъявляет графу счет: «я доволен, я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести» [Пушкин 1978: 69]). Замысел Сильвио удался ему в полной мере.

Игра окончена. Кто же в ней проиграл и кто выиграл? Никто. Этот вывод может показаться странным, однако… Арбитром в отношениях Сильвио с графом Б. является рассказчик. В его «романическом» сознании Сильвио и граф Б. — люди, достойные друг друга, к обоим относится он с большой симпатией и находится под обаянием этих личностей. «Он любил меня, — говорит рассказчик о Сильвио; — по крайней мере со мной одним оставлял обыкновенное свое резкое злоречие и говорил о разных предметах с простодушием и необыкновенною приятностию» [Пушкин 1978: 60]. При расставании «Сильвио крепко сжал мне руку; мы поцеловались» [Пушкин 1978: 64]. Добродушие графа Б., его искренность, с которой он поведал о своих отношениях с Сильвио («я всё расскажу; он знает, как я обидел его друга: пусть же узнает, как Сильвио мне отомстил» [Пушкин 1978: 64]) расположили рассказчика и к графу Б. Такого рода не только бескровное, но и «симметричное» разрешение конфликта в пушкинской новелле можно объяснить архетипической ролью главных ее героев. Оба героя — заложники своей судьбы. Граф Б. — «домосед», — в том смысле, что активное, деятельное начало ему, любимцу судьбы, внеположно; только нельзя разделить эту судьбу с другим человеком, например, с женой. Сильвио — «странник»: свою личностную самодостаточность он должен постоянно утверждать волевыми усилиями, быть в жизни игроком. (Архетипы «странника» и «домоседа» находим мы и в русской романистике XIX в. — в романе И. С. Тургенева «Рудин», в романе И. А. Гончарова «Обломов»). Так занимательный сюжет новеллы содержательно осложняется архетипическими функциями ее героев, которыми и объясняются странные, иногда парадоксальные перипетии их отношений. Таков глубинный содержательный слой пушкинской новеллы. Такова ее многослойная художественная структура, в которой все формально-содержательные элементы предстают как единое целое.

Библиография

Пушкин 1978 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: 1978. Т. 6.

Дмитрий Павлович Ивинский

О ПОЛИТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ «ГАВРИИЛИАДЫ»

Датировка и критика текста «Гавриилиады» вряд ли могут считаться осуществленными с необходимой степенью доказательности. В. Я. Брюсов относил поэму к периоду с середины 1821 г. до конца 1822 г. исходя из того, что набросок плана «Гавриилиады» (или, как позднее полагал Б. В. Томашевский, изложение содержания ее небольшого фрагмента) содержится в черновике письма Пушкина к Чаадаеву от 6 апреля 1821 г., а в «декабре 1822 г. “Гавриилиада” была уже в руках кн. Вяземского» [Брюсов 1918: 44]. Томашевский, сопоставив пушкинский набросок из письма к Чаадаеву со стихами 132–133 и 145–148 «Гавриилиады», предположил, что весь фрагмент поэмы, с ними связанный (а это около четверти ее текста), около 6 апреля был уже готов «хотя бы вчерне», а весь текст был завершен вскоре после этого времени [Томашевский 1922: 40–41]; основание для последнего предположения было одно: Томашевский отождествил с «Гавриилиадой» «сочинение во вкусе Апокалипсиса», которое Пушкин обещал «привезти» в случае, если ему разрешат вернуться в Петербург, в письме к А. И. Тургеневу от 7 мая 1821 г. [Томашевский 1922: 45; ср.: Томашевский 1956: 427–429; ср. датировку апрелем 1821 г.: Пушкин 1937а: 469]. Между тем, даже если это предположение справедливо (при том, что связь между Откр. и «Гавриилиадой» далеко не очевидна), у нас нет оснований истолковывать пушкинское письмо как свидетельство о завершении работы над текстом поэмы: ясно ведь, что работа эта могла мыслиться поэтом не только завершенной, но и, скажем, близящейся к завершению, завершенной в какой-то части, обдуманной на уровне плана в момент сочинения письма к Тургеневу, а потом могла быть отложена на неопределенный срок. Поэтому исключить более позднее — вплоть до начала 1822 г. (эта дата стоит под текстом, подготовленным П. А. Ефремовым и, в сущности, ничем не опровергается; [см.: Цявловский 1924: 173]) — окончание работы над поэмой невозможно, тем более что в нашем распоряжении нет ее рабочих рукописей, по которым можно было бы уточнить датировку; нет и белового автографа, а потому «дефинитивный текст» произведения остается делом будущего, как говорят в подобных случаях [ср.: Томашевский 1922: 5; Цявловский 1924: 166].

Наконец, неизвестен повод к созданию поэмы, а следовательно, непонятен ее смысл. Поэтому не выстроена иерархия ее базовых контекстов (бытового, социального, исторического, религиозно-метафизического) и при этом ни одно из их возможных сочетаний друг с другом не может быть отведено априорно, притом что оценить адекватность каждой конфигурации непросто, учитывая, что на каждом этапе исследования неизбежно воспроизводится смысловая неопределенность, которой отмечено наше восприятие текста как целого. Обычно

предлагается считать, что созданием кощунственной поэмы мы обязаны той специфической распущенности нравов, которая культивировалась в какой-то части аристократической среды, при том что «Гавриилиада» резко выделяется из всего созданного Пушкиным: ничего подобного ей он не написал. Далее, утверждается, что поэма явилась своеобразной реакцией Пушкина на некоторые обстоятельства его жизни в Кишиневе: обязанность посещать церковные службы, наложенная на него Инзовым, раздражавший поэта колокольный звон и т. д. [подробнее см., напр.: Строганов 2000: 121–122]. В дополнение к этому иногда обсуждается «придворный мистицизм», своеобразным вызовом которому выглядит «Гавриилиада» [Томашевский 1956: 427–428]; как бы ни оценивалось правдоподобие этой версии, опирающейся на некоторые тексты Пушкина, в свою очередь требующие обстоятельного литературно-биографического анализа, остается неясным, какими именно сведениями об этом мистицизме, о Крюденер и ее влиянии при дворе Пушкин обладал в 1821 г. и из каких именно источников; а главное, мы не знаем, почему это пушкинское неприятие придворного мистицизма облеклось именно в форму «Гавриилиады», именно в Кишиневе и именно в 1821 г.

Среди крайне немногочисленных свидетельств современников, актуализирующих проблематику «Гавриилиады», выделяется замечание И. П. Липранди, восхищавшегося способностями Пушкина-рисовальщика: «Пушкин имел особый дар юмористически изображать физиономии и вообще всю фигуру. В. П. Горчаков должен помнить, как Ал. Серг. на ломберном столе мелом, а иногда и особо карандашом изображал сестру Катакази, Тарсису — *Мадонной* и на руках у ней младенцем генерала Шульмана, с оригинальной большой головой, в больших очках, с поднятыми руками и пр. Пушкин делал это вдруг, с поразительно-уморительным сходством» [Липранди 1866: 1458].

Нет, мы не думаем, что этот пассаж дает хоть какие-нибудь основания для прямого отождествления «девы лет сорока» [Липранди 1866: 1235], «кишиневской Жанлис», как Пушкин именует Тарсис Антоновну Катакази в шуточном стихотворении «Дай, Никита, мне одеться…» (1821 г.), с героиней кощунственной поэмы.

Дело в другом. Во-первых, мы получаем совершенно недвусмысленное свидетельство способности поэта проецировать тему Мадонны на светские сюжеты кишиневской жизни 1821 г. Во-вторых, мы вправе зафиксировать, что тема эта, хотя бы и в чисто комическом ключе, могла смыкаться с военной. К сожалению, о роли, которую в кишиневском обществе играл генерал Ф. М. Шульман (1788–1745), нам ничего не известно.

Однако мы знаем, что Тарсис Катакази была сестрой Константина Катакази (1775–1826), в то время бессарабского гражданского губернатора, женатого на Екатерине Константиновне Ипсиланти (1792–1835), приходившейся сестрой Александру Ипсиланти (1792–1828), в 1821 г. возглавившему греческое восстание, а перед тем несколько месяцев гостившего в доме Константина и Тарсис Катакази и из этого дома отправившегося это восстание поднимать. Никаких сомнений в том, что губернатор Константин Катакази сочувствовал планам греческой революции и помогал Ипсиланти в его переговорах с русскими военными, чиновниками, дипломатами, у историков, исследовавших этот сюжет, никогда не было.

Другой брат Тарсис Антоновны — Гавриил Катакази (1793–1867), обладатель имени, опять-таки отсылающего к «Гавриилиаде».

И вновь мы отказываемся от каких-либо скоропалительных выводов, мы просто фиксируем факт, значение которого нам неизвестно: карикатурный портрет сестры *Гавриила* Катакази Пушкин набрасывает в образе *Марии-девы* с русским генералом на коленях.

И точно так же мы поступаем с именами сестер Екатерины Ипсиланти-Катакази: их звали Мария и Елена; как помнит читатель, не только первое, но и второе имя фигурирует в тексте «Гавриилиады».

Однако этот Гавриил Катакази обладает весьма выразительной биографией, некоторые детали которой теснейшим образом связаны и с братьями Ипсиланти, и с борьбой Греции за независимость. Он дипломат, второй секретарь русской миссии в Константинополе (1818–1821), впоследствии занявший должность личного секретаря гр. И. А. Каподистрия (1776–1831), управляющего Министерством иностранных дел (1816–1822). Но будучи дипломатом и «оправдывая» тем самым свое имя (архангел Гавриил, напомним, в европейской традиции — покровитель почтальонов и дипломатов), он был и одним из двенадцати «апостолов» Филики Этерия, во многом предопределившим судьбу братьев Ипсиланти: именно он в 1818 г. в Кишиневе принял в общество Николая Константиновича Ипсиланти (1796–1833), который, в свою очередь, в 1819 г. посвятил в члены общества своего брата Георгия (1795–1846), а тот, в 1820-м, — их брата Дмитрия (1793–1832).

Итак, вряд ли можно сомневаться в том, что ближайшим биографическим и историческим контекстом пушкинской карикатуры, запомнившейся Липранди, был греческий революционный. И если он в воображении поэта оказался связан с темой девы Марии и с именами Гавриила и Елены, у нас появляется некоторое минимальное основание обратиться к тексту «Гавриилиады» с тем, чтобы убедиться в наличии или отсутствии его связей с соответствующей политической проблематикой.

Ключевым в указанном отношении мы признаем тот его фрагмент, который содержит упоминание Греции:

> И царь небес, не говоря ни слова,
> С престола встал и манием бровей
> Всех удалил, как древний бог Гомера,
> Когда смирял бесчисленных детей;
> Но Греции навек погасла вера,
> Зевеса нет, мы сделались умней!
> [Пушкин 1937а: 134].

Буквальный смысл этого фрагмента не требует специальных объяснений: ясно, что поклоняющихся олимпийским богам в современной Греции не осталось. Однако в контексте, который мы только что обозначили, этот фрагмент приобретает и иной, дополнительный и довольно специфический смысл.

Чтобы его уяснить, достаточно вспомнить основные события начала греческого восстания. Приведем выдержки из «Санкт-Петербургских ведомостей», где

была перепечатана статья «Из Венских Газет» от 17 (29) марта, представлявшая собой довольно полное для наших целей изложение этих событий:

> Генерал-Маиор Российской службы, Князь *Ипсиланти* <…> прибыл 6 Марта <22 февраля по юлианскому календарю> из Бессарабии в Яссы, сопровождаемый множеством Арнаутов. Он объявил, что почитает себя избранным для освобождения Греков от Турецкого ига. <…> Князь *Ипсиланти* издал несколько Прокламаций <…> ко всей Греческой нации <…>. В сих Прокламациях, сочиненных с истинно пиитическим восторгом, утверждает он, что призван тысячами своих соотечественников для их освобождения <…>. В столь же выразительных утверждениях уверяет он, что при сем предприятии полагается на содействие одной великой соседней державы.
>
> В сие же время Князь *Ипсиланти* обратился к *Его Величеству, Императору Российскому*, с просьбою <…> не отказать в Августейшем Своем покровительстве Греческой нации <…>.
>
> Но едва *Император Александр* получил первое известие о Молдавских происшествиях, как уже поспешил объявить, что *Его Величество* не иначе взирает на предприятие Князя *Ипсиланти*, как на действие всеобщего разгорячения умов, знаменующего нынешние времена, и также как на последствие собственного легкомыслия и неопытности сего молодого человека. Вместе с сим, *Его Императорское Величество*, повелел следующее:
>
> 1) Князь Александр *Ипсиланти* исключается из Российской службы.
>
> 2) Сверх того ему будет объявлено, что *Государь Император* отнюдь не одобряет его предприятия и что он никогда не должен ожидать какой-либо помощи со стороны России.
>
> 3) Главнокомандующему Российскими войсками на реке Прут и в Бессарабии, Графу *Витгенштейну*, даны будут точнейшие предписания, наблюдать самый строгий неутралитет касательно смятений <…>
>
> [Санкт-Петербургские ведомости 1821][1]

Итак, не позднее 17 марта решение Александра I, губительное для Ипсиланти, стало широко известным — по крайней мере читателям европейских газет; можно не сомневаться в том, что в Кишиневе о нем узнали приблизительно в то же время. Не вполне ясно, как быстро и в какой мере Пушкиным и его кишиневским кругом были осознаны причины этого решения, обусловленного общеевропейским политическим фоном (волнения в Италии и др.) и решениями Лайбахского конгресса, на котором было заявлено о необходимости противостояния революции[2]. Однако совершенно понятно, что оно было воспринято не только без энтузиазма, но и с сожалением; ср. в письме П. Д. Киселева к А. А. Закревскому от 12 апреля 1821 г.:

> Обнародованное мнение правительства нашего много повредило предприятию <Ипсиланти>; мало людей довольно сильных духом, чтобы противоборствовать препятствиям <…>; кинжалы турецкие не устрашили их, но одно слово, Российским Государем провозглашенное, исторгнуло надежду и с нею пламенный энтузиазм многих.
>
> [Заблоцкий-Десятовский 1882: 147]

Десятью днями ранее Пушкин записал в дневнике:

> 2 апреля. Вечер провел у H. G. — прелестная гречанка. Говорили об А. Ипсиланти; между пятью греками, я один говорил как грек — все отчаявались в успехе предприятия *Этерии*. *Я* твердо уверен, что Греция восторжествует, и 25,000,000 турков

> оставят цветущую страну Еллады законным наследникам Гомера и Фемистокла. С крайним сожалением узнал я, что Владимиреско не имеет другого достоинства, кроме храбрости необыкновенной — храбрости достанет и у Ипсиланти.
> [Пушкин 1949: 302–303]

Теперь мы можем вернуться к приведенным выше стихам из «Гавриилиады»: «всех удалил» в этом политическом контексте означает и отставку Ипсиланти, и резкое ослабление позиций греческой партии при русском дворе; а «погасшая вера» Греции неизбежно осмысляется как следствие заявления *Зевеса* о том, что помощь ей не будет оказана: «мы сделались умней».

Если мы правы, то «Гавриилиада» после сделанных разъяснений перестает быть просто «эротико-кощунственной поэмой», рассчитанной только на специфическое восприятие поклонников жанра, приобретая черты политического памфлета.

Однако это не всё: существует более чем определенная связь греческого восстания с темой Благовещения, положенной в основу сюжета пушкинской поэмы.

Именно 25 марта 1821 г., когда отмечался этот церковный праздник [см.: Месяцеслов 1821: V, XVI], митрополит Герман (1771–1826) принял присягу повстанцев и благословил их на борьбу[3]. Если допустить, что Пушкин, работая над «Гавриилиадой», учитывал эту связь, лежащую на поверхности, то тогда вся история, им рассказанная, приобретает дополнительный смысловой уровень: образ Марии ассоциируется с Грецией, Благовещение — с восстанием, а комическая схватка беса и архангела — с борьбой в Греции и вокруг нее самых разных сил — греков и турок, Ипсиланти и Владимиреску, вплоть до противостояния Каподистрия и Меттерниха и политической интриги, развернувшейся на Лайбахском конгрессе[4]. В контексте проблематики последнего разъясняется решимость Пушкина связать кощунственно переосмысленную тему Благовещения с темой Святой Троицы, столь же кощунственно истолкованной: как известно, Священный союз трех государей, которые «почитали Себя аки поставленными от Провидения», был образован «во имя Пресвятыя и нераздельныя Троицы» [СЗ 1830а: 279].

Для того чтобы оценить адекватность подобного истолкования «Гавриилиады», нужно принять во внимание не только законы «легкомысленного» комического жанра, но и сложность пушкинского отношения к основным лицам, действовавшим на политической сцене.

Так, негативное восприятие отказа Александра I помочь восставшей Греции не означало, что в сознании Пушкина Ипсиланти рисовался только в героических тонах, как в одном из его писем от первой половины марта 1821 г. («Первый шаг Ал<ександра> Ипсиланти прекрасен и блистателен. Он счастливо начал — отныне и мертвый или победи<тель> п<рин>адлежит истории» [Пушкин 1937б: 24]): в процитированной нами только что дневниковой записи содержится иносказательное, но от того не менее очевидное указание на его глупость: как и Владимиреско, говорит Пушкин, Ипсиланти «не имеет другого достоинства, кроме храбрости». Отметим в связи с этим, что в русском обществе, причем в близкой Пушкину среде, была возможна и другая, еще менее благоприятная для Ипсиланти реакция: над ним могли смеяться именно как над глупцом, который заявил о поддержке своего предприятия русским императором, после чего

попытался поставить его перед свершившимся фактом. М. Ф. Орлову даже пришлось увещевать свою невесту, Е. Н. Раевскую, оставить насмешки над вождем греческого восстания. 21 марта 1821 г. он писал к ней, не забыв предупредить об осторожности; судя по всему, к этому времени ему была совершенно ясна и позиция русского правительства, и обреченность восстания, и ложное положение, в котором оказались те «русские вельможи», которые поддержали деятельность греческого тайного общества: «Не смейтесь над Ипсилантием. Тот, кто кладет голову за отечество, всегда достоин почтения, каков бы ни был успех его предприятия. Впрочем, он не один, и его покушение не презрительно ни по намерению, ни по средствам. Из моих писем вы всё знаете, но прошу вас их не разглашать, особливо сие последнее и предыдущее. То есть те вещи, которые не требуют разглашения, как, например, образ действия и создание тайного общества и участие наших вельмож в оном» [Орлов 1963: 232]. Важно и другое: возможность комического отождествления Ипсиланти и «беса», соблазняющего Марию-Грецию, полностью соответствовала официальной точке зрения, сформулированной в документах Священного союза и отразившейся в переписке Александра I: всякая революция не от Бога, а от дьявола[5], и иронически «подсвечивала» ее, а одновременно — попытку Ипсиланти в уже упоминавшейся прокламации представить свою революцию как действие Промысла[6].

С другой стороны, двойственному отношению Пушкина и его окружения к Ипсиланти соответствовало столь же двойственное отношение к греческой политике Александра I: да, повторим, отказ Греции в помощи воспринимался отрицательно, но все понимали, что это не последнее слово императора, потому что Россия, казалось, не сможет взирать безучастно на происходящее, даже если бы и хотела: в Турции развернулись репрессии против христиан, и ждали развития событий, а в штабе 2-й армии даже готовились к ним[7], и, следовательно русский генерал на руках у «мадонны» Катакази на пушкинском рисунке, обсуждавшемся выше, в этом общем плане борьбы Греции за независимость оказывается естественной и необходимой фигурой. Одновременно объясняется, если вернуться к нашей попытке описания историко-ассоциативного плана «Гавриилиады», почему русский император предстает в поэме не только «всех удаляющим» *Зевесом*, но и Богом-Отцом, который в конце концов признает «еврейской девы сына», «как водится», «своим» [Пушкин 1937а: 135] и на заступничество которого изначально надеется пушкинская героиня, искушаемая «бесом»:

Подумала Мария:
Не хорошо в саду, наедине,
Украдкою внимать наветам змия,
И кстати ли поверить сатане?
Но царь небес меня хранит и любит,
Всевышний благ: он верно не погубит
Своей рабы, — за что ж? за разговор!
К тому же он не даст меня в обиду,
Да и змия скромна довольно с виду.
Какой тут грех? где зло? пустое, вздор! —
Подумала и ухо приклонила
[Пушкин 1937а: 127]

Здесь остановимся: мы не знаем, какую именно степень детализации допускала система историко-политических ассоциаций, подразумеваний, аллюзий, созданная, как мы предполагаем, Пушкиным в «Гавриилиаде». Неизбежно возникающий вопрос о том, воспринималась ли поэма в этом ключе в ближайшем пушкинском окружении, не обсуждаем за неимением фактов, но не исключаем эту возможность, считая симптоматическим отсутствие обвинений в кощунстве по адресу Пушкина не только со стороны Вяземского, склонного к «вольтерьянству» и расценившего «Гавриилиаду» как «прекрасную шалость» [ОА: 287], но и со стороны вроде бы промолчавших А. И. Тургенева и Жуковского. Вместе с тем допускаем, что неожиданное для многих решение Николая I прекратить следствие по делу о «Гавриилиаде» («Мне это дело подробно известно и совершенно кончено» [СН 1911: 188]), принятое в конце 1828 г. в условиях длившейся несколько месяцев русско-турецкой войны, было обусловлено именно тем, что он уяснил (самостоятельно, или, что более вероятно, с помощью автора поэмы) ее дополнительный и вроде бы ускользающе-необязательный смысл.

Примечания

[1] Эта публикация не раз использовалась русскими историками греческого восстания [ср. напр.: Богданович 1871: 25]. Оригинальный текст статьи на немецком языке, с пометой «Лайбах, 25 марта»: Wiener Zeitung. 1821. № 73. 29 März. S. 1. Попутно отметим, что в недавнем академическом комментарии решение Александра I об Ипсиланти датируется «6/18 апреля» [Пушкин 1999: 663]. Перевод прокламации Ипсиланти на русский язык, сделанный для В. К. Константина Павловича: [см.: Бартенев 1868. О письме Ипсиланти русскому императору; см. в частности: Заблоцкий-Десятовский 1882: 146].

[2] См., напр., совместную «Декларацию Дворов Российского, Австрийского и Прусского, по случаю возмущения, случившегося в Пиемонте» от 30 апреля / 12 мая 1821 г.: «Европе известны причины, побудившие Государей Союзных принять меры для отвращения заговоров и усмирения мятежей, грозивших нарушением всеобщего мира <…>. <…> Уже был начертан план всеобщего испровержения. В сем обширном замысле против спокойствия народов, каждый из заговорщиков имел определенное назначение <…>. Везде явилось зло и в виде одинаковом; единый дух, казалось, управлял сими гибельными смятениями» [СЗ 1830б: 700].

[3] По этой причине 25 марта считается началом общенационального восстания Греции и до сих пор отмечается в этой стране как день национальной независимости.

[4] О непростых отношениях Александра I и Меттерниха и о давлении, оказанном последним в ходе конгресса по греческому вопросу [см., напр.: Шильдер 1898: 198–200].

[5] Ср. хотя бы в письме Александра I к кн. А. Н. Голицыну от 10 марта 1821 г., где говорится об антихристианском характере восстания, которое должно было отвлечь Священный союз от его намерения «разрушить одну из синагог Сатаны», т. е. подавить революцию в Италии [Николай Михайлович 1912: 558].

[6] «Божественный Промысл, любезные соотечественники, умилосердившись нашими несчастиями, соблаговолил быть так, и мы, при малом труде, получим свободою всё благополучие <…>» [Бартенев 1868: 295].

[7] См., напр., письма Киселева к Закревскому от 5 июня и особенно от 1 августа 1821 г., в которых говорится о возможном вводе русских войск на занятую турками территорию Молдавии и Валахии; о возможности войны с Турцией Киселев размышляет и в следующем, 1822 г. [Заблоцкий-Десятовский 1882: 149–150, 152 и др.].

Библиография

Бартенев 1868 — *[Бартенев П. И.]*. Воззвание к грекам князя Ипсиланти // Русский архив. 1868. № 2. Ст. 293–297.

Богданович — *Богданович М. И.* История царствования Императора Александра I и России в его время. СПб.: 1871. Т. 6.

Брюсов 1918 — Гавриилиада: Полный текст / Вступительная статья и критические примечания Валерия Брюсова. 2-е изд. М.: 1918.

Заблоцкий-Десятовский — *Заблоцкий-Десятовский А. П.* Граф П. Д. Киселев и его время: Материалы для истории Императоров Александра I, Николая I и Александра II. СПб.: 1882. Т. 1.

Липранди 1866 — Из дневника и воспоминаний И. П. Липранди // Русский архив. 1866. № 9. Ст. 1213–1284; № 10. Ст. 1393–1491.

Месяцеслов 1821 — Месяцослов с росписью чиновных особ, или Общий штат Российской Империи на лето от Рождества Христова 1821. Ч. 1–2. СПб.: [1821].

Николай Михайлович — *Николай Михайлович, Великий Князь.* Император Александр I: Опыт исторического исследования. В 2-х тт. СПб.: 1912. Т. 1.

ОА — Остафьевский архив князей Вяземских. СПб.: 1899. Т. 2.

Орлов 1963 — *Орлов М. Ф.* Капитуляция Парижа. Политические сочинения. Письма. М.: 1963.

Пушкин 1937а — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: 1937. Т. 4.

Пушкин 1937б — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: 1937. Т. 13.

Пушкин 1949 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: 1937. Т. 12.

Пушкин 1999 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб.: 1999 —… Т. 2. Кн. 2.

Санкт-Петербургские ведомости 1821 — «Из Венских газет» // Санкт-Петербургские ведомости. 1821. № 32: Апреля 22-го дня. С. 379–380.

СЗ 1830а — Полное собрание законов Российской Империи, повелением Государя Императора Николая Павловича составленное: Собрание первое: С 1649 по 12 декабря 1825 года. СПб.: 1830. Т 33.

СЗ 1830б — Полное собрание законов Российской Империи, повелением Государя Императора Николая Павловича составленное: Собрание первое: С 1649 по 12 декабря 1825 года. СПб.: 1830. Т. 37.

СН — Старина и новизна: Исторический сборник. СПб.: 1911. Кн. 15.

Строганов 2000 — *Пушкин А. С.* Гавриилиада: Поэма / Издание подготовлено М. В. Строгановым. Тверь: 2000.

Томашевский 1922 — *Пушкин А. С.* Гавриилиада: Поэма / Ред., прим. и комм. Б. В. Томашевского. Спб.: 1922.

Томашевский 1956 — *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л.: 1956. Кн. 1.

Шильдер — *Шильдер Н. К.* Император Александр I, его жизнь и царствование. СПб.: 1898. Т. 4.

Цявловский 1924 — *Цявловский М. А.* Тексты Гавриилиады: По поводу книги Б. В. Томашевского // Пушкин: Сб. первый. М.: 1924. С. 165–175.

«УРА, ДА ЗДРАВСТВУЕТ РЕАЛЬНОСТЬ!..»

Филологические тайны, загадки и мистификации

Марина Вячеславовна Акимова

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЦИТАТЫ И АЛЛЮЗИИ В ПОЭМЕ ПСЕВДО-ГРИГОРЬЕВА

В последние 20 с лишним лет своей жизни Александр Анатольевич Илюшин, будучи профессором Московского университета, известным филологом и переводчиком, представал еще в одной ипостаси: первооткрывателя, текстолога, комментатора и исследователя мало или практически неизвестной поэзии, как современной, так и далекого прошлого. Начиная с 1995 г. он опубликовал по крайней мере 10 поэм и одну пьесу («Tragedia»), не считая небольших стихотворений. Оформление этих публикаций своеобразно: предисловия к ним обычно содержат некую легенду о том, каким образом к Илюшину попал текст поэмы, названия которой, да и автора, публикатор не всегда знает. Чувствовалось, что дело приходилось иметь не с привычным жанром обнародования рукописи, а с каким-то иным материалом. Илюшин обычно снабжал свои публикации комментариями. Они были довольно лаконичны, неакадемического плана и как будто преследовали цель пояснить самое необходимое. Короче говоря, пытливый читатель был вправе (и тогда, и сейчас) заподозрить мистификацию.

Я выбрала для анализа только одну такую поэму. Она приписывается Ап. Григорьеву, причем приписывается не Илюшиным, а некой его случайной знакомой, которая подарила ему это сочинение. А Илюшин, кажется, не верит в то, что в его руки попал подлинный Григорьев: «<...> разумеется, это не Аполлон <...>. Это неизвестный автор гораздо более позднего времени, как бы прикинувшийся Аполлоном, но сознательно или бессознательно побуждающий вас усомниться в этом, а то и вовсе не поверить в это» [Илюшин 2000: 160]. Впервые эта вещь появилась в журнале «Юность» в 1997 г. [см.: Григорьев 1997: 62–70], затем была перепечатана в «Дантовских чтениях. 1998» (2000), создана, вероятно, в 1996-м. Названия у поэмы нет, хотя главы ее имеют свои заголовки. Первая строчка — «Тайная дочь декабриста Бестужева...».

В этой и других поэмах, опубликованных Илюшиным, множество реминисценций, отсылок к историческим фактам, к которым читатель мистификаций должен относиться с особенной настороженностью, а автор мистификации — с особенным вниманием. Если автор действительно желает скрываться и вводить читателя в заблуждение, он должен хорошо продумать свою апелляцию к любому внетекстовому материалу, чтобы не впасть в анахронизм. Если же он кокетничает, притворяясь тем или другим, значит, он хочет быть узнанным и должен показать читателю, что на нем есть маска. Подлинный автор дистанцируется от псевдоавтора, как актер от своей роли. Интертекст в широком понимании может служить знаком этой дистанции. Посмотрим, о чем может свидетельствовать интертекст в поэме, приписывающейся Ап. Григорьеву.

Проанализируем некоторые спорные случаи отсылок в тексте псевдо-Григорьева. Вот краткое содержание поэмы, изложенное Илюшиным: «Оказывается, у декабриста Бестужева-Марлинского есть дочь. Это молодая красавица, жена престарелого героя Отечественной войны. Я, Аполлон Григорьев, влюбляюсь в нее. У нас роман. Затем я отправляюсь из Москвы в Италию, и там ее образ преследует меня. <...> Проходят годы, я в России, еду на пароходе по Волге, одинокий, опустошенный, пьяный, с предчувствиями близкой смерти» [Илюшин 2000: 160]. Текст датирован 1853–1862 гг. [(в Италии Григорьев, действительно, жил в 1857–1858 гг., а по Волге путешествовал в 1861 г. и в 1862 г. (путь в Оренбург и обратно)].

1. Первая отсылка, которая требует живейшего читательского участия, такова. Рассказчик и герой поэмы, собираясь посетить свою возлюбленную, которая является не только дочерью Бестужева, но и женой одного из ветеранов войны 1812 г., упоминает П. Катенина, еще одного героя 1812 г.:

(Бедный Катенин, краса их соцветия!
Малость не дожил до сорокалетия
Битвы, в которой далось ему сметь,
Воину, биться на смерть...)
[Илюшин 2000: 162]

Во-первых, почему в скобках? Как будто эти слова принадлежат не рассказчику, а кому-то еще. Во-вторых, в этих строках содержится апелляция к автоэпитафии Катенина, который умер в 1853 г. (не дожив до 1855 г., 40-летия битвы при Кульме), но заранее написал текст, чтобы его выбили на его могильной плите. Об этом Илюшин как раз и сообщает в своем примечании. Однако знал ли об этой эпитафии Ап. Григорьев (если он написал эту поэму)? О смерти Катенина он должен был знать, о ней сообщали в газетах (в «Иллюстрированной газете»), но надгробная надпись? Ее можно было видеть лишь на его могиле в селе Бореево у Богоявленской церкви в Чухломском уезде Костромской губернии. В печати самое раннее из известных сообщений о ней появилось в статье В. Миллера «Катенин и Пушкин» в «Пушкинском сборнике» студентов Императорского Московского университета под редакцией проф. А. И. Кирпичникова в 1900 г. [см.: Миллер 1900: 40]. Миллер при этом ссылался на устное сообщение родственника поэта А. А. Катенина. Текст там приводился в строку, причем с попыткой воспроизвести деление на строчки на могильной плите. Так же, в строку и без стихотворной разбивки, этот текст воспроизводился В. Н. Орловым и Г. В. Ермаковой-Битнер, но только Илюшин понял, что эпитафия написана стихами, а именно гекзаметром, и читать ее следует так:

Павел, сын Александров, из роду Катениных. Честно
Отжил свой век, служил отечеству верой и правдой.
В Кульме бился на смерть, но судьба его пощадила,
Зла не творил никому, и мене добра, чем хотелось.
[Илюшин 1986: 145]

До Илюшина все печатали «насмерть» слитно, а не раздельно («на смерть»), так что ударение приходилось ставить на приставке, а с таким ударением трудно было разглядеть в тексте стихи, да еще гекзаметр; более того, наречие *насмерть* вызывает единственное нарушение метра. Илюшин сделал конъектуру, которая позволила прочесть этот текст как стихотворный и подать его в соответствующей графике, с разбиением на строки-стихи. Свою догадку он обнародовал сначала в 1986 г. в журнале «Русская речь» и потом еще неоднократно говорил о ней и устно и письменно [см.: Илюшин 1986: 145–148]. Что же мы видим в новонайденной поэме якобы Ап. Григорьева? Ту самую форму «на сме́рть» (а не «на́ смерть», к тому же раздельно), которая единственно и позволяет прочесть всю эпитафию как гекзаметр. Или это «тайная дочь декабриста Бестужева», близко знавшая боевых приятелей Катенина, да и его самого, сообщила Григорьеву подлинный текст его автоэпитафии, не искалеченный на кладбище? Всё может быть. И вместе с тем, если читатель не знает истории текста катенинской надгробной надписи, он минует это место в поэме псевдо-Григорьева без каких-либо затруднений или подозрений. Так что Илюшин, создавая примечание про эпитафию, ведет двойную игру: наивного читателя он просвещает, а более осведомленному дает материал для размышлений, сообщает о дубиальности текста.

Оставим Катенина, одного из любимых поэтов Илюшина, и перейдем к дантовским реминисценциям, для Илюшина, можно сказать, родным.

2. «Дрожа, губами уст твоих коснулся» [Илюшин 2000а: 166]. К этому месту дается примечание: «Слова Франчески из V песни “Ада”»: «Дрожа, устами уст моих коснулся». Это один из дантовских отзвуков» [Илюшин 2000а: 171]. Опять-таки: обычное примечание, не погрешающее против истины. Мог Ап. Григорьев цитировать Данте? Конечно, и цитировал, и сам терцинами писал. Только Илюшин не сообщил, что в примечании он приводит слова Франчески в своем собственном переводе [см.: Данте 1995] и что строка псевдо-Григорьева лишь в малой степени варьирует илюшинский вариант. Выходит, у псевдо-Григорьева реминисценция из Данте в переводе Илюшина.

3. «Puro e disposto a salire к звездам»[Илюшин 2000: 163]. К этой строке также сделано примечание: «Последний стих “Чистилища” Данте. По-русски: “Чист и достоин подняться к звездам”» [Илюшин 2000: 171]. Тем самым Илюшин-публикатор дает перевод итальянского вкрапления в текст поэмы. В то же время этот перевод почти совпадает с соответствующей строкой «Комедии» в переводе Илюшина: «Чист и достоин подняться на звезды»[1] (в изд. 1988 г. и 1995 г.). Различие только в падеже последнего слова: к звездам / на звезды. Но слово «к звездам» у псевдо-Григорьева дано по-русски, его переводить не надо; таким образом, итальянский текст целиком приводится в примечании в переводе Илюшина, что не оговаривается. Что это дает читателю? Вариант Илюшина становится подкладкой под текст поэмы, эта цитата вместе с ее переводом не столько свидетельствует о том, насколько значим был Данте для реального Аполлона Григорьева, сколько усиливает присутствие Илюшина-автора во всей публикации. Однако, с другой стороны, почему Аполлон не мог бы точно так же перевести эту строчку Данте?

4. Еще одна, очень знаменитая цитата, уже не из Данте: «Остановись, прекрасное мгновенье» [Илюшин 2000: 167]. В соответствующем примечании говорится: «Как в “Фаусте” Гёте: “Остановись, мгновенье: ты прекрасно!”» [Илюшин 2000: 171]. Как и в случаях с комментированием дантовских аллюзий, это примечание

бесхитростно. Цитата легко узнаваема (ее знают даже те, кто не читал «Фауста»), и публикатор не дает даже точного адреса этих слов Фауста. Между тем, Фауст два раза произносит соответствующую фразу. Первый раз — при договоре с Мефистофелем (сцена 4 Первой части):

Werd ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!

Второй раз — в финале трагедии:
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!

При этом Илюшин приводит такой перевод из Гёте, который стал крылатым выражением в русской языковой среде; однако неизвестно, кто автор именно такого перевода этого места и с какого времени эта фраза вошла в русский культурный обиход. Интернет-поиск дает возможность говорить, что лишь с 1920-х гг. цитата из «Фауста» в таком виде начинает активно использоваться, что очень близкий самый ранний вариант этой формулы мы находим у С. А. Венгерова и что только А. А. Фет использовал в своем переводе все три ключевых слова: *остановись*, *мгновенье* и *прекрасно* [курсив далее мой. — *М. А.*].

Ср.:

Когда воскликну я мгновенью:
Остановись! Прекрасно ты!
Тогда я твой без возраженья
(в финале: *Тогда б я мог сказать мгновенью...*
(перевод А. Фета);

«Остановись, мгновенье! Ты так прекрасно» (С. А. Венгеров, «Александр Сергеевич Пушкин», 1907);

«Остановись, мгновенье, на всю жизнь! Ты прекрасно!» (А. Аверченко, «Шутка мецената», 1923);

А между тем дома сестры — и «белые» и «черные» — слушали меня с жадным вниманием, жадно обо всем расспрашивали, они знали всё в подробностях: и про смешного, глупого и доброго Нарыжного-Приходько, и про блестящего Печерникова, и про всех профессоров, и про то, как Фауст потребовал от Мефистофеля, чтобы было мгновение, которому он бы мог сказать: «Остановись, ты прекрасно!» (В. В. Вересаев, «Воспоминания», 1925–1935).

В русских поэтических и прозаических переводах «Фауста» XIX и начала XX вв., которые мне удалось просмотреть (всего было просмотрено 11 произведений) точно такой фразы не встречается. Все три знаменательных слова (*мгновенье*, *прекрасно* и *остановись*), наличествующие и у псевдо-Григорьева, и в примечании Илюшина, появляются, как уже говорилось, только у Фета в 1882–1883 гг. В других переводах мы находим лишь два слова, обычно *мгновенье* и *прекрасно* (у М. П. Вронченко, Н. Н. Голованова, Н. А. Холодковского), ср.:

И если я скажу *мгновенью*:
Тебе я рад! *остановись*! (Э. И. Губер; оп. 1838);

<…> и когда *мгновенью* я скажу:
«Не улетай, ты так *прекрасно*!
Я сам тогда погибнуть буду радъ... (М. П. Вронченко; 1844);

[ср. также:
Прекрасны дни — увы — одно *мгновенье*,
Потщимся их *остановить* с собой.
И наша жизнь — зефира дуновенье:
Нет боле игр за мрачною волной.
(М. Н. Муравьев, Итак, опять убежище готово…; 1780)

Таким образом, если считать, что наша поэма написана не позже начала 1860-х гг., то получится, что в ней еще раньше Фета автор нашел все три лексемы, которые стали крылатым выражением начиная с 1920-х гг., и что именно в этой поэме впервые (?) слово *Augenblick* становится обращением. Возможно ли это? В принципе, да, но маловероятно.

5. Герой поэмы во Флоренции, он грезит о своей возлюбленной, и ее образ вдруг становится реальностью:

Я здесь, сейчас, вновь вижу мою донну
И блеск ее сияющих очес:
Они отражены в Большом Канале <...>
[Илюшин 2000: 168]

Последняя строчка заставляет вспомнить об ахматовской «Поэме без героя»:

Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отраженье мое в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах <...>

Заметим, что сходство не только в непосредственно перекликающихся строчках, но и в контексте, в мотиве разлуки и тоски, в перекличке образов Венеции и Петербурга (Северной Венеции). Ап. Григорьев, цитирующий Анну Ахматову, — вещь невозможная, но Ап. Григорьев, предвосхищающий Анну Ахматову, случайно совпавший с ней в движении поэтической мысли, — явление допустимое.

6. Псевдо-Аполлон пользуется реминисценциями из городских романсов. Так, в поэме дважды цитируется романс «Гори, гори, моя звезда» [см.: Илюшин 2000: 166, 167], по-итальянски — *Luci, mia stella* — и по-русски:

Я упоен. Гори, моя звезда,
Гори вблизи, гори в дали безвестной!
[Илюшин 2000: 167]

В примечании Илюшина сказано: «Когда и кем написан романс “Гори, гори, моя звезда” — неизвестно» [Илюшин 2000: 171]. Сейчас, при наличии интернета, не составляет никакого труда узнать, что в массовый обиход романс вошел

с музыкой Булахова (с 1847 г.), а слова написал В. П. Чуевский, тогда студент Московского университета. Впоследствии в широком бытовании слова видоизменялись, появилось много вариантов, в том числе мелодических (аранжировка В. А. Сабинина). Стихи Чуевского, как считают, восходят к более раннему романсу И. Золотарева на музыку А. Барцицкого «На небе много звезд прекрасных» (1828). Ап. Григорьев закончил Московский университет в 1842 г., снова приехал в Москву как раз в 1847 г. Но, разумеется, если романс быстро вошел в обиход, такой любитель пения под гитару, как Григорьев, его мог довольно быстро узнать. Комментарий Илюшина не сообщает необходимых фактических сведений, но при проверке исторического материала оказывается, что он, как мистификатор, здесь не ошибается, не впадает в анахронизм. Можно также предположить, что комментатор лукавит, и ему как раз было известно хотя бы время бытования романса, но он скрыл свою осведомленность за внешне равнодушно-стилизованным примечанием. В любом случае, эта реминисценция оказывается нерелевантной для атрибуции поэмы.

7.

Со мной гитара. Буду петь, коль жив.
Вот только малость я ее настрою...
Слова мои, ну а мотив… мотив —
«Накинув плащ-с-гитарой-под-полою».
[Илюшин 2000: 168]

В примечании сообщается: «Романс Соллогуба, популярный в 30-е годы XIX в. Скорее всего, он распевался на разные мелодии, поэтому нельзя установить, какая из них имеется в виду здесь, тем более что они в основном позабыты и до нас не дошли» [Илюшин 2000: 171]. Для понимания этого места имеет значение не столько мелодия, сколько стихотворный размер стихотворения Соллогуба, которому решил следовать герой поэмы, сочиняя свой собственный романс. На одни и те же слова может быть написано сколько угодно музыкальных пьес, при этом размер исходного стихотворения не поменяется. И поэма псевдо-Григорьева является не музыкальным, а чисто литературным произведением, в котором музыка как таковая не имеет своего выражения. Поэтому оговорки Илюшина про мелодию избыточно-смехотворны. Значим именно метр и его загадочная ассоциация только с одним определенным стихотворением, а об этом как раз ничего не говорится.

Однако читателю было бы интересно узнать, каким образом тот довольно изысканный романс, который сочиняет герой поэмы на «мотив» Соллогуба, связан с его романсом или хотя бы с его именем, потому что вообще-то трудно себе представить, чтобы такой текст был сочинен в середине XIX в.:

Был летний день, был летний и зеленый,
И синий, звонкий птицами, денек.
Младой певец, счастливый и влюбленный,
На лоно трав с царицей грез прилег.
Был светлый час, когда яснеют дали,
А на душе привольно и легко
В амурных играх, чуждое печали –
Беспечное — сквозило рококо.

Был краткий миг, потребный упоенью
Пчелы, что каплей нектара сыта,
И дивно-мимолетному мгновенью
Расцветшая вверялась красота.
[Илюшин 2000: 168]

Выражение «царица грез» у Григорьева больше нигде не встречается (ср. *царство грез* у него же). Вспоминается, скорее, «Принцесса Грёза» Э. Ростана в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник. Кажется, современный читатель воспринимает здесь псевдо-Григорьева сквозь призму более поздней литературы, поэзии эпохи модернизма, с ее стилизацией средневековых сюжетов и топики, а отсылка к Соллогубу уводит куда-то в сторону.

8. Наконец, в опубликованной Илюшиным поэме есть цитаты, которые могут распознать лишь «немногие». Так, строчка: «*Обрадуй своего самосожженца*» [Илюшин 2000: 164] — своим ярким словесным образом указывает на родственный образ из другой поэмы, опубликованной Илюшиным, «Память Его о Ней» (1985), ср.: «*Ты не был побежден, самосожженец, / В борьбе с судьбой, в юдоли бурь и вьюг*» [Илюшин 2000а: 185]. Важно, что в этой поэме мотив самоистребления персонажа является одним из главных, ведущим повествование.

9. Еще одно любопытное место:

«Романтик, пессимист и мизантроп» —
Так обо мне (запомнилось!) писали
В одном московском ласковом журнале.
[Илюшин 2000: 169]

Илюшин делает примечание: «Ни в “Москвитянине”, ни в “Русской Беседе” (журналы, с которыми сотрудничал Григорьев) подобной характеристики не обнаружено» [Илюшин 2000: 172]. Может быть, в этих журналах этой характеристики и нет, но зато она есть в другом месте. В сборнике, который вышел к 50-летию Илюшина, во вступительной заметке «О юбиляре» редактор сборника М. И. Шапир пишет: «Что же за человек Александр Анатольевич Илюшин? <...> он подлинный романтик и, как романтик, — пессимист и мизантроп» [Шапир 1990: 6].

Спрашивается, что же доказывает это сопоставление? Доказывает ли оно, что поэму à la Григорьев написал Илюшин? Вовсе нет: кто-нибудь другой мог взять и вставить те же слова в свой опус. Разве что уточнить датировку? Считать, что эта поэма написана не во времена Ап. Григорьева, а не ранее 1990 г.?

Ю. М. Лотман показал, как текст способен разделить аудиторию на понимающих «своих» и непонимающих «чужих» [см.: Лотман 2002: 169–174]. В нашем тексте, мистифицирующем читателя, происходит нечто подобное. На первый и беглый взгляд, автор аккуратен в своих отсылках к историческому, внетекстовому материалу, и внешне он незаметен и как бы сливается с Ап. Григорьевым. Вместе с тем, содержание некоторых комментариев, их подчеркнутая небрежность, иногда необязательность и пародийность подозрительны и заставляют проверить сообщаемые в них сведения. Как только компетенция читателя повышается, автор раскрывается с другой стороны; он словно говорит: «Смотрите, я могу писать, как Григорьев, могу страдать, как Григорьев, а он — как я. Он мое творение, и в той части, где он похож на исторического себя, и в той, где он

немножко от него отличается». Менее скептические читатели, может быть, разрешат многие сомнительные места в пользу Григорьева, более скептические — задумаются над феноменом илюшинской травестии.

Собственно говоря, Илюшин, мистифицируя читателя, выражает самого себя, как это было свойственно поэтам-романтикам, создававшим в стихах параллельную поэтическую личность. Только это не воображаемая, а реконструируемая (с использованием богатого филологического инструментария) личность — то Г. С. Батенькова, то Ап. Григорьева. О единстве «лирического героя» поэзии Илюшина говорить не приходится: чуть ли не для каждого героя разных опубликованных им поэм надобно новое амплуа. В самом деле, в «Тайной дочери декабриста Бестужева…» автор восклицает: «Я Данте иль Торквато?» [Илюшин 2000: 166]. Если автор способен соотнести себя с фигурами такого масштаба, сравнивать его с одним лишь Ап. Григорьевым как-то мелковато.

Примечания

[1] Эта строка выглядит одинаково как в более ранней (выборочной и анонимной), так и в более поздней, полной публикации перевода Илюшина (см.: [Данте 1995: 484; Данте 1988: 178]).

Библиография

Григорьев 1997 — *Григорьев А. А.(?)* Вновь вижу мою донну // Юность. 1997. № 4. С. 62–70.

Данте 1988 — *Данте Алигьери*. Божественная Комедия. М.: 1988.

Данте 1995 — *Данте Алигьери*. Божественная комедия. М.: 1995.

Илюшин 1986 — *Илюшин А. А.* Эпитафия... себе // Русская речь. 1986. №4. С. 145–148.

Илюшин 2000 — *Илюшин А. А.* «Вернуться к вашим берегам спешите…» // Дантовские чтения. 1998. М.: 2000. С. 153–172.

Илюшин 2000а — Память Его о Ней // Дантовские чтения. 1998. М.: 2000. С. 173–186 .

Лотман 2002 — *Лотман Ю. М.* Текст и структура аудитории // История и типология русской культуры. СПб.: 2002. С. 169–174.

Миллер 1900 — *Миллер В.* Катенин и Пушкин // Пушкинский сборник: Статьи студентов Императорского Московского Университета. М.: 1900. С. 17–40.

Шапир 1990 — О юбиляре // Quinquagenario Alexandri Il'ušini oblata. М.: 1990. С. 5–6.

Руслан Борисович Ахметшин

ЗАБЫТОЕ СВОЙСТВО МЕДВЕДЯ

Ценность исторического (в т. ч. мемуарного) свидетельства зависит от многих факторов и обстоятельств, но когда оно достигает читателя в урезанном виде, проблемой становится не референция как таковая, а полнота источника. Если же эта проблема не выявлена и читатель не подозревает о «повреждении» источника, реконструкция может привести его к неожиданным результатам, например, скрыть грани и уровни толкования. Примером такой, предположительно, потери смысла может служить стилистическая (или формальная) правка источника, выраженная в купировании недоброкачественных, по мнению редактора, эпизодов текста. Что и как может при этом трансформироваться, судить не нам. Но, поскольку это базовый уровень историографии, на следующих этапах исторического осмысления искажение может прогрессировать, порождая, вероятно, эффект мистификации, пусть невольной, хотя упрекнуть редактуру в непреднамеренности трудно. Правомерна ли критика источника, а также признание свидетельства, содержащегося в нем, нерелевантным настолько, чтобы оправдать последующую редукцию текста? Или этот акт всё же нецелесообразен, и историческая логика требует полноты даже в случае мотивированного сомнения в силе свидетельства того или иного лица? Если в пределах широкого комментария этот эпизод приобретает вес, может ли требование сохранения полноты источника быть безапелляционным?[1] Эти вопросы возникли в результате нечаянной находки, заставляющей тем не менее задуматься о закономерностях понимания текста, к которому она ведет. Нечаянное — спутник мелкого, сопряженного с малозначащим. Так обычно мы и воспринимаем скрытое знаком купюры в публикуемом тексте и не стремимся восстанавливать ее, уповая на редакторскую компетентность.

Такой эффект достаточности можно проиллюстрировать на материале водевиля «Медведь» (1888) и купюр в «Воспоминаниях об А. П. Чехове» Н. В. Голубевой [Голубева 1960: 557–574]; речь пойдет о некоторых фактах, закрепленных в мемуарах о Чехове и переписке писателя, в период с 1884 по 1888 г. в связи с композицией образа «нестарого помещика» Смирнова. Совпадение мемуаров и анализируемого текста хотя бы в нескольких аспектах содержания обычно смещает поиски в сферу реального комментария (прототипы героев, бытовые истоки сюжета и пр.), однако следует оговориться: рассуждать об этом в отсутствие авторитетных свидетельств затруднительно[2]. Кроме того, неисторические анекдоты (повествовательность которых подчинена, например, комическим задачам; а водевиль утрированно анекдотичен) тяготеют к эмблематичности, и попытка комментирования некоторых их сторон может вызвать недоумение, ведь прототип анекдотического героя — обезличенный некто. С другой стороны, в этом условном смысловом поле реалии текста не нуждаются в историческом комментарии,

допуская какие угодно параллели, еще дальше уводя читателя от исходной ситуации. Чем, скажем, «Медведь» не travesti «Каменного гостя» в ситуации с женой, падающей в объятья непрошенного гостя — в тени покойного мужа? Как кстати прозвучала бы в исполнении Луки реплика Лепорелло: «Всех бы их, развратников, в один мешок да в море». «Глумящиеся» в финале над бедным (бедной?) Тоби герои, как и Дон Гуан, могли бы в ответ вскричать: «Что, что ты врешь?».

И еще одно обстоятельство заставляет задуматься о значимости характера как эстетического начала в художественном мире водевиля. Комментаторы XI тома ПССП Чехова приняли в качестве основной версию И. Л. Леонтьева (Щеглова) о том, что на Чехова произвела впечатление пьеса Н. Самойлова «Победителей не судят» (С. XI, 434)[3].

Таким образом, если характер ярко очерчен, обладает эмоциональной и нравственной наполненностью, можно надеяться на успех у публики. Вероятно, абсолютной закономерностью сие правило считать неправильно, однако в глазах Чехова оно имело вес: «”Мамаево нашествие” [пьеса И. Л. Леонтьева (Щеглова). — *Р. А.*] — водевиль в крыловском духе; ни единого характера. <…> И склеена пьеса угловато. <…> писать часто такие пьесы <…> — скоро истаскаешься» (П. 4, 232). Именно характеры, характерность могут иметь бытовую, социальную закрепленность, и можно предположить, что водевиль, таким образом, не может быть бесконечно условным, исключающим референцию.

Кажется, в этом отношении «Медведь», именно как чистая шутка, и вызывал наиболее частотные упреки у критиков. Даже расположенный тогда еще к Чехову А. А. Суворин отмечал «невероятность» пьесы[4]. Повторяющиеся реплики об овсе и лошадке Тоби приводили критику в недоумение; зрителей, возможно, тоже, но им, по крайней мере, было смешно. Да и вызов дамы на дуэль мог восприниматься лишь как гомерический. Помимо этого, обращают на себя внимание маркированные сентенции (эдакие воспоминания или автоаттестации) анекдотической природы («Двенадцать женщин я бросил, девять бросили меня <…> разлимонился, рассиропился, раскис… стою на коленях, как дурак, и предлагаю руку <…> Пять лет не влюблялся, дал себе зарок, и вдруг втюрился, как оглобля в чужой кузов» и т. п.), которые иначе как похвальбой не назовешь.

В поисках оправдания нелепого характера Смирнова приведем эпизод, удаленный из текста мемуаров Н. В. Голубевой о Чехове, подготовленных к печати П. С. Поповым[5]:

> «Алексей Серг<еевич> ненавидел все иностранное, а путешествие за границу считал карой небесной.
>
> Раз он был за границей, но его впечатление и воспоминание о пребывании там были не из приятных; он заслужил там название русского белого медведя.
>
> Рассказов о его подвигах было очень много, но как-то ему все обходилось благополучно; из Берлина пришлось уносить ноги, ибо там он произвел грандиозный скандал: избил жестоко немца, осмелившегося непочтительно выразиться о России…» [Голубева: лл. 1–2][6].

Упомянутый здесь Алексей Сергеевич Киселев (1841–1910), владелец имения в селе Бабкине под г. Воскресенском, состоял в приятельских отношениях с Чеховым и долгое время был его корреспондентом. Известно 19 писем к нему Чехова и 78 обратных. Жена его, писательница Мария Владимировна

Киселева (ок. 1859–1921), является сестрой Надежды Владимировны Голубевой (1853–ок. 1940). Об утраченном кусочке мемуара можно было бы забыть, если бы не детали, становящиеся более яркими и связывающиеся, кажется, в цепочку при условии его доступности читателю. Детали эти, точнее тексты, большей частью неопубликованные, образуют свой ряд.

Его продолжает повесть, написанная Н. В. Голубевой об отце — Владимире Петровиче Бегичеве. Повесть имеет мемуарный характер и призвана, в первую очередь, реабилитировать Бегичева в глазах потомков. Эта сшитая из шести тетрадей книга имеет название — *«Биография Владимира Петровича Бегичева и о сыгравшей в его жизни фатальную роль Марии Васильевне Шиловской»* [см.: Голубева][7]. В центре повествования оказывается жизнь В. П. Бегичева от поры его молодости, с 18-летнего возраста, до последнего дня жизни.

Причина реабилитации, вероятно, известна, и я ограничусь свидетельством поэта-переводчика В. С. Лихачева (1849–1910), который тоже упоминает массу анекдотов и прочих устных свидетельств о Бегичеве и его спортивном, как выразился Владимир Сергеевич в своих воспоминаниях, темпераменте в амурной сфере. Заслуживает внимания, что Лихачев, рассказывающий о многих писателях и поэтах вполне обычные истории, обращаясь к персоне Бегичева, сбивается на заурядный комический анекдот, главное в котором не реальные события, а невероятные приключения [см.: РГАЛИ. Ф. 282. Оп. 1. Ед. хр. 33. ЛЛ. 90–92].

Повесть Голубевой обязана своим появлением романам Б. М. Маркевича «Четверть века назад» (1878), «Перелом» и «Бездна» (1884). Нас интересует и пьеса «Бездна» (1884), переделанная из одноименного романа[8].

Маркевич не так важен на первый взгляд в этой истории. Он лишь тот задира, из-за которого ломались копья. Настоящий зачинщик же, герой множества историй, сам любивший амурные анекдоты, — это Бегичев. И здесь необходимо учесть еще один мемуар, который до сих пор ни в одной классификации или указателе не упоминался, который можно было бы извлечь как своего рода главку из повести Голубевой. И даже дать ей рабочее название «Три писателя в воспоминаниях четвертого», если бы Голубеву считали сегодня писательницей. Этот мемуар передает спор о том, насколько правдив и точен Маркевич в изображении Ашанина, прототипом которого стал Бегичев. Чехов, как известно, познакомившийся с Бегичевым в то же лето, что и с Киселевыми, оценивал художественную отделку фигуры Ашанина не слишком высоко, что повело, по мнению обитателей Бабкина, к скорому отъезду Маркевича.

> «У Маркевича Ашанин легкомысленный, мило забавный жуир, перелетающий с цветка на цветок, местами пошленький, местами способный горячо отозваться на невзгоду ближнего. Таким должен он остаться до самой старости, а дальше впасть в ханжество, как это ясно выражено в “Переломе”, потому что духовных сил и стремлений у Ашанина ни из чего не видно, следовательно, какие перспективы могли быть у него, потеряв красоту и обаятельность молодости? Ровно никаких. Сначала до конца он пуст и бессодержателен, под старость сыплющий для чего-то текстами из Св. Писания. Типа из Ашанина Маркевич не создал. Такого мнения об этом предмете был Ант. Павлович Чехов. Ему довелось встретиться с Маркевичем в имении моей сестры, где Чехов проводил летние месяцы. Чехов высказал Маркевичу свое мнение о неудачном воспроизведении Бегичева в лице Ашанина. Маркевич рассердился, вскипел, очень заносчиво возражал Чехову. Мой отец, слышавший этот разговор из соседней

комнаты и боясь, чтобы он не обострился, подоспел, обратил все в шутку и смотря на Маркевича своими чудными, добрыми глазами, сказал:

"Однако, сознайся, Болеслав, что ты большая скотина!"

Спор, принявший было неприятный оборот, кончился благополучно. Пошутили и разошлись. Но Чехов остался при своем мнении, что Маркевичу не по плечу пришелся оригинал, с которого он вздумал писать картину. Царедворец Маркевич, надменно носивший свою убеленную сединами голову, попав в среду бабкинских обывателей, простосердечных, искренних, безыскусственных, пришелся не ко двору, и когда он уехал, все облегченно вздохнули» [РГАЛИ. Ф. 60. Оп. 1. Ед. хр. 1. Лл. 8–10].

И последний — пока — «пункт» в этом ряду составляют тексты А. П. Чехова, замыкающие поле интереса к сюжету водевиля. В первую очередь, это ремарка в рубрике лейкинских «Осколков» «Осколки Московской жизни» о переделке «Бездны» для сцены:

«Новость приятная, как вчерашняя каша с уксусом или хронический насморк. Болеслав Маркевич переделывает в драму свою длинную, толстую, скучную чернильную кляксу, свою "Бездну". Мало показалось этой размазне места в журнале, так захотелось ей и на сцену. Избавьте, Болеслав Михайлович! Сделайте милость! Даже добродетельным старым девам не по нутру ваша «Бездна», а вы еще хотите «деморализованную» публику ею угостить... Пожалуйста, не надо!» (С. XVI, 60).

Во-вторых, неопубликованная в «Осколках» и утраченная пародия на пьесу «Бездна», о чем известно благодаря двум письмам к Н. А. Лейкину. 30 января 1884-го Чехов обещает Лейкину:

«Сегодня в театре Лентовского идет пресловутый "Чад жизни" Б. Маркевича. Если достану билет, то сегодня буду в театре, а завтра (во вторник) утром накатаю пародию или что-нибудь подходящее и пришлю Вам с завтрашним почтовым поездом <…> "Чад жизни" писан в граде Воскресенске в минувшее лето, почти на моих глазах. Знаю я и автора, и его друзей, которых он нещадно третирует своей сплетней в "Безднах" и "Переломах"... Ашанин (бывший директор театра Бегичев), Вячеславцев (бывший певец Владиславлев) и многие другие знакомы со мной семейно... Можно будет посплетничать, скрывшись под псевдонимом» (П. I, 100), —

а уже 5 или 6 февраля просит:

«Если Вы оставили "Чад жизни" к следующему нумеру, то бросьте его. Пародия не удалась, да и раздумал я. Б. Маркевич обыкновенно плачет, когда читает неприятные для своей особы вещи, плачет и жалуется... Придется поссориться с некоторыми его почитателями и друзьями, как ни скрывайся за псевдонимом. А стоит ли из-за этакого пустяка заводить канитель? Вместо пародии я дам фельетонный куплетец — это короче» (П. I, 103).

Однако «фельетонный куплетец»:

«Видели мы и обоняли "Чад жизни" — драму известного московского франта и салонного человека, Б. Маркевича, ту самую драму, которая с таким треском провалилась сквозь землю в театрально-литературном комитете <…> и в театре Лентовского, хотя она и трактует о лицах и местах любезных московскому

> сердцу. Б. Маркевич в своих произведениях изображает только своих близких знакомых — признак писателя, не видящего дальше своего носа. <…> Вообще драма написана помелом и пахнет скверно» (С. XVI, 81), —

обещанный и присланный Лейкину, не заменяет пародию. Для Чехова этот стиль не характерен (кстати, он почти не пользуется диминутивом в жанровых названиях). Как корреспондент «Осколков», Чехов был относительно свободен в выборе тематики московских репортажей и потому влиял на композицию порученной ему рубрики даже после того, как ее очередной корпус складывался на редакторском столе. Выходит, что он решил дать своей критике на Маркевича иной ход, отменив пародию, а затем и вовсе замяв этот вопрос. Однако, думается, потребность эта должна была рано или поздно воплотиться. Видимо, «куплетец» не устраивал его, досаждая своей неорганичностью, и отчасти по этой причине появился водевиль «Медведь», решивший, по крайней мере для Чехова, вопросы характерности и прототипичности, однако отнявший несколько более времени, чем то, которое драматург тратил на создание одной юморески. Этим и предопределен характер Смирнова.

Все обстоятельства связываются в единый узел именно благодаря восстанавливаемой купюре в воспоминаниях Голубевой. Сама же купюра, возможно, подталкивает нас к следующим размышлениям. Как литератор Н. В. Голубева представляет собой маргинальное явление. Когда-то она была упомянута как «писательница» в «Словаре литературных типов», выпущенном под редакцией Николая Дмитриевича Носкова [см.: Словарь] в издательстве журнала «Всходы». И далее ее следы такого (энциклопедического) присутствия словно теряются, хотя для современников она оставалась в некотором отношении актуальной фигурой, и так же, как многие писатели той поры, отвечала на вопросы анкеты (так наз. «Опросного листа»), составленной Ф. Ф. Фидлером; этот материал также хранится в РГАЛИ.

Нить обрывается — с одним, правда, исключением[9], о котором речь ниже, — вплоть до издающегося словаря «Русские писатели. 1800–1917». Ни в одной из уже опубликованных статей (о Бегичеве, Маркевиче и т. п.) в этом словаре сведений о Голубевой и ее повести, каких-либо отсылок к ее биографии найти нельзя; Надежда Владимировна фигурирует лишь в короткой справке в конце статьи о Марии Владимировне Киселевой как сестра ее ... (в девичестве — Бегичевой) (1847–1921), что «сестра К<иселевой>, Голубева Н. В. <…> автор рассказов <…>, “Путевых заметок от Одессы до Иерусалима” (1898), за подписью Бегичева» (С. 542, 3-й стлб.). Нет Голубевой и в других текстах, например воспоминаниях Михаила и Марии Чеховых («Вокруг Чехова», «Из далекого прошлого» и т. п.), в тех эпизодах, что посвящены их бабкинским, воскресенским впечатлениям и воспоминаниям, куда Голубева приезжала летом 1887 г.

То обстоятельство, что ее биография не удостоилась персональной статьи, вряд ли может стать предметом полемики. Тем не менее в РГАЛИ собраны и хранятся машинописные копии ее драматургических и прозаических произведений, а также ряд текстов, имеющих автобиографический и мемуарный смысл.

Суммарный объем купюр в мемуарах Голубевой о Чехове составил почти 5 машинописных страниц. Большинство их — плод стилистических разногласий с автором как литератором. Либо П. С. Попов, либо редколлегия 68-го тома

Литнаследства [см.: Голубева 1960] не считали Голубеву хорошим писателем, с чем трудно спорить, но что не совсем имеет отношение к качеству мемуарного свидетельства.

Не вполне оправданные сокращения, сделанные в публикуемых мемуарах о Чехове, и репутация Голубевой, как мне кажется, в значительной мере складываются на основе вреза, написанного Павлом Сергеевичем Поповым для 68-го тома Литнаследства. Там оценка содержательности ее мемуаров дана не слишком высокая. Более того, Поповым высказывается и критика в адрес различных нецелесообразных эпизодов, поворотов и приемов письма Голубевой. Главным объектом критики становится при этом построение фабулы мемуаров, которое якобы выдает недоброкачественность свидетельства Голубевой о Чехове и его знакомых: «… мемуары Голубевой страдают известными недостатками» [Голубева 1960: 557] — события зафиксированы понаслышке, подвергнуты чрезмерной концентрации, в рассказе допущена неточность и небрежность. Таков итог комментариев самой Марии Павловны, которыми Попов воспользовался при публикации мемуаров. Известно, что Попов занимался прототипами очень много, и чеховских героев в том числе. В РГАЛИ хранится машинопись его неопубликованной статьи о прототипе героини «Бабьего царства».

Возвращаясь к искомому эпизоду в мемуарах Голубевой, необходимо заметить, что Киселевы имели вполне демократические убеждения и симпатизировали славянофильским идеям. «Русопятство» Киселева не было выдумкой или комической импровизацией Чехова, вытекающей лишь из поведенческих свойств А. С., но предполагало под собой некоторые родовые основания. И демократическая интонация киселевского быта в Бабкине, где проводили свои лета Чеховы, скорее всего, не один лишь плод фантазий Голубевой, а также младших (Марии и Михаила) Чеховых, вынужденных подвергать политкорректной ретуши опыт общения Чехова с помещиками. Двоюродный дед Павел Дмитриевич Киселев (1788–1872), противник крепостного права, участник реформ конца 30-х и начала 40-х гг. XIX в. Николай Сергеевич Киселев (1832–1873), родной брат А. С. Киселева (1841-1910), являлся соратником Ю. Ф. Самарина. Так, в ОР РГБ хранится «Записка» Киселева «о судебном преследовании и травле чешской журналистикой <переводчика> Адольфа Осиповича Патера за распространение русских книг», изданных в Берлине Н. С. Киселевым и Ю. Ф. Самариным [см.: Киселев 1869]. Письма Киселева не только к Антону Чехову, но и к брату его, Ивану Павловичу, к другим корреспондентам, хранящиеся в разных архивах, свидетельствуют о характере их автора и некоторым образом подтверждают мои субъективные предположения, создавая Алексею Сергеевичу речевую маску хулигана, грубияна, не привыкшего не то чтобы сдерживаться, но не слишком утруждавшего себя изысканностью или оригинальностью суждений и оценок.

Всё это для окончательного вывода о характере героя водевиля, может быть, и недостаточная база, ее предстоит еще дополнить, уповая на иные источники и более верные свидетельства, которые сократят возможные риски при интерпретации. Однако и сама целостность, которая открывается в таком расставлении знаков и видится нам в герое Чехова, в этом случае не является первичной целью. Важнее было показать, как меняется картина комментария при использовании текста, ранее оказавшегося за пределами нашего внимания.

Примечания

[1] Этой статьей я надеюсь лишь в малой степени воздать долг таланту Александра Анатольевича Илюшина, грани которого вполне раскрылись и в настойчивых архивных разысканиях. См. исследования, посвященные лирике Г. С. Батенькова, и, в целом, поэтическому наследию русских поэтов [см.: Илюшин 1978; Илюшин 1966: 214–216] и многие другие, а также [см.: Шапир 1999]

[2] Но и отрицать необходимость общего комментария невозможно, тем более что таковой доступен читателям XI тома ПССП А. П. Чехова и его структура традиционна: эдиционная история водевиля, эпистолярные свидетельства о работе Чехова над произведением, анализ наиболее репрезентативных мнений критики, сведения о прижизненных переводах…

[3] И. Л. Леонтьев (Щеглов) утверждает, что Чехов «драматургом <…> сделался <…> нечаянно, попав однажды <…> на представление заигранной одноактной пьески <Н. Самойлова> “Победителей не судят” <…> переделка с французского <…> изящной салонной вещицы Пьера Бертона “Les jurons de Cadillac”, в которой восхищали в шестидесятых годах в Михайловском театре петербургскую публику г-жа Напталь-Арно и г. Дьёдонне. У Корша отличались г-жа Рыбчинская и г. Соловцов…» [ЧВС 1954: 150]. «Однако в этом водевиле, — не соглашается автор комментария, — очень мало общего с пьесой Чехова» (С. XI, 434). Хара́ктерность Смирнова-медведя в ином, правда, ракурсе невольно подчеркивает и младший брат Чехова, Михаил Павлович, «припоминая», что «водевиль этот был написан Чеховым под впечатлением игры и внешности артиста <…> Н. Н. Соловцова. Это был огромного роста, неуклюжий, с громким голосом, но довольно талантливый актер…» [Чехов 1924: 15].

Здесь и далее тексты А. П. Чехова цитируются по изданию: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: 1974–1983, — с указанием в скобках номера тома *Сочинений* (С.) или *Писем* (П.) и страницы.

[4] «Она [пьеса «Медведь». — *Р. А.*] весело читается, но на сцене, при своей невероятности, она потребует хороших исполнителей, чтобы показаться вероятной. Впрочем, она из тех, за которые хватаются часто, обольщаясь чрезвычайной простотой “дела”» [Летопись 2000: 433]. Суворин-fils затронул очень важный узел водевиля.

[5] Попов Павел Сергеевич (1892–1964), литературовед, философ-логик, профессор Московского университета, коллекционер. Муж внучки Л. Н. Толстого — Анны Ильиничны.

[6] Нельзя не заметить, что в 68-м томе знак купюры применяется повсеместно, за исключением нескольких текстов, одним из которых являются цитируемые мемуары. Так что догадаться, что скрывается за многоточием, нелегко.

[7] Владимир Петрович Бегичев (1828–1891), довольно известный драматург, управляющий конторой (директор) императорских московских театров.

[8] Н. В. Голубева пишет: «Чтобы ярче была видна разница между вымыслом Маркевича и действительностью, я расскажу жизнь В. П. Бегичева с самого его детства, материал для биографии моего отца собран мною давно от людей, имена которых известны всему образованному обществу России, так что усумниться в сообщенных ими фактах нельзя» (Указ. соч., л. 10).

[9] Должны быть использованы и упоминания о Голубевой в письмах Чехова.

Библиография

Голубева — *Голубева Н. В.* Биография Владимира Петровича Бегичева и о сыгравшей в его жизни фатальную роль Марии Васильевне Шиловской // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 60 (Бегичева Надежда Владимировна). Оп. 1. Ед. хр. 1. 218 л.

Голубева 1960 — *Голубева Н. В.* Воспоминания об А. П. Чехове // Литературное наследство. М.: 1960. Т. 68. С. 557–574.

Илюшин 1966 — *Илюшин А. А.* Поэтическое наследие П. Катенина // Вопросы литературы. 1966. № 4. С. 214–216.

Илюшин 1978 — *Илюшин А. А.* Поэзия декабриста Г. С. Батенькова. М.: 1978.

Киселев 1869 — *Киселев Н. С.* «Записка о судебном преследовании и травле чешской журналистикой <переводчика> Адольфа Осиповича Патера за распространение русских книг», изданных в Берлине Н. С. Киселевым и Ю. Ф. Самариным — набросок. Прага: 1869. Черновой автограф // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 129 (Киселевы). П. 8. Ед. хр. 5. 1 л.

Летопись 2000 — Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: 2000. Т. 1.

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

Словарь — Словарь литературных типов. Пг.: 1908–1914.

ЧВС 1954 — Чехов в воспоминаниях современников. М.: 1954.

Чехов 1924 — *Чехов М. П.* Антон Чехов. Театр, актеры и «Татьяна Репина». Петроград: 1924.

Шапир 1999 — *Шапир М. И.* Стихотворное наследие декабриста Г. С. Батенькова: проблемы текстологии и поэтики. Автореферат дисс. … канд. филол. наук. М.: 1999.

Владимир Алексеевич Воропаев

ТАЙНА ВЕЛИКОЙ ПОЭМЫ

> Не будет преувеличением утверждать, что эта поэма — наименее понятое и освоенное из всех великих классических творений русского искусства слова.
> *[В. В. Кожинов]*

В мае 1842 г. в книжных лавках Москвы и Санкт-Петербурга появилась новинка — книга с затейливым рисунком на обложке, где разными шрифтами было написано: «Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя». На желтоватом фоне чередовались разнородные, иногда просто загадочные изображения: домики с колодезным журавлем, бутылки с рюмками, танцующие фигурки, греческие и египетские маски, лиры, сапоги, бочки, лапти, поднос с рыбой, множество черепов в изящных завитках, — а венчала всю эту причудливую картину стремительно несущаяся тройка. В названии бросалось в глаза слово «ПОЭМА», крупными белыми буквами на черном фоне. Рисунок, выполненный самим автором, очевидно, был важен для него, т. к. повторился и во втором прижизненном издании книги 1846 г.

Символика обложки сложна и имеет множество значений, но даже при первом взгляде на нее очевидна основная мысль автора: поэма должна явить собой многообразие русской жизни, схваченное в как бы случайных, но на самом деле — характерных деталях.

«Мертвые души» и были задуманы как эпическое произведение в трех томах, обнимающее собой «всю Русь» и «всё человечество в массе». Поэма осталась незавершенной: вышел в свет только первый том, и после смерти Гоголя были найдены черновые наброски отдельных глав второго. Это в значительной мере затрудняет постижение сокровенного, символического смысла произведения. «Вовсе не губерния и не несколько уродливых помещиков, и не то, что им приписывают, есть предмет “Мертвых душ”, — писал Гоголь Александре Осиповне Смирновой 25 июля (н. ст.) 1845 г. из Карлсбада. — Это пока еще тайна, которая должна была вдруг, к изумлению всех (ибо ни одна душа из читателей не догадалась), раскрыться в последующих томах <…> Повторяю вам вновь, что это тайна, и ключ от нее покаместь в душе у одного только автора» [Гоголь 2009–2010/ 13: 153][1].

Свою тайну Гоголь не унес с собой в могилу. В силу законов художественного творчества автор не в состоянии утаить своего «душевного дела». Ибо, как

говорил сам Гоголь, «поэзия есть чистая исповедь души». Ключ к тайне «Мертвых душ» — в самой поэме.

Гоголь любил повторять, что не будут живы его образы, если каждый читатель не почувствует, что они взяты «из того же тела, из которого и мы». Это свойство гоголевских образов — некую «узнаваемость», близость душе каждого из нас — отмечали уже современники писателя.

«Не все ли мы после юности, так или иначе, ведем одну из жизней гоголевских героев? — записал в дневнике А. И. Герцен в июле 1842 г. — Один остается при маниловской тупой мечтательности, другой — буйствует à la Nosdreff, третий — Плюшкин…» [Герцен 2009: 121]. «Каждый из нас, — говорил В. Г. Белинский, — какой бы он ни был хороший человек, если вникнет в себя с тем беспристрастием, с каким вникает в других, — то непременно найдет в себе, в большей или меньшей степени, многие из элементов многих героев Гоголя» [Белинский 1982: 312].

Как ни странно, у Герцена и Белинского духовный подход к проблеме: в православной аскетике есть понятие присутствия любого греха в человеке; если он обратится к своей душе, то увидит все… и среди всего — нечто *преобладающее*. Общепризнано, что определяющей чертой гоголевских типов является *пошлость*. Но что такое пошлость? В старом, первоначальном значении, ныне уже утраченном, *пошлый* — обыкновенный, заурядный, ничем не примечательный. В начале шестой главы «Мертвых душ» Гоголь употребляет это слово именно в таком значении. Автор говорит, что прежде, в лета его юности, ему случалось подъезжать к какому-нибудь новому месту и оно представало перед ним своею «не пошлою наружностью».

По словам Гоголя, главное свойство его таланта определил А. С. Пушкин: «Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем» [Гоголь 2009–2010/6: 81]. В. Г. Белинский оспорил пушкинское определение «дара» Гоголя. Особенность таланта Гоголя, утверждал критик, «состоит не в исключительном только даре живописать ярко пошлость жизни, а проникать в полноту и реальность явлений жизни. <…> Ему дался не пошлый человек, а человек вообще, как он есть, не украшенный и не идеализированный» [Белинский 1982: 313].

Однако чем же тогда пошлый человек отличается от не пошлого? Тот же Белинский писал, что «порядочный человек не тем отличается от пошлого, чтобы он был вовсе чужд всякой пошлости, а тем, что видит и знает, что в нем есть пошлого, тогда как пошлый человек и не подозревает этого в отношении к себе; напротив, ему-то и кажется больше всех, что он истинное совершенство» [Белинский 1982: 312–313].

Пошлость у Гоголя — это печать духовного убожества, которое можно найти в каждом человеке. Герои Гоголя пошлы, т. к. они мертвы духовно. Поэтому своеобразным ключом к смыслу поэмы является ее название.

Прежде всего оно имеет буквальное значение, связанное с сюжетом. Мертвые души — это «товар», который покупает Чичиков, а именно души умерших крестьян, которые по ревизским сказкам[2] числятся живыми. Недаром Коробочка жалуется Чичикову: «Народ мертвый, а плати как за живого». Гоголь вкладывает в уста

Чичикова и других героев поэмы по отношению к приобретенным душам слово «мертвые» вместо принятого в официальных документах «убылые». В связи с этим историк М. П. Погодин писал ему 6 мая 1847 г.: «"Мертвых душ" — в русском языке нет. Есть души ревизские, приписные, убылые, прибылые» [Гоголь 2009–2010/14: 284]. Гоголь хотел придать этими словами особенный смысл не только афере Чичикова, но и всему произведению.

Гораздо важнее буквального — иносказательный, метафорический смысл названия поэмы. Мертвые души — это помещики и чиновники, сам Чичиков. Этот смысл был очевиден уже для первых читателей Гоголя. Так, А. И. Герцен записал в дневнике в июле 1842 г.: « … не ревизские — мертвые души, а все эти Ноздревы, Маниловы и tutti quanti[3] — вот мертвые души, и мы их встречаем на каждом шагу» [Герцен 2009: 121].

Но есть в названии книги и глубокий духовный смысл. Он раскрыт Гоголем в предсмертной записи: «Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом…» [Гоголь 2009–2010/ 6: 414]. По Гоголю, души его героев не вовсе умерли. В них, как и в каждом человеке, таится подлинная жизнь — образ Божий, а вместе с тем и надежда на возрождение. О том, что такое жизнь и смерть души, говорит один из великих учителей Церкви, преподобный Симеон Новый Богослов: «Христос приходит, и пришествием Своим воскрешает мертвую душу, и дает ей жизнь, и дарует благодать видеть, как Он Сам воскресает в ней и ее воскрешает. Таков закон новой жизни о Христе Иисусе, что Христос Господь благодатию Святаго Духа приходит к нам и воскрешает умерщвленные души наши, и дает им жизнь, и дарует очи видеть Его Самого, бессмертного и нетленного, живущим в нас. Прежде же чем душа соединится с Богом, прежде чем узрит, познает и восчувствует, что воистину соединена с Ним, — она бывает совсем мертва, слепа, бесчувственна; но при всем том, что мертва, всё же по естеству своему бессмертна» (Слово 29-е) [Преп. Симеон Новый Богослов 1993: 257].

В Толковом словаре Владимира Даля одно из значений слова мертвый — «человек невозрожденный, недуховный, плотской или чувственный» [Даль 1989: 319]. Это значение близко к тому, в котором употребляет это слово и Гоголь. Например, Манилов ведет жизнь исключительно материальную (плотскую, чувственную), поэтому настоящей жизни (т. е. духовной) в нем нет: он мертв, как и другие помещики, как и сам Чичиков.

Выражению «мертвые души» именно Гоголь придал тот специфический смысл, в котором мы употребляем его и сегодня. Однако писатель шел здесь от евангельской традиции, к которой и восходит понимание мертвой души как духовно умершей. Гоголевский замысел созвучен христианскому нравственному закону, сформулированному святым апостолом Павлом: «Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут» (1 Кор. 15, 22). С этим связана и главная идея «Мертвых душ» — идея духовного воскресения падшего человека. Ее должен был воплотить в первую очередь главный герой поэмы. «И, может быть, в сем же самом Чичикове <…> заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес» [Гоголь 2009–2010/5: 235][4], — предсказывает автор грядущее возрождение своего героя, т. е. оживление его души.

Есть основания полагать, что намек на предстоящее нравственное перерождение Павла Ивановича Чичикова содержится уже в самом его имени. В мировоззренческих представлениях Гоголя послания святого апостола Павла,

который «всех наставляет и выводит на прямую дорогу» (из письма Гоголя к сестре Ольге Васильевне от 20 января (н. ст.) 1847 г.), занимают исключительно важное место. Как известно, святой апостол Павел был одним из гонителей Христа, а потом стал распространителем христианства по всему миру[5].

Было бы, однако, неверным думать, что в последующих томах Гоголь намеревался сделать Чичикова «добродетельным человеком». Гоголевские высказывания на этот счет, как и уцелевшие главы второго тома, не дают оснований для такого заключения. А. М. Бухарев (в монашестве архимандрит Феодор), не раз беседовавший с Гоголем о его сочинении, в позднейшем примечании к своей книге рассказывает:

> «Помнится, когда кое-что прочитал я Гоголю из моего разбора “Мертвых душ”, желая только познакомить его с моим способом рассмотрения этой поэмы, то и его прямо спросил, чем именно должна кончиться эта поэма. Он, задумавшись, выразил свое затруднение высказать это с обстоятельностью. Я возразил, что мне только нужно знать, оживет ли как следует Павел Иванович? Гоголь как будто с радостью подтвердил, что это непременно будет и оживлению его послужит прямым участием сам Царь, и первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни должна кончиться поэма».
>
> [<Феодор (Бухарев), архимандрит.> 1861: 138]

По всей вероятности, Гоголь хотел провести своего героя через горнило испытаний и страданий, в результате которых он должен был бы осознать неправедность своего пути. Этим внутренним переворотом, из которого Чичиков вышел бы другим человеком, по-видимому, и должны были завершиться «Мертвые души». Знаменательно, что как в «Ревизоре» настоящий ревизор появляется по повелению Царя, так и в поэме в воскрешении героя должен был принять участие сам Государь.

Возродиться душой должен был не только Чичиков, но и другие герои, — даже Плюшкин[6], может быть, наиболее «мертвый» из всех. На вопрос отца Феодора, воскреснут ли прочие персонажи первого тома, Гоголь отвечал с улыбкой: «Если захотят». Духовное возрождение — одна из высших способностей, дарованных человеку, и, по Гоголю, этот путь открыт всем. И это возрождение должно было совершиться на основе «коренной природы нашей, нами позабытой», и послужить примером не только для соотечественников, но и для всего человечества.

Примечания

[1] Здесь и далее после знака «/» указывается номер тома собрания сочинения.

[2] Ревизская сказка — именной список крепостных крестьян, составлявшийся при переписи (ревизии). Ревизия производилась раз в семь-десять лет для исчисления подушной подати, которая взималась по числу мужчин-крепостных. Крестьяне, внесенные в список, назывались «ревизскими душами». Число их оставалось неизменным до следующей переписи.

[3] Все прочие (*итал.*).

[4] Это предсказание предстоящего перерождения героя является парафразой новозаветного эпизода превращения Савла в Павла: « …внезапно осиял его свет

с неба. Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: Савл, Савл! Что ты гонишь Меня? Он сказал: кто Ты, Господи? Господь же сказал: Я Иисус, которого ты гонишь. Трудно тебе идти против рожна» (Деян. 9, 3–5).

[5] Ср. в «Страшной мести»: «Слышала ли ты про апостола Павла, какой был он грешный человек, но после покаялся и стал святым» [Гоголь 2009–2010/ 1: 226].

[6] В письме «Предметы для лирического поэта в нынешнее время», адресованном Николаю Языкову, Гоголь восклицал: «О, если бы ты мог сказать ему [прекрасному, но дремлющему человеку. — *В. В.*] то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома…» [Гоголь 2009–2010/6: 69].

Библиография

Белинский 1982 — *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 8.

Герцен 2009 — *Герцен А. И.* Из дневника // Н. В. Гоголь: pro et contra: Личность и творчество Н. В. Гоголя в оценке русских писателей, критиков, философов, исследователей. Антология: В 2 т. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2009. Т. 1. С. 120–121.

Гоголь 2009–2010 — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.: Изд-во Московской Патриархии, Киев, 2009–2010.

Даль 1989 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка.М.: 1989.

Преп. Симеон Новый Богослов 1993 — *Преп. Симеон Новый Богослов*. Творения. Свято-Троицкая Сергиева Лавра: 1993. Т. 1.

<Феодор (Бухарев), архимандрит.> — <*Феодор (Бухарев), архимандрит.*>. Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году. СПб.: 1861.

Михаил Викторович Строганов

«РУССКАЯ ПЕСНЯ: ЧИЖИК! ЧИЖИК! ГДЕ ТЫ БЫЛ? — ПЕРЕД СУДОМ КРИТИКИ»: М. Е. САЛТЫКОВ И НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Исследование выполнено по гранту РГНФ, проект «М. Е. Салтыков-Щедрин и его современники» (№ 15-04-00389а)

Песня о «чижике-пыжике», который «на Фонтанке водку пил», известна очень хорошо. Мнение, что песенка появилась после 1835 г., когда на Фонтанке был открыто Императорское училище правоведения, студенты которого носили зеленые мундиры с желтыми обшлагами и петлицами, расцветкой напоминавшие оперение чижа, и пыжиковые шапки (пыжик — теленок северного оленя), за что их и назвали *чижик-пыжик* [Энциклопедический словарь 2005: 826], уже опровергнуто. Новое недавно предложенное объяснение происхождения этой номинации и этой песенки представляется не вполне удовлетворительным [см.: Архипова, Михайлик 2008: 471–478]. Настоящее сообщение призвано восполнить эту лакуну.

Прежде всего необходимо напомнить, что М. Е. Салтыков уже в 1870 г. создал сатирическое изображение первых опытов фольклорно-этнографического изучения песенки. В «Дневнике провинциала в Петербурге» изображено общество «пенкоснимателей», которые занимались «литературной» деятельностью, уводящей, по мнению сатирика, от насущных задач времени. Среди них был и «Петр Сергеич Болиголова, автор диссертации „Русская песня: Чижик! чижик! где ты был? — перед судом критики“!» [Салтыков-Щедрин 1970: 401].

Один из «пенкоснимателей» утверждал:

> Пора наконец убедиться, что наше время — не время широких задач и что тот, кто, подобно автору почтенного рассуждения: “Русский романс: Чижик! чижик! где ты был? — перед судом здравой критики”, сумел прийти к разрешению своей скромной задачи — тот сделал гораздо более, нежели все совокупно взятые утописты-мечтатели, которые постановкой «широких» задач самонадеянно волнуют мир, не удовлетворяя оного. [Салтыков-Щедрин 1970: 391]

Далее описывается, как

> в другой группе ораторствовал Болиголова, маленький, юркенький человечек, который с трудом мог устоять на месте и судорожно подергивался всем своим корпусом. Голос у него был тоненький, детский.
>
> — Ужели же, наконец, и “Чижик, чижик! где ты был”?! — изумлялись окружающие пенкосниматели.
>
> — Подлог-с!

— Позвольте-с! Но каким же образом вы объясните стих «на Фонтанке воду пил»? Фонтанка — ведь это, наконец… Наконец, я вам должен сказать, что наш почтеннейший Иван Семенович живет на Фонтанке!

— И пьет оттуда воду! — сострил кто-то.

— Подлог! подлог! и подлог-с! В мавританском подлиннике именно сказано: «на Гвадалквивире воду пил». Всю Европу, батюшка, изъездил, чтобы убедиться в этом!

— Это удивительно! Но как вам пришло на мысль усомниться в подлинности "Чижика"!

— Ну, уж это, батюшка, специальность моя такова!

— Однако какой странный свет это проливает на нашу народность! Всё чужое! даже «Чижика» мы не сами сочинили, а позаимствовали!

— Говорю вам: камня на камне не останется! С болью в сердце это говорю, но против указаний науки ничего не поделаешь! [Салтыков-Щедрин 1970: 404–405]

В итоге зарождавшееся сравнительно-историческое литературоведение получает уничтожающую оценку Салтыкова: «Как будто влетел комар и затянул свою неистово-назойливую проповедь о том, о сем, а больше ни о чем» [Салтыков-Щедрин 1970: 407]. Пренебрегая вполне обоснованными опасениями, что какой-нибудь новый Салтыков напишет о нас нечто столь же ядовитое, мы всё же решаемся обратиться к этой песне.

Впервые эту песню упомянул А. Е. Измайлов в письме к П. Л. Яковлеву от 16 ноября 1825 г.: «Возвратились с Кавказа: Гнедич Циклоп и Павлушка <Свиньин>, медный лоб. Последний принялся уже за лганье. На возврат первого сделана пародия par une société de gens des lettres [обществом литераторов (*франц.*). — *М. С.*] (Греч, Булг<арин> с братиею): "Гнедич, Гнедич! где ты был? На Кавказе ж…ку мыл; вымыл разик, вымыл два, освежилась голова. Выпил я воды глоток, прояснился мой глазок" — далее не знаю» [*Левкович* 1978: 178].

Поскольку это пародия, мы не можем судить об исходном тексте и можем только констатировать бытование нашей песенки. Впервые же фрагмент из песни (первые две строки) цитирует в повести «Капельмейстер Сусликов» (1848) Д. В. Григорович, однако и по этому фрагменту невозможно определить характер песни:

Чижик, чижик, где ты был?
На Фонтанке воду пил… и т. д.
[Григорович 1988: 288].

Гораздо более важным источником оказывается пьеса И. И. Лажечникова «Окопировался» (1855), где главный герой получил некоторую сумму денег на экипировку и, отметив это радостное событие с одним сослуживцем, поет с ним:

Ехал чижик в лодочке
В офицерском чине.
Не выпить ли водочки
По такой причине?
Выпил рюмку, выпил две,
Зашумело в голове.
[Лажечников 1900: 123]

Как любимую песню чиновничества Салтыков упоминает ее и в повести «Жених» (1857): «Порфирий Петрович в десятый раз отбарабанил пальцами по ручке дивана любимую свою песню о чижике» [Салтыков-Щедрин 1966: 42].

А В. И. Даль включил эту песню в свой Словарь (1861) в статью *чиж*: «Чижик, чижик, где ты был? На канавке воду пил!» [Даль 1978: 603], что свидетельствует о ее широкой распространенности.

После Лажечникова и Даля становится уже понятнее, о чем эта песня. Но в этом самом месте история песни делает зигзаг, уводящий нас в сторону.

В 1864 г. в «Первой после Азбуки книге для чтения» К. Д. Ушинский поместил песню под названием «Хоровод»:

Чижик-пыжик у ворот,
Воробышек маленький!
Ах, братцы, мало нас;
Голубчики, немножко!
В хороводе людей мало,
Веселиться не с кем стало.
Ах, братцы, мало нас;
Голубчики, немножко!
Максим, сударь, поди к нам,
Егорович, приступись!
Ах, братцы, мало нас;
Голубчики, немножко!
[Ушинский 1949: 47–48]

Полевые записи вариантов этой песни известны как наборные хороводные [Фенютин 1866: 100–101; комментарий собирателя: «Песню эту пели до тех пор, пока разобрались все молодцы и девушки»] и наборные игровые [Киреевский 1929: 317–318; наборная песня для игры «Горох»], но зачина о чижике (тем более пьющем) в них нет, поэтому следует признать, что текст, опубликованный Ушинским, был скорее всего контаминацией двух песен: хороводной и о чижике. Видимо, за Ушинским пошел и А. Н. Островский в пьесе «Не было ни гроша да вдруг алтын» (1872), где эту песенку напевает Елеся Мигачев, когда впервые появляется в пятом явлении первого действия:

Чижик-пыжик у ворот,
Воробушек маленький. <...>
Ах, братцы, мало нас,
Голубчики, немножко.
[Островский 1949: 156]

А потом он еще трижды напевает эту песню на протяжении всего действия: 2) когда помогает Насте накрыть стол к приходу Баклушина; 3) когда чистит свой сюртук перед сватовством; 4) во время разговора с Крутицким [Островский 1949: 172, 177, 189].

На Ушинского ссылается, видимо, и Я. Колас в романе «На росстанях» (1948–1954). Трое молодых людей, сдружившиеся в заключении, расстаются, т. к. один из них выходит на свободу: «“Ах, братцы, мало нас! Голубчики, немножко!” — вспомнил Владик изречение, вычитанное еще в начальной школе…» [см.: Колас].

Казалось бы, что версия Ушинского уводит нас очень далеко от настоящей песни о чижике. Своеобразной разновидностью варианта Ушинского является песня с героиней Катей, которую так прекрасно пел в свое время Борис Рубашкин (хотя он придал, конечно, ей более фривольное звучание) [см.: Чижик-пыжик].

Песня эта известна, в частности как танцевально-игровая, в Нелидовском районе Тверской области. Участники игры становятся в два ряда друг напротив друга. Два крайних участника идут навстречу друг другу, берутся под руки и кружатся. Затем продолжают идти и подходят к следующим участникам, берут их под руки. Образуются две новые пары, которые кружатся на своих местах. Затем первые два участника снова идут навстречу друг другу и кружатся в центре. Потом они подходят к следующим участникам и т. д. Этот танец-игра сопровождается песней:

Чижик, чижик, чижачок,
Маленький воробышек,
Мы тебя кормили,
Мы тебя поили,
На ноги поставили,
Танцевать заставили.
Танцуй, сколько хошь,
Выбирай, кого захошь.
Я не водку, не наливку,
Люблю Катю-Катерину.
Катя, Катя, Катерина —
Нарисована картина.
Катя гладью вышивала,
Офицера поджидала.
Офицер молодой,
Проводи меня домой.
Мой дом на горе,
Три окошка во дворе.
Раз, и два, и три, четыре,
Меня грамоте учили.
И читать, и писать,
И узоры вышивать.
Я узоры вышивала,
Да иголочку сломала.
Иголочка тоненька,
Ниточка шелковенька.
[Синицина]

Известен и более полный вариант этой песни, хотя мы не знаем, сопровождал ли он какую-либо игру; однако само содержание прямо указывает на игровой характер: «Выбирай кого захошь» — «Люблю Катю-Катерину». Ср. текст песни:

Чижик-пыжик, где ты был?
В огороде водку пил.
Я б не водку, я б наливку,
Люблю Катю-Катерину.
Катя, Катя, Катерина,
Нарисована картина.
Катя гладью вышивала,
На крыльце поджидала.
Офицер молодой,
Проводи меня домой.
Мой дом на горе,

Три окошка во дворе.
Раз, два, три, четыре,
Меня грамоте учили:
И читать, и писать,
И узоры вышивать.
Я узоры вышивала,
Я иголочку сломала.
Чижик-пыжик, чижачок,
Деревенский мужичок.
Мы тебя кормили,
Мы тебя поили.
На ноги поставили,
Танцевать заставили.
Танцуй сколько хошь,
Выбирай кого захошь!
[Галошина]

Итак, линия Ушинского: наборная игровая и наборная хороводная песни — по содержанию кажется очень далекой от той линии, в которой чижик-пыжик что-то пьет и которую мы нашли у Лажечникова. Кроме того, хотя текст песни в линии Ушинского кажется достаточно устойчивым, т. к. состоит из ряда определенных элементов, воспроизводимых во всех вариантах, но он всё же весьма подвижен, т. к. эти элементы сочетаются друг с другом вполне произвольно. Однако значение наборной песни заключается в том, что она неизбежно содержит в себе счет и повторяется столько раз, сколько нужно либо для набора определенного числа участников, либо для обозначения перехода от одного партнера к другому. Наборная песня является фактически нумерологической, хотя не по числовому, а по кумулятивному принципу.

В этом смысле — как наборная песня — текст «Чижик-пыжик» осел и в детском игровом фольклоре в виде считалки [см.: Архипова, Михайлик 2008: 471–478]. Но не считалка была колыбелью текста, а наборная, упорядочивающая танец и игру песня, — и ту же самую функцию упорядочивания мы обнаруживаем и в другой филиации «Чижика-пыжика», к которой сейчас и переходим.

Эту филиацию мы находим в линии, представленной Лажечниковым, у которого песню поют подвыпившие чиновники и чижик едет в лодочке. Совершенно неожиданно полный вариант песни именно с этим сюжетом нам любезно сообщила В. Е. Добровольская, которая запомнила ее в исполнении своего деда. Вот этот текст:

Ехал чижик в лодочке
В генеральском чине.
Как не выпить водочки
По этой причине?
Ехал чижик под дугой,
Надо выпить по другой.
Ехал чижик с плетью,
Надо выпить третью.

Чижик — парень тёртый,
Выпьем по четвертой.
Как ни думай, ни крути,
А без пятой не уйти.

Чижик — парень удалой,
Ну-ка, дернем по шестой.

Есть у чижика невеста,
Для седьмой найдется место.

Чижик, песенку допой,
А мы выпьем по восьмой.

Чижик, брат ты наш пернатый,
А мы выпьем по девятой.

Если будем пить с чижом,
То до дюжины дойдем.

Чижик-пыжик, где ты был?
На Фонтанке водку пил.

Выпил рюмку, выпил две,
Закружилось в голове.

Стали чижика ловить,
Чтобы в клетку посадить.

А тю-тю, а тю-тю,
А я в клетку не хотю.
[Добровольская]

Как видим, эта нумерологическая песня построена уже не по кумулятивному, а по числовому принципу. Она организует ритуал застолья, который в принципе переполнен подобного рода поговорками и присловьями: «Между первой и второй перерывчик небольшой», «пей до дна», «мужчины стоя, женщины до дна», «концевые», «стремянные», «забубенные».

Кроме того, в период домашнего производства водки существовал обычай изготавливать настойки на все буквы алфавита. Образец одной из таких водочных азбук: ***а***нисовая, ***б***ерезовая, ***в***ишневая, ***г***рушевая, ***д***ынная, ***е***жевичная, ***ж***елудевая, ***з***веробойная, ***и***рговая, ***к***алиновая, ***л***имонная, ***м***алиновая, ***н***оготковая, ***о***блепиховая, ***п***ерцовая, ***р***ябиновая, ***с***мородиновая, ***т***минная, ***у***кропная, ***ф***исташковая, ***х***ренная, ***ц***икорная, ***ч***еремуховая, ***ш***алфейная, ***щ***авелевая, ***э***страгонная, ***ю***жная, ***я***блочная [см.: Алкоблог]. В таком случае порядок принятия водочных настоек определялся первыми буквами их названий, которые составляли какое-либо слово. Кто-то пил *ежа* (две рюмки: еловую и желудевую), кто-то — *монаха*, а кто — и *его высокопревосходительство* (27 букв). Этому посвящен рассказ Н. А. Лейкина «Водочная азбука» [см.: Лейкин 1885: 93–97]. Другое развлечение состояло в том, чтобы угадать, какие настойки входят в предложенную гостю смесь [см.: Алкогольные напитки].

Заведующий научно-просветительским отделом Всероссийского историко-этнографического музея (гор. Торжок) В. В. Цыков, создавший экспозицию «Не пьянства ради», любезно сообщил мне записанные им от разных информантов тосты, которые предлагались гостю, собравшемуся покинуть застолье до его окончания. Длинная череда этих «чарок» препятствовала гостю покинуть

дом застолья. В полном объеме все эти тосты никто не говорит и даже не знает, так что то, что мы сейчас приведем, является исследовательской реконструкцией обряда. Однако то же самое можно сказать и о любом другом обряде. Итак, вот перечень этих «чарок»: «застольная» (дает право выйти из-за стола); «половичная» (разрешает по половице дойти до сеней); «сенная» (дает право выйти в сени); «переспорожная» (позволяет перешагнуть через порог сеней); «дворовая» (разрешает перемещаться по двору); «воротная» (позволяет выйти за ворота); «забугорная» (позволяет скрыться с глаз хозяев за бугром). Однако в ряде случаев вводятся и дополнительные «чарки». Если гость приехал верхом, то пьют «на морду коня», «на хвост коня», «на ход ноги коня», «коню на все четыре копыта», «за четыре подковы», «две стремянных», «подпружная», «седельная», «уздечная». Если же гость приехал в карете или на телеге, то пьют, «чтобы колеса крутились», «чтобы оси не скрипели», «за четыре колеса», «за две оглобли». Пешему гостю предлагают выпить «на посошок» и «на дорожку». В итоге гость бьет шапкой об землю или об пол и говорит: «А остаюсь!» И тогда пьется «шапочная» [Цыков].

Собственно говоря, именно такой характер имеет и песня о чижике: перечисляя «рюмки» чижика, авторы песни структурировали застольное поведение. Вот такую песню о чижике мы пока еще не знали.

Список информантов

Л. П. Галошина, 40 лет, с. Михайловское Лесного р-на; 12.07.2003. Государственный центр русского фольклора. Тверская область (Фонд М. В. Строганова).

Елена Николаевна Синицина, 33 года, пос. Заволжский Калининского р-на; июль 2006 г. Родилась в пос. Мокеиха Некоузского р-на Ярославской обл., живет в Твери с 1998 г.; образование педагогическое, работает преподавателем в Заволжской детской школе искусств, руководит детским фольклорным ансамблем «Забавушка». Государственный центр русского фольклора. Тверская область (Фонд М. В. Строганова).

Варвара Евгеньевна Добровольская, 49 лет, Москва; ноябрь 2013. Личный архив М. В. Строганова.

Валерий Валерьевич Цыков, 38 лет, Торжок; 24.08.2017 г. Личный архив М. В. Строганова.

Библиография

Алкоблог — Алкоблог Самсоновича. Водочная азбука; URL: http://pubsmoscow.livejournal.com/2929.html. Дата обращения: 5.09.2017.

Алкогольные напитки — Алкогольные напитки; URL: http://lurkmore.to/Алкогольные_напитки#.D0.90.D0.BB.D0.BA.D0.BE.D0.B3.D0.BE.D0.BB.D1.8C.D0.BD.D1.8B.D0.B5_.D0.B7.D0.B0.D0.B1.D0.B0.D0.B2.D1.8B_.D0.B2_.D0.BB.D0.B8.D1.82.D0.B5.D1.80.D0.B0.D1.82.D1.83.D1.80.D0.B5. Дата обращения: 5.09.2017.

Архипова, Михайлик 2008 — *Архипова А. С., Михайлик Е. Ю.* Чижик, месяц и хорей — Прочитай статью скорей! // «Кирпичики»: Культурная антропология и фольклористика сегодня: Сборник статей в честь 65-летия С. Ю. Неклюдова и 40-летия его научной деятельности. М.: 2008. С. 471–478.

Григорович 1988 — *Григорович Д. В.* Сочинения: В 3 т. М.: 1988. Т. 1.

Даль 1978 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: 1978. Т. 4.

Киреевский 1929 — Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М.: 1929. Вып. II, Ч. 2.

Колас — *Колас Я.* На росстанях. URL: http://knihi.com/Jakub_Kolas/Na_rosstaniach-ru.html#chapter5. Дата обращения: 16.08.2017.

Лажечников 1900 — *Лажечников И. И.* Полное собрание сочинений. М.; СПб.: 1900. Т. 11.

Левкович 1978 — Левкович Я. Л. Литературная и общественная жизнь пушкинской поры в письмах А. Е. Измайлова к П. Л. Яковлеву // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: 1978. Т. 8. С. 151–194.

Лейкин 1885 — *Лейкин Н. А.* Цветы лазоревые: Юмористические рассказы. СПб.: 1885.

Островский 1949 — *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.: 1949. Т. 6.

Салтыков 1966 — *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 20 т. М.: 1966. Т. 4.

Салтыков 1970 — *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 20 т. М.: 1970. Т. 10.

Ушинский 1949 — *Ушинский К. Д.* Собрание сочинений. М.; Л.: 1949. Т. 6.

Фенютин 1866 — *Фенютин А. А.* Увеселения города Мологи // Труды Ярославского губернского статистического комитета. Ярославль: 1866. Вып. 1. С. 100–101.

Чижик-пыжик — Чижик-пыжик. URL: http://a-pesni.org/dvor/tchizyk.php. Дата обращения: 16.08.2017.

Энциклопедический словарь 2005 — Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М.: 2005.

Лев Аркадьевич Трахтенберг

«РЕЦЕПТ ДЛЯ СОСТАВЛЕНИЯ СОВЕРШЕННОГО ПОВЕСЫ»: РУССКАЯ ВЕРСИЯ АНГЛИЙСКОЙ САТИРЫ

Статья «Рецепт для составления совершенного повесы» была опубликована в 1798 г. в журнале «Что-нибудь от безделья на досуге» [Рецепт 1798: 92–94]. Журнал издавал Н. П. Осипов — автор пародии на «Энеиду», переводчик «Дон Кихота» Сервантеса и «Клариссы» Ричардсона [см.: Томашевский 1933; Пухов 1999]. В этом журнале, как и во многих других современных ему изданиях, печатались переводы, однако их источники до сегодняшнего дня оставались неустановленными. К числу переводных статей принадлежит, как оказалось, и «Рецепт…». Притом, прежде чем попасть в русский журнал, эта статья проделала сложный путь из одного издания в другое, а оказавшись там, трансформировалась в соответствии с новым контекстом.

Первоисточником статьи, как удалось выяснить, является стихотворная сатира английского поэта Эшли Купера «A Receipt to Make a Pretty-Fellow». Э. Купер принадлежал к аристократической семье. Его дядя, Уильям Купер, был лордом-канцлером при Георге I; отец, Спенсер, был членом Палаты общин; старший брат, Уильям, с 1716 по 1740 г. занимал важный пост клерка парламентов (Clerk of the Parliaments), т. е. руководителя парламентского делопроизводства. Вслед за ним эту должность занял сам Э. Купер и находился на посту почти полвека, до своей кончины в 1788 г. В истории английской литературы Э. Купер известен меньше, чем его племянник У. Купер — автор религиозных гимнов и переводчик обеих поэм Гомера. В 1744 г. Э. Купер выступил в печати с дидактической поэмой «Путь медицины» («The Progress of Physic»). Впоследствии он пользовался псевдонимом «Автор “Пути медицины”». Под этим псевдонимом он в 1744 г. выпустил двухтомный «Норфолкский поэтический альманах» («Norfolk Poetical Miscellany»), а в 1767 г. — поэтический сборник «Стихотворения и переводы» (“Poems and Translations”). Наряду с балладами, баснями, эпиграммами, посланиями, одами в эту книгу вошло и сатирическое стихотворение, ставшее источником рассматриваемой статьи.

Словосочетание *pretty fellow* в английском языке XVIII в. означает щеголя, франта [Dictionary 1909: 1333]. Сатире придана форма совета, обращенного к отцу юноши, которому тот хочет дать светское воспитание [Cowper 1769: 58–60][1]. Совет, разумеется, иронический. Развернутая характеристика юноши, занимающая бóльшую часть текста, соответствует традиционной сатирической маске щеголя с его обычными чертами — глупостью и невежеством, лживостью, волокитством. Текст обрамлен вступительным обращением к отцу и заключением, где уже без иронии изобличается недостойное поведение персонажа.

Отзывы на сборник Купера появились в английских журналах «Critical Review» и «Monthly Review» [The Critical Review 1767: 293–295; The Monthly Review 1767: 408; см.: Forster 1990: 76]. В рецензии первого из них говорилось: «Автор хотя и не выдающийся, но не заслуживающий пренебрежения поэт. Он, как видно, пишет легко, живо, а его стих довольно плавен и гармоничен» [перевод мой. — *Л. Т.*] [The Critical Review 1767: 294]. Отзыв второго журнала был короче; в нем ощущалась ирония. Обе рецензии включали в качестве иллюстраций по два стихотворения из сборника. Первым из примеров, приведенных в отзыве «Critical Review», был «A Receipt to Make a Pretty-Fellow». Сатира была помещена в журнале полностью; рецензент отмечал, что она «не лишена юмора»[2].

Интерес к сборнику «Стихотворения и переводы» проявила и немецкая печать. Отзыв о нем поместил выходивший в Лейпциге журнал «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste» [Neue Bibliothek 1767: 194–196]. Этот отзыв, как показывает сравнение текстов, представляет собой перевод рецензии из журнала «Critical Review». Перевод выполнен с сокращениями. Из двух стихотворений Купера, приведенных в оригинале рецензии, в немецкий текст вошло лишь одно — упомянутая выше сатира. Ее название передано так: «Recept zu einem artigen Kerl» [Neue Bibliothek 1767: 194].

Перевод выполнен прозой и отличается точностью. Однако он утрачивает одну синтаксическую особенность оригинала, на первый взгляд малозаметную, но важную в композиционном и в идейном отношении.

В сатире Купера сквозь весь текст проходит как рефрен императив *let*, обращенный к отцу юноши и указывающий на то, как ему якобы следует воспитывать сына: «In romances and plays let him deeply be read», «let him kiss all he meets», «Let his converse ne'er fail to be season'd with slander» и т. д. Он чередуется с другими формами, выражающими значения побуждения и долженствования: «you're to guard against Latin and Greek», «you must fix him in town» и др. Автор иронически перечисляет правила, которым должен следовать не только отец, но и сам юноша: например, «He must pay debts of honour, but no tradesman's bill» [The Critical Review 1767: 294]. Однако функции рефрена эти формы не приобретают.

В немецком переводе фразы с *let* передаются по-разному. Процитированные выше фрагменты переведены так: «In Romanen und Comödien muß er tief belesen», «laßt ihn alle küssen, auf die er trifft», «Seinen Unterhaltungen muß es niemals an der Würze der Lästerung fehlen» [Neue Bibliothek 1767: 195]. Таким образом, обращение к отцу, последовательно проведенное в оригинале, в немецком тексте повторяется реже и теряет значение рефрена; выдвигается другой адресат — сам юноша-щеголь.

Видимо, именно этот немецкий перевод и послужил источником для русской версии, созданной Н. П. Осиповым. Интерес для переводчика представляла не рецензия, а включенный в нее текст сатиры: передан по-русски только он.

Поскольку немецкий текст очень близок к английскому, таких контекстов, которые позволили бы определить, к какому из них ближе русский вариант, немного. Однако они всё же есть. Сопоставление в таких случаях свидетельствует в пользу гипотезы о немецком переводе-посреднике.

Например, один из первых «советов», которые даются отцу юноши в английском тексте, таков: «Ne'er send him to school, and from thence to a college, / 'Twill spoil

all, if the youth should have one dram of knowledge" [The Critical Review 1767: 294]. Слову *college* в немецкой версии соответствует *Universität*. Выражение *one dram of knowledge* не передается, и в переводе смысл несколько меняется. Речь идет не о приобретении знания как таковом, а о стремлении его приобрести: «Schicket ihn niemals in die Schule und von da auf die Universität. Dieß wird alles verderben, wenn der Knabe einen Zug von Erkentniß thun sollte» [Neue Bibliothek 1767: 194–195]. Слово *университет* сохраняется в русском тексте, а следующая фраза развивает идею тяги к знаниям, которой не было в английском оригинале: «Не посылайте молодого человека ни в какие училища и университеты. Такие места в нем все испортят; а особливо если он имеет в себе сколько-нибудь расположения и наклонности к учению» [Рецепт 1798: 92].

Характеристику светского воспитания персонажа продолжает традиционная для сатиры XVIII в. антитеза головы и ног: вместо интеллектуального образования щеголь должен учиться танцевать. Предложная конструкция оригинала: «And his heels be instructed instead of his head» [The Critical Review 1767: 294] — в переводе лейпцигского журнала замещается союзной, а замена английского *heels* 'пятки' на немецкое *Füße* 'ноги' устраняет синекдоху оригинала (объясняемую, возможно, аллитерацией): « …und seine Füße gelehrter als der Kopf seyn» [Neue Bibliothek 1767: 195]. В русском тексте вслед за немецким используется союзная конструкция, а синекдохи в отличие от оригинала нет: « …и не столько учена голова, сколько ноги» [Рецепт 1798: 92].

Если немецкий перевод реализует установку на точность, то в русской передаче текст трансформируется. Прежде всего, устраняется вступление, адресованное отцу юноши. В его отсутствие императивы множественного числа, как приведенный выше: «Не посылайте молодого человека ни в какие училища и университеты», — оказываются обращены к неопределенному адресату. При этом таких императивов остается очень мало — всего три формы на весь текст. Всё это усиливает тенденцию, наметившуюся в немецкой версии благодаря устранению рефрена — глагола *let*: на первый план в качестве адресата выходит сам повеса.

Основным направлением содержательных изменений становится приспособление к условиям русского общества. Вводятся реалии дворянского быта России. Так, если в оригинале и в немецком переводе персонаж должен был жить «в городе» («in town», «in der Stadt»), то в русском варианте так: «Потребно ему жить не в уездном городе или деревне, но непременно в столице» [Рецепт 1798: 92]. В английском и в немецком тексте щеголь должен был посещать оперу, чтобы продемонстрировать свой хороший вкус. В версии Осипова список светских развлечений шире, но оперы в нем нет: повеса должен взять себе за правило «не пропускать ни одного театрального представления, маскерада, бала, концерта и всякого публичного собрания» [Рецепт 1798: 94].

Текст расширяется за счет амплификации традиционной сатирической тематики. Так, и в оригинале, и в немецком переводе говорилось о том, что персонаж не должен учиться ни латинскому, ни греческому языку, однако должен владеть французским. В русском тексте рядом с древними языками упоминается родной: «В латинском, греческом и своем природном языке нет ему ни малой нужды; но французскому должно учиться непременно» [Рецепт 1798: 92].

Пренебрежение к родному языку — характерная черта сатирической маски щеголя [Биржакова 1981: 106].

Изменения затрагивают не только содержание текста, но и его графическую форму. Если английский оригинал записан стихотворными строками, а немецкий прозаический перевод — сплошь, даже без разделения на абзацы, то в русской версии введено дробное графическое членение. Текст разбит на шестнадцать абзацев. Каждый абзац состоит из одного предложения — сложного или простого, как правило, с однородными членами (исключение одно: в первом абзаце два предложения). Такое оформление подчеркивает однородность элементов текста — как фраз, выделенных с помощью красной строки, так и предикатов, которых внутри каждой фразы, как правило, несколько.

Такая композиционно-смысловая организация унаследована от оригинала. Однако в контексте журнала «Что-нибудь от безделья на досуге» она приобретает особое значение, т.к. текст, устроенный подобным образом, здесь не один.

Для журнала Осипова характерна форма сатирического каталога. Эта форма представлена несколькими разновидностями. Одна из них — сатирический словарь, набор пародийных толкований: таковы статьи «Опыт ученого и модного словаря» [Осипов 1798: 3, 33–34][3] и «Лексикон для щеголей и модников» [Осипов 1798: 26, 401–414]. Другая — ряд кратких комических объяснений слов, сведенных в таблицу: так построена статья «Слова нынешнего света. Настоящий смысл оных» [Осипов 1798: 3, 48]. Третья — сатирический распорядок дня, представленный в составе статьи «Праздность» (речь идет о жизни бездельника, который проводит время впустую) [Осипов 1798: 1, 15–16]. Наконец, четвертая — ряд комических советов, которые не следует выполнять. Две таких статьи помещены одна за другой в одном и том же номере: это «Общие правила нынешнего света» и «Должности модного человека в обществе» [Осипов 1798: 16, 241–250]. Еще одна статья, «Правила жизни» [Осипов 1798: 10, 145–148], представляет подобный перечень в повествовательной рамке. Рамкой служит традиционный дидактический сюжет поучения, с которым в конце жизни отец обращается к детям. Композиционный центр поучения — десять правил, которым, как заметил отец, многие следуют. Правила эти ложные. Их неожиданное для читателя перечисление в дидактическом контексте создает композиционное напряжение, которое разрешается, когда в заключение речи отец вместо них предлагает истинное правило, всего одно: «*Делать сколько можно меньше зла и сколько можно больше добра*» [Осипов 1798: 10, 148]. К ряду комических каталогов в журнале примыкает и «Рецепт для составления совершенного повесы».

Каталог как композиционный прием в историко-литературной перспективе типичен для разных сатирических жанров [Щеглов 2004: С. 585 сл.]; обращаясь к этой форме, Осипов продолжает давнюю традицию. От многих других сатирических произведений, в которых использована та же композиционная форма, журнал «Что-нибудь от безделья на досуге» отличает ее графическое оформление: каждый из элементов перечня выделяется в особый абзац. Так оформляются здесь и сатирические словари, и распорядок дня, и «вредные советы». Это графическое средство позволяет подчеркнуть прием сатирического каталога, сделать его более ощутимым.

Применяя в «Рецепте для составления совершенного повесы» эту графическую модель (отсутствовавшую и в оригинале, и в немецком переводе), Осипов тем самым зрительно включает ее в ряд других сатирических каталогов своего журнала, единообразно оформленных. Хотя ввод членения на абзацы — казалось бы, внешнее изменение, не затрагивающее лексического состава и образного строя, — оно зрительно переносит произведение в иной, новый для него структурный контекст.

Итак, публикация «Рецепта для составления совершенного повесы» в журнале «Что-нибудь от безделья на досуге» стала четвертым этапом в истории его бытования. После того как он был помещен в сборнике Купера «Стихотворения и переводы», «Рецепт» был перепечатан в составе рецензии в журнале “Critical Review”. Затем вместе с рецензией он был опубликован в немецком переводе в журнале «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste». В свою очередь, эта публикация стала источником текста для русского сатирического журнала.

Изменения, произведенные в русской версии по сравнению с ее источником, невелики по объему, однако существенны по значению. С одной стороны, текст подвергся русификации. С другой — благодаря графической трансформации он оказался включенным в структурный контекст журнала.

Сатирический журнал, как правило, связан воедино общностью замысла. Это общность как содержательная, так и формальная. Она определяется не только идейным единством, но и устойчивым составом литературных форм. Для журнала «Что-нибудь от безделья на досуге» одной из характерных форм становится сатирический каталог, композиционное своеобразие которого подчеркнуто графически. Включение комического «Рецепта» в этот ряд, таким образом, структурно значимо не только для самого текста, но и для всего журнала — постольку, поскольку позволяет поддержать ощущение композиционного единства издания.

Примечания

[1] Издание 1767 г., к сожалению, осталось мне недоступным.

[2] Два стихотворения Купера, приведенные в рецензии “Critical Review”, были перепечатаны в майском номере журнала “Gentleman’s and London Magazine” [Magazine 1767: 306–307].

[3] Здесь и далее перед номером страницы указывается номер журнала.

Библиография

Рецепт 1798 — Что-нибудь от безделья на досуге. Еженедельное издание Н. Осипова. 1798. № 6. С. 92–94.

Томашевский 1933 — [*Томашевский Б. В.* Н. П. Осипов: Биографическая справка] // Ирои-комическая поэма / Ред. и примеч. Б. В. Томашевского; Вступ. ст. В. А. Десницкого. Л.: [1933]. С. 263–266.

Пухов 1999 — *Пухов В. В.* Осипов // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2 (К–П). СПб.: 1999. С. 391–392.

Dictionary 1909 — A New English Dictionary on Historical Principles; Founded Mainly on the Materials Collected by The Philological Society / Ed. by J. Murray. Oxford: 1909. Vol. VII: O, P.

Cowper 1769 — *[Cowper A.]* Poems and translations. By the Author of the Progress of Physic. London: 1769. P. 58–60.

The Critical Review 1767 — The Critical Review, or Annals of Literature. 1767. Vol. XXIII. April.

The Monthly Review 1767 — The Monthly Review, or Literary Journal. 1767. Vol. XXXVI. May.

Forster 1990 — *Forster A.* Index to Book Reviews in England, 1749–1774. Carbondale; Edwardsville: 1990.

Magazine 1767 — The Gentleman's and London Magazine, or Monthly Chronologer. 1767. Vol. XXXVII. May.

Neue Bibliothek 1767 — Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. 1767. Bd. V. Stück 1.

Осипов 1798 — Что-нибудь от безделья на досуге. Еженедельное издание Н. Осипова. 1798.

Биржакова 1981 — *Биржакова Е. Э.* Щеголи и щегольской жаргон в русской комедии XVIII века // Язык русских писателей XVIII века. Л.: 1981.

Щеглов 2004 — *Щеглов Ю. К.* Антиох Кантемир и стихотворная сатира. СПб.: 2004. С. 585 сл.

«НАУКА, ВООБЩЕ-ТО, ВЕЩЬ ВЕСЬМА СКУЧНАЯ, — ТАК НЕ РАЗ ЗАЯВЛЯЛИ КРУПНЫЕ УЧЕНЫЕ, В ЧАСТНОСТИ ФИЛОЛОГИ. ДРУГИЕ С ЭТИМ СПОРИЛИ: НЕТ, ВЕСЕЛАЯ! ОСОБЕННО — СТИХОВЕДЕНИЕ...»

Стиховедение

Ольга Александровна Кузнецова

ИМЕННЫЕ РИФМЫ И «ПРЕДМЕТНОСТЬ» В РУССКОЙ СИЛЛАБИКЕ XVII в.

Рифма виршей первой половины XVII в. зачастую была глагольной, что во многом обусловлено синтаксическим параллелизмом, по принципу которого строились стихотворные двоестрочия:

> Яко же добродетелная земля и от малых семен плод сотворяет,
> Тако и разумный муж от малых словес много разума являет.

Однако именные рифмы тоже использовались. Иногда в них даже застывали удачно подобранные пары образов, формирующие микросюжет [см.: Фрайман 1998], т. е. рифма становилась устойчивой, влекла за собой стихотворную формулу. Так, составители сборника «Виршевая поэзия» В. К. Былинин и А. А. Илюшин [Виршевая поэзия 1989: 18] обращали внимание на пару «пастырь» — «пластырь», которая проявилась не только в ранних виршах («Росийскаго царствия народом богоданный пастырь, // благочестия державным целомудрия пластырь» (Татищев — «Послание к царю»), но и в более поздней придворной поэзии:

> Благ Иоаким всероссийский пастырь,
> В Дусе пресвятом дающь в лечбу пластырь [1] .
> [Богданов 2012: 493]

Одна из наиболее устойчивых пар, «Бог» — «чертог», насчитывает с полсотни примеров из виршей XVII в. самого разного происхождения.

В начале столетия появлялись пары именных рифм, получившие позже, в культуре Нового времени, наименование банальных, клишированых (что, разумеется, неприменимо по отношению к древнерусской литературе). Уже в раннюю поэтическую эпоху существовала пресловутая пара «ложь» — «нож», ставшая более века назад маркером массовой, эпигонской поэзии: «И многие люди знают твою ложь, // А и нам есть ныне стал ты, аки острый нож» [Виршевая поэзия 1989: 195]. Пара «камень» — «пламень», над которой размышлял А. С. Пушкин, проявилась в поэзии выговских старообрядцев: «Патриарх ожесточися паче камене, // не смотряше царевы болезни пламени» [Понырко 1974: 277]. Однако все эти примеры носят частный характер, не образуют систему. По-видимому, для того чтобы такие пары рифм стали традицией, необходимо было появление плодовитого стихотворца, который бы наполнил русскую поэзию именными рифмами. Симеон Полоцкий не подходит на эту роль, потому что он — поэт глагольных рифм. В его сюжетных стихах по мотивам переводных источников динамику происходящего

передает именно действие. Одна из антитетических рифм, встречающаяся неоднократно в сборнике «Вертоград многоцветный», звучит с современной точки зрения по-пушкински или по-тютчевски: «Зане, его же человека любит, // он того весма душевно погубит[2]» (стихотворение так и называется: «Мир губит, кого любит») [Полоцкий 1999: 333–334]. Метафорически уподобляя себя и читателя библейским персонажам Агари или Саре, Симеон Полоцкий изобретает чудесную глагольную рифму «агарствуем» — «сарствуем» [Полоцкий 1996: 29].

Пожалуй, поэтом, который привнес в вирши регулярную предметность, стал Карион Истомин. Его впечатляли предметы: энциклопедическому перечислению и описанию их он посвятил стихотворные учебные книги. Восхищение различными вещами и явлениями, возможность для человека, просвещенного философа, рассматривать их прочитываются и в его панегирической поэзии:

Вся убо вещи Богом сотворены,
В разсмотрителство людем положены,
Да благомыслно тыя созерцают,
Всетворца Бога присно восхваляют.
Аггели, небеса, На земли чудеса,
Моря, реки, воды Зри колики роды!
[Богданов 2012: 543]

Одна из любимых предметных рифм Кариона Истомина — «люди» — «груди», причем последнее слово он осмыслял весьма широко: и как вместилище сердца (эмоционального центра, мысленного ока), и как уязвимое место на теле человека. В 1690-е гг. стихотворец работает над виршевым букварем, и в этой работе ему представляется возможность максимально выразить свое предметное пристрастие: «Что вещей в мире / есть бытность от Бога, // и есть писмено / потребно до слога» [Букварь 1692: 9]. Учебная идея стихотворного букваря хорошо знакома современному читателю по поздним примерам (В. Маяковский, С. Маршак, Б. Заходер и др.). На странице размещаются изображения предметов на очередную букву алфавита (гравюры, выполненные Леонтием Буниным по западным образцам), ниже следуют вирши Кариона Истомина, в которых сосредоточено максимальное количество наименований этих предметов. Вот, например, стихи к букве «земля», в которых упомянуты колокольчик, золотая монета, знамя, завеса:

Звонец глашает движим вещь и время,
Златица легчит в случаях злых бремя.
Знамя в полках свойство дает знати,
Завеса от глаз чужд вещь заслоняти.
[Букварь 1692: 12]

Стоит ли говорить, что написание таких однообразных стихов — труд не слишком поэтический. Однако их автор не уходит полностью в дидактику и вводит метафорическое осмысление многих предметов, по-видимому, стремясь сохранить на страницах Букваря поэзию. Приведем несколько показательных примеров (курсивом выделены слова, соответствующие картинкам):

Чеснока грехов всяк не вкушай смрада,
чпаг[3] полн добраго свободит от глада.
[Букварь 1692: 29]

Усердно *жилу* натягай в благое,
жезлом прогоняй все в мире сем злое.
[Букварь 1692: 10]

Парус желанный людем в добро пущай,
палату сердца в постъ тело усушай.
Стреляй ко Богу мыслию твоею[4],
он *опояшет* силою своею.
Чистоту в любви *пугвица* застегнет,
аще *плинф* греха кто свобод отбегнет.
[Букварь 1692: 20]

В виршах применяются и устойчивые для эпохи образы (например, «стреляние» помыслами), но при этом многие метафоры весьма оригинальны. Можно для сравнения вспомнить салонную забаву XVIII в., сочинение стихов на заданные рифмы. Ю. А. Нелединский-Мелецкий, чтобы справиться с задачей, использует тот же прием метафорического осмысления заданных слов: «Бывал я молодец, стал мокрая… тряпица // Что прежде было мед, то стало мне… горчица и т. д.» [см.: Нелединский-Мелецкий].

Букварь является апогеем выражения тяги Кариона Истомина к предметности, но никак не ее истоком. В других его сочинениях разного времени можно видеть то же стремление внимательно рассмотреть и описать «вещи мира», осмыслить их метафорические свойства. «Книга любви знак в честен брак» (1689) — свадебное приветствие, обращенное к молодой супружеской чете, Петру Алексеевичу и Евдокии Федоровне, — является образцом эмблематического искусства [Сазонова 1989: 65]. Поздравления царственным особам высказываются в нем «от лица» органов чувств (персонифицированных частей тела). Самое примечательное поздравление написано «от лица» ног, аллегорического персонажа наряду с умом, сердцем, видением и др.:

Тем же в воинстве блюсти своя ноги,
в надежди Бога крушити враг роги.
[Букварь 1692: л. 17]

И хотя ноги осмысляются как фундамент, «подпора тела», фигурируя неоднократно в псалмах [Букварь 1692: 81], и хотя «преткнуть ногу о камень» — хорошо известный библеизм, появление их в этом контексте не столь ожидаемо. В целом панегирическая поэзия Кариона Истомина, обращенная к членам царской фамилии, изобилует необычными для этого типа сочинений характеристиками адресатов. О Петре Первом и царевиче Алексее говорится:

Великий он князь, росский обладатель,
Сына своего в любви обниматель.
[Богданов 2012: 528]

В оде на рождение царевича также немало интересных образов. Уже в начале XVII в. многие авторы виршевых посланий обыгрывали значения имен собственных, руководствуясь азбуковниками и толкованиями Максима Грека, но даже при обыгрывании имени «Алексей» никто не предложил подобной рифмы:

Алексий имя нам значит помощник,
Отцу матери радостен овощник.
[Богданов 2012: 491]

«Овощник» — это садовник, в этом случае — возделыватель наследственных владений.

Рифмы Кариона Истомина образуют те самые микросюжеты, которые станут популярны в Новое время: в его поэзии продуктивны пары: «сердце/-ы» — «дверце/-ы», «звезды» — «гнезды», «мир» — «пир», «царя» — «заря». Строки, максимально краткие и яркие, иногда содержат неожиданный образ, подчеркивающий ключевое слово в рифме: «Будите мудри / Рвите грехов кудри» [Богданов 2012: 612]. В стремлении к афористичности иные строки близки народной поэзии: «Днесь любовь / Без рублев» [Богданов 2012: 521], поэтому рифмы, используемые Карионом Истоминым, встречаются и в фольклорных текстах. Усилению динамики нередко способствует и наличие дополнительной внутренней рифмы. За счет нее традиционное для авторов первой половины XVII в. формульное сетование на свои сочинения приобретает под пером Кариона Истомина особую живость, тем более в финальных строках орации:

Изволте взяти стиховен мой звонец,
Словоплетенный венец в добр конец.
[Богданов 2012: 534]

В русской словесности при изложении сюжета о Рождестве Христовом нередко возникает пара животных, осел и вол, — во многом под влиянием иконографической традиции их изображения. Но если Симеон Полоцкий не использует их созвучие, то для Кариона Истомина эта внутренняя рифма становится даже регулярной:

Друзи не человецы, но скотове быша,
вол бо с ослом в вертепе его обступиша
[Симеон Полоцкий 2000: 306]

Волсви со дары цари от Персиды,
Где вол и осел не творят обиды
[Богданов 2012: 481];

Иже в вертепе малом водворися
На траве острей странно положися.
Вол и осел и тамо обстояху
[Симеон Полоцкий 2000: 483]

В изображении этого же сюжета Карион Истомин использует образ и созвучие, которые впоследствии угадал С. Маршак в стихах про лебеденка:

На земли лежит Мать дева держит
Спаса младенца Дайте платенца.
[Богданов 2012: 524]

После всех этих примеров может сложиться впечатление, что автор позволяет себе странные вольности при работе с высокими темами, но в действительности иеромонах Карион был далек от подобной дерзости. Внимание к деталям, предметам, которое сопутствовало ему на протяжении всего поэтического пути, выразилось скорее в попытке реалистического изображения евангельских событий:

На былинах, на тростинах,
Вся постеля от скот в слинах[5],
Скотия бо ту хлевина,
Во спании болит спина.
[Богданов 2012: 620]

Благодаря короткой строке, неожиданным бытовым метафорам и подробностям поэтический стиль Кариона Истомина читателю легче воспринимать, чем стиль многих его современников: «Горе к небеси / Всем сердцем тряси» [Богданов 2012: 517]; «А Бог разум дал / Чтоб никто не упал» [Богданов 2012: 610], — но эта простота выходит и за пределы предметности.

Примечания

[1] Многие вирши Кариона Истомина написаны леонинским стихом с рифмующимися полустишиями, в беловиках цезура графически выделяется разрывом строки.

[2] Здесь и далее тексты виршей печатаются в упрощенной орфографии.

[3] Мешок.

[4] Этой фразе соответствует изображение пищали.

[5] Слюне.

Библиография

Богданов 2012 — *Богданов А. П.* Стих торжества: рождение русской оды, последняя четверть XVII — начало XVIII века. М.: 2012. Ч. II.

Букварь 1692 — *Карион Истомин.* Букварь. М.: Московский печатный двор, 1692.

Виршевая поэзия 1989 — Виршевая поэзия (первая половина XVII века). М.: 1989.

Нелединский-Мелецкий — *Нелединский-Мелецкий Ю. А.* Стихи на заданные рифмы // Поэты XVIII в. РВБ http://rvb.ru/18vek/poety18veka/01text/vol2/05neledinsky-meletsky/118.htm. Дата обращения: 10.11.2017.

Понырко 1974 — *Понырко Н. В.* Выговское силлабическое стихотворство // ТОДРЛ. Л.: 1974. Т. 9. С. 274–290.

Сазонова 1989 — *Карион Истомин.* «Книга любви знак в честен брак». Статьи, транслитерированный текст, археографический комментарий и словарь Л. И. Сазоновой. М.: 1989.

Полоцкий 1996 — *Симеон Полоцкий*. Вертоград многоцвѣтный. Подготовка текста, статьи и комментарий Л. И. Сазоновой, А. Хипписли. Kohln. Weimar, Wien: 1996. Т. 1.

Полоцкий 1999 — *Симеон Полоцкий*. Вертоград многоцвѣтный. Подготовка текста, статьи и комментарий Л. И. Сазоновой, А. Хипписли. Kohln. Weimar, Wien: 1999. Т. 2.

Полоцкий 2000 — *Симеон Полоцкий*. Вертоград многоцвѣтный. Подготовка текста, статьи и комментарий Л. И. Сазоновой, А. Хипписли. Kohln. Weimar, Wien: 2000. Т. 3.

Фрайман 1998 — *Фрайман И.* Рифменное клише «любовь — кровь» в русской лирике 1820–1830-х гг. // Русская филология. Тарту: 1998. № 9. С. 30–40.

Вера Сергеевна Полилова

ПЕРЕВОД СТИХА: МЕЖДУ ФУНКЦИОНАЛЬНЫМ И ФОРМАЛЬНЫМ ЭКВИВАЛЕНТОМ (НА МАТЕРИАЛЕ БАЛЬМОНТОВСКИХ ПЕРЕВОДОВ ИСПАНСКИХ ПОЭТОВ)

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 17-18-01701) в Институте мировой культуры МГУ. Сбор и метрический анализ материала, обсуждаемого в разделах 3.2–3.5, осуществлен за счет гранта Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых МК-3319.2017.6

1. О функционально-эквивалентном и формально-эквивалентном переводе стиха[1]

Последовательное противопоставление функциональной (динамической) и формальной эквивалентности перевода оригиналу провел в своих исследованиях Ю. Найда [Nida 1964: 166–177]. Однако о функциональном принципе как основе суждений об адекватности перевода и способах передачи формальной структуры оригинала исследователи стали писать значительно раньше. Так, А. В. Федоров, начинавший свои научные изыскания под руководством Ю. Н. Тынянова [см.: Pilshchikov 2016: 71–72], в исключительно интересной статье 1928 г. «Звуковая форма стихотворного перевода (Вопросы метрики и фонетики)», рассуждает, в частности, о проблеме передачи ритмической структуры, функциональном соответствии, функциональной адекватности и эквивалентных ассоциациях в переводных поэтических текстах [см.: Федоров 1928]. В этой работе он также пишет о проникновении через перевод новых стиховых форм в национальную поэзию: «Задания, которые ставит себе переводчик, могут быть различны: наряду с тенденцией дать функционально соответствующую форму может действовать другая тенденция — установка на чуждое звучание, чуждые метрические приемы, или хотя бы стремление дать знак таких приемов. Перевод в этом отношении является удобным путем проникновения в национальное стихосложение необычных[2] метрических форм, которые потом могут стать каноничными» [Федоров 1928: 53].

Сорока годами позже в статье «Стих и перевод (Из истории романтической поэмы)», В. М. Жирмунский также заключает, что «творческая переработка иноязычного образца» идет двумя, «иногда противоборствующим, иногда перекрещивающимися», путями: первый предполагает замену стиха иноязычного оригинала его функциональным эквивалентом, основанном на национальной традиции; второй — точное воспроизведение стиха подлинника как признака его жанра

и стиля. Вторая стратегия, вторит Федорову Жирмунский, позволяет через освоение и использование иноязычных стиховых форм «обогатить национальное искусство» [Жирмунский 1966: 433].

Между двумя путями-полюсами, или, по Федорову, тенденциями, лежит огромное количество промежуточных случаев[3], которые мы можем представить условными точками на воображаемой оси «функционально-эквивалентный перевод стиха — формально-эквивалентный перевод стиха». Функциональные эквиваленты, например, в разной степени могут соответствовать формальным характеристикам оригинала, одни оказываются «точнее», адекватнее не только с точки зрения места в поэтической системе, но и в стиховом отношении: в зависимости от длины строки, синтаксической организации формы, ее рифмовки и т. п. Так, 4-стопный хорей и 3-иктный дольник в русской поэзии являются функциональными эквивалентами испанского силлабического восьмисложника, но дольник к нему ритмически ближе[4]. По-разному можно отвечать и на вопрос, что есть «точное воспроизведению стиха подлинника», т. е. его формальный эквивалент.

Сегодня выделяется по крайней мере три разных типа трансфера стиховой формы. Это (1) *эквиметрический* перевод, передающий *метр* исходного стихотворного текста, (2) *эквиритмический* перевод, передающий его *ритм*, и (3) *эквипросодический* перевод [термин предложен в работе: M.-K. Lotman 2012], передающий систему стихосложения, в которой текст-источник написан. Конкретный перевод может как быть одновременно эквипросодичным, эквиметричным и эквиритмичным, так и передавать только систему стихосложения и метр оригинала или что-то одно: только метр, только ритм или только систему стихосложения подлинника. Однако каждый из этих показателей — система стихосложения, метр и ритм — непосредственно связан с содержанием поэтического текста. «<М>етр, — писал М. И. Шапир. — устойчивое, нормативное, повторяющееся начало стиха, <…> связан более со значением, и связь эта имеет исторически сложившийся, конвенциональный характер; ритм — изменчивое, свободное, неповторимое начало — связан преимущественно со смыслом, и притом неконвенционально, органически» [Шапир 1992: 90]; система стихосложения также несет с собой ассоциации, определенные языковыми и историческими реалиями (можно различать нейтральные и окрашенные системы стихосложения, причем со временем они могут менять свой статус, как это случилось, например, с русской силлабо-тоникой и русской силлабикой). Важно, что в рамках одного языка система стихосложения, метр и ритм текста в общем случае[5] соотносятся иерархически, но при перевоплощении произведения на неродственный язык — могут вступить в конфликт.

Эта проблема хорошо иллюстрируется силлабической «Комедией» А. А. Илюшина. Она эквипросодична оригиналу и эквиметрична ему, но не эквиритмична: традиционный 5-стопный ямб лучше соответствует ритму итальянского эндекасиллаба, где основная каденция — ямбическая [см.: Акимова, Болотов 2005, 2009][6]. Т. е. функционально-эквивалентный перевод 5-стопным ямбом (как у М. Л. Лозинского), который неэквипросодичен и неэквиметричен итальянскому силлабическому одиннадцатисложнику, оказывается ритмически более близок к нему[7].

Бывают и более сложные случаи. Бальмонт передавал 10-, 11- и 12-сложники испанского поэта Хосе де Эспронседы своим особым тактовиком (авторское название — «прерывистые строки»). Ключевая ритмическая черта этой формы состоит в том, что в одной строке могут совмещаться полустишия разных силлабо-тонических двусложных и трехсложных метров, а, следовательно, в стихах соседствуют безударные интервалы разной слоговой длины: в один, два или три безударны слога [см.: Полилова 2017а, 2018]. На первый взгляд получается, что с точки зрения формального соответствия Бальмонт переводил длинные силлабические строки Эспронседы неточно, неэквипросодично — передавал испанскую силлабику оригинала русской тоникой[8]. Притом при анализе испанского подлинника видно, что силлабический принцип в длинных размерах Эспронседы соседствует с силлабо-тоническим, определенные позиции в строке стабильно несут преимущественное ударение: его десятисложник — анапестический, одинадцатисложник — ямбический, двенадцатисложник — цезурованный амфибрахический. Т. е. получается, как и в случае с итальянским одиннадцатисложником Данте, что с точки зрения ритма более точным для этих размеров мог бы считаться перевод не силлабический, а отражающий ритмические тенденции оригинала силлабо-тонический. Это решение, однако, тоже можно оспорить: в испанском одиннадцатисложнике очень много отклонений от ямбической каденции в первых четырех слогах строки (почти в половине строк, чаще всего присутствует анапестический или дактилический зачин), а для десятисложника характерна произвольная ударность первого слога (зачин очень часто хореический, с двусложным или трехсложным словом). Это значит, что ритмическая структура таких испанских строк с силлабо-тоническими тенденциями принципиальным образом не совпадает со структурой соответствующих русских силлабо-тонических метров: в них происходит регулярное совмещение двусложных и односложных интервалов, что по-русски в таком объеме возможно только в логаэдах и дольниках. Из этого следует, что перевод Бальмонта, не являющийся ни эквипросодическим, ни эквиметрическим, на нашей воображаемой оси следует разместить ближе к полюсу формальной передачи стиха подлинника, поскольку он, вероятно, нацелен на сохранение ритмического строя иноязычного образца, — с его выразительным (особенно для русского уха, привыкшего следить за ударениями) совмещением двусложного и трехсложного ритма — и стремится «дать знак необычных метрических приемов подлинника».

Тоникой переводил силлабику (только французскую, а не испанскую) и Н. Гумилев. Его перевод стихотворения Т. Готье «Уронила луна из ручек…» (1912) анализировал А. В. Федоров в уже упомянутой статье 1928 г. Он заметил, что 3-ударный дольник, избранный Гумилевым для передачи французского восьмисложника (вместо традиционного 4-стопного ямба), отражает «особенности оригинала», «тип стиха», который «при переводе реального воспроизведения обычно не получает», но который «можно было бы назвать парадоксальным термином „французский дольник“» [Федоров 1928: 47–48]. Действительно, Гумилев копирует в переводе реальную ритмическую структуру оригинала (в некоторых строках соседствуют междуударные интервалы разной длины), и получает по-русски дольник. Т. е., как и в случае Эспронседы Бальмонта, нерелевантная с точки зрения метра и просодии оригинального стиха ритмическая

характеристика определяет место этого перевода среди русских систем стихосложения (Гаспаров этим же переводом Гумилева иллюстрировал понятие «мнимая силлабика» (= равносложный дольник) [см.: Гаспаров 1993: 147]).

Возможны и другие трудности. При переводе немецкого дольника эквиметрически — русским дольником — нарушаются ритмические принципы оригинала, т. е. пропорция интервалов разной длины. Такой перевод немецкого дольника русским дольником ненемецкого типа справедливо можно счесть неточным и требовать, как это делал в свое время О. Брик, соблюдать ритмический принцип [см.: Брик и др. 2012; Ляпин, Пильщиков 2014; см. также: Полилова 2014а].

Даже при эквипросодическом воспроизведении метро-ритмической структуры метр и ритм могут конфликтовать, поскольку одна и та же ритмическая форма в разных языках порой производит совершенно разное впечатление, а формально идентичный ритм не дает необходимого впечатления. Р. О. Якобсон описал такой случай в 1923 г. в работе «О чешском стихе: преимущественно в сопоставлений с русским»: А. В. Юнг в чешском переводе пушкинской строки «Буря мглою небо кроет» дает хорей той же структуры, что в оригинале, т. е. стопобойный хорей (*Буря* / *мглою* / *небо* / *кроет*), но перевод не производит нужного эффекта, потому что в чешском хорее, в отличие от русского, совпадение словоразделов и границ стоп вполне обычно (это объясняется типичной акцентной структурой слов: чешские слова начальноударны) [Якобсон 1923: 46–47, примеч.]. Примеры функциональных конфликтов такого рода приведены и у А. В. Федорова [Федоров: 1928: 48; см. также: Левый 1974: 254].

Одновременно нужно помнить, что называя тот или иной перевод эквипросодичным, эквиметричным и эквиритмичным, мы чаще всего лишь указываем на его общую ориентацию, говорить о полной формальной точности на каком-либо уровне при передаче на другом языке определенной стиховой структуры не приходится в силу различий самого языкового материала [Федоров 1928: 45; и мн. др.]. Особенно это касается случая эквиритмичности переводов, поскольку полное калькирование конкретной ритмической структуры строки фактически возможно только как эксперимент. Обычно, называя перевод эквиритмичным, мы подразумеваем передачу некоторых особенно значимых ритмических особенностей подлинника.

Одним словом, эквиметрический, эквиритмический и эквипросодический принцип могут неожиданным и замысловатым образом противоречить друг другу, а квалификация того или иного переводческого решения как эквивалентно-формального или эквиваленто-функционального порой затруднена и даже невозможна без специального исследования. Тем более что со временем меняются и представления о метрической природе конкретных текстов: двести и даже сто лет назад считалось, что тот же испанский восьмисложник — это хорей (даже стихотворец-стиховед Брюсов в работе «Пушкин-мастер» пишет, что «8-стопный <sic!> хорей — обычный размер драм Кальдерона» [Брюсов 1975: 173]). Это означает, что и формально-эквивалентными в разные эпохи будут признаваться разные переводы. Но в любом случае полезно характеризовать стихотворные переводы с точки зрения каждого из трех параметров формального соответствия (система стихосложения, метр, ритм), поскольку они могут быть прямо не связаны между собой. Характеристика переводов с точки зрения формальной эквивалентности:

11-сложник «Божественной Комедии» в переводе А. А. Илюшина
эквипросодичность: +, эквипросодичность: +, эквиритмичность: —
11-сложник «Божественной Комедии» в переводе М. Л. Лозинского
эквипросодичность: —, эквипросодичность: —, эквиритмичность: +
8-сложник Т. Готье в переводе Н. С. Гумилева «Уронила луна из ручек…»
эквипросодичность: +/–[9], эквипросодичность: +/–, эквиритмичность: +
«Германия» Г. Гейне в переводе Ю. Н. Тынянова
эквипросодичность: +, эквипросодичность: +, эквиритмичность: —
Немецкий дольник разных поэтов в переводе О. М. Брика
эквипросодичность: +, эквипросодичность: +, эквиритмичность: +
10-, 11- 12-сложники Хосе де Эспронседы в переводе К. Д. Бальмонта
эквипросодичность: —, эквипросодичность: —, эквиритмичность: +

2. Обогащение национальной версификации через переводческую практику как научная проблема

В научных и творческих дискуссиях о поэтическом переводе, которые активно велись исследователями и переводчиками в XX в., много внимания уделялось обеим обозначенным стратегиям работы со стихом оригинала. В фокусе обычно находилась проблема адекватного воспроизведения подлинника, основные усилия были направлены на разбор существующих переводов и выработку прескриптивных основ поэтического перевода, а «метрический буквализм» (как и прочие буквализмы) последовательно отвергался[10].

По мнению таких убедительных критиков копирования метро-ритмической структуры оригинала, как Е. Г. Эткинд или Р. А. Папаян, метрический буквализм редко позволяет создать произведение адекватное подлиннику, прежде всего из-за различного положения метрических форм в стиховых системах: « <…> беда в том, что сама содержательность стиха <эквиметристами> понимается неверно, размеру приписывается чуть ли не конкретно-вещественное содержание в отвлечении от многих исторически сложившихся национальных традиций <…>. Эквиметрическая передача оказывается правомерной лишь в тех случаях, когда метр переводного произведения совпадает с метром переводимого текста не только по внешним структурным показателям, но и по ряду других моментов, которые, в сущности, и являются критериями для определения, эквивалентна ли выбранная стиховая форма форме подлинника» [Папаян 1975: 257, 258–259].

Процесс обогащения национальной версификации через переводческую практику как следствие ориентации на формальную точность в этом рассуждении (как и в большинстве других) остается на периферии исследовательского внимания, а вопрос создания новых форм, как видно, не поднимается (несмотря на то, что Р. А. Папаян — автор исследований, специально посвященного процессу развития национального стиха во взаимодействии с иностранной традицией [Папаян 1973, 1980]).

На это невнимание к разнообразному калькированию иноязычного текста (не относительно именно передачи стиха, а вообще) указал в свое время В. В. Бибихин в своей критике теории перевода А. В. Федорова. Позволим себе пространную цитату:

> « <…> как можно судить по общему смыслу работ А. В. Федорова, последний полностью исключает из теоретического рассмотрения целую область переводческой практики, имеющую колоссальное значение в истории культуры. Мы говорим об „уподобляющем“ переводе, т. е. о таком переводе, когда синтаксические, морфологические и даже фонематические, не говоря уже о семантических, структуры языка-цели насильственно уподобляются соответствующим структурам языка-источника[11]. Это происходит, например, при переводе патентных формул, юридических формулировок, философских терминов (типа „вещь в себе“, „здесьбытие“, „чтойность“) и целых философских текстов (например, произведений современного немецкого философа М. Хайдеггера); уподобляющий перевод оказал огромное влияние на формирование современных европейских языков в ходе перевода греческих евангельских книг на латинский и другие языки, а в настоящее время — Библии на языки национальных меньшинств в развивающихся странах. Само определение процесса перевода, по А. В. Федорову, исключает все эти стороны переводческой практики: „ … целью процесса перевода, — пишет он, — является создание речевого произведения, соответствующего по своему смысловому содержанию и стилистическим функциям оригиналу как смысловой и эстетической системе…“. Но ведь при уподобляющем переводе создается такое речевое произведение, которое пока еще в значительной мере лишено смысла на языке-цели (таковы всевозможные заимствования и кальки), еще ничему в действительности не соответствует и лишь в потенции адекватно тексту на языке-источнике, т. е. еще нуждается во всякого рода осмыслении с привлечением более или менее широкого контекста. По сути дела перевод, уподобляющий язык-цель языку-источнику, не адекватен актуально, но адекватен лишь проблематически, в возможности, потенциально» [Бибихин 1973: 5–6].

Дальше Бибихин поясняет свою мысль: «Это не значит, что перевод должен непосредственно обогатить родной язык новыми понятиями, образами, конструкциями и т. д. Перевод не может ставить себе такой сомнительной задачи» [Бибихин 1973: 13]. «Не должен», конечно, здесь не равно «не может».

Мысль Бибихина можно сузить и перенести с проблемы перевода вообще на перевод стиха и передачу метрических форм: точное воспроизведение стиха иноязычного образца тоже может быть адекватно переводимому произведению *потенциально*, перевод не обязательно должен быть синхронно ему адекватен.

Непосредственное же обогащение стиха через перевод происходит неизменно, поскольку идеалом всегда является художественное тождество перевода и подлинника. Его недостижимость не мешает переводчикам искать способы максимального приближения, в т. ч. в передаче стиховой формы. Это естественным образом ведет к освоению и созданию новых форм в рамках разноязычных поэтических традиций. Опять-таки, русская силлабическая «Божественная Комедия» только на первый взгляд является архаизаторским опытом (в контексте истории русской литературы), де факто, с точки зрения текущего литературного момента она — авангардна.

Последовательное изучение стиха в компаративной перспективе, выстроенной с вниманием к процессу обогащения национальной версификации через перевод, остается делом будущего[12]. Целью такого изучения должно стать описание процесса интериоризации стиховых форм и создание глобальной наднациональной истории их рождения и эволюции. Необходимость такого исследовательского ракурса станет особенно очевидной, если помнить о том, что, например, в русском стихе практически всё является результатом заимствования: от системы стихосложения до правила альтернанса. Иначе говоря, внимание

стоит обратить не столько на сам факт перевода или даже обогащения с его помощью той или иной стиховой традиции, но на сам принцип созидания-воссоздания, определяющий развитие искусства.

Для приближения к этой глобальной цели следует как систематизировать накопленные наукой данные о влиянии перевода на развитие, в частности, русского стиха, так и обследовать новые тексты, расширяя круг материалов для будущего более масштабного анализа.

3. Трансфер стиха и создание новых стиховых форм в переводах испанских поэтов, выполненных К. Бальмонтом

3.1. Локальный неуподобляющий эквивалент vs функциональный и формальный эквиваленты

Существуют разновидности перевода, которые по типу взаимодействия со стихом подлинника не могут быть отнесены ни в первую группу (функциональное соответствие), ни во вторую (точное воспроизведение формальной структуры стиха подлинника). Среди них — такой перевод, который отступает от канонических для сложившейся поэтической традиции форм (предлагает нечто новое, а не использует сложившийся функциональный аналог), но, однако, не следует в этом отступлении за оригиналом (не потому, что переводчик находится в плену ложных представлений о метрическом устройстве переводимого текста, а по каким-то иным причинам). Вместо этого на вооружение берется форма, имеющаяся в национальной стиховой традиции, но не связанная с какими-либо определенными тематическими ожиданиями, и именно в конкретном тексте или практике конкретного переводчика за ней закрепляется специальное значение. Т. е. переводческая стратегия строится на подборе *локального неуподобляющего* эквивалента.

Ниже мы рассмотрим этот феномен на материале переводов К. Бальмонта из испанской поэзии.

3.2. Нерифмованные клаузулы *ЖЖЖм* как локальный неуподобляющий эквивалент испанского восьмисложника с ассонансом через строку

3.2.1. Строфа *ЖЖЖм* в сочетании с белыми 4-стопными ямбом и хореем

Бальмонт, переводя полиметрическую драматургию Кальдерона, романсный стих оригинала (восьмисложник с ассонирующими четными строками) передавал белым 4-стопным ямбом с тремя женскими и одним мужским окончанием[13]. Например:

Себя невольно вопрошаю,
Что, сон я вижу, пробудившись,
Иль рассуждаю усыпленный?
Я сразу бодрствую и сплю.
(Кальдерон, «Врач своей чести», пер. К. Бальмонта)

Этот порядок нерифмованных окончаний при передаче романсного испанского стиха Бальмонт стал регулярно использовать в переводах из Кальдерона, составивших опубликованный в 1902 г. второй том собрания сочинений испанского драматурга [Полилова 2014б]. Можно предполагать, что выбор стиха с окончаниями *ЖЖЖм* в качестве эквивалента структуре испанского оригинала был обусловлен ориентацией на немецкую традицию (так передавал испанские романсы еще Гердер[14]) и на самые знаменитые русские образцы жанра, прежде всего, на «Сида» Жуковского, где среди белого хореического тетраметра с неурегулированными клаузулами содержатся знаменитые строки с искомым порядком окончаний *ЖЖЖм*: *Мрачен, грустен Дон-Диего… / Что сравнить с его печалью? / День и ночь он помышляет: / О бесчестии своем* [см.: Полилова 2017б]. Формальной ориентации на оригинал в этой структуре нерифмованных клаузул нет, напротив, урегулированность чередования окончаний и обилие мужских стихов оригиналу противоречит. Мужские окончания как в испанском языке, так и в испанском стихе, — это относительная редкость, они имеют особую выразительность. Даже сама возможность использования мужских стихов вызывала в Испании дискуссии: например, в эпоху Золотого века прямо не рекомендовалось смешивать мужские и женские окончания в 11-сложниках и 7-сложниках, и хоть в романсном 8-сложнике мужские стихи всегда оставались дозволенными и относительно частотными (особенно в неассонирующих строках), из-за самой языковой организации их объем невелик, — меж тем в переводе испанского романсного стиха строфой *ЖЖЖм* каждый четвертый стих становится мужским.

В структуре испанского стиха-источника ничего подобного такому катрену не наблюдается, окончания в подавляющем большинстве строк женские, а тирада романса (стихи, связанные общим ассонансом) не распадается на четверостишия, как получается в переводах Гердера и у Бальмонта. Один ассонанс обычно скрепляет в испанском оригинале довольно длинный отрезок текста — в десятки стихов, — поэтому введение в переводе регулярных строф, хоть и нерифмованных и в случае Бальмонта не выделенных графически, безусловно переструктурирует текст подлинника.

3.2.2. Строфа ЖЖЖм в сочетании с белыми 3-стопными дактилем, амфибрахием и анапестом

Несмотря на все эти формальные несоответствия структуре подлинника, строфа *ЖЖЖм* при передаче испанского романсного стиха появляется у Бальмонта снова и снова, более того, начинает сочетаться не только с двусложными метрами.

В выполненном около 1919 г. переводе полиметричной поэмы «Саламанкский студент» испанского поэта-романтика Хосе де Эспронседы Бальмонт использует эту строфу уже не в 4-стопном ямбе или хорее, а в 3-стопных дактиле, амфибрахии и анапесте.

(*ДЗЖЖЖм*)
На колокольне забытой,
Возле разрушенной церкви,
Звон возникает, проклятья,
Голос анафемы, жуть.

(*Ам3ЖЖЖм*)
Луна из-за дальней вершины
Выходит, объята печалью,
Едва приподняв над уступом
Чело неземной белизны.

(*Ан3ЖЖЖм*)
Ощутил Монтемар, что гробницы
Сокрушились у ног его с треском,
Черепа натолкнулись на камень,
И безумствует мёртвый народ <…>

С точки зрения соответствия оригинальному силлабическому восьмисложнику с ассонансом выбор 4-стопных двусложников (как в переводе драм) или 3-стопных трехсложников (как в переводе Эспронседы) равно обоснован. Испанская поэзия практически не знает стиха, построенного на повторяющемся однообразии стоп, и к выбору трехсложной стопы вместо двусложной, как писал по схожему поводу С. Ф. Гончаренко[15], «не может быть особых претензий»: в строке испанского метра «большей частью содержится две трехсложных и одна двухсложная стопа, что ближе всего к русскому дольнику; так что амфибрахий [так же, как дактиль и анапест. — *В. П.*] даже более воспроизводит звучание подлинника, чем хорей» [Гончаренко 1978: 22]. Можно даже сказать, что нет ничего удивительного в том, что Бальмонт, уже позволявший себе отказываться от привычного для имитаций испанского стиха нерифмованного хорея в пользу ямба, позже использует в качестве метрического аналога испанского восьмисложника трехсложники. Во всех случаях длина строки (8–9 слогов) соответствует подлиннику, ключевым маркёром романсного стиха служит неуподобляющая структура окончаний *ЖЖЖм*, а метро-ритмическая форма стиха второстепенна.

3.3. Нерифмованные клаузулы *ЖЖЖм* как локальный неуподобляющий и уподобляющий (формальный) эквивалент испанских строф и метров с консонансной рифмой

Во всех рассмотренных примерах в переводах Бальмонта структура клаузул *ЖЖЖм* в сочетании с разными силлаботоническими метрами замещает романсный стих оригинала. Однако передачей этой метрической формы роль этой строфы в бальмонтовских переводах не ограничивается. В переводе фрагмента стихотворной легенды поэта-романтика Хосе Соррильи-и-Мораля «Вызов дьявола» (El desafío del diablo)[16] рассматриваемый порядок окончаний выдерживается на протяжении всего перевода в разных размерах, в т. ч. при передаче рифмованных (с консонантной рифмой) восьмисложных строф подлинника. Рассмотрим метрическую структуру этого перевода и соответствующего оригинала внимательнее.

Во введении и начале первой части «Вызова дьявола» — именно их перевел Бальмонт — Соррилья использует 5 типов строфы / стиха: (1) редондильи, восьмисложные четверостишия с рифмовкой *АБАБ* (*redondillas*), (2) «итальянские» восьмисложные октавильи с рифмовкой *ХААбХВВб*, где первая и пятая строки холостые (= Х), а пара рифм, связывающая 4-й и 8-й стихи, мужская (*octavillas*

italianas o agudas), (3) свободные восьмисложные октавы, где каждый 4-й стих мужской и есть спорадические консонантные рифмы, (4) сильвы, свободно сочетающиеся 11-сложные и 7-сложные стихи с вольной консонантной рифмовкой, возможны холостые строки (*silvas*), и (5) романсный восьмисложник с ассонансом. Распределение метров в оригинале и их соответствие переводу таково:

«El desafío del diablo». Estrofa/métrica

Introducción:

1–76: редондильи (восьмисложное четверостишие *абба*)

77–301: «итальянские» октавильи (восьмисложные восьмистишия с рифмовкой *ХААбХВВб*, где первая и пятая строки холостые, а пара рифм, связывающая 4 и 8 стих, мужская)

302–320: свободные восьмисложные восьмистишия, где каждый 4-й стих мужской и есть спорадические консонантные рифмы

Primera parte:

321–432: сильвы (11+7 со свободной консонантной рифмой)

433–519: романсный стих (восьмисложник с ассонансом через строку)

«Вызов дьявола». Метр

Введение:

1–8: трехударный дольник белый *ЖЖЖм* (четверостишия)

9–68: Аф3 белый *ЖЖЖм* (четверостишия)

69–252: Аф3 белый *ЖЖЖм* (восьмистишия)

253–294: Я4 белый *ЖЖЖм* (передача диалога)

295–316: Я4 белый *ЖЖЖм*

Часть первая:

317–428: Х4 белый *ЖЖЖм*

429–538: Я2 белый *ЖЖЖм*

См.:
(Аф3 белый *ЖЖЖм)*
Но можем ли Богу давать мы
Свершенья другого в грядущем?
Кто может так глупо ручаться
За то, что захочет другой?

*(*Я4 белый *ЖЖЖм*)
Отец и врач так говорили,
И, несмотря на всю обитель,
Они с собой больную взяли,
И вот в карете Беатрис.

(Х4 белый *ЖЖЖм*)
Справа скалы и кустарник,
Слева — чаща и утесы,
Плодородная ложбина
Между двух высоких гор.

(Я2 белый *ЖЖЖм*)
Завечерело.
И в ясной ночи
Едва забрезжил
Ночник луны.

Бальмонт, начав перевод дольником[17], переходит с третьей строфы на 3-стопный амфибрахий, который выступает на протяжении последующих чуть менее чем 250 стихов эквивалентом испанского восьмисложника. Схема рифмовки оригинала не сохраняется, но деление на строфы соблюдается: разбивка на четверостишия соответствует редондильям, на восьмистишия — октавильям. В оригинале последние 4 октавильи введения из 28 представляют собой диалог трех героев — Доктора, Абатиссы и Отца, у Бальмонта в этом месте перевода мы видим изменение размера, на смену амфибрахию приходит 4-стопный ямб, которым также переведен завершающий введение пассаж. В первой части «Вызова дьявола», следующей за стихотворным введением, Соррилья пользуется двумя формами: повествование начинается сильвами и продолжается романсным стихом. Бальмонт передает ритмическую перемену: соответствующий сильвам 4-стопный хорей сменяется в переводе 2-стопным ямбом (строка перевода становится почти вдвое короче строки оригинала, что, в свою очередь, отражается на лексической точности перевода).

Из этого краткого обзора метрических соответствий видно, как размеры в переводе сменяют друг друга, отражая «переключения» стихотворных форм в оригинале. Одновременно обращает на себя внимание то, что несмотря на смену размеров и типов рифмовки подлинника, перевод на всем протяжении выдерживает схему нерифмованных клаузул *ЖЖЖм*. Получается, что в этом переводе такая строфа приобретает особую самостоятельность и отделяется от романсного стиха (которому она соответствовала в переводах Бальмонта раньше), становясь маркером испанского стиха вообще.

Другая особенность этого перевода и употребления в нем строфы *ЖЖЖм* состоит в том, что в тех местах, где стих с окончаниями *ЖЖЖм* у Бальмонта передает октавильи[18] подлинника, рассматриваемая структура клаузул является уже не *неуподобляющим* эквивалентом, как везде прежде, а *уподобляющим* — поскольку имеет прямое формальное соответствие в подлиннике, где задано строгое использование мужской рифмы 4-го и 8-го стиха.

Этот случай иллюстрирует ту проблему, о которой уже было сказано выше: квалифицировать переводческие решения с точки зрения типа эквивалентности не всегда просто.

3.4. Мужские и женские клаузулы как инструмент воссоздания стиховой структуры подлинника

Коротко скажем еще об одном повороте темы.

Еще в одном переводе Бальмонта из Хосе Соррильи — «толедском предании» «Благому судье — наилучший свидетель» (A buen juez, mejor testigo) выделяется один фрагмент, где использование строгой регуляции клаузул в нерифмованном

стихе получает новое развитие. В этом переводе, как и в рассмотренном выше «Вызове дьявола», почти весь текст переведен строфой *ЖЖЖм* (размеры разные), но, помимо этого, есть строки следующего вида:

За днями дни идут, уходят,
И месяц и другой прошел.
И вот уж целый год промчался,
Во Фландрию ушел Диего,
Из Фландрии он не пришел.
Ждала напрасно возвращенья
И горько плакала Инес.
И месяц и другой молилась
У ног распятия святого,
Где руку ей любимый дал.
Чуть солнце за черту заката
Уйдет, сюда идет она.

Здесь нет катренов *ЖЖЖм*, но есть более сложная регулярная последовательность: *ЖмЖЖм*. Ее появление становится понятным, если обратиться к оригиналу, где обнаруживаются пятистишия с рисунком рифмовки *АБААБ*. Более того, первая и многие последующие кинтильи этого фрагмента у Соррильи включают мужские рифмы, и ряд из них имеет структуру рифмованных клаузул *ЖмЖЖм*. Например:

Todas las tardes venía
después de traspuesto el sol,
y a Dios llorando pedía
la vuelta del español,
y el español no volvía.

Получается, выстраивая мужские и женские нерифмованные окончания в строгом порядке, Бальмонт своеобразно передает рифмовку оригинала, а в ряде случаев и прямо саму смену окончаний.

Кажется, можно говорить здесь о том, что эквивалент, подобранный для одного типа стиха, дает переводчику толчок к выработке новых эквивалентов, построенных похожим образом.

3.5. Формирования семантического ореола строфы *ЖЖЖм*

В заключение третьей части коснемся вопроса, требующего специального рассмотрения в будущем, а именно, истории использования нерифмованных окончаний *ЖЖЖм* у других поэтов (и формирования семантического ореола этой формы).

Эта строфа в непереводных лирических текстах была канонизирована в поэтическом диалоге Блока и Ахматовой 1913–1914 гг. (см. нашу специальную работу [Полилова 2017б] и [Жолковский 2009]) — в сочетании с традиционным для передачи испанского стиха 4-стопным хореем, — но она встречается и не в хореических текстах, причем с однозначными испанскими ассоциациями.

Укажем на три таких стихотворения: (1) Х3*ЖЖЖм*, М. И. Цветаева. «На заре морозной…» (цикл «Дон-Жуан», 1) (1917, «На заре морозной / Под шестой березой / За углом у церкви / Ждите, Дон-Жуан!»; (2) Логаэд 1*2*1* *ЖЖЖм*, М. И. Цветаева. «Божественно, детски-плоско…» (цикл «Кармен», 1) (1917, «Божественно, детски-плоско / Короткое, в сборку, платье. / Как стороны пирамиды / От пояса мчат бока»; (3) белый Я5*ЖЖЖм*, Б. Ю. Поплавский. «Любовь к испанцам» (между 1924 и 1927, «Испанцы это вроде марокканцев / Прекраснейшие люди на планете / Они давно носили брюки клешем / Трень тренькали на саблях в добрый час <…>»).

Эти тексты демонстрируют, что строфа *ЖЖЖм* в нерифмованном стихе в 1910–1920-е гг. приобрела самостоятельные устойчивые испанские обертоны, вне какой-либо связи с «испанским хореем», белым хореическим тетраметром. Т. е. форма, не имеющая формальной опоры в оригинале, постепенно стала маркёром испанского романсного стиха в переводах, а после и сама по себе стала указывать на испанскую тему.

Примечания

[1] Автор благодарит И. А. Пильщикова, любезно согласившегося прочитать рукопись этой работы, за критические замечания и ценные советы.

[2] В 1920-е гг. и позднее Б. И. Ярхо употреблял слово «необычность» терминологически [см.: Ярхо 2006: 73 и далее].

[3] Развернутую типологию методов поэтического перевода (10 типов) см. в работе Марии-Кристины Лотман [M.-K. Lotman 2012: 448–453].

[4] В номенклатуре испанских метров и размеров, предложенной С. Ф. Гончаренко, этот тип стиха интерпретируется как «трехиктный восьмисложник» [Гончаренко 1988: 48–49], ср. [Domínguez Capparós 2005: 64–65].

[5] О сложном взаимодействии метра и ритма как тенденций см. у М. И. Шапира, который ввел понятия «метризации ритма» и «ритмизации метра» [Шапир 1990; Шапир 2000: 101–108].

[6] О лексической точности перевода Илюшина в сравнении с переводом М. Лозинского см. [Полилова 2011].

[7] Илюшинский перевод с несколько иной точки зрения описывал как неэквиритмический М. Л. Гаспаров: « <…> переводы А. Илюшина из Данте и Мицкевича (ритм их совершенно тождественный) <…> построены из Б-модели, но в рамках ее обнаруживают тенденцию прямо противоположную: резкое усиление ямбичности в первом полустишии (в частности, полный отказ от стихов «а майоре» и соответственно от нечетных ритмов в них) и резкое ослабление ямбичности во втором полустишии (в частности, немыслимое в итальянском стихе преобладание 7-го слога над 6-м и 8-м). Откуда взялась такая тенденция, легко понять из той же таблицы: ритм А. Илюшина ближайшим образом повторяет (и даже усиливает) ритм Мицкевича с его характерной для польской силлабики ударной константой на 4-м слоге и равноправием четного и нечетного ритмов во II полустишии (… 6–8–10 и … 7–10). Так происходит неожиданная подмена имитации итальянской силлабики имитацией польской силлабики: для русского слуха (за триста лет отвыкшего от силлабического стиха) они смешиваются» [Гаспаров 1981: 214–215].

[8] Сложный вопрос о положении дольников и тактовиков в системе русского стиха оставим здесь в стороне.

[9] Ставим такой знак, потому что текст Гумилева можно рассматривать как мнимую силлабику (равносложный дольник**).**

[10] Самым громким голосом в защиту уподобляющего перевода, как и в защиту самых разнообразных переводческих методов, был голос М. Л. Гаспарова, чей взгляд на проблему в последние годы набирает всё больше сторонников.

[11] Бибихин, критикует позднюю теорию перевода А. В. Федорова, значительно отличающуюся от ранней.

[12] Отличный пример такого описания: статья С. Е. Ляпина и И. А. Пильщикова, которые обнаружили и описали дольник гейневского типа (с ямбической доминантой) в непереводном русском стихе (таков, например, дольник многих эмигрантских стихов Цветаевой) [см.: *Ляпин, Пильщиков* 2014].

[13] Традиционный для русских переводов романса белый хорей Бальмонт последовательно использует, насколько мне известно, только в переводе драмы Тирсо де Молины «Севильский обольститель» (Х4 *ЖЖЖм*).

[14] Эта черта гердеровских романсов о Сиде сохранена в переводе В. А. Зоргенфрея, опубликованном в 1922 г.

[15] О решении Д. Ознобишина использовать в переводе испанского романса «Альгама» (1834) амфибрахий, а не традиционный хорей.

[16] Автор искренне благодарит А. Серебренникова, предоставившего копию переводов Бальмонта из Соррильи. Машинопись, датированная 1920 г., хранится в РГАЛИ [см.: Соррилья 1920] и содержит, в частности, перевод стихотворного предания «Благому судье — наилучший свидетель», частично опубликованный К. М. Азадовский в 2011 г. [см.: Азадовский 2011].

[17] См. первую строфу перевода: *Донье Беатрис при рожденьи* / *Суждено было стать инокиней —* / *Но к мирскому в ней нрав был наклóнен*, / *Несчастливо был выбран удел*.

[18] Форма, которую использует Соррилья, была популяризована как «итальянское» восьмистишие (также эту строфу называют романтической или мужской (исп. *aguda*)) поэтом Сальвадором Бермудесом де Кастро между 1835 и 1840 г. [Paraíso 2003: 225].

Библиография

Азадовский 2011 — *Азадовский К.* «Толедское предание»: (Бальмонт — переводчик Хосе Соррильи) // Культурный палимпсест: Сборник статей к 60-летию В. Е. Багно. СПб.: 2011. С. 6–21.

Акимова, Болотов 2005 — *Акимова М. В., Болотов С. Г.* «Прот**и**въ ударен**і**й сво**е**го язык**а**»: (Размышления о стихе «Божественной Комедии») // Дантовские чтения 2004. М.: 2005. С. 10–44.

Акимова, Болотов 2009 — *Акимова М. В., Болотов С. Г.* Стих «Божественной Комедии» и проблема его адекватной передачи на русском языке // Славянский стих: Стих, язык, смысл. М.: 2009. С. 299–321 (= Studia poetica).

Бибихин 1973 — *Бибихин В. В.* К проблеме определения сущности перевода // Тетради переводчика. М.: 1973. Вып. 10. С. 3–14.

Брик и др. 2012 — Доклад О. М. Брика о новых переводах «Германии» Гейне и его обсуждение на секции переводчиков союза писателей (1934) // Philologica. 2012. Т. 9. № 21/23. С. 280–333.

Брюсов 1975 — *Брюсов В.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: 1975. Т. 7.

Гаспаров 1981 — *Гаспаров М. Л.* Итальянский стих: силлабика или силлаботоника? // Проблемы структурной лингвистики 1978. М.: 1981. С. 199–218.

Гаспаров 1993 — *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях. М.: 1993.

Гончаренко 1978 — *Гончаренко С. Ф.* Предисловие // Испанская поэзия в русских переводах: [1792–1976] / На исп. и рус. яз. М.: 1978. С. 5–42.

Гончаренко 1988 — *Гончаренко С. Ф.* Стилистический анализ испанского стихотворного текста. М.: 1988.

Жирмунский 1966 — *Жирмунский В. М.* Стих и перевод (Из истории романтической поэмы» // Русско-европейские литературные связи: Сборник статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. М.–Л.: 1966. С. 423–433.

Жолковский 2009 — *Жолковский А. К.* «Просыпаться на рассвете…» Анны Ахматовой: Поэтика освежения // Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: 2009. С. 56–71, 282–294 (примеч.).

Левый 1974 — *Левый И.* Искусство перевода. М.: 1974.

Ляпин, Пильщиков 2014 — *Ляпин С. Е., Пильщиков И. А.* «Ein fichtenbaum steht einsam» и типология русского дольника (по следам замечаний Брика о русских переводах из Гейне) // Методология и практика русского формализма: Бриковский сборник. М.: 2014. Вып. 2. С. 146–157.

Папаян 1973 — *Папаян Р. А.* Некоторые вопросы соотношения метра и жанра // Ученые записки Тартуского университета. 1973. Вып. 306 (= Труды по русской и славянской филологии, 21). С. 46–55.

Папаян 1975 — *Папаян Р. А.* К вопросу о метрических эквивалентах (Армянская и русская поэзия). Мастерство перевода 1974. Сб. 10. С. 254–278.

Папаян 1980 — *Папаян Р. А.* Сравнительная типология национального стиха: русский и армянский стих. Ереван: 1980.

Полилова 2011 — *Полилова В. С.* Переводческая техника М. Лозинского и А. Илюшина: попытка измерения /// Alexandro Il'ušino septuagenario oblata. М.: 2011. С. 191–195 (= Новые материалы и исследования по истории русской культуры; Т. 8).

Полилова 2013 — *Полилова В. С.* Испанские народные песни в переводе К. Бальмонта // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2013. № 1. С. 147–161.

Полилова 2014а — *Полилова В. С.* Осип Брик и стихотворный перевод (к проблеме эквиритмического перевода) // Методология и практика русского формализма: Бриковский сборник. М.: 2014. Вып. 2. С. 158–169.

Полилова 2014б — *Полилова В. С.* Полиметрия испанских комедий Золотого века и поэтический перевод: случай Кальдерона в России // Новый филологический вестник. 2014. № 2. С. 88–98.

Полилова 2017а — *Полилова В.* О неклассическом стихе Бальмонта: Ритмическая структура «прерывистых строк» // Matica Srpska. 2017. В печати.

Полилова 2017б — *Полилова В. С.* Белый четырехстопный хорей с окончаниями ЖЖЖм // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2017. Т. 11. С. 76–88.

Полилова 2018 — *Полилова В. С.* Версификационные поиски Бальмонта в переводах из испанских романтиков // Материалы международной юбилейной конференции «Поэт Константин Бальмонт (1867–1942): символист и теург». В печати.

Федоров 1928 — *Федоров А. В.* Звуковая форма стихотворного перевода: (Вопросы метрики и фонетики) // Поэтика: Временник Отдела словесных искусств Государственного института истории искусств. Л.: 1928. [Вып.] IV. С. 45–69.

Соррилья 1920 — *Соррилья Х.* Стихи. Перевод с испанского К. Д. Бальмонта. М.: 1920 / РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1.

Шапир 1990 — *Шапир М. И.* Metrum et rhythmus sub specie semioticae // Даугава. 1990. № 10. С. 63–87.

Шапир 1992 — *Шапир М. И.* «Горе от ума»: семантика поэтической формы: (Опыт практической философии стиха)// Вопросы языкознания. 1992. № 5. С. 90–105.

Шапир 2000 — *Шапир М. И.* Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. М.: 2000. Кн. 1. (= Philologica russica et speculative; Т. I).

Якобсон 1923 — *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. [Москва — Берлин]: 1923 (= Сборники по теории поэтического языка; Вып. V).

Ярхо 2006 — *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. М: 2006 (= Philologica russica et speculativa; Т. V).

Domínguez Capparós 2005 — *Domínguez Capparós J.* Elementos de métrica española. Valencia: 2005.

M.-K. Lotman 2012 — *Lotman M.-K.* Equiprosodic translation method in Estonian poetry // Sign Systems Studies. 2012. Vol. 40. P. 447–472.

Nida 1964 — *Nida E. A.* Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden: 1964.

Paraíso 2003 — *Paraíso I.* La escala métrica en la polimetría romantic // Rhythmica. 2003. Vol. I. № 1. P. 223–249.

Pilshchikov 2016 — *Pilshchikov I.* The semiotics of phonetic translation // Studia Metrica et Poetica. 2016. Vol. 3. № 1. P. 53–104.

Кирилл Юрьевич Постоутенко

ДВА СЛОВА О ДВУХ ТИПАХ АВТОРЕФЕРЕНЦИИ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

Александр Анатольевич Илюшин был замечательным слушателем — заинтересованным, ответственным, внимательным, критичным и доброжелательным. В разговоре с ним было легко (хотя и не всегда приятно) увидеть собственные просчеты и пробелы, но в конце концов беседа неизменно выруливала на то ценное, что можно и нужно было развить. Я знал, что одобрение Илюшина не имеет ничего общего со снисходительным равнодушием или поверхностной вежливостью, — если он поверил в твои идеи и (что чаще всего и бывало) направил их в продуктивное русло, то принципиально не будет контролировать автора по мелочам или, тем более, навязывать ему свои микрорешения. Я был горд и вдохновлен таким доверием, хотя и не всегда оправдывал его. Короткая заметка, которую Александр Анатольевич уже не прочитает, — дань его смелости и открытости, рассказ о проекте, который еще, по сути, не начался, но имеет, как мне кажется, некоторые перспективы. Методология этого проекта, конечно, не та, которой мы пользовались в спецсеминаре и позднее, но А. А. Илюшин нашел бы способ прочитать и понять его своим особым, антидогматическим способом. Одобрил бы? Трудно сказать, но, я думаю, заинтересовался бы.

* * *

Так называемая «теория систем» говорит нам о том, что любое жизнеспособное единство — организм, общество, литература — организовано так, что каждый его отдельный элемент — клетка, гражданин, поэма — накрепко связан со всеми остальными элементами разом [см.: Rothstein 1958: 35]. Эта связь проявляется в коммуникации [см.: Wiener 196: 16]: разбивая текст на соизмеримые отрезки [см.: Гаспаров 1985], мы не просто творим заметную слуху и глазу регулярность, нетипичную для разговорной речи, но и сигнализируем о принадлежности написанного к уже существующей системе поэтических текстов. Иначе говоря, мы не изобретаем в каждом тексте правила стихотворного языка заново — мы просто пользуемся ими и тем самым автоматически включаем написанное во множество созданных и будущих текстов. Этот процесс — так называемая «базальная автореференция» [Luhmann 1987: 199] — парадоксален тем, что запускается в действие исключительно участниками коммуникации, но при этом практически неподвластен им: поэт не может знать все другие стихи и их авторов, не может исключить из поэтического канона тексты, которые ему не близки[1], и не может собственноручно поменять поэтические нормы.

Обязательность базальной автореференции косвенно подтверждается тем, что в других (и по-другому описанных) системах она действует сходным образом: например, вежливое поведение по умолчанию открывает двери в т. н. цивилизованное общество без того, чтобы его правила параллельно проговаривались [см.: Garfinkel 2006: 185]). Однако «обязательность» не означает «единственность»: разумеется, возможна и дополнительная, избыточная автореференция — «коммуникация о коммуникации» [Luhmann 1987: 199]. В такого рода рефлексивной коммуникации автор по собственному свободному выбору решает поговорить о жанре, форме, типе создаваемого им текста. Слова Маяковского *«Поэзия — / та же добыча радия. // В грамм добыча, / в год труды. // Изводишь / единого слова ради // тысячи тонн / словесной руды»* [Маяковский 1957а: 119–120] имеют множество причин и подтекстов — от непростых отношений автора с советскими налоговыми инстанциями [см.: Маяковский 1957в: 498–499] до переклички с программно важным поэтическим прообразом [см.: Пушкин 1937а: 324–330][2]. Существенным является то, что, решив выйти на мета-уровень, т. е. обратившись к рефлексии о поэзии средствами самой поэзии, Маяковский связал себя с древней поэтической традицией, цели и смысл которой нам пока не до конца понятны [см.: Szöndi 1986: 71]. В отличие от базальной автореференции рефлексивная коммуникация в поэзии не является необходимой для ее существования и развития, но именно эта необязательность и превращает ее в важный фактор поэтической семантики.

На этом месте Александр Анатольевич, терпеливо дождавшись паузы в монологе, попросил бы предъявить ему хотя бы предварительные эмпирические данные, иллюстрирующие, какое место занимают в поэзии отсылки авторов к процессу письма, его жанрам, стилям, элементам, создаваемому тексту и т. п. Увы, этих данных пока что практически не существует: в ряду разнообразных исследований, касающихся коммуникативной рефлексии в литературе, поэзия занимает более чем скромное место, и даже в самой теоретически амбициозной монографии этого ряда [см.: Müller-Zettelmann 2000] количественные данные отсутствуют вовсе.

Нижеследующие подсчеты — самое первое приближение к теме: рефлексивная коммуникация в «Евгении Онегине» Пушкина [см.: Пушкин 1937б] сравнивается с современным Пушкину стихотворным текстом из другой литературной культуры («Паломничество Чайлд Хэролда» [см.: Byron 1818]) и с двумя русскими поэмами — более раннего («Россияда» [см.: Херасков 1778]) и более позднего («Про это» [см.: Маяковский 1957б]) периодов. Найти соразмерные поэмы крайне трудно, а любая искусственно созданная соразмерность (например, сопоставление одного текста с частью другого или, напротив, группой текстов) будет искажать семантику, связанную с целостностью и членением отдельного текста (начало, конец, разбивка на главы и т. п.). Поэтому было решено начать с двух длинных («Евгений Онегин», «Childe Harold's Pilgrimage») и двух коротких («Россияда», «Про это») текстов — соответственно 5682, 4455, 1812 и 2468 строк. В общем виде результаты подсчетов не выглядят впечатляюще: только у Байрона и Маяковского пропорция строк с рефлексивной коммуникацией в общем объеме текста превышает статистическую погрешность (по 6,2 %), в то время как у данных по Пушкину (3 %) и Хераскову (1,2 %) предпосылки для осмысленной интерпретации, по сути дела, отсутствуют. Однако это, конечно, не означает, что не стоит исследовать рефлексивную коммуникацию в поэзии.

Во-первых, стоит поэкспериментировать с текстами разного объема. Вполне может быть, что поэтическая рефлексивность больше связана с отдельностью и целостностью текста, чем с его размером (именно так функционируют многие паратекстуальные элементы — например, заглавие или предисловие [см.: Genette 1982: 9]). Во-вторых, стоит обратить внимание на диспропорциональное тяготение рефлексивной коммуникации к началу и концу текстов, глав, строф. В этом смысле неожиданные обращения авторов поэм к их повествованию, жанру, композиции, адресату[3] напоминают сходные техники в разговоре или ораторской речи, когда автор (собеседник, оратор и т. п.), уже находясь внутри предопределенных коммуникативных рамкок (повесть, разговор, публичное выступление), в начале еще раз дополнительно «договаривается» с реципиентом о правилах восприятия порожденного им текста [см.: Owen 1980: 58; Atkinson 1984: 13; Padilla-Cruz 2005: 230]. Наверное, рефлексивная коммуникация в поэзии не так уж уникальна и, более того, семантика поэтических и других систем имеет больше общего, чем нам до сих пор казалось[4].

Примечания

[1] Безусловно, такие попытки предпринимались и предпринимаются — например, через гиперболизацию в пародии: «Послушай, дедушка, мне каждый раз, // Когда взгляну на этот замок Ретлер, // Приходит в мысль, что, если это проза, // Да и дурная?..» [Пушкин 1937а: 464]. Однако же вряд ли когда-нибудь нерифмованный стих покинет поэзию из-за таких насмешек.

[2] Рефлексивная метонимия Маяковского перекликается со словами Ницше о Шекспире, которого философ похожим образом уподобляет руднику: «Wirkung der Quantität. — Die größte Paradoxie in der Geschichte der Dichtkunst liegt darin, dass in allem, worin die alten Dichter ihre Größe haben, einer ein Barbar, nämlich fehlerhaft und verwachsen vom Wirbel bis zur Zehe, sein kann und dennoch der größte Dichter bleibt. So steht es ja mit Shakespeare, der, mit Sophokles zusammengehalten, einem Bergwerke voll einer Unermesslichkeit an Gold, Blei und Geröll gleicht, während jener nicht nur Gold, sondern Gold in der edelsten Gestaltung ist, die seinen Wert als Metall fast vergessen macht. Aber die Quantität, in ihren höchsten Steigerungen, wirkt als Qualität. Das kommt Shakespeare zu Gute» [Nietzsche 1879: 80]. Впрочем, пробу своего «поэтического золота» Маяковский оценивал не слишком высоко: « — У меня из десяти стихов — пять хороших, три средних и два плохих. У <Александра> Блока из десяти стихотворений — восемь плохих и два хороших, но таких хороших мне, пожалуй, не написать» [Никулин 1922: 129–130].

[3] «Украсьте песнь мою и лиру мне настройте» [Херасков 1778: 195]; «Nor mote my shell awake the weary Nine // To grace so plain a *tale* [курсив мой. — *К. П.*] — this lowly lay of mine» [Byron 1818: 174]; «ПРО ЧТО — ПРО ЭТО? // В этой *теме* [курсив мой. — *К. П.*], / и личной / и мелкой, // перепетой не раз / и не пять, / я кружил поэтической белкой / и хочу кружиться опять» [Маяковский 1957б: 135].

[4] Выражаю благодарность Геннадию Обатнину (Хельсинки) и Каю Юнге (Билефельд) за стимулирующее обсуждение темы и проблематики этой статьи.

Библиография

Гаспаров 1985 — *Гаспаров М. Л.* Оппозиция «стих-проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М.: 1985. С. 264–277.

Никулин 1966 — *Никулин Л. В.* Годы нашей жизни. М.: 1966.

Маяковский 1957а — *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: 1957. Т. 4.

Маяковский 1957б — *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: 1957. Т. 7.

Маяковский 1957в — Кожинов В. В., Робина И. Л., Тимофеева В. В. Примечания // *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. в 13 т. М.: 1957. Т. 7. С. 464–528.

Пушкин 1937а — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 2: Стихотворения, 1817–1825. Кн. 1. М., Л.: 1937.

Пушкин 1937б — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 6: «Евгений Онегин». М., Л.: 1937.

Херасков 1778 — *Херасков М. М.* Избранные произведения. М.: 1961.

Atkinson 1984 — *Atkinson M.* Our Master's Voices: The Language and Body Language of Politics. London: 1984.

Byron 1818 — *Byron G. G.* Collected Poems. Ware: 1995.

Garfinkel 2006 — *Garfinkel H.* Seeing Sociologically: The Routine Grounds of Social Action. Boulder CO: 2006.

Genette 1982 — *Genette G.* Palimpsestes. La littérature au second dégrée. Paris: 1982.

Luhmann 1987 — *Luhmann N.* Soziale Systeme. Frankfurt am Main: 1987.

Müller-Zettelmann 2000 — *Müller-Zettelmann E.* Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg: 2000.

Nietzsche 1879 — *Nietzsche F.* Menschliches, Allzumenschliches. Zweiter Band. Nachgelassene Fragmente 1878–1879 [1879]. Berlin: 1967.

Owen 1980 — *Owen M.* Apologies and Remedial Interchanges: A Study of Language Use in Social Interaction. Berlin: 1980.

Padilla-Cruz 2005 — *Padilla Cruz M.* On the Phatic Interpretation of Utterances: A Complementary Relevance-Theoretic Proposal // Revista Alicantina de Estudios Ingleses. Vol. 18 (2005). P. 227–246.

Rothstein 1958 — *Rothstein J.* Communication, Organization and Science. Indian Hills, CO: 1958.

Szöndi 1986 — *Szöndi P.* On textual Understanding and Other Essays. Minneapolis, MN: 1986.

Wiener 1967 — *Wiener N.* Cybernetics and Society // The Human Dialogue: Perspectives on Communication. NY: 1967. P. 15–23.

Вадим Борисович Семёнов

О ВЕРОЯТНОМ ТОНИЧЕСКОМ ХАРАКТЕРЕ НАЧАЛЬНЫХ ОБРАЗЦОВ РОМАНСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ

«Тонический принцип стихосложения, основанный на естественном чувстве ритма, развивался самостоятельно в недрах народного творчества и вряд ли моложе силлабического» [Илюшин 2004: 6], — так писал, руководствуясь принципом строгой научности, горячий поклонник силлабической поэзии, в известной книге которого («Русское стихосложение») шла речь о той части отечественной поэзии, что основывалась на *силлабическом принципе*. Для А. А. Илюшина указанное понятие было важным, ибо позволяло трактовать силлабизм расширительно, захватывая и силлабо-тонику, и вообще речь стихотворную — и более: «Любой стихотворный текст, в частности и бесстопный, состоит из слогов; кстати, прозаический — тоже, и нельзя поручиться, что слогам не ведется учет, хотя это внешне никак не проявляется» [Илюшин 2004: 18]. Такое расширительное толкование основывалось и на стремлении переосмыслить понятия «русская силлабическая поэзия» и «поэт-силлабист», переместить их из области стиховедения в область истории литературы [см.: Илюшин 2004: 12–13], и на размежевании силлабического стихосложения — и узкого, с точки зрения исследователя, явления изосиллабизма: «…Нужно преодолеть широко распространенное заблуждение, согласно которому силлабический принцип отождествляется с изосиллабизмом — равносложием строк в пределах одного стихотворения. Изосиллабизм же есть крайнее выражение, наиболее отчетливое воплощение силлабического принципа, но не тождествен ему, поскольку силлабический принцип как таковой требует не выравнивания, а всего лишь учета количества слогов в строках» [Илюшин 2004: 18] (ср. с упомянутым отождествлением в известном определении М. Л. Гаспарова, описавшего силлабику как «стихосложение, основанное на соизмеримости строк по числу слогов (изосиллабизм)» [Гаспаров 2001: 974].

А. А. Илюшин приобрел известность и как создатель эквиритмического перевода «Божественной Комедии» Данте. Стихия итальянской силлабики занимала его так же, как силлабические традиции России и Польши. Поэтому на примере начальных опытов итальянского и вообще романского стихосложения я покажу, что осторожное (т. е. строго научное) отношение проф. Илюшина к вопросу об исторических границах силлабики и тоники может быть подтверждено красноречивыми фактами из истории некоторых романских литератур.

Обычно поэзию на романских языках исчисляют с XII в., полагая точкой отсчета начальный этап творчества трубадуров. Редкие памятники предшествующего периода, за одним исключением, в отечественной науке характеристики не

получили. Даже М. Л. Гаспаров, упомянув в «Очерке истории европейского стиха» лишь известную «Кантилену о св. Евлалии», чаще именуемую «Секвенцией» (фр. *La Séquence de sainte Eulalie*), развитие романской поэзии до XII в. охарактеризовал так: «Первый этап, почти ускользающий от нас, — это колебания между силлабикой и тоникой и становление силлабики. <…> В результате среди древнейших памятников романского стиха мы находим произведения “досиллабические” (или “приблизительно-силлабические”) — с колеблющимся слоговым объемом полустиший и стихов» [Гаспаров 2003: 101–102]. Однако в таком случае термины «досиллабические» и «приблизительно-силлабические» выглядят некорректными (первый) и алогичными (второй) [см.: Семёнов 2017: 50–51].

Уже «Кантилена о св. Евлалии» (ок. 882 г.), явно записанная обитавшим в пограничной области романских и германских диалектов книжником, отличается характером далеко не однозначно силлабическим. Тому свидетельство — вехи истории интерпретаций ее ритмической природы. Во второй половине XIX в. Г. Сюшье произвел весьма неточный построчный подсчет слогов в известном тексте и представил структуру «Кантилены» таким образом [Suchier 1874: 390]:

10-10-10-10-12-12-11-11-13-13-12-12-10-10-10-10-12-12-11-11-13-13-12-12-10-10-10-10-12

В конце XX в. пересчетом занялся И. Шартье, но также не справился со слоговой арифметикой и даже потерял двустишие [Chartier 1998: 166]:

10-10-10-10-12-12-10-10-13-13-12-12-10-10-10-10-10-10-10-11-11-13-13-10-10-10-10-7

Ритм «Кантилены» не стал ощущаться «глаже». Хотя стоит обратить внимание на то, что оба исследователя стремились передать силлабический характер текста, приписать пусть не единому тексту, но парным стихам строгий изосиллабизм. Наконец, уже в недавнее время Р. Бержером и А. Брассёр оказался представлен результат корректного пересчета слогов в строках «Кантилены» [Berger, Brasseur 2004: 171]:

10-10-10-10-11-11-10-10-13-13-12-12-10-10-10-10-10-10-10-11-11-**15-15**-**13-10**-**11-10**-10-10-7

Здесь обращают на себя внимание двустишия 11–13: если в двустишии 11 мы видим крайне непривычный 15-сложный размер, то в двустишиях 12 и 13 изосиллабизм вовсе потерян. Так следует ли считать, что «Кантилена» написана *силлабическим* стихом? Безусловно, налицо тенденция к слоговому уравниванию — но не внутри целого текста, а внутри каждой обособленной пары стихов, а при этом колебания между слоговым объемом разных пар (от 10-сложника до 15-сложника) создают ощущение очень *расшатанного* (если воспользоваться обычным определением Гаспарова) ритма.

О форме «Кантилены» остается сказать следующее: если она сопротивляется определениям «силлабическая», то вполне укладывается в рамки распространенных в Средние века метрических схем, известных по германской эпической поэзии. По нашему мнению, тоническая композиция этого текста выглядит следующим образом:

3/4 — 4/4 — 4/4 — 4/3 — 4/4 — 3/4 — 4/4 — 4/3 — 3/4 — 4/4 — 4/4 — 3/4 — 4/4 — 4/4 — 2

Прежние пары строк здесь представлены в качестве отдельных стихов из двух полустиший. Как видим, форма поддается трактовке как традиционный 4-ударник, тот же самый, которым написаны многие древневерхненемецкие эпические поэмы. В «Кантилене» — по причине отношения длины слов к длине строки — 4-ударник часто превращается в 3-ударник. Но при этом допустимые для такой свободной системы, как тоника, незначительные колебания в представленной выше метрической схеме не идут ни в какое сравнение с теми слоговыми колебаниями, которые обнаруживались, когда на этот текст смотрели как на силлабический. А ведь для текстов, допускающих двойственные трактовки их метра, удобное для стиховедческой практики правило сформулировал тот же М. Л. Гаспаров: « … Признаки соизмеримости не являются взаимоисключающими: стихи, близкие по числу слогов, близки и по числу ударений, и наоборот; но при определении системы стихосложения некоторого текста за основу принимается тот признак, по которому сходство стихов оказывается наибольшим» [Гаспаров 1974: 12]. На наш взгляд, форма текста намного отчетливее проявляет *тонический* принцип, чем *силлабический*.

Еще отчетливее тонический принцип проявляется в первом стихотворном художественном тексте, созданном на окситанском языке, — в лечебном заговоре «Опухшая женщина…» (окс. «*Tomida femina…*»), также относящемся к концу IX в. Этот памятник в 1981 г. на полях рукописи *MS Clermont-Ferrand, Bibliothèque du Patrimoine — Clermont Communauté, 201 (olim 175)* обнаружил Б. Бишоф и три года спустя опубликовал в такой транскрипции: «*Tomida femina in tomida via sedea*; / *tomid infant in falda sua tenea*; / *tomides mans et tomidas pes tomidas carnes que est colbe recebrunt*; / *tomide fust et tomides fer que istæ colbe donerunt*. / *Exsunt en dolores* / *d'os en polpa* / *<de polpa en curi>* / *de curi in pel* / *de pel en erpa*. / *Tærra madre susipiat dolores*» [Bischoff 1984: 263]. В транскрипции Бишофа заметно, что для исследователя важным показателем стало наличие / отсутствие рифм на концах строк, а потому его вариант представляет первые четыре стиха срифмованными попарно (*sedea* / *tenea* и *recebrunt* / *donerunt*), а условная вторая часть текста (начиная с *exsunt*) выглядит нерифмованной, состоящей из кратких строк: это результат стремления интерпретатора подчеркнуть стандартные для заговоров подобного типа звенья цепи анадиплосисов. К настоящему моменту приобрела распространение иная транскрипция, восходящая к той, что была дана Л. Лаццерини в 2001 г. в первом издании ее монографии «Средневековая литература на языке “ос”»: «*Tomida femina* / *in tomida via sedea*; / *tomid infant* / *in falda sua tenea*; / *tomides mans* / *et tomidas pes*, / *tomidas carnes* / *que est colbe recebrunt*; / *tomide fust* / *et tomides fer* / *que istæ colbe donerunt*. / *Exsunt en Dolores* / *d'os en polpa* / *<de polpa en curi>* / *de curi in pel* / *de pel en erpa*. / *Tærra madre susipia*(*n*)*t dolores*» [Lazzerini 2001: 12]. По-видимому, задачей Лаццерини было выделить не концы, а начала строк, выпятить не рифмы, а *сквозные эпитеты* (*tomida* и пр.). В целом, стиховую форму приведенного памятника можно охарактеризовать так: перед нами образец астрофического тонического стиха, который, по-видимому, начинается с гомеотелевтонов, продолжается без каких-либо рифм или замещающих их элементов и, наконец, завершается в согласии со многими другими образцами жанра заговора присоединенной прозаической фразой на латыни (она является финальной частью текста).

Структурная неоднородность, а именно трехчастность, может быть объяснена тем, что этот памятник не в пример более, чем «Кантилена», демонстрирует фольклорный характер: его начальная и средняя части связаны с разными группами заговоров на различных европейских языках, включая германские. Транскрипция Бишофа подчеркнула эту трехчастность: начальная часть со сквозным эпитетом представила длинные стихи со слоговым составом 15-12-21-17, а следующая часть с анадиплосисами и распределением слогов по стихам 6-4-6-5-5 создала ощущение «смены метра». Однако именно о силлабическом метре тут говорить не приходится. В транскрипции Лаццерини начало преобразовано в короткие стихи со слоговым объемом 6-9-4-8-4-5-5-7-4-5-8 — и это сглаживает ощущение ритмической противопоставленности двух частей. Тем не менее, даже для коротких строк метр слишком нестабилен, если пытаться мыслить о нем как о чем-то близком к силлабике. Если же подозревать у заговора тоническую форму, то транскрипция Лаццерини показывает практически регулярный 2-ударник (даже прозаическая латинская «закрепка» могла бы быть при чтении интерпретирована как два кратких 2-ударных стиха, и тогда дополнительную композиционную связь получили бы строки *exsunt en dolores* / *susipiant dolores*). Таким образом, налицо вероятность того, что в отдельных (по крайней мере) регионах романского мира могли существовать тонические фольклорные тексты. Примеры, подобные «Опухшей женщине…», подтверждают правильность суждения Илюшина о том, что тоника не моложе силлабики (и суждение это вовсе не банальное, как могло бы показаться, т. к., например, М. Л. Гаспаров пытался доказать в «Очерке истории европейского стиха», что именно у силлабики — статус древнейшей системы стихосложения).

Наконец, следует обратить внимание и на древнейший романский стихотворный памятник, с которого следует вести отсчет истории итальянской литературы, — на «Веронскую загадку» (ит. *Indovinello Veronese*). Она была записана на полях рукописи *MS Verona, Bibliotheca Capitolare, Codice LXXXIX* в конце VIII в. и являет собой пример местного диалекта вольгаре. И, хотя по сей день трактовка языковых особенностей «Загадки» остается в сфере дискутируемых вопросов, среди прочих суждений присутствует (и распространено) суждение о том, что «Веронская загадка» — в той же степени начальный памятник *старо*итальянского языка, что и появившиеся спустя полвека «Страсбургские клятвы» — первый пример применения языка *старофранцузского*; а в этом случае загадка оказывается вообще *самым первым известным текстом на романском языке*. В рукописи она выглядела так:

> Separebabouesalbaprataliaaraba &albo uersorio teneba &negrosemen
> Seminaba

С момента обнаружения рукописи в 1924 г. медиевистом Л. Скиапарелли итальянские филологи предпринимали многочисленные попытки приписать «Загадке» свойства какого-либо известного, старого, благородного (и т. д.) жанра, большинство таких попыток было связано с желанием пододвинуть ее к жанрам книжным.

Первой была попытка Н. Тамассиа и М. Скерильо представить ее в качестве «несомненного фрагмента более длинной кантилены»: «*boues se pareba* / *alba*

pratalia araba / *et albo uersorio teneba* / *et negro semen seminaba*» [Rajna 1928: 292]. Заметно, что исследователи, представившие поэтический текст в виде катрена, волюнтаристски инвертировали слова первой строки, чтобы получить более отчетливую рифмовку *abab*, а ссылка на жанр *кантилены* отправляла к церковной поэзии на латыни, но там была распространена рифмовка проще — парная. За ними В. Де Бартоломеис представил катрен с более «уместной» для средневековой итальянской поэзии рифмовкой *aabb*, при этом совершив произвол еще более грубый — инвертировав уже не слова, а целые строки: «*Boues se pareba* / *Et albo uersorio teneba*; / *Alba pratalia araba* / *Et negro semen seminaba*» [Rajna 1928: 304]. Однако именно Де Бартоломеис утвердил отношение к жанру текста как *народной загадке*, тем самым отодвинув памятник от образцов поэзии клерикальной. Вслед за ним к памятнику обратился П. Райна, который для получения еще более отвечающей представлениям о древних формах сплошной рифмовки *аааа* (знакомой, например, по лессам романских эпических поэм) взял за основу вариант транскрипции Тамассиа и Скерильо, но заменил формы финальных слов четных строк, превратив *—aba* в более позднее *—eba*: «*Boues se pareba* / *Alba pratalia areba* / *Et albo uersorio teneba* / *Et negro semen semineba*» [Rajna 1928: 297].

В 1937 г. к ритмической интерпретации «Веронской загадки» обратился А. Монтеверди. В своей транскрипции он устранил факты волюнтаристского вмешательства предшественников в текст, а в то же время сам откинул два амперсанда *&*, или *et*, чтобы получить вместо катрена — двустишие: «*Se pareba boves*, *alba pratalia araba*, / *albo versorio teneba*, *negro semen seminaba*» [Presa 1957: 245]. Это двустишие было им объявлено примером строк «ритмического» и «хвостатого» (т. е. с парной рифмовкой полустиший) гекзаметра, который, как он представлял, был распространен в эпоху лангобардов, когда с помощью «ритмических» стихов, вольно складывавшихся на слух, поэты-клерикалы имитировали правильные гекзаметры латинской античности. Отбрасывание амперсандов (следовательно, слогов) выдает в транскрипции Монтеверди не образец невольного заблуждения, но факт осознанного насилия над формой памятника. Это ведет нас к предположению о том, что так проявилось желание интерпретатора показать, что связь между гекзаметрической поэзией Рима и итальянской «книжной» поэзией Средних веков не прерывалась каким-либо вклиниванием фольклорных, тем более неантичных, влияний. Вообще та легкость, с которой в катрене «Загадки» меняли слоги, слова и строки, должна послужить доказательством «от противного» — доказательством несиллабического характера ее формы.

«Загадку» пытались описывать, помещая в рамки, заданные антитезами *книжное* / *народное*, *клерикальное* / *мирское*, *античное* / *неантичное*. Рамки предшествовали собственно интерпретации. Между тем, корректная транскрипция выдает тонический характер памятника, его форму четкого 3-ударника: «*Sé paréba bóves*, / *Alba pratalia araba* / *Et albo versorio teneba*, / *Et négro sémen seminába*». Вкупе с рифмовкой *хаха*, чередующей нечетные холостые стихи с четными срифмованными (где место рифмы занимает гомеотелевтон), 3-ударный ритм загадки, возможно, ведет к иным, нероманским традициям — к традициям знакомых нам *германских* памятников следующих веков. Но это отдельная тема для осмысления.

Пока же остановимся на констатации: три наиболее древних стихотворных памятника, сложенные в романских землях на местных диалектах, демонстрируют

тонический характер стиховых форм. Два текста из трех явно связаны с фольклорной традицией. И цитата проф. Илюшина, которой открыта эта заметка, коррелирует с приведенными фактами, относящимися к наиболее раннему периоду романского стихосложения.

Библиография

Гаспаров 1974 — *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. М.: 1974.

Гаспаров 2001 — *Гаспаров М. Л.* Силлабическое стихосложение // Литературная энциклопедия терминов и понятий, под ред. А. Н. Николюкина. М.: 2001. Стлб. 974.

Гаспаров 2003 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха, изд. 2-е, доп. М.: 2003.

Илюшин А. А. — *Илюшин А. А.* Русское стихосложение. М.: 2004.

Семёнов 2017 — *Семёнов В. Б.* «Buona pulcella fut Eulalia…»: «германский» след во «французском» памятнике // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология. 2017. № 50. С. 44–59.

Berger & Brasseur 2004 — *Berger R. & Brasseur A.* Les Séquences de Sainte-Eulalie. Genève: 2004.

Bischoff 1984 — *Bischoff B.* Altprovenzalische Segen (zehntes Jahrhundert) // Bischoff, B. Anecdota novissima. Texte des vierten bis sechzehnten Jahrhunderts (Quellen und Untersuchungen zur Lateinischen Philologie im Mittelalter 7). Stuttgart: 1984. S. 261–265.

Chartier 1998 — *Chartier Y.* L'auteur de la Cantilène de sainte Eulalie // Chant and its Peripheries. Essays in Honour of Terence Bailey (Musicological Studies, vol. LXXII). Ottawa: 1998. Pp. 159–178.

Lazzerini 2001 — *Lazzerini L.* Letteratura medievale in lingua d'oc. Modena: 2001.

Presa 1957 — *Presa, G.* Su l'Indovinello di Verona // Aevum. Fasc. 3 (Maggio-Giugno). Anno XXXI (1957). Pp. 241–252.

Rajna 1928 — *Rajna P.* Un Indovinello Volgare Scritto alla Fine del Secolo VIII o al Principio del IX // Speculum. Vol. 3, No. 3. 1928. Pp. 291–313.

Suchier 1874 — *Suchier H.* Zur Metrik der Eulalia-Sequenz // Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur. Neue Folge. Leipzig: 1874. Bd. 1. S. 385–390.

Олег Иванович Федотов

ОБ АНОМАЛЬНЫХ СОНЕТАХ И. БРОДСКОГО, НАПИСАННЫХ В КРЫМУ (ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТИХОПОЭТИКОЙ)

Крым — признанная вотчина сонета. Он традиционно располагает к этой изысканной жанрово-строфической форме, рожденной 800 лет назад под соседним, тоже, кстати, южным, сицилийским небом, привлекательной и манящей к тому же стихотворцев вдохновляющими прецедентами. Это, прежде всего, «Крымские сонеты» А. Мицкевича, их многочисленные переводы на русский язык и, конечно же, грандиозная Сонетиана Волошина Максимилиана и насельников его знаменитого Дома поэтов в Коктебеле.

Бродский бывал в Крыму неоднократно. Известны три его поездки:

1) в июне 1967 г. он посещает вместе с А. Найманом Коктебель, причем 2-го июня друзья наведываются в Севастополь на съемки фильма о войне; впечатлениями от поездки были навеяны стихотворения «Морские маневры» («Атака птеродактилей на стадо…», июнь 1967 г., Севастополь, и «Отказом от смертного перечня — жест…», июнь 1967 г.);

2) в декабре 1968 г. поэт едет в Гурзуф, где живет в доме Томашевских; а в январе 1969 г. отправляется в Ялту;

3) наконец, в октябре 1969 г. ему удается разжиться путевкой в Коктебель в тамошний дом творчества; трофеями этой творческой командировки стали: «В альбом Натали Скавронской» («Осень. Оголенность тополей… », октябрь 1969 г., Коктебель), «С видом на море» («Октябрь. Море по утру…»), шуточный сонет «Мадам, благодарю за мой портрет…», начертанный на оборотной стороне картонки, на которой Н. А. Северцевой (Габричевской) был запечатлен его образ, «Моря достались Альбиону…», к разговору о X главе «Евгения Онегина» (19 октября 1969 г.), и еще один шуточный экспромт «Ода на 32-летие Михаила Ардова, философа и беллетриста 21.X-60 г. в местечке Коктебель, в Крыму» («Я знал судьбу, я знал свободу…») [см.: Лосев 2008: 347], который, возможно, тоже был задуман в форме сонета.

Какие сонеты можно называть собственно «крымскими»? В первую очередь, разумеется, написанные в Крыму, затем сонеты о Крыме, тематически связанные с крымскими впечатлениями, также сонеты, отправленные в Крым, адресованные его постоянным или случайным обитателям, и, наконец, сонеты, так или иначе, прямо или косвенно циклизующиеся с индивидуальным Крымским текстом поэта.

* * *

Группу Крымских сонетов Иосифа Бродского открывает — в хронологическом порядке — «Сонетик». Стихотворение было написано 16 июня 1964 г. В это время поэт находился в северной ссылке на поселении в деревне Норенская. Адресатом «Сонетика» оказалась девочка-подросток, внучка замечательного литературоведа Б. В. Томашевского, стиховеда и пушкиниста. В летние месяцы вместе с матерью З. Б. Томашевской она жила на дедовой даче в Гурзуфе, куда и были отправлены эти стихи в составе так называемой «Ангело-почты»[1].

По своей структуре «Сонетик» может быть причислен к серии сонетов Бродского с автономной рифмовкой в катренной части. Более всего оно напоминает ранний «Сонет» («Переживи всех…», 28 декабря 1960 г.). Если, игнорируя несовпадение опорных согласных звуков, приравнять рифмующиеся созвучия первого терцета «углу — по стеклу» к их «оппонентам» во втором — «тьму — Крыму», стихи рифмуются в нем так: abab+cdcd+eefefe. Таким образом, перед нами не что иное, как упрощенный вариант наиболее ходового у Бродского французского сонета.

Поскольку этот сонет мною уже рассматривался, причем довольно подробно [Федотов 2011: 415–416; Федотов 2016: 154–165], в этой статье речь пойдет о других аномальных сонетах Бродского, написанных в Крыму.

* * *

Текст следующего крымского сонета Бродского представляет собой инскрипт на оборотной стороне картона с его портретом, написанным Н. А. Северцевой (Габричевской) во время первой поездки поэта в Коктебель. Вот как излагает историю его создания М. Ардов:

> Под соломенным абажуром вьется и назойливо жужжит оса.
>
> Мы ужинаем на кухне в коктебельском доме Габричевских — Наталья Алексеевна, Бродский, мой приятель Александр Авдеенко и я.
>
> Иосифа сильно раздражает жужжание, он поднимается и резким движением руки сбивает осу.
>
> – Так, — растерянно произносит Наталья Алексеевна, — готово.
>
> Оса угодила ей за вырез платья. Бродский хватается за голову. За столом тишина, общая растерянность.
>
> Через минуту оса выбирается, не причинив нашей хозяйке никакого вреда.
>
> Этот незначащий эпизод запомнился мне еще и потому, что Бродский упомянул о нем в своем стихотворении.
>
> В ту осень, а было это в октябре 1969 года, Наталья Алексеевна написала его портрет, по-моему, весьма удачный. А Иосиф на оборотной стороне картона собственноручно начертал сонет, который начинался так:
>
> Мадам, Вы написали мой портрет,
> Портрет поэта, хвата, рукосуя,
> которого в ночи живописуя,
> себе Вы как бы наносили вред
> ……
> За то, что Вам адресовал осу я.
> [Ардов 1994]

Долгое время текст сонета фигурировал в Интернете лишь фрагментарно из-за того, что портрет, на котором он был начертан, находился в архиве семьи Габричесвских-Северцевых и тиражированию не подлежал. К счастью, в прошлом году в журнале «Знамя» была опубликована мемуарная статья Л. Сергеевой, близко знавшей Н. А. Северцеву (Габричевскую), в которой сонет приведен полностью, да еще и с комментариями:

СОНЕТ

Мадам,
благодарю за мой портрет —
портрет поэта, хвата, рукосуя,
которого в ночи живописуя,
себе Вы как бы наносили вред.

За то, что Вам адресовал осу я,
Вы мой раскрыли внутренний секрет:
Се — asinus, что как-то в Назарет
привез Христа (упоминанье всуе).

Я не Шервинский, чтобы сочинить
сонет: мне далеко до златоротца;
Не Минька, чтобы черпать из колодца;
Не сам Авдей, чтоб тачку починить.

– Пускай же благодарностью прорвется
моим пером сплетаемая нить!

Иосиф Бродский
28 X 69 Коктебель

(Минька — Михаил Ардов, ныне — о. Михаил; Авдей — Александр Авдеенко, прекрасный человек и журналист, которого уже нет в живых.)

Оса увековечена и Бродским в сонете, и Натальей Алексеевной Северцовой в углу портрета [Сергеева 2016].

Можно также добавить: *asinus* — по-латыни «осел»; С. В. Шервинский — поэт-переводчик, мастер сонета и завсегдатай Волошинского Дома поэтов в Коктебеле, а «златоротцем» Бродский каламбурно именует златоуста (как тут не вспомнить брошенное вскользь замечание в американском стихотворении «Точка всегда обозримей в конце прямой…», <1982>: «Дальше ехать некуда. Дальше не / отличить златоуста от златоротца» [Бродский 2011: I, 92]), притом что это словцо восходит к «золоторотцу» (как его своеобразный архаический вариант), имеющему двоесмысленное происхождение: 1) служащий в составе так называемой «золотой роты» дворцовых гренадер Русской гвардии, которая набиралась из самых заслуженных и фактурных солдат, облаченных в яркие красно-золотые мундиры, для несения службы в почетных караулах: 2) арестант, босяк, оборванец, деклассированный элемент общества.

В целом же текст столь стилистически экстравагантного и в то же время структурно безупречного итальянского сонета, выполненного Я5 по схеме *aBBa BaaB cDDc Dc*, отличается всеми признаками галантной благодарственной эпиграммы с рискованной каламбурной игрой обытовленного имени поэта (Ося) и наименования насекомого (оса), оказавшегося в весьма щекотливой (скажем так) ситуации.

* * *

По крайней мере дериватами безголовых сонетов можно считать и десятистишия, из которых составлено стихотворение «С видом на море» («Октябрь. Море поутру…»), написанное в октябре 1969 г. в Коктебеле и Гурзуфе. В нем усеченные на первое четверостишия сонеты используются как повторяющиеся строфы — *aBaBcDcDee* × 8(9).

Вряд ли этот пространный нарратив поэт считал сонетным и вообще числил среди своих творческих достижений. Он очевидным образом принадлежит к числу проходных, поисковых текстов, представляющих собой род стихотворно-дневниковых записей, и одновременно является переходной формой деривата безголового сонета. Об этом красноречиво свидетельствует первая же строка, открывающая экспозиционную строфу:

I
Октябрь. Море поутру
лежит щекой на волнорезе.
Стручки акаций на ветру,
как дождь на кровельном железе,
чечетку выбивают. Луч
светила, вставшего из моря,
скорей пронзителен, чем жгуч;
его пронзительности вторя,
на весла севшие гребцы
глядят на снежные зубцы.

Место написания стихотворения трактуется неопределенно. В разных источниках указывается то Гурзуф, то Коктебель. Можно, конечно, предположить, что, судя по датировке и по образу жизни лирического героя, скорее всего, описывается размеренная жизнь в Коктебельском доме творчества. Но, возможно, в нем отчасти отразились и впечатления, полученные в Гурзуфе, где Бродский спустя некоторое время также спасался от невзгод «в несезон» и вел примерно такой же образ жизни, что и в писательском пансионе. Видимо, стихотворение было задумано и начато в Коктебеле, а завершено в Гурзуфе.

Повествовательный дискурс, исключительно личностный, не настаивающий на сугубой объективности и самоценности, в этом случае осложняется изрядной долей иронического самоанализа. Лирический герой не скрывает своей автобиографической ипостаси. Это сам поэт, вырвавшийся «за скобки года из ворот / тюрьмы» с тем, чтоб ощутить свое «сиротство» не где-нибудь, а в тех благословенных местах, «чей вид / волнует» больше, чем «язвит». Готовый пережить открывающуюся перед ним перспективу, если не «Болдинской», то хотя бы «Крымской осени», он на первых порах примеривается к новой экзотической обстановке, нимало не смущаясь своих непомерных претензий.

Структура стихотворного текста живо напоминает монтажный план киносценария: каждая строфа представляет отдельную мизансцену в развертывающейся перед нашим умственным взором тематической композиции.

В первой экспозиционной строфе крупными энергичными мазками обозначен хронотоп описываемого эпизода. Время лирического действия — октябрь, раннее

утро; место — некий покрытый железной кровлей дом «с видом на море», где очевидным образом проживает лирический герой, воспринимающий стук падающих на крышу стручков перезревших акаций, подгоняемых ветром как отбивающий «чечетку» дождь. Природа только-только просыпается. Море, по-видимому, еще спит, во всяком случае, пока «лежит щекой на волнорезе», как на подушке. Солнце встает из моря, простирая на сушу скорей «пронзительные, чем жгучие лучи, вторя которым, какие-то случайно попавшие в кадр и поэтому совсем не обязательные «на весла севшие гребцы / глядят на снежные зубцы».

Во второй строфе собственной персоной появляется лирический герой. Сразу видно, что он хорошо знает море и его нрав, зато фауна субтропиков вызывает у него почтительную оторопь. К тому же обнаруживается, что он поэт, мыслящий метафорически. Ему удается и разглядеть «храбрую руку Зюйд-Веста», «незримыми пальцами» расчесывающую облака, и присвоить экзотическим агавам удивительно экспрессивный эпитет «взрывчатых». В этом роскошном антураже он и начинает свое утро. Подчеркнутая ирония слышится в описании утреннего туалета «без мыла», который совершает новоявленный «пророк, застигнутый врасплох / при сотворении кумира», пьющий свой первый кофе «на набережной в неглиже».

В третьей строфе представлена следующая мизансцена. Лирический герой, перекрестясь, отважно «прыгает <…> в прибой, но в схватке рукопашной / он терпит крах», затем, купив в киоске вчерашние газеты, читает их, сидя «в одном / из алюминиевых кресел», созерцая при этом гниющие на берегу баркасы кверху дном, дымящийся «на горизонте крейсер и сохнущие «на / затылке плоском валуна» водоросли.

Под стать ей выглядит четвертая строфа, где взбодрившийся герой в высокопарном стиле «покидает *брег* / и лезет в гору» не только «без усилий», но и, очевидно, без особой надобности, просто так, для разминки, потому что возвращается очень быстро, и не куда-нибудь, а «в *ковчег* из олеандр и бугенвилей, / настолько сросшихся с горой, / что днище течь дает как будто, / когда сквозь заросли порой / внизу проглядывает бухта; / и стол стоит в ковчеге том, / давно покинутом *скотом*». О каком, однако, ковчеге идет речь? Скорее всего, этим библеизмом обозначена беседка с четвероногим столом, одушевленным по примеру М. Цветаевой («Стол», 1–5). С явным удовольствием в образную систему стихотворения вплетены экзотизмы — «олеандр и бугенвили». Кстати, последний стал у Бродского производным для индивидуального неологизма «набугенвилить», т. е. сочинить новые стихи. В этой строфе особенно контрастно сочетание высокого и низкого стилей, столь свойственное впоследствии лингвопоэтике зрелого поэта.

Довольно резкий переход к описанию, легко допустить, уже не первой попытки творчества наблюдаем в пятой строфе, с ее экспозицией, выполненной стремительными, замыкающими строфу назывными предложениями, по модели знаменитой блоковской строки «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» → «Перо. Чернильница. Жара», пушкинским предвкушением надвигающегося вдохновения: «Минута и стихи свободно потекут» → «И речь бежит из-под пера», а также характерным, чисто «бродским» обращением не ко грядущему, но принципиально к «прошлому», потому что творческим актом руководит дарованный поэту язык, а стихотворец ждет одобрения не от потомков, как думал Гейне, а от предшественников, от того же Гомера: «Да, это впечатляет» [Бродский 2000: 371].

Автохарактеристика же, замыкающая строфу, выдержана в откровенно ироническом ключе: «автор этих строк» вторично именует себя «пророком», «который нынче опровергнут», несмотря на свою проницательность, достойную зависти беркута, «утратив жажду прорицать, / на лире пробует бряцать».

Рассуждения шестой строфы призваны обосновать целесообразность приезда «к морю в несезон, / помимо матерьяльных выгод» и опять-таки сквозного в творчестве поэта сопоставления времени и пространства. Если Время (с прописной буквы), «посмеиваясь криво», принципиально «взяток не берет», то Пространство, в отличие от него, «сребролюбиво», недаром государственный герб (Орел) на двугривеннике равномерно попирает все четыре времени года!

В предпоследней седьмой строфе с криком голосистого «вечернего петуха» завершается день. По-видимому, огромная южная луна, «крутя замедленное сальто», плавно опускается за горизонт, вернее, за «гладь щербатого асфальта», за которым угадывается еще более необъятный залив, готовый «с легкостью» вместить в себя и «ее, и тьму других светил». Эту меркнущую картину оживляют некоторые детали пейзажа («виноградники с холма», бегущие «темнозеленым туком») и быта («Хозяйки белые дома / здесь топят розоватым буком»).

Завершается стихотворение элегическим финалом восьмой строфы, в котором неутешительный вывод о том, что бесполезно ждать чьей-нибудь поддержки, «когда так много позади / всего, в особенности — горя», уравновешивается возможностью вырваться к спасительной стихии моря, готовой поглотить всё и вся, и даже, если повезет, даровать вдохновение.

* * *

Некоторую, прежде всего хронологическую, и уже во вторую голову — структурную, — загадку представляет собой поздравительное стихотворение, посвященное 32-летию друга Бродского М. Ардова. Автор датирует его в заголовке довольно-таки странным образом: «Ода на 32-летие Михаила Ардова, философа и беллетриста 21.X-60 г. в местечке Коктебель, в Крыму». Безусловно, здесь мы имеем дело с опиской, которую не счел нужным исправить Л. Лосев в своей биографической книге о Бродском. Дата рождения видного богослова и публициста (21.X.1937), 32-летию которого посвящена ода, подсказывает, что речь должна идти не о 1960 г., а о 1969 г. [см: Лосев 2008: 347].

Стихотворение, своей велеречивостью отсылающее к пространнейшим одам Ломоносова и Державина, состоит из 17 шестистиший и одного заключительного 8-стишия. В известном смысле концовку «Оды», а именно две ее последних строфы, можно трактовать как две части опрокинутого сонета:

17.
Восславить Вас? Да полно! Мы ли?
Ну, разве в случае нужды…
Как все чужды друг другу в мире!
Как мира многие чужды!
И всё же, сознавая это,
Я «Многая» кричу Вам «лета!»

18.
Позвольте мне восстать с бокалом
И в Вашем чествовать лице,
Мой Михаил, величье в малом –
Упоминанье о Творце.
И дай нам Бог встречать не хуже
В других местах годину ту же.
За сотню строк наджимболосив,
Я вас приветствую. Иосиф.

Конечно, утверждать, что «Ода в честь дня рождения Михаила Ардова…» была написана с явной установкой на канонический сонетный эталон, было бы большим преувеличением, но очевидно, что, будучи в Крыму и на протяжение всей своей творческой жизни испытывая выраженное пристрастие как к сонету, так и к его дериватам, Бродский очевидным образом экспериментировал с этой жанрово-строфический формой, дерзко отступая от ее классического канона прежде всего в дружеских посланиях, шутливых экспромтах и других игровых текстах.

Примечания

[1] Между Бродским и девочкой завязалась переписка: поэт регулярно писал ей письма, нередко в стихотворной форме в сопровождении стилизованных рисунков. Собранные в альбом, они получили название «Ангело-почты». По мотивам этой трогательной переписки режиссером Алесей Фокиной в 2006 г. был создан документальный фильм «Ангело-почта», посвященный семье Томашевских. В 2007 г. должна была состояться его телепремьера, но по требованию адвокатской конторы, представляющей интересы Фонда по управлению наследственным имуществом Иосифа Бродского, в связи с тем, что в ленте были использованы архивные материалы (рисунки, письма и видеозаписи выступлений поэта), фильм был изъят из проката. Состоялось лишь несколько закрытых сеансов, в частности, на вечере памяти поэта в ЦДЛ. В настоящее время альбом принадлежит наследникам Бродского и хранится в Нью-Йоркском архиве поэта. Фильм А. Фокиной можно посмотреть в Интернете: https://www. youtube.com/watch?v=50rdvvLIZ78.

Библиография

Ардов 1994 — *Ардов М.* Легендарная Ордынка // Новый мир. 1994. №5.

Бродский 2000 — *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского в семи томах. Т. VII. СПб.: 2000.

Бродский 2011 — *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы: В 2-х т. СПб.: 2011.

Лосев 2008 — *Лосев Л.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: 2008.

Сергеева 2016 — *Сергеева Л.* Конец прекрасной эпохи: Воспоминания очевидца об Иосифе Бродском и Андрее Сергееве // Знамя. 2016. №7.

Федотов 2011 — *Федотов О. И.* Сонет. М.: 2011.

Федотов 2016 — *Федотов О. И.* Крымские сонеты Иосифа Бродского: статья 1. «Сонетик» // Судакский Парнас — III. Феодосия: 2016. С. 154–165.

«ПЕРЕВОД — ИСКУССТВО, ВЫСОКАЯ САМОДОВЛЕЮЩАЯ ЦЕННОСТЬ»

Теория и практика художественного перевода

Андрей Александрович Добрицын

УТРАТА ИСХОДНОГО ЛИБЕРТИНСКОГО КОНТЕКСТА ПРИ ПЕРЕВОДЕ (ВЯЗЕМСКИЙ: «К ОВЕЧКАМ», СУМАРОКОВ: «О СУЩЕСТВА СОСТАВ…»)

Статья опубликована при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-18-01701; Институт мировой культуры МГУ)

Всем известно и вполне очевидно, что при любом переводе художественного текста теряется часть смысла, вложенного автором в оригинальное произведение. Эта потеря связана как с лингвистическими препятствиями (невозможностью семантически точного воспроизведения фразеологии, утраты звукописи и т. п.), так и с историко-культурными различиями. В последнем случае неизбежно теряется информация, не содержащаяся собственно в тексте, но сопровождающая восприятие оригинального сочинения в его «естественной» среде. Ниже даны два примера смысловых потерь при переводе; оба они связаны (в разной степени и по разным причинам) с утратой культурного контекста, обусловленной как незнанием бытовых обстоятельств, сопутствовавших созданию текста, так и изменением и постепенным исчезновением либертинского мировоззрения, распространенного во Франции XVII–XVIII вв.

1. Стихотворение «К овечкам», написанное не позднее 1816 г., при жизни Вяземского не печаталось:

Овечки милые! как счастлив ваш удел.
Недаром вашей мы завидуем судьбине!
И женский Теокрит в стихах вас стройных пел,
Для вас луга цветут, для вас ручей в долине
С игривым шумом льет студеные струи,
При вас младой Ликас поет природы радость,
Приветствуя рассвет алеющей зари.
С каким надзором он лелеет вашу младость,
Как охраняет вас в тиши родимых мест!
А там, как вскормит он, взрастит рукой прилежной, –
Зажарит, и с пастушкой нежной
О праздник за обедом съест.
[Вяземский 1958: 85; Вяземский 1880, III: 131, разночт.]

Оригинал, озаглавленный «Обманчивая эклога» («L'Églogue désenchantée»), обнаруживается среди эпиграмм П. Д. Экушара Лебрена:

L'homme se paît d'illusions légères;
Même éveillés, hélas, nous rêvons tous:
Témoins en sont Églogues mensongères.
Qui ne croirait que vos destins sont doux,
Petits Moutons, chantés par nos Bergères?
Vous paissez l'herbe; on vous défend des Loups.
Sous la houlette une Phylis vous range;
Le beau Myrtil en est presque jaloux.
Oui; mais, un soir, las! tombant sous leurs coups,
Avec Phylis le beau Myrtil vous mange.
[Le Brun 1811, III: 171; QSP 1806, IV: 64]

Перевод: *Человек питается легкими иллюзиями; // Даже разбуженные, увы, мы все продолжаем видеть сны; // Свидетели тому лживые эклоги. // Кто бы не поверил, что ваш удел приятен, // Барашки, воспетые нашими пастýшками? // Вы пасетесь на травке; вас защищают от волков; // Филида направляет вас своим посошком, // У прекрасного Миртила это почти вызывает ревность. // Да, но однажды вечером, увы, когда вы падете под их ударами, // С Филидой Миртил вас съедят*.

Французское десятистишие строится как пример, иллюстрирующий общее утверждение, данное в зачине. Это делает пуанту менее неожиданной, следовательно, ослабляет ее. Вяземский в своем переложени опустил зачин, подходивший скорее для басни, получив в результате пародическую эклогу, завершающуюся эпиграмматической пуантой.

Псевдоэклога Лебрена пародирует «Барашков», самую известную, пожалуй, идиллию мадам Дезульер, считавшуюся образцовой. Даже Лагарп, жестоко критиковавший в своем «Лицее» поэзию Дезульер, делает исключение для «Птиц» и «Барашков», к которым он добавляет еще «Зиму» [Laharpe 1798: 404–414][1].

Пародия Экушара Лебрена вписывается в его полемику против женщин-поэтов (см., напр., «Альманах Муз» за 1797 г., где помещены как стихи самого Лебрена, так и ответы ему от госпожи Бофор и от Легуве[2]). Мадам Дезульер была одной из его мишеней, не только из-за эстетического неприятия, но и потому, что поэтесса нападала на Расина в его известном конфликте с Прадоном. Эта перепалка с современными поэтессами объясняет не актуальный и чрезмерно запоздалый на первый взгляд выбор объекта насмешек («Барашки» увидели свет в «Nouveau Mercure galant» за июль 1677 г.).

Заметим, что Вяземский распознал объект французской пародии: не зря он говорит о женском Теокрите, так что у него намек получился даже более прозрачным, чем у Лебрена. Парафраза «женский Теокрит» для знатока французской литературы расшифровывалась однозначно: речь могла идти только о мадам Дезульер, так же как «альпийский Теокрит» у Карамзина недвусмысленно означал Гесснера. Пародическая эклога Вяземского вместе с реминисценцией Боратынского из Лебрена свидетельствуют о том, что в русских литературных кругах некоторые были знакомы с таким весьма незначительным эпизодом, как мелькнувшая во французской периодике полемика против женщин-поэтов[3].

Таким образом, вопрос определения источника может привести к прагматической проблеме двойной адресации текста: есть читатели, знающие оригинал, его контекст и скрытый смысл, и есть менее искушенные читатели, понимающие текст непосредственно и соотносящие его лишь с актуальным для них литературным контекстом.

Но и посвященные могут понимать меньше, чем им кажется: Лебрен, пародируя «Барашков», подключает также коннотации, которые будут совершенно чужды потенциальным читателям Вяземского в начале XIX в.

Дело в том, что в момент своего создания и публикации идиллия мадам Дезульер воспринималась в контексте споров о душе и разуме животных. Эта дискуссия включала опасные либертинские аллюзии, поскольку из невинных по видимости предпосылок можно было сделать выводы о смертности человеческой души, следовательно, о невозможности воскресения, а значит, и Искупления, а стало быть, и о ложности оснований христианского вероучения. Кроме того, идиллия вторит сонету о разуме Де Барро и проникнута идеями либертинского скептицизма. Здесь уместно напомнить, что учителем и другом поэтессы был Жан Де Эно, чьим коньком в светских беседах были рассуждения о смертности души [Lachèvre 1922: XI]. В своем «libertinage d'esprit» Мадам Дезульер была весьма решительна: она не пожелала крестить своего сына Жана Александра (он был крещен только в 1685 г., в возрасте 19 лет) [Lachèvre 1924: 44, 57][4].

Итак, когда Лебрен пародирует идиллию более чем вековой давности, он: 1) высмеивает Мадам Дезульер: коль скоро ее стихи считаются образцом женского поэтического творчества, то насмешка над ними бьет сразу по всем поэтессам; 2) высмеивает жанр идиллии, получивший второе дыхание во второй половине XVIII в. благодаря переводам немецких и швейцарских идилликов (Гесснера и др.); это предромантическое явление подтачивало классический канон и не вписывалось в эстетику рококо, поэтому было чуждым для Лебрена; 3) более скрытый аспект пародии: в «Барашках» содержится пассаж антирационалистический, скептический по отношению к человеческому разуму[5], и потому неприятный для философа эпохи Вольтера и Дидро.

Из всех этих граней оригинала русское переложение оставляет лишь пародирование идиллии, которое в России того времени читалось как насмешка над элегическим сентиментализмом.

2. Связь прагматического аккомпанемента с текстом может быть разной интенсивности, но в исходной среде порой оказывается почти неразрывной, причем в течение длительного периода. Приведем пример утраты такого неотделимого контекста при переносе стихотворения в чужую культуру. Речь пойдет о сонете упомянутого выше Жана де Эно, мастерски переведенном А. П. Сумароковым[6].

Приведем устоявшийся текст оригинала (по изданию 1670 г.) и русский стихотворный перевод:

Toy qui meurs avant que de naistre,
Assemblage confus de l'estre & du neant,
Triste Avorton, informe Enfant,
Rebut du Neant et de l'Estre,

Toy que l'amour fit par un crime,
Et que l'hoñeur défait par vn crime à son tour,

Funeste Ouurage de l'Amour,
De l'honneur funeste victime,

Donne fin aux remors par qui tu t'és vangé;
Et du fond du neant où ie t'ay replongé
N'entretien point l'horreur dont ma faute est suiuie.

Deux Tyrans opposez ont décidé ton sort:
L'amour malgré l'honneur t'a fait donner la vie.
L'honneur malgré l'amour te fait donner la mort.
[De Hénault 1670: 237]

О существа составъ, безъ образа смѣшенной,
Младенчикъ, что мою утробу бременилъ,
И не родясь еще смерть жалостно вкусилъ.
Къ закрытію стыда дѣвичества лишенной!

О ты, нещастной плодъ, любовью сотворенной!
Тебя посѣялъ грѣхъ, и грѣхъ и погубилъ:
Вещь бѣдная; что жаръ любви производилъ:
Даръ чести горестно на жертву принесенной!

Я вижу въ жалобахъ тебя и во слезахъ:
Не воображайся ты толь живо мнѣ въ глазахъ;
Чтобъ меньше безпокойствъ я плачуща имѣла.

То два мучителя старались учинить:
Любовь сразивши честь, тебѣ дать жизнь велѣла:
А честь сразивъ любовь велѣла умертвить.
[Сумароков 1781, IX: 111]

Французский сонет появился впервые, по-видимому, в 1658 г. в сборнике «Nouveau Cabinet des Muses», но был известен лишь узкому кругу читателей. Событие, происшедшее два года спустя, неожиданно привело к его необыкновенной популярности, длившейся по крайней мере полтора века.

В июне 1660 г. при скандальных обстоятельствах погибла первая придворная красавица мадмуазель де Герши (Marguerite de Régnier, demoiselle de Guerchy), бывшая (с 1644 по 1654 г.) фрейлина Анны Австрийской, любовница Гастона Орлеанского и других знатных лиц. Судя по хроникам той эпохи, она ждала ребенка от своего последнего любовника, герцога де Витри, который и настоял на аборте. Де Герши отправилась к известной тогда акушерке Константен, та дала ей напиток, от которого несчастная в страшных муках скончалась. Кюре церкви Св. Евстахия, недавний фрондер, решил теперь продемонстрировать набожность и отказал Маргарите де Герши в погребении. Ее тело было перевезено в особняк Конде и уничтожено в негашеной извести, видимо, во избежание аутопсии. Акушерка после процесса была повешена. Эта история наделала много шуму; детальное ее изложение можно найти в статье историка медицины доктора Анри Стофта [см.: Stofft 1986].

В августе 1660 г. был издан пятый том весьма популярного тогда собрания «Избранных стихотворений», известного по фамилии печатника Шарля де Серси как «Recueil de Sercy»[7]. В нем фигурировал (анонимно) и сонет де Эно [Lachèvre 1922: p. XIV, n. 2].

Одновременность этих двух событий привела к тому, что сонет получил широкую известность (и очень высокую оценку современников), а кроме того, стал восприниматься как стихи на конкретный случай из придворной жизни, причем обстоятельства этого случая стали обрастать фантастическими подробностями (герцог де Витри якобы собственноручно убил свою любовницу, не выдержав зрелища ее мук). Вплоть до XIX в. во многих сборниках стихотворение де Эно печаталось в сопровождении соответствующего реального комментария [см., напр.: NS 1793, IV: 312–313; *Dictionnaire* 1811, III: 112–114], оказавшись навсегда привязанным к нечаянному совпадению обстоятельств, сопутствовавших одной из его первых публикаций.

Понятно, что русская версия сонета де Эно оказалась отсечена от информации о французских придворных скандалах и приобрела обобщенный характер. С другой стороны, Сумароков в своем переводе сгладил, вольно или невольно, некоторые «не вполне католические» выражения оригинала. Так, вторая строка оригинала (*Assemblage confus de l'estre & du neant*) построена на барочном «согласовании рассогласованного» (*concors discordia*): нерожденный плод есть соединение бытия и небытия, отвергнутое ими обоими (*Rebut du Neant et de l'Estre*); она отражает продуманную либертинскую философскую концепцию де Эно о нераздельном соединении души и тела (т. е. о смертности души), из которой следует идея о постепенном возникновении души вместе с телом в человеческом зародыше. Это можно видеть из сходства цитированного стиха со следующим пассажем в энольтовом переводе хора из «Троянок» Сенеки («Imitation du Chœur de l'Acte second de la Troade de Sénèque»):

> ...Et l'homme meurt entier, comme entier il est né.
> La mort, sans souffrir de partage,
> Confond l'ame & le corps, & leur fait mesme outrage.
> [De Hénault 1670: 111]

Перевод: *И человек умирает [весь] целиком, как он целиком родился. // Смерть, не терпя деления, // Смешивает душу и тело, и наносит им одинаковый урон.*

У Сумарокова, сохранившего большинство антитез (риторический каркас оригинального сонета), эта осталась не переданной[8], что может объясняться не только техническими трудностями перевода, но и нежеланием воспроизводить опасные идеи французского поэта. В итоге стихотворение оказалось лишено не только исторических коннотаций, связанных с либертинажем нравов, но и философских, связанных с либертинажем мысли.

Примечания

[1] То, что Лагарп пишет об идиллиях мадам Дезульер, было кратко сформулировано уже Шабаноном в предисловии к его переводу Теокрита: «Ses vers sont foibles, négligés; elle se plaît trop souvent à comparer, dans ses Idylles, le destin de l'homme, avec celui d'une fleur, d'un ruisseau, &c. <...> *Tout le mérite*

de Deshoulières, dit Rousseau, *n'a jamais consisté que dans une facilité languissante, & dans une fadeur molle & puérile*» [Chabanon 1777: 62–63].

[2] Об этой полемике и о ее отголосках в русской поэзии [см.: Коровин 1995].

[3] Отзвуки этой полемики во Франции заметны и в позднейшее время: так, Лебрену возражает Mme de Genlis: «Non-seulement madame Deshoulières a fait des idylles d'un mérite supérieur, mais nul auteur français n'a pu l'égaler dans ce genre» [Genlis 1811: 146].

[4] Обсуждение сходных тем продолжалось и в XVIII в. На спор о душе и разуме животных откликается Ж.-Ж. Руссо в «Речи о происхождении неравенства», существенно смещая традиционные акценты с понятий разума и чувств у животных на понятие свободы [см.: Charles-Daubert 1998: 66–80].

[5] Cette fière raison, dont on fait tant de bruit, // Contre les passions n'est pas un sûr remède: // Un peu de vin la trouble, un Enfant la séduit; // Et déchirer un cœur qui l'appelle à son aide, // Est tout l'effet qu'elle produit. // Toujours impuissante & sévère, // Elle s'oppose à tout, & ne surmonte rien.

[6] Как указывает Р. Лауэр [Lauer 1975: 89], первым, кто обнаружил источник сумароковского сонета, был Г. А. Гуковский (в хрестоматии «Русская литература XVIII века» [см.: Гуковский 1937: 689]); позднее стихотворение де Эно «переоткрывали» М. С. Гринберг в 1989 г. и автор настоящей заметки в 2002 г. Пользуясь случаем, приношу извинения за нелепую ошибку в книге [Добрицын 2008: 49-50], где автором сонета назван не Жан де Эно (1611–1682), а Шарль-Франсуа Эно (1685–1770).

[7] «Poésies choisies de MM. Corneille, Boisrobert, de Marigny, Desmarests, Gombault… et plusieurs autres».

[8] См. анализ системы антитез у де Эно и у Сумарокова в работах Р. Лауэра [Lauer 1975: 89–92] и у М. С. Гринберга [1989: 66–68]. Антитетическая квинтэссенция, данная в пуанте сонета, оказалась способна к самостоятельному существованию. Ее использовал Л. А. Унцер (Ludwig August Unzer, 1748–1774) в «Эпитафии убитому внебрачному ребенку» («Grabschrift eines getödteten unehelichen Kindes»):

> Trotz der Ehre gab die Liebe dir ein augenbliklich Leben;
> Trotz die Liebe hat die Ehre dir den frühen Tod gegeben.
> [Joerdens 1789: 242]

Лауэр приводит (без датировки) еще одну немецкую двухстрочную эпитафию, которая перелагает пуанту сонета Эно [Lauer 1975: 91–92, n. 40].

Библиография

Вяземский 1880 — *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений. СПб.: 1880. Т. III: 1808–1827 гг.

Вяземский 1958 — *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л.: 1958.

Гринберг 1989 — Гринберг М. С. *Новые материалы о жизни* и творчестве А. П. *Сумарокова* // Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка. 1989. № 1. Т. 48. С 65–71.

Гуковский 1937 — *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М.: 1937.

Добрицын 2008 — *Добрицын А. А.* Вечный жанр: Западноевропейские истоки русской эпиграммы XVIII–начала XIX века. Bern, Berlin: 2008.

Коровин 1995 — *Коровин В. И.* Две заметки о стихах Баратынского, Новые безделки // Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М.: 1995. С. 432–440.

Сумароков 1781 — *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. М.: 1781. Части I–X.

Chabanon 1777 — *Chabanon J.* Idylles de Théocrite: Traduites en Prose, avec quelques imitations en Vers de cet Auteur; précédées d'un Essai sur les Poëtes bucoliques. Paris: 1777.

Charles-Daubert 1998 — *Charles-Daubert F.* Les libertins érudits en France au XVIIe siècle. Paris: 1998.

De Hénault 1670 — *De Hénault J.* Œuvres diverses… Paris: 1670.

Dictionnaire 1811 — Dictionnaire contenant des Anecdotes historiques de l'amour, Depuis le commencement du Monde jusqu'à ce jour, Seconde édition, Revue, corrigée et augmentée par l'Auteur [Mouchet?]. Troyes, Gobelet: 1811., T. I–V.

Genlis 1811 — *Genlis C.-S.-F.* De l'influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs: ou, Précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres. Paris: 1811.

Joerdens 1789 — *Joerdens K. H.* Blumenlese deutscher Sinngedichte. Berlin: 1789.

Lachèvre 1922 — *Lachèvre F.* Les Œuvres de Jean Dehénault, Parisen (1611?–1682) (Le maître de Madame Des Houlières), Précédées d'une notice. Paris: 1922.

Lachèvre 1924 — *Lachèvre F.* Les Derniers libertins. Paris: 1924.

Laharpe 1798 — *Laharpe J. F.* Lycée, ou Cours de Littérature Ancienne et Moderne. Paris: An VII [1798]. T. VI.

Lauer 1975 — *Lauer R.* Gedichtform zwischen Schema und Verfall. Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. München: 1975.

Le Brun 1811 — *Le Brun P.-D.* Ecouchard: Œuvres. Paris: 1811. T. 1–4.

NS 1793 — Nouveau Siècle de Louis XIV, ou Poésies-Anecdotes du Règne de la Cour de ce Prince; Avec de notes historiques et des éclaircissemens. Paris: 1793. T. I–IV.

QSP 1805–1809 — Les Quatres Saisons du Parnasse, ou Choix de Poésies légères depuis le commencement du XIX^{e} siècle; Avec des Mélanges littéraires, et des Notices sur les Pièces nouvelles, Par M. Fayolle. Paris: 1805–1809. T. 1–16.

Stofft 1986 — *Stofft H. Un Avortement criminel en 1660*, Histoire des sciences medicales. 1986. T. 20. No 1. Pp. 67–85.

Наталья Ивановна Михайлова

СТИХОТВОРЕНИЕ ЛАМАРТИНА «МУДРОСТЬ»

«Какой писатель нынче в моде?»
— Всё d'Arlincourt и Ламартин. —
«У нас им также подражают».
– Нет? право? так у нас умы
Уж развиваться начинают.
Дай бог, чтоб просветились мы!
[Пушкин 1963: 243–244]

Приведенные выше стихи из поэмы А. С. Пушкина «Граф Нулин» 1825 г. отражают популярность Ламартина в России — он «нынче в моде» [см.: Вацуро 1989: 42–48]. Переводчиками французского поэта в пушкинское время были Ф. И. Тютчев, А. И. Полежаев, П. А. Вяземский, И. И. Козлов, Д. И. Хвостов и многие другие [см.: Вацуро 1989: 42–48].

Ф. И. Тютчев многие годы сохранял интерес к Ламартину, не только переводил его, но и посвятил ему стихи «Как он любил родные ели…» и «Lamartine». Публикатор писем Ф. И. Тютчева к барону Карлу Пфеффелю Л. В. Гладкова обратила внимание на то, что в одном из них (от 13/25 сентября 1870 г.) Ф. И. Тютчев процитировал стихотворение Ламартина «Мудрость». Исследователь в связи с этим высказала чрезвычайно интересные соображения:

«Стих “Toute pensée est erreur” («Всякая мысль есть ложь») почти полностью совпадает со строкой Тютчева «Мысль изреченная есть ложь», в которой выражается центральная мысль стихотворения “Silentium!”. Кроме того, тютчевское стихотворение написано в основном трехударной строкой, как и стихотворение Ламартина; оба стихотворения насыщены повелительной интонацией. Всё это позволяет говорить о связи “Silentium!” со стихотворением Ламартина… <…> Ни одному тютчевскому стихотворению не посвящено такого количества исследований, предположений о том, к какому молчанию призывает Тютчев. То, что в его стихотворении только угадывается, Ламартином произнесено прямо: “Car la parole est du Seigneur” (“Ибо слово принадлежит Богу”)» [Русский архив 2007: 520].

Наблюдения Л. В. Гладковой заставляют нас обратиться к стихотворению Ламартина «Мудрость» («La sagesse»), впервые напечатанному в его поэтическом сборнике 1823 г. «Новые поэтические раздумья». Насколько нам известно, оно до сих пор не было переведено на русский язык. Между тем стихотворение «Мудрость», несомненно, заслуживает нашего внимания. Это философское размышление о жизни и ее ценностях, о величии Божьего промысла, о бесконечности Вселенной. Разумеется, неслучайно поэтический текст Ламартина насыщен библейскими и евангельскими мотивами и образами. Памятуя о том,

что переводы Александра Анатольевича Илюшина составляют значительную часть его творческого наследия, в сборнике его памяти мы с любезного согласия Натальи Муромской впервые публикуем выполненный ею перевод стихотворения Ламартина «Мудрость», приведя также и французский оригинал этого стихотворения. Надеемся, что наша публикация не только введет его в культурный оборот русскоязычного читателя, но и послужит поводом к дальнейшему изучению поэзии Ламартина и русско-французских литературных связей.

La sagesse

Ô vous, qui passez comme l'ombre
Par ce triste vallon des pleurs,
Passagers sur ce globe sombre,
Hommes! mes frères en douleurs,
Ecoutez : voici vers Solime
Un son de la harpe sublime
Qui charmait l'écho du Thabor:
Sion en frémit sous sa cendre,
Et le vieux palmier croit entendre
La voix du vieillard de Ségor!

Insensé le mortel qui pense!
Toute pensée est une erreur.
Vivez, et mourez en silence;
Car la parole est au Seigneur!
Il sait pourquoi flottent les mondes;
Il sait pourquoi coulent les ondes,
Pourquoi les cieux pendent sur nous,
Pourquoi le jour brille et s'efface,
Pourquoi l'homme soupire et passe :
Et vous, mortels, que savez-vous?

Asseyez-vous près des fontaines,
Tandis qu'agitant les rameaux,
Du midi les tièdes haleines
Font flotter l'ombre sur les eaux :
Au doux murmure de leurs ondes
Exprimez vos grappes fécondes
Où rougit l'heureuse liqueur;
Et de main en main sous vos treilles
Passez-vous ces coupes vermeilles
Pleines de l'ivresse du cœur.

Ainsi qu'on choisit une rose
Dans les guirlandes de Sârons,
Choisissez une vierge éclose

Parmi les lis de vos vallons!
Enivrez-vous de son haleine;
Ecartez ses tresses d'ébène,
Goûtez les fruits de sa beauté.
Vivez, aimez, c'est la sagesse :
Hors le plaisir et la tendresse,
Tout est mensonge et vanité!

Comme un lis penché par la pluie
Courbe ses rameaux éplorés,
Si la main du Seigneur vous plie,
Baissez votre tête, et pleurez.
Une larme à ses pieds versée
Luit plus que la perle enchâssée
Dans son tabernacle immortel ;
Et le cœur blessé qui soupire
Rend un son plus doux que la lyre
Sous les colonnes de l'autel!

Les astres roulent en silence
Sans savoir les routes des cieux;
Le Jourdain vers l'abîme immense
Poursuit son cours mystérieux;
L'aquilon, d'une aile rapide,
Sans savoir où l'instinct le guide,
S'élance et court sur vos sillons;
Les feuilles que l'hiver entasse,
Sans savoir où le vent les chasse,
Volent en pâles tourbillons!

Et vous, pourquoi d'un soin stérile
Empoisonner vos jours bornés?
Le jour présent vaut mieux que mille
Des siècles qui ne sont pas nés.
Passez, passez, ombres légères,
Allez où sont allés vos pères,
Dormir auprès de vos aïeux.
De ce lit où la mort sommeille,
On dit qu'un jour elle s'éveille
Comme l'aurore dans les cieux!
[Lamartine 1823: 147–150]

Мудрость

О вы, идущие, как тени,
В юдоли горестной земной,

В долине тёмной скорбных пеней,
О братья, ваша скорбь со мной.
Внемлите вы стихам Солима.
Их звуками душа палима.
Пленяла арфа слух Фавора.
Сион под пеплом трепетал.
И старой пальмы дух внимал
Глас вещий старца из Сигора.

Безумец смертный, полагая:
Мысль — ложь, не более того,
Молчи, живя и умирая.
У Бога слово одного.
Бог ведает миров движенье,
Причины водного теченья,
Причины неба синевы,
Зачем день каждый угасает,
Зачем раб Божий умирает.
А что же ведаете вы?

Садитесь подле струй фонтанов,
Когда ветр тёплый в вышине,
Ветвями шевеля платанов,
Колеблет тени на воде.
Под тихий шепот волн струистых
Из гроздий спелых и душистых
Напиток радости полней
В серебряный бокал прольётся,
И сердце радостней забьётся
В беседке средь своих друзей.

И так, как розу выбирают
В венках Сарона каждый май,
И деву ту, что расцветает
В долине лилий, выбирай.
Её дыханьем опьяняясь,
Власы ей чёрны расплетая,
Вкушай плод юной красоты.
Жить и любить — вот мудрость счастья.
Ведь кроме неги сладострастья
Всё в мире ложь и суеты.

Подобно лилии, склоненной
Под струями дождя с небес,
Так под рукой Творца Вселенной
Главу склоните в струях слез.
К Его стопам пади, восплача.

Одна слеза сверкает ярче,
Чем в райских кущах перл, горя.
И сердце раненое стонет
Сильней, чем лирный звук вас тронет
Под сводом вечным алтаря.

Звёзд молчаливый караван
Куда спешит? Куда-нибудь…
К громадной бездне Иордан
Стремит таинственный свой путь.
На крыльях быстрых Аквилон
Летит, куда не знает он,
По вашим нивам устремясь.
И листья, не узнав сама,
Куда их ветр несёт, зима,
Летят, метелию виясь.

Заботы тщетны. Ими что же
Вам отравлять минутну жизнь.
Ваш день один для вас дороже
Столетий, что не родились.
Так проходите же вы, тени,
Минуя смертные ступени,
Туда, где предков дремлет прах,
Где смерть во сне не встрепенётся,
Но, говорят, она проснётся,
Как и Аврора, в небесах.

Перевод Натальи Муромской

Библиография

Русский архив — Переписка Фёдора Ивановича Тютчева с бароном Карлом Пфеффелем (1860–1873). Публикация Л. В. Гладковой // Русский архив. М.: 2007. Вып. 16. Вацуро 1989 — *Вацуро В. Э.* Французская элегия конца XVIII–первой четверти XIX в. // Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М.: 1989. С. 42–48.

Пушкин 1963 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: 1963. Т. 4.

Lamartine 1823 — *Lamartine A.* Nouvelles méditations poétiques. Paris: 1823.

Тамара Фёдоровна Теперик

ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ И ПРАКТИКА ПЕРЕВОДА: ОБ «ЭНЕИДЕ» ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЁВА

Перевод «Энеиды» Вл. Соловьёва, выполненный им совместно с А. А. Фетом, меньше известен читателям в сравнении с переводами А. А. Блока или В. А. Жуковского. О них вспоминают чаще, хотя оба поэта перевели меньшие по объему фрагменты текста поэмы, чем Соловьёв[1]. Отчасти это связано с тем, что перевод Соловьёва появился в издании «Энеиды», переведенной Фетом [см.: Энеида 1888], и перед нами, таким образом, тот случай из переводческой практики, когда два поэта перевели одного автора. При этом материал распределен следующим образом: Соловьёв самостоятельно перевел книги *седьмую*, *девятую* и *десятую*, книга *шестая* переведена им совместно с Фетом. Об этом говорится в предисловии, общее количество стихов «Энеиды», переведенных Соловьёвым, таким образом, приближается к трем тысячам. Правда, ни в комментарии переводчика, т. е. Фета, ни в комментарии редактора, т. е. Д. И. Нагуевского, не обозначены причины, по которым Соловьёву достались именно эти части «римской Илиады», наиболее трудные как для перевода, так и для анализа[2]. Однако, учитывая те обстоятельства, о которых сказано в предисловии, можно сделать следующие выводы. Сначала поэт пишет о том, что после работы над первыми пятью книгами у него ухудшается здоровье: усиливаются хронические недуги, а главное, ослабевает зрение [см.: Энеида 1888: 8]. Осознавая, что в сроки закончить работу над переводом он не успевает, Фет приходит в отчаяние, от которого его спасает его величество Случай, пославший ему «незаменимого помощника в лице Вл. Серг. Соловьёва, превосходно владеющего русским языком при тонком эстетическом чутье и основательном знании латинского языка» [Энеида 1888: 8]. Немного снисходительный в данном случае тон Фета понятен. Он к этому времени — уже не только признанный переводчик как с древних, так и с новых языков, но и член-корреспондент Академии Наук (за переводы из римской поэзии) и обладатель Пушкинской премии 1883 г. (за полный перевод Горация) [см.: Топпер 2001: 99].

Кроме того, Фет — не просто один из самых известных переводчиков своего времени, причем как с древних, так и с современных языков [см.: Пяткова 2010; Козин, Стрельникова 2012: 79–100], но и приверженец определенного переводческого метода. Речь идет о том направлении в истории перевода, которое и его адепты, и оппоненты назовут буквальным или буквалистским переводом, и эту стратегию Фет отстаивает как теоретически, так и практически. Таким образом, возможно, что шестую книгу «Энеиды» (ведь первые пять уже переведены) они совместно переводят именно в целях «усвоения» Соловьёвым

переводческих методов старшего коллеги. Затем Соловьёв переводит седьмую книгу, Фет — восьмую. Закономерен вопрос: почему так, а не иначе? Видимо, Соловьёву пока нужно больше времени, чтобы «войти в текст», а Фет, который уже перевел почти половину поэмы, может получить необходимую передышку и начать позже, ведь распределение книг — это распределение не только материала, но и времени. О том же самом свидетельствует и дальнейшее деление. После перевода первых двух книг второй половины поэмы непереведенными остаются всего четыре книги из 12-ти, поэтому их переводчики делят пополам. Соловьёв берет 9-ю и 10-ю, Фет — 11-ю и 12-ю. Распределение книг было продиктовано, таким образом, не столько смысловыми, содержательными предпочтениями, сколько техническими соображениями, а именно — самим ходом переводческого процесса. Каким же оказалось его качество? А. Ф. Лосев, оценивая его по существу, отметил здесь два момента 1) Соловьёв работал над переводом «Энеиды» «ревностно и с любовью»; 2) его перевод звучнее и легче переводов Фета. Учитывая не только это, но и то, что говорится Лосевым о другом известном переводе «Энеиды», а именно о переводе В. Я. Брюсова [см.: Лосев 1990: 76][3], стоит задуматься над причинами привлекательных сторон перевода Соловьёва. Закономерен вопрос: достоинства этого перевода — результат следования концепции Фета или, напротив, всё же результат некоторого противодействия ей?

Следует учесть, что буквалистская стратегия прочно удерживалась в качестве доминирующей для античных переводов достаточно долго, пока возвращение к традиции творческого, или, иначе, вольного перевода не затронуло даже таких верных ее последователей, как С. В. Шервинский, который наиболее точно и при этом афористично охарактеризовал эту стратегию: «буквализм — это неудавшаяся точность» [Шервинский 1986: 13]. Надо сказать, это признание не меньше других факторов повлияло на смену стратегии, неслучайно другой перевод «Энеиды» — С. А. Ошерова [см.: Вергилий 1979: 37–74] — появится тогда, когда творческий подход к подлиннику, при котором передача художественного смысла оригинала важнее соответствия вербальной точности, завоюет такое число сторонников, что достижения этого метода будут считаться несомненными, а недостатки буквалистского подхода — очевидными. Однако и у последнего в свое время тоже были достижения, о которых сказано меньше, чем о недостатках; анализируя перевод «Энеиды», выполненный в XIX в., в этом можно убедиться. Прежде всего, это легкость, которую отметил Лосев. Как правило, для буквалистских переводов она не очень характерна[4]. Чем же она объясняется в нашем случае? На наш взгляд, тем, что, в целом принимая стратегию Фета, Соловьёв всё же отнесся к его требованиям довольно избирательно. Прежде всего это касается двухударности многосложного русского слова. Фет, как это позже будут делать и переводчики Горация в XX в. [Теперик 2015: 598–620], настаивает на этой «метрической адекватности», обосновывая ее как требованиями латинского гекзаметра, так и возможностями русского стиха[5]. Однако Соловьёв таким приемом пользуется реже, для него это скорее исключение, чем норма. И если Фет надеялся, что это нововведение удержится в практике стихотворного перевода, то Соловьёв пользовался приемом с такой осторожностью, что многоударность

так и осталась у него, пусть интересным и смелым, но всё-таки экспериментом, т. е. — за гранью нормы. С этим отчасти и связана отмеченная Лосевым легкость его перевода, где ударение обусловлено не столько имитацией латинского гекзаметра, сколько характерными чертами русского дактиля. Именно поэтому в переводе Соловьёва меньше попыток имитировать спондеи, характерные для стиха с чередованием долгот и краткостей, но менее характерные для стиха с чередованием ударных и безударных слогов. Кроме того, у Соловьёва меньше, чем у Фета, традиционных эпических архаизмов. *Вено, длань, десница, чадо* — такая лексика, конечно же, тоже присутствует, но, во-первых, всё же реже по сравнению с переводом Фета, во-вторых, она, скорее, является приметой эпического стиля, но не конкретного автора.

В то же время отмеченная Лосевым звучность стиха — результат стремления переводчика отразить богатство звукописи Вергилия, попытки передать аллитерации и ассонансы латинского стиха средствами русской фонетики. Однако и здесь мы не видим механического копирования. Скажем, если в латинском стихе — подчеркнутое скопление звонких переднеязычных, то в переводе это необязательно передается непременно переднеязычными — это могут быть и губные, хотя тоже обязательно звонкие. Таким образом, вместо бесплодных поисков русских слов именно с дентальными согласными Соловьёв предпочтет передать сам принцип, характерный для поэтики переводимого текста.

Итак, в метрике, стиле, фонетике соловьевского перевода достаточно свободы и вариативности в обращении с постулатами буквализма. В чем же тогда точность? Прежде всего — в лексике, в приближении к синтаксическому строю подлинника, в максимальной близости к оригиналу при передаче конкретных эпитетов. Неслучайно в переводе Соловьёва оказались особенно выразительными именно те моменты, которые крайне важны для концепции поэмы. Что представляют собой переведенные им книги? Седьмая — мотивировка войны, которая начинается против воли царя Латина, и каталог племен (аллюзия на гомеровский каталог кораблей). Девятая — сражения в стане троянцев, подвиги героев Ниса и Эвриала. Десятая — возвращение Энея от аркадского царя Эвандра, вступление в бой, гибель его союзника, Палланта, затем гибель этрусского царя Мезенция и его сына Лавса.

Хотя для характеристики тех или иных переводческих принципов достаточно ограничиться каким-то фрагментом, каким-то наиболее показательным контекстом, можно больше узнать о поэтике перевода, если принять во внимание и поэтику переводимого автора [Теперик 2005: 158].

Как известно, одна из центральных проблем «Энеиды» — это проблема героя, героя нового типа [см.: Полонская 1963: 49], каким и является Эней. С этой точки зрения роль его антагониста, царя рутулов Турна, который появляется только во второй половине поэмы и действует во всех трех книгах, переведенных Соловьёвым, приобретает исключительное значение. То, что он является не только внешним, но и внутренним антагонистом Энея, в поэме подчеркнуто детализированным описанием его поведения, где доминируют аффекты и страсть к саморазрушению, и именно эта аутоагрессия, а не только превосходящие достоинства его противника, и является основной причиной поражения Турна [Теперик 2013: 73–80][6].

И у Соловьёва все контексты, связанные с образом Турна, переведены так, что именно сущность его характера оказывается на первом плане. Для сравнения привлечем последний по времени перевод «Энеиды», выполненный Ошеровым. В нашем случае цель заключается не в выявлении отступлений от подлинника в одном из самых замечательных переводов XX в., а в уяснении некоторых достижений другого переводчика, Соловьёва, выступившего в качестве соперевода вместе с главой противоположной переводческой стратегии — буквалистской. Ошеровский перевод сделан спустя уже почти столетие после перевода Фета–Соловьёва. У ошеровского перевода, появившегося в *иной* культурно-исторической ситуации, опирающегося не только на *иной* переводческий метод, теорию, традицию, но и имеющего *иных* читателя, цензора, страну, были *иные* художественные задачи, с которыми автор блестяще справился [см.: Гаспаров 1995: 204]. Доказательством того, что художественные достоинства перевода опираются на компетентность ученого, являются его труды, статьи и диссертация [см.: Ошеров 1959; Ошеров 1972: 317–329].

Поэтому неизбежные для творческого перевода отступления от текста всегда мотивированы у Ошерова художественно. Нашу задачу мы видим не в сравнении двух переводов, а в рассмотрении стратегии одного из них, поэтому привлечение второго, более позднего по времени, сделано не ради критики, а для показа контраста, необходимого фона, на котором отчетливее видны особенности более раннего перевода.

Рассмотрим ключевую сцену 7-й книги поэмы, где фурия Аллекто, приняв вид жрицы Юноны, является в сновидении царю рутулов Турну, стремясь возбудить в нем воинский пыл. Ошеров переводит реакцию Турна (Aen., VII, 435) так: «Юноша жрице в ответ *с улыбкой насмешливой* молвил». Соловьёв расставляет акценты несколько иначе: «Тут, над ве́щей *смеясь*, в ответ ей юноша молвил». Как видим, совпадают субстантив и предикат, но переводчики разошлись в передаче обстоятельства, и суть не только в том, что деепричастие в соловьевском переводе точнее передает латинское причастие *irridens*, но и в том, что смех и насмешливая улыбка — не одно и то же. Дело не только в том, что в улыбке отсутствует акустический компонент, а в смехе он присутствует, но и в том, что «смеяться над ней» более выразительно, чем «улыбаться ей», это точнее передает дерзость, свойственную характеру Турна. В передаче следующей фразы Турна (VII, 438): «nec regia Iuno immemor est nostril» переводчики разошлись в передаче времени глагола. Поскольку латинский praesens может быть понят и как будущее (praesens futurum), и как прошедшее (praesens historicum), неудивительно, что переводчики перевели его по-разному. Ошеров: « … меня *не забудет* вышних царица богов», Соловьёв: «*Не забыла* нас царица Юнона». Казалось бы, всего лишь незначительное расхождение грамматического порядка, однако в структуре образа Турна ориентация на прошлое весьма значима, т. к. противник Энея, в отличие от предводителя троянцев, не очень склонен прогнозировать свои поступки, в каком-то смысле это герой без будущего, поэтому чуткость Соловьёва к грамматической семантике исключительно важна. Характерно завершение этой сцены. Фурия в гневе кидает в Турна факел, последствия чего описываются автором так (VII, 460): «*arma* amens fremit, *arma* toro tectisque requirit». Ошеров: «С криком он *ищет* меч в изголовье, *ищет*

по дому», Соловьёв: «Просит безумец *меча*, *меча* и у ложа и в доме ищет». Мы видим, что в одном случае беспокойство передано повторением глагола, в другом переводчик, вообще-то всегда внимательный к эпитетам, передает и значение эпитета Турна — *amens*. Кроме того, благодаря повторению дополнения, а не сказуемого, он оказывается точнее и в передаче возбужденного состояния героя (IX, 525).

Еще один контекст передан Ошеровым так: «О Каллиопа, к тебе, к твоим сестрам взываю: песнь помогите сложить о *кровавых* подвигах Турна». В подлиннике слово *Strages* — скорее «убийство», чем «подвиг», и Соловьёв переводит это близко к оригиналу, без особой героики: « … *бойню* какую здесь Турн и *тризны* какие устроил». Дальнейшая кровожадность царя рутулов, таким образом, предвосхищена, и, надо сказать, сам мотив жестокости и кровожадности Турна у Соловьёва передан выразительнее, чем у Ошерова. Следующий контекст интересен тем, что Турн, ворвавшийся в лагерь троянцев, забывает открыть ворота своим воинам, упуская тем самым верную победу. «Sed furor ardentem caedisque insana cupido egit in aversos». Ошеров перевел это место так: «Но увлеченный *слепой, безумной жаждой* убийства, бросился он за врагом». Казалось бы, перевод Соловьёва этому не противоречит: «Но *безумная страсть к убийству и бешенство* гонит».

Однако сохранение грамматического подлежащего — важная деталь, т. к. она подчеркивает, что́ кем руководит и что́ кого подчиняет: Турн свои страсти или они его, — и это имеет значение не только для приведенного пассажа, но и для общей идейной концепции «Энеиды». То, что Соловьёв своим переводом акцентирует именно эти моменты, важно не только для понимания образа Турна, но и для понимания проблематики поэмы в целом.

Показателен конец 9-й книги, когда Турн, не выдержав натиска троянцев, бросается в реку (IX, 817). Ошеровым это переведено следующим образом: « … омытым от крови кроткие волны друзьям победителя Турна вернули». Соловьёв сохраняет эпитет, характеризующий *эмоциональное состояние* противника Энея: «И *веселого*, кровь всю смывши, друзьям возвращает». В одном переводе акцентируется победа с военной точки зрения (кстати, весьма сомнительная, т. к. лагерь троянцев не взят, да и сам Турн едва спасся), в другом — его отношение к происходящему. Он *весел*, и это состояние *веселья* после битвы — одно из проявлений характера Турна, резко контрастирующее с чертами Энея, после десятилетия троянской войны и многолетних скитаний стремящегося уладить дело миром.

Наиболее примечательная сцена из 10-й книги — это поединок Палланта и Турна (X, 445). «Я нападу на Палланта один. Обречен он в добычу мне одному. О, если б нас и отец его видел!» — переводит Ошеров.

Жестокость Турна по отношению к своему юному противнику передана в этом переводе главным образом первой фразой. Соловьёв же своим переводом: «Паллант одному мне принадлежит, я б желал, чтобы зрителем был сам родитель» (cuperem ipse parens spectator adesset) — ближе к тому, что на самом деле сказано героем Вергилия: «Я хотел бы, чтобы отец видел *смерть* своего сына!» — вот в чем истинное желание Турна. Убив Палланта, наступив ногой на мертвое тело и сняв с него пояс, он говорит затем друзьям Палланта, что отдает тело отцу. Аллюзия на гомеровский мотив, а именно на убийство Ахиллом Гектора,

лишь подчеркивает жестокость царя рутулов, ведь гомеровский герой, утолив свой гнев, в итоге будет способен на сострадание, в то время как герой Вергилия на него в принципе не способен, что и подчеркнуто его реакцией, а затем и речью. Если Ошеров переводит это так: «Полон *радости* Турн и горд прекрасной добычей», — то у Соловьёва понимание подлинной сущности Турна передано тем, что он снова *«ликует и весел»*, вместо субстантива *(радость)* он использует глагол, с его помощью передавая свойственное этому герою веселье. Оно вновь контрастирует с тем, чем приходится заниматься Турну на войне, что и составляет его главное отличие от Энея, который воюет вынужденно.

В последней сцене Юнона спасает Турна от Энея. Она создает призрак, герой, преследуя его, покидает поле сражения, оказывается на корабле, где впадает в отчаяние, не находя своего противника. Здесь Соловьёв передает душевное состояние Турна, переводя латинское *amens* как «обезумев», у Ошерова об этом сказано иначе: «сердце ль пронзить беспощадным клинком *в порыве безумном*». Получается, что Турн колеблется между двумя видами самоубийства: утопиться ли ему в море или заколоться в безумном порыве, в то время как в переводе Соловьёва точнее показано, что мысли о самоубийстве — следствие безумия, но не его причина, и так же легко, как он прежде отдавался веселью, этот герой поэмы впадает в отчаяние, когда удача ускользает. Отличие Турна от Энея не только в том, что он герой без эмпатии, но и в том, что это герой без рефлексии. Об этом свидетельствуют и эпитеты, относящиеся к нему, и его действия, и речи .

Конечно, сам по себе и ошеровский перевод такому пониманию образа Турна не противоречит. Однако Ошеров достигает этого иными средствами, характерными для поэтики перевода второй половины XX в., когда перед переводчиками античных текстов не было цели максимально приблизиться к подлиннику во всех его лексических, грамматических и синтаксических деталях, — главным было передать художественный смысл, творчески воспринимая переводимый текст. Безусловно, «Энеида» в переводе Ошерова — лучший на сегодняшний день перевод поэмы Вергилия. Сравнение с ним лишь доказывает, что в описываемом случае оказался продуктивным и метод вербальной точности, который, оставшись экспериментом в истории переводческого искусства, имел всё же и некоторые достижения. Одним из них, как это ни странно, оказался аспект, который всегда находился под прицельным огнем критики: уровень художественной точности. Между тем как раз достоинства перевода Соловьёва опровергают известную аксиому о том, что буквализм — это неудавшаяся точность. Точность может быть и удавшейся, если она соединена с глубоким проникновением в художественный мир подлинника. Как известно, предшественником переводов 1888 г. был перевод «Энеиды», выполненный И. Г. Шершеневичем, и, оценивая этот перевод, будущий литературный критик напишет о требованиях к переводчику античных авторов так: «1. Он должен быть поэт. 2. Он должен быть ученый. 3. Он должен быть знаток быта, нравов и словесности древних. 4. Языком оригинала он должен владеть в совершенстве 5. Кроме того, необходимо совершенное владение тем языком, на который переводчик переводит» [см.: Добролюбов 1961: 10][7]. Заканчивается этот список грустным признанием того, что эти условия почти невыполнимы. Перевод «Энеиды», в котором

по случайному стечению обстоятельств (не гости он в Воробьевке, не заболей Фет) принял участие Соловьёв, доказал, однако, что иногда эти требования могут быть выполнены. Возможно, впервые в истории русской переводческой практики было показано, что важен не столько сам по себе метод, сколько то, в руках у кого этот метод находится. Метод вербальной точности, опровергнутый впоследствии даже его адептами, оказался эффективен не только потому, что те требования, о которых писал Н. А. Добролюбов, оказались выполнены, но и потому, что автор перевода, хотя и переводил не целое, а фрагменты текста, несомненно, имел интерпретацию целого. Он определенным образом видел персонажей поэмы, на антагонизме которых строится сюжет, и в понимании сути этого антагонизма оказался близок к подходам ученых XX в., например, таких, как В. Н. Топоров [см.: Топоров 1993]. Об этом свидетельствуют определенным образом расставленные акценты в его переводе, который в очередной раз доказывает и то, что перевод — это искусство, и то, что вербальная точность не всегда столь опасна и разрушительна, как утверждали ее оппоненты.

Примечания

[1] Так, хотя вторая книга «Энеиды» в переводе Жуковского или первая в переводе Блока предметом детальных исследований не стали, о них, по крайней мере, говорится как об определенных вехах в истории перевода [см.: Петровский 1966].

[2] Традиционно «Римской Илиадой» называются вторые шесть книг поэмы, т. е. вторая ее часть, а «Римской Одиссеей» — первая часть, поскольку в первой части речь идет о странствиях главного героя, а во второй — о его военных подвигах.

[3] См. также: «Брюсов совершил большой подвиг переводом «Энеиды», но путем полной *поломки* (курсив наш. — Т. Т.) русского языка. Так всё построено, что ты можешь читать по-русски и представлять себе латинский стиль Вергилия» [Бибихин 2002: 286]. Более подробно о технике Брюсова — [см.: Гаспаров 1971].

[4] Фету ставили в вину, что «в его переводах попытка буквального воспроизведения особенностей оригинала приводит к неуклюжести, насилию над русским языком, труднодоступности, а иногда и полной непонятности текста для читателя, незнакомого с оригиналом» [Нелюбин, Хухуни 2006: 277–281].

[5] Поэт руководствовался при этом такими соображениями: если в русском языке слово «превосходительство» может быть произнесено с различными вариантами зоны ударности, фактически допускающими два ударения, то это правило может быть распространено и на русский метр переводов с латинского. Конечно, это новшество непривычно для русского стиха, но есть надежда, полагал Фет, что оно в нем удержится [см.: Энеида 1988: 9].

[6] Одним из первых на психологизм как на одну из стилевых тенденций «Энеиды» обратил внимание Лосев, подчеркнув, что бессознательные мотивы персонажей поэмы нуждаются в специальном изучении [см.: Лосев 1979: 115–118].

[7] Однако следует заметить, что нет правил без исключений, по подстрочнику переводил «Одиссею» Жуковский, по подстрочнику — Анакреонта Н. А. Львов [см.: Теперик 2011: 254–261].

Библиография

Бибихин 2002 — *Бибихин В. В.* А. Ф. Лосев о литературе вообще и о Вяч. Иванове в частности // Вячеслав Иванов — творчество и судьба. М.: 2002.

Вергилий 1979 — *Вергилий*. Энеида. Пер. С. Ошерова // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида, М.: 1979.

Гаспаров 1971 — *Гаспаров М. Л.* Брюсов и буквализм // Мастерство перевода. М.: 1971. Сб. VIII. С. 29–62.

Гаспаров 1995 — *Гаспаров М. Л.* О Сергее Александровиче Ошерове // Мандельштам и античность. М.: 1995. С. 204–208.

Добролюбов 1961 — *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М.; Л.: 1961. Т. 1.

Козин, Стрельникова 2012 — *Козин А. А., Стрельникова А. А.* Фет-переводчик // Литературоведческий журнал. 2012. № 30. С. 79–100.

Лосев 1979 — *Лосев А. Ф.* Эллинистически-римская эстетика. М.: 1979.

Лосев 1990 — *Лосев А. Ф.* Владимир Соловьёв и его время. М.: 1990.

Нелюбин, Хухуни 2006 — *Нелюбин Л. Л., Хухуни Г. Т.* История и теория перевода с древнейших времен до наших дней // Нелюбин Л. Л., Хухуни Г. Т. История и теория перевода с древнейших времен до наших дней. М.: 2006. С. 277–281.

Ошеров 1959 — *Ошеров С. А.* «Римский исторический эпос эпохи республики и его традиции в „Энеиде“ Вергилия». Дисс… канд. филол. наук. М.: 1959.

Ошеров 1972 — *Ошеров С. А.* История, судьба и человек в “Энеиде” Вергилия // Античность и современность. М.: 1972. С. 317–329.

Петровский 1966 — *Петровский Ф. А.* Русские переводы “Энеиды” и задачи нового ее перевода // Вопросы античной литературы и классической филологии. М: 1966.

Полонская 1963 — *Полонская К. П.* Римские поэты эпохи принципата Августа. М.: 1963.

Пяткова 2010 — *Пяткова Н. С.* А. А. Фет-переводчик Секста Проперция. Дисс… канд. филол. наук. Томск: 2010.

Теперик 2005 — *Теперик Т. Ф.* Владимир Соловьёв: поэтика перевода (на материале перевода «Энеиды» Вергилия) // Владимир Соловьёв и культура Серебряного века. К 110-летию А. Ф. Лосева. М.: 2005. С. 158–164.

Теперик 2011 — *Теперик Т. Ф.* Н. А. Львов- переводчик Анакреонта // Alexandro Il'ušino septuagenario oblata. М: 2011. С. 254–261.

Теперик 2013 — *Теперик Т. Ф.* Психологизм в римском эпосе:константа и доминанта // Сборник международной научной конференции итальянистов: «Итальянистика сегодня: грамматика, семантика, прагматика». М.: 2013. С. 73–80.

Теперик 2015 — *Теперик Т. Ф.* Ода Горация «К Помпею Вару» в переводе Б. Л. Пастернака // Музы у зеркала. Античные Мотивы в русской литературе. М: 2015. С. 598–620.

Топоров 1993 — *Топоров В. Н.* Эней — человек судьбы. М.: 1993.

Топпер 2001 — Топпер И. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.: 2001.

Шервинский 1986 — *Шервинский С. В.* От знакомства к родству. Ереван: 1986.

Энеида 1888 — «Энеида» Вергилия. Пер. А. Фета и В. Соловьёва. СПб.: 1888.

«ONORATE L'ALTISSIMO POETA...» — «ОТДАЙТЕ ПОЧЕСТЬ ЛУЧШЕМУ ПОЭТУ...»

Данте

Ирина Анатольевна Беляева

ТУРГЕНЕВ И ГОНЧАРОВ: ДАНТОВСКИЕ МОТИВЫ

И. С. Тургенев и И. А. Гончаров — писатели, которые напрямую не входили в круг интересов А. А. Илюшина. Ученого более привлекали стихотворцы. Однако есть в области изучения этих двух прозаиков и романистов, если так можно сказать, «илюшинская тема», которая связана с именем Данте Алигьери.

Традиционно считается, что в России в середине XIX в. после бурного увлечения романтиков творчеством Данте интерес к поэту постепенно ослабевает. Следующий подъем придется уже на конец XIX в., а вот эпоха Тургенева и Гончарова — своего рода затишье, не говоря уже о том, что и сама поэзия, казалось бы, уступила свое место прозе. Однако при внимательном рассмотрении ситуация с Данте в России в это время не так проста и очевидна, поскольку именно в середине века ведется активная работа над поэтическим переводом «Божественной Комедии». Отдельной книгой ее первая кантика впервые в стихотворном переложении Д. Е. Мина вышла в 1855 г., с обстоятельными комментариями и приложениями, что само по себе стало большим событием. Несколько позже, в 1860-е гг., была опубликована первая Песнь из «Чистилища», а полностью вторая кантика переведена к 1870 г. Однако уже в середине 1850-х гг. Мин работает над переводом «Чистилища» и «Рая»[1]. В 1850-е гг. появляются современные творческие аналоги «Божественной Комедии» — например, «“Сны”, или “Земная Комедия”» Ап. Майкова («Русское слово», 1859). О личных отношениях Гончарова с семьей Майковых и об оценке им дантовских идей своего бывшего ученика известно достаточно. «Я — не шутя слышу в ней Данта», «мне снится Дант…» — так описал Гончаров свои впечатления от чтения поэмы «Сны» [Гончаров 1955: 315]. Мин, полагаем мы, также входил в близкий круг писателя, вместе с ним он мог быть слушателем лекций профессора С. П. Шевырева в Московском университете в середине 1830-х гг.[2]. Впрочем, это лишь гипотеза, заслуживающая в дальнейшем пристального изучения, в т. ч. по причине особого статуса дантовской темы у Гончарова, чрезвычайно значимой для нашего сегодняшнего понимания его романов, о чем автору этих строк доводилось писать.

Дантовская идея восхождения, или «восстановления погибшего человека», которую ценил в средневековой интерпретации Данте Ф. М. Достоевский [Достоевский 1993: 241], в качестве мотива о необходимости «трудной и нескончаемой работы над собой, над своей собственной статуей, над идеалом человека» [Гончаров 2004: 554] была основой и для Гончарова-романиста. По мысли Достоевского, эта «христианская» и «высоконравственная» задача *спасения* человека, успешно решенная для своего времени Данте, стояла перед современной писателю литературой [см.: Достоевский 1993: 241-242]. В немалой степени в ее

реализацию был включен и Тургенев, поскольку можно с большой степенью вероятности предположить, что его общение с Гончаровым в начале 1850-х гг. и их творческая заинтересованность друг в друге на этапе становления романного письма у обоих находили точки соприкосновения в дантовском вопросе.

Точно трудно определить, насколько справедливо говорить о решительном влиянии Гончарова на Тургенева, но очевидно, что в самом «спорном», с точки зрения Гончарова, тургеневском романе «Дворянское гнездо», вокруг которого в сущности и возник знаменитый конфликт между двумя писателями, дантовская составляющая велика. Возможно, что именно вследствие бесед с Гончаровым выработался у Тургенева свой дантовский контекст романа, на значимость которого в науке о творчестве писателя обратили внимание не так давно [см.: Трофимова 2004].

Однако, в отличие от Гончарова, Тургенев мог читать Данте в оригинале и часто цитировал фрагменты из «Божественной Комедии» в своей переписке, что отмечено Т. Б. Трофимовой. Это прежде всего «nel mezzo del camin" («в половине пути»), "Lascia ogni speranza" («оставь надежду навсегда»), упоминание о страданиях Уголино и др. Но среди всех цитаций выделяется одна — "guarda e passa" («взгляни и пройди мимо»), — которой завершается повествование в «Дворянском гнезде». Финалы тургеневских романов чрезвычайно насыщены семантически и подчас настоятельно требуют от читателя «перепрочтения» всего текста в свете указанного в них смыслового «кода». Последняя встреча Лаврецкого и Лизы в «отдаленном монастыре, куда скрылась» героиня, прокомментирована так: «Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства… *На них можно только указать — и пройти мимо*» [курсив наш. — *И. Б.*] [Тургенев 1981: 158].

Трофимова небезосновательно полагает, что эта дантовская аллюзия «придает отношениям тургеневских героев <…> более трагический оттенок» [Трофимова 2004: 175]. Действительно, если обратиться к тексту «Божественной Комедии», то фраза «guarda e passa» звучит вполне трагически. Она взята из 51-го стиха третьей песни «Ада», где повествуется о душах, которые располагаются за адскими вратами. Их, согласно комментарию И. Н. Голенищева-Кутузова, «не принимает ни Ад, ни Чистилище, ни Рай», поскольку они «нейтральны» [Данте 1968: 499], или, как пишет А. А. Илюшин, «безучастны к добру и злу» [Данте 2014: 513].

> Fama di loro il mondo esser non lassa;
> Misericordia e giustizia li sdegna:
> Non ragioniam di lor, ma guarda e passa.
> [Dante 1881 : 56-57]

> Не помнит мир их дел, их лжи и фальши;
> Нет милосердья к ним, нет правосудья:
> Что рассуждать о них — взглянул и дальше.
> [Данте 2014: 38]

Однако если «считывать» дантовскую цитату буквально, получается довольно странная картина: герои Тургенева — Лаврецкий и Лиза — как бы подспудно попадают в когорту людей «нейтральных», равнодушных, безучастных, что вызывает у читателя закономерные вопросы. Ведь *добро* — один из постоянных внутренних импульсов Лизы. К внутренней, не разумной, а именно идущей из самого своего

существа, органической потребности в добре — поскольку мысли о добре «неотра-зимо вошли ему в душу», — приходит и Лаврецкий в романе: «Будь только человек добр, — его никто отразить не может» [Тургенев 1981: 79]. Вообще роман написан о людях, вполне состоявшихся в человеческом и даже в социально-практическом плане, поскольку они находят свой путь, свою дорогу — не в посмертной жизни, а в настоящей (за что и ценил дантовский вариант *сюжета спасения* Гончаров).

Еще раз подчеркнем, что дантовская реминисценция в финале связана с художественным освоением в «Дворянском гнезде» ключевого корпуса дантовских идей, которые могли обсуждаться Тургеневым и Гончаровым в момент их тесного общения, до разрыва отношений в конце 1850-х гг. Хотя звучит она в некотором смысле провокативно и полемически по отношению к первоисточнику, чего практически никогда не допускал Гончаров. Дантовская фраза в финале «Дворянского гнезда» в этой связи может рассматриваться как тургеневская реплика в диалоге двух романистов о сущности и задачах современного романа и его ключевом сюжете.

Примечательно, что суть обвинений, звучавших в адрес Тургенева со стороны Гончарова, состояла не столько в том, что тот якобы «взял» у него *содержание*, сколько в том, что он позаимствовал именно *идею* и те *подробности*, в которых она находила свое актуальное художественное воплощение, и всё это переделал *по-своему*: « … не зернышко взял он у меня, а взял лучшие места, перлы и **сыграл на своей лире** [разрядка наша. — *И. Б.*]; если б он взял содержание, тогда бы ничего, а он взял подробности, искры поэзии, например, всходы новой жизни на развалинах старой, историю предков, местность сада, черты моей старушки — нельзя не кипеть» (письмо к С. А. Никитенко от 28 июня (10 июля) 1860 года) [Гончаров 1955: 344.].

«**Всходы новой жизни на развалинах старой**» — важнейшая тема тургеневского «Дворянского гнезда», в которой угадывается мотив «incipit vita nova». Здесь стоит оговориться, что сам концепт «vita nova» существовал и до Данте, у него есть и куртуазные истоки, восходящие к провансальской культуре, и библейские — например, в посланиях ап. Павла к римлянам и к коринфянам говорится о новой жизни во Христе как об «обновленной жизни». Для Данте органичны обе линии, и во многом через посредничество Данте их осваивает русская культура в середине XIX в.

И Тургенев, и Гончаров писали о *«всходах новой жизни на развалинах старой»*, но каждый, как верно заметил последний, играл «*на своей лире*». Художественно этот центральный романный мотив в сочинениях двух писателей реализовывался совершенно оригинально и независимо.

Для Гончарова характерно едва ли не буквальное следование дантовской модели сюжета. В центре его романов оказывается герой, достигающий, как правило, возраста «половины жизни», есть и своего рода «волшебные помощники» — аналог Беатриче как Мудрости небесной и Вергилия как Мудрости земной. Каждый из этих «помощников» четко выполняет свою функцию: один знакомит с адовыми кругами земной жизни, другая старается вывести к свету. Гончаров сохраняет ту трехчастность, которая была описана еще его учителем Шевыревым применительно к «Божественной Комедии». У него есть смена «картин»: за «Обыкновенной историей» «вечной пагубы людей» [Шевырев 1834: 525] идет картина Сна, а затем

Пробуждения. Эта логика почти дословно воспроизведена самим Гончаровым в авторской трактовке его романной трилогии в статье «Лучше поздно, чем никогда».

У Тургенева на первый план выходят несколько иные дантовские элементы, которые восходят не столько к «Божественной Комедии», сколько к «Новой жизни» Данте, написанной в 1295 г. В “Vita nova” речь идет о *благодатном* преображении человека любовью[3], в результате которого стало возможным написание «Божественной Комедии» — самого главного дела в «обновленной жизни» Данте.

В России «Новая жизнь» была переведена поздно, в конце XIX в. [Данте 1895], с купюрами, что объяснялось желанием переводчика А. П. Федорова не возмущать чувства христиан [см.: Голенищев-Кутузов 1971: 470]. Но в оригинале этот текст был доступен и в середине столетия. Об этой книге знали многие из тургеневского окружения. А. И. Герцен усмотрел в своей встрече с Н. А. Захарьиной аналогии с тем, что пережил Данте, увидев Беатриче [см.: Асоян 1990: 87]. А. В. Дружинин планировал перевести «Новую жизнь». Он воспринимал это сочинение, по утверждению специалистов, как психологический роман с ярким любовным сюжетом [см.: Асоян 1990: 116]. Причем интересно, что представлен этот сюжет действительно в романной системе координат, поскольку перед читателем «Vita nova» предстает как *история частной жизни героев*. Но, как мы помним, индивидуальный путь, который проходит Данте в «Новой жизни», способен приобщить всё человечество к *новому состоянию*.

Подобный вектор намечен и у Тургенева в «Дворянском гнезде». Стоит подчеркнуть явные отсылки к очевидным, с нашей точки зрения, элементам дантовского текста у Тургенева.

1) Особое значение в этой связи приобретает *первая встреча Лаврецкого с девочкой Лизой*, которая происходит за восемь лет до основных событий, описанных в романе. Лизе тогда 11 лет. Конечно, она старше Беатриче, которой на момент встречи с Данте всего 9 лет, но она всё равно ребенок. Т. е. ситуация, хотя и с оговорками, напоминает судьбоносную *детскую* встречу Беатриче и Данте, о которой рассказывается в «Новой жизни». Лаврецкий не случайно, уже спустя годы, отметит особое впечатление, которое на него тогда произвела маленькая Лиза: «Вы меня не узнаете, — промолвил он, снимая шляпу, — а я вас узнал, даром что уже восемь лет минуло с тех пор, как я вас видел в последний раз. Вы были тогда ребенком. <…> *Я помню вас хорошо; у вас уже тогда было такое лицо, которого не забываешь* [курсив наш. — *И. Б.*]; я вам тогда возил конфеты» [Тургенев 1981: 24]. Лиза и ребенком, и в свои 19 лет притягивала к себе всех, рядом с ней люди становились лучше.

2) Тургенев особо выделяет *статус героини — Лиза всеобщая любимица,* она многим напоминает *ангела.* Лиза подобна дантовской Беатриче, о которой в «Новой жизни» говорится, что встреча с ней была целительной для каждого, кто видел ее[4]. Не случайно Тургенев делает героиню *монахиней*, потому что даже когда она живет в миру, она всё равно немножко другая, отличается от всех и во всем. Лиза иначе радуется, думает, смотрит, говорит, любит. Монашеский путь Лизы — не столько искупление собственных и общих грехов, сколько указание на ее особую миссию в этом мире. Она такая — одна.

3) Лиза вновь появилась в жизни Лаврецкого тогда, когда он достиг *дантовского возраста «половины» жизни*. «Неужели, — подумал он, — мне *в тридцать пять лет* нечего другого делать, *как опять отдать свою душу в руки женщины* [курсив

наш. — *И. Б.*]?» [Тургенев, 1981: 96]. К этому времени он уже успевает заблудиться в *темном лесу*, идет не за тем светом — за Варварой Павловной, — оказывается едва ли не в мертвенном состоянии и, сам того не осознавая, бежит в Италию. *Мотив бегства в Италию* в романе может показаться не вполне логичным, однако в дантовской системе координат он вполне закономерен. Не случайно географически вектор этого мотива почти совпадает с теми духовно-пространственными перемещениями, которые претерпевает герой повести Н. В. Гоголя «Рим» — одного из самых дантовских текстов в русской литературе. Потом будет у Лаврецкого возвращение домой и ощущение, что ты «на дне реки», т. е. почти умер [Тургенев 1981: 64]. Но рядом окажется Лиза — и всё в его жизни изменится.

4) *Лиза* — это, как скажет сам Лаврецкий, есть *«новое существо»* [Тургенев 1981: 60], она *укажет новый путь и выведет из тупика*. Вот как передано в романе то новое ощущение будущего, которое открываются Лаврецкому, когда он находится в Лизиных сферах: «Лаврецкий опять не спал всю ночь. Ему не было грустно, он не волновался, он затих весь; но он не мог спать. *Он даже не вспоминал прошедшего времени; он просто глядел в свою жизнь* [курсив наш. — *И. Б.*]» [Тургенев 1981: 88]. Рядом с этой *ясностью* будут и сомнения, но ведь до того Лаврецкий почти умирал — и вдруг почувствовал силы к своему *восстановлению*. Подобная эмоция радости — лейтмотив «Новой жизни», — и ею делится Данте со своим читателем.

Какими сверхсилами должна обладать героиня, чтобы пробудить совсем умершую, казалось бы, душу Лаврецкого? Между тем оказывается, что Лиза не делает ничего особенного, кроме того, что говорит ему о простых и понятных вещах. Она не проповедует и не читает Евангелия, как некоторые другие небезызвестные героини. Лиза просит Лаврецкого, чтобы он простил свою жену — для того, чтобы его самого простили; говорит, что каждый человек должен быть христианином, потому что всякого ждет смерть; потом он идет за ней в храм, где герой вдруг понимает, что значит настоящее прощение и умиляется сердцем: «“Ты меня сюда привела, — подумал он, — коснись же меня, коснись моей души”. Она всё так же тихо молилась; лицо ее показалось ему радостным, и он умилился вновь, он попросил другой душе — покоя, своей — прощенья…» [Тургенев 1981: 97]. Позже Лиза попросит Лаврецкого не бросать жену и дочь, которую герой не признает в полной мере своей и которую зовут ветхозаветным именем Ада, что омонимично прежнему состоянию его души. И именно ввиду присутствия Лизы Лаврецкий ощутит уверенность в том, как ему действовать и жить и скажет свое знаменитое: «Пахать землю <…> и стараться как можно лучше ее пахать» [Тургенев 1981: 102].

Проникаясь чувством к Лизе, Лаврецкий понимает, что эта его *новая любовь* — другая, не похожая на те эмоции, что он испытывал к жене. Его чувство не лишено трепетности, потому и звучит в голове Лаврецкого (поскольку ее истинный «автор» именно он) страстная музыка Лемма, которая уходит умирать в небеса. Но у него есть и другая грань, которую Лиза охарактеризует, когда станет объяснять Лаврецкому, почему она не может ответить на вопрос, любит ли она Паншина. «Я желаю знать, — будет настаивать Лаврецкий, — любите ли вы его тем сильным, страстным чувством, которое мы привыкли называть любовью?» «Как *вы* понимаете, — нет», — скажет Лиза [Тургенев 1981: 91]. И этот ответ станет для героя потрясением. Он узнает, что тут говорит не столько любовь к «одному Богу», которого Лиза любила больше всех, сколько *другая* любовь к человеку, которая очевидно возможна, *вместе* с иными, природно-чувственными формами

любви. Лиза верно и искренне отвечает, что ей не за что не любить Паншина, потому как он, «кажется, хороший человек» и ей «нравится». Хотя «сильным» и «страстным чувством» она его не любит, как любит Лаврецкого. Но для Лаврецкого всё это — новость. И он, искушенный, казалось бы, в любовных делах человек, вдруг открывает для себя новые грани любви. Вот его новые ощущения, свидетельствующие о радости сопричастности друг другу, людям, миру и Богу: «Они встретились на паперти; она приветствовала его с веселой и ласковой важностью. Солнце ярко освещало молодую траву на церковном дворе, пестрые платья и платки женщин; колокола соседних церквей гудели в вышине; воробьи чирикали по заборам. Лаврецкий стоял с непокрытой головой и улыбался; легкий ветерок вздымал его волосы и концы лент Лизиной шляпы» [Тургенев 1981: 97].

И Лаврецкий действительно вскоре проникается тем, как видит и слышит мир Лиза. После расставания с ней его любовь не заканчивается, но переносится на то, что он делает и как живет. И не случайно после богослужения, после воскресной службы и окончательного прощания с Лизой (гл. 44), Лемм идет налево, говоря, что «всё умерло» и он умер, а Лаврецкий — направо. Начинается его «*новый путь — в воскресенье*» (курсив наш. — *И. Б.*) [Тургенев 1981: 148] — без Лизы, но в виду Лизы. Так он прожил далее восемь лет, как явствует из эпилога.

Итак, Лаврецкий действительно в 35 лет «*отдает себя в руки женщины*» и неизбежные драматические и даже трагические события жизни, которые выпадают на его долю — они неизбежны у любого *современного человека,* — приобретают иной смысл, не убивают, но ведут вверх, «по ступеням». Собственно Лиза Лаврецкого спасла. С нее начинается его «*новая жизнь*». А их последняя встреча в отдаленном монастыре — рифма к первой и самой важной встрече, когда Лаврецкий видит девочку Лизу. Поэтому дантовское *"guarda e passa"* («взглянул и дальше») звучит не как приговор героям, поскольку если они *не безучастны к добру и ко злу* — а они уж точно не безучастны, — то имеют право на *милосердие и правосудие*, хотя бы со стороны читателя.

Тургенев действительно «сыграл на своей лире» задушевную тему *ростков новой жизни на развалинах старой*, которую Гончаров первым увидел у Данте. Насколько автор «Дворянского гнезда» был удачлив в этом, можно судить по колоссальному успеху этого романа у современников и особой притягательности именно этого текста, которую он сохраняет до сих пор. Гончаров был недоволен, что всё получилось у Тургенева *не так* — не так, как видел и слышал дантовскую тему в современной ему жизни он. Отсюда, возможно, и горечь считаться вторым, тогда как главное — идея «incipit vita nova» — была угадана и прочувствована именно им. Так Данте — возможно — стал косвенным яблоком раздора для двух великих русских романистов, но также и глубинной подосновой непреходящего значения их схожих и одновременно разных романных художественных решений.

Примечания

[1] Полностью перевод, сделанный Д. Е. Мином, вышел в начале XX в. [Данте 1902–1904].

[2] О возможном знакомстве писателя и медика-переводчика [см.: Беляева 2016: 23–25].

[3] Одно из значений имени Беатриче — благодатная: «В переводе на русский язык Беатриче значит: “Благодатная”, женщина, несущая людям благо. И, — как о том хорошо знал автор “Новой жизни”, — благодать» [Хлодовский 1993: 8].

[4] « … Когда она проходила по улицам, люди сбегались, чтобы увидеть ее, вследствие чего дивная радость охватывала меня. И когда она находилась вблизи кого-нибудь, то столь великое почтение нисходило в его сердце, что он не дерзал ни поднять глаза, ни ответить на ее поклон; и многие, которые испытали это, смогли бы служить мне в том свидетелями перед всяким, кто не поверит этому. *Так, венчанная и облаченная смирением, проходила она, ничуть не кичась тем, что она видела и слышала. Говорили многие, после того как она проходила: “это не женщина, но один из прекраснейших ангелов неба”* [курсив мой. — *И. Б.*]. Другие же говорили: “Она — чудо; да будет благословен Господь, имеющий власть творить столь дивно”. И казалась она, говорю я, столь благородной и исполненной столь великой прелести, что те, которые видели ее, ощущали в себе сладость, такую чистую и нежную, что и выразить не могли; и не было никого, кто, видя ее, не вздохнул бы тотчас поневоле» (XXVI) [Данте 1965: 110–111].

Библиография

Асоян 1990 — *Асоян А. А.* «Почтите высочайшего поэта…»: Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М.: 1990.

Беляева 2016 — *Беляева И. А.* И. А. Гончаров — романист: дантовские параллели. М.: 2016.

Голенищев-Кутузов 1971 — *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: 1971.

Гончаров 1955 — *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т., М.: 1955. Т. 8.

Гончаров 2004 — *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб.: 2004. Т. 7.

Данте 1902–1904 — *Алигиери Данте.* Божественная комедия: Ад. Чистилище. Рай. Перевел с ит. размером подлинника Д. Мин. СПб.: 1902–1904. Т. 1–3.

Данте 1968 — *Алигьери Данте.* Божественная Комедия / Пер. М. Лозинского; ред. И. Н. Голенищев-Кутузов. М.: 1968.

Данте 2014 — *Алигьери Данте.* Божественная Комедия / Пер. А. А. Илюшина. М.: 2014.

Данте 1965 — *Алигьери Данте.* Новая жизнь / Пер. А. Эфроса. — М.: 1965.

Данте 1895 — *Алигьери Данте.* Обновленная жизнь / Пер. стихами с итал. А. П. Федорова, с объясн. прим. и вступ. СПб.: 1895.

Достоевский 1993 — *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 11. Л.: 1993. Т. 11.

Трофимова 2004 — *Трофимова Т. Б.* Тургенев и Данте (К постановке проблемы) // Русская литература. 2004. № 2. С. 169–182.

Тургенев 1981 — *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М.: 1981. Т. 6.

Хлодовский 1993 — *Хлодовский Р. И.* Беатриче. О жизненных смыслах любви и красоты: Вступительное слово на конференции // Дантовские чтения — 1990. М.: 1993. С. 8-13.

Шевырев 1833 — *Шевырев С. П.* Дант и его век: Исследование о Божественной Комедии // Ученые записки Императорского Московского университета. 1833. Ч. 2. № 6. С. 509–543.

Dante 1881 — *Alighieri Dante*. La Divina Commedia. Firenze: 1881.

Юрий Борисович Орлицкий

НАКОНЕЦ-ТО «РАЗМЕРОМ ПОДЛИННИКА»: ИСТОРИЯ И КОНТЕКСТ ИЛЮШИНСКОГО ПЕРЕВОДА «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ»

В 1971 г. в статье для «Дантовских чтений» А. А. Илюшин писал:

> В России силлабическое стихотворство, появившееся в XVII в., сравнительно быстро обнаружило свою несостоятельность: оно не соответствовало особенностям русского языка. Более двухсот лет преобладающим стихом в нашей поэзии является силлабо-тонический, по сравнению с которым силлабические вирши Симеона Полоцкого или даже Кантемира воспринимаются как ритмически неуклюжие.
>
> Напротив, итальянский язык вполне приспособлен для силлабического стихосложения. В итальянском, в отличие от русского, нет редукции безударных гласных и безударные слоги противопоставлены ударным не так резко, как в русских словах. Именно то, что в русских виршах XVII–начала XVIII в. ввиду отсутствия правильных, мерных стоп не были упорядочены положения ударных слогов относительно безударных, — именно это и делало ритмически несостоятельным наше силлабическое стихотворство. Итальянскому же поэту не нужно стремиться к равномерным сочетаниям ударных и безударных слогов, поскольку разница между ними в стихе практически не ощущается.
>
> <…>
>
> Возможен ли принципиально эквиритмичный перевод «Божественной Комедии» на русский литературный язык? Судя по всему, невозможен. Просодия Данте невоспроизводима средствами нашего языка. Если переводчик решит возродить традицию русского силлабического стиха, располагая ударные и безударные слоги в такой же последовательности, как в оригинале, — что в принципе возможно, — то этим он не только не добьется эквиритмии, но и вообще погубит всё: ведь, как уже сказано, русскому силлабическому стиху свойствен «спотыкающийся» ритм, чего нельзя сказать об итальянском, и превращать ритмическую силлабику Данте в аритмичную силлабику русского перевода — занятие бессмысленное и обреченное на неудачу».
>
> [Илюшин 1971: 146–147].

Однако прошло всего пять лет — и в очередных «Дантовских чтениях» (1976 г.) появляется илюшинский перевод эпизода об Уголино из «Ада» [Илюшин 1976: 74–76], а еще три года спустя ученый пишет о «переведенных нами к настоящему времени двадцати с лишним песнях “Комедии”» и следом публикует крупный фрагмент из «Чистилища» [Илюшин 1979: 217].

Потом один за другим появляются переводы новых и новых песней практически в каждом новом выпуске «Дантовских чтений». Наконец, в 1988 г. в скромной неакадемической книжечке издательства «Просвещение» с пометой «для старшего школьного возраста» выходит оригинальнейшее издание «Божественной Комедии» без обозначения переводчика [см.: Данте 1988]. При определенных

усилиях можно определить авторство четвертой части перевода, но остальная часть текста остается анонимной — буквально до появления в 1995 г. под издательской маркой филологического факультета МГУ полного перевода бессмертной книги Данте, на этот раз наконец украшенной именем А. А. Илюшина [см.: Данте 1995].

Сейчас эта книга передо мной; на ее титульном листе рукой переводчика начертана дарственная надпись, свидетельствующая о том, как важна была эта работа — по сути дела, труд всей жизни — для Александра Анатольевича: «Дорогому Юрию Борисовичу с глубоким уважением и надеждой на милостивое отношение к этой книге».

Всем памятна неоднозначная реакция на появление этого перевода, «покушавшегося» на образцовый (как писал неоднократно и сам Илюшин) перевод М. Лозинского. Были и защитники: прежде всего, назову имена И. А. Пильщикова и А. Б. Махова.

Однако об отзывах чуть позже; вернемся к переводу. В солидном предисловии к изданию 1995 г. Илюшин пишет совсем другое, чем в статье 1971 г.:

> «Данте — поэт-силлабист, а переводили его у нас — это касается и Лозинского — силлаботоническим стихом, чередуя мужские и женские пятистопные ямбы. Таким образом, до сих пор не было эквиритмичного перевода — т. е. силлабического. Это легко объяснить: считалось, что русская силлабика умерла еще в XVIII в., будучи отменена реформой Тредиаковского–Ломоносова. Только в последнее время наметилась и развивается тенденция к возрождению русского силлабического стиха — тут можно иметь в виду и теоретические обоснования его жизнеспособности, и практическое его использование. Это явление весьма перспективное и, безусловно, отрадное, обогащающее нашу поэзию, во всяком случае — культуру поэтического перевода. По-видимому, недалек час, когда переводить силлабический иноязычный текст формами силлаботоники станет столь же недопустимым, как, например, подменять гекзаметр частушечным размером или что-нибудь в этом роде.
>
> Предлагаемый перевод, в соответствии с оригиналом, выполнен женским силлабическим одиннадцатисложником. Согласно старой русской традиции XVII–XVIII вв., он цезурован: цезура, преимущественно женская, — после пятого слога каждой строки. Разумеется, такой стих имеет некоторые структурные отличия от итальянского эндекасиллаба (размер дантовского стиха): они неизбежны ввиду несовпадения ряда специфических особенностей итальянской просодии и нашей, имеются непреодолимые версификационные барьеры между ними.
>
> Тем не менее, нужно признать, что русский силлабический одиннадцатисложник с женской клаузулой ближе соответствующему итальянскому, чем какой бы то ни было наш стихотворный размер, включая, разумеется, и пятистопный ямб.
>
> Читатель, не привыкший к силлабике, может скептически отнестись к ее ритму: какой-то спотыкающийся, местами судорожный, негладкий, то и дело всевозможные сбои и перебои. Механизм чтения привычных силлаботонических стихов предельно автоматизирован — свободно скользишь по тексту и голосом и глазами, никаких при этом неудобств. Да, силлабика требует некоторого напряжения, усилия: на каждом шагу требуется решать, как лучше интонировать — мысленно, если читаешь «про себя», либо же вслух, если это рецитация, — тот или иной стих, чтобы в одних случаях сгладить, нейтрализовать, в других, напротив, подчеркнуть и тем самым мотивировать то, что воспринимается как ритмическая неровность. Это не чтение-отдых (впрочем, о каком отдыхе может идти речь, когда откроешь книгу Данте!?), а чтение-труд. В слишком больших дозах — непереносим» [Данте 1995: 12].

Как видим, взгляды Илюшина претерпели за полтора десятка лет — и, что особенно важно, под непосредственным воздействием активной переводческой работы — огромные изменения. По крайней мере, его оценка исторического места, возможностей и перспектив русской силлабики вообще и выполняемого им «силлабического перевода», как он постоянно подчеркивал, книги Данте изменились на прямо противоположные.

Что же, определившее эту перемену, произошло за это время? Очень многое. В 1973 г. выходит статья Илюшина «Польский силлабический одиннадцатисложник и его возможный русский эквивалент» [см.: Илюшин 1973] , в которой делается первый шаг к «пансиллабизму» ученого: в поэзии Маяковского Илюшин обнаруживает несколько следующих подряд строк, лишенных силлабо-тонической урегулированности, но при этом изосиллабичных. Исследователь называет это явление «чистой случайностью» [Илюшин 1973: 165], но при этом считает, что они «указывают если не весь путь, то не меньше, чем полпути в преодолении предстоящих экспериментальных барьеров ритма» [Илюшин 1973: 166], имея в виду, очевидно, и собственную работу по активному внедрению силлабики в русскую переводческую практику — как известно, после Данте Илюшин переводил силлабическим стихом (т. е. в полном смысле слова «размером подлинника») польских авторов, Симеона Полоцкого, Шевченко.

Далее исследователь формулирует три основных правила перевода польского силлабического стиха на русский язык с учетом — что для нас особенно важно — его сходства с русским ямбом.

Наконец, продолжая настаивать на «известной ритмической неуклюжести» русской исторической силлабики и «ритмической неполноценности» конкретных переводов силлабикой стиха Мицкевича, Илюшин тем не менее утверждает, что «потенции нашего отечественного силлабизма были намного сильнее, чем о них принято думать» [Илюшин 1973: 169–170].

Спустя десять лет, в 1984 г. ученый защищает докторскую диссертацию «Русская силлабика», а в 1988 г. выходит первое издание его учебного пособия «Русское стихосложение», в котором утверждается, что русская классическая поэзия, отказавшись от силлабической системы, сохранила «силлабический принцип стихосложения» [Илюшин 1988: 15], по сути дела, ставя вопрос о силлаботонике как частном случае силлабики.

Затем выходят упоминавшиеся уже переводы: «Божественная Комедия» и славянская силлабика.

И наконец — второе, серьезно дополненное издание «Русского стихосложения», в заключении которого Илюшин признается:

> Итак, едва ли не “главным героем” этой книги оказался слог (силлаб), чья важнейшая роль, играемая в русском стихосложении, достойна тщательного исследования. Этим следует объяснить особое внимание автора к проблемам силлабики, сказавшееся как в первой, так преимущественно и во второй части пособия. Собственно, где силлабика — там и стихосложение (буквально складывание слогов) в самом исконном и прямом значении этого слова. Слогом меряем силлабический стих. Слогом меряем стопу в силлабо-тоническом стихе. Принцип слогоисчисления остается значимым и в рифмовке, и даже в строфике. Подобно тому как создатель «Анны Карениной» любил в ней “мысль семейную”, автор предлагаемого пособия любил в нем “мысль слогоисчислительную”.
>
> [Илюшин 2004: 225]

Соответственно, в добавленной к книге второй части даны анализы тринадцати стихотворений русских авторов, написанных (или переведенных) силлабикой или с оглядкой на нее: от Полоцкого до Брюсова, Мандельштама и А. Н. Толстого.

Илюшин пишет: «По старой традиции, в согласии с которой истории каких-либо крупных литературных явлений принято писать, охватывая время от их возникновения до Второй мировой войны, наш обзор образцов русской силлабической лирики, начавшись с Германа и Симеона Полоцкого, доведен до 40-х годов XX в. Далее — ближе к нынешнему дню — не заглядывали, хотя материал, конечно, имеется» [Илюшин 2004: 224]. А в предисловии 1995 г. он уверенно заявляет: «в последнее время наметилась и развивается тенденция к возрождению русского силлабического стиха — тут можно иметь в виду и теоретические обоснования его жизнеспособности, и практическое его использование» [Данте 1995: 25].

Действительно, во второй половине XX в. и в начале следующего появилось достаточное количество новых стихотворений и переводов, написанных силлабическим стихом или с учетом его традиции. Так, известный переводчик с польского и английского В. Британишский, чье движение навстречу силлабическому стиху в переводческом деле шло, по сути дела, параллельно с илюшинским, пишет:

> Один из двух моих триптихов осени 1981-го — триптих «Молодой Мицкевич» — начинается стихотворением «Зеленая долина»:
>
> Что ж поделаешь: возраст. Старею. Не стану,
> как молодой Мицкевич к Чечоту и Зану,
> писать письмо к кому-то с юношеским жаром,
> увлекшись майским утром и пейзажным жанром,
> живописуя в красках, трепетно, любовно
> зеленую долину в окрестностях Ковно…
>
> Далее следует описание «зеленой долины» из письма Мицкевича и «реминисценций» этой долины, этого письма в его поэмах.
>
> Это мое стихотворение написано силлабическим 13-сложником. Тем самым, каким написан «Пан Тадеуш», каким написаны десятки тысяч строк польской поэтической классики XVI–XIX века, каким пишут изредка и сейчас те польские поэты, которые хотят вспомнить польскую старину и посмаковать ее. Для польского уха этот 13-сложник звучит столь же привычно, как для русского уха — классический русский ямб. А вот в России силлабический стих со времен реформы Ломоносова считался навеки похороненным. Даже такой тонкий и разно-образный мастер ритма, как Фет, утверждал, что возврата к русской силлабике уже не может быть и не должно быть. Но Леонид Мартынов в переводах из Яна Кохановского, опираясь на силлабику своего любимого Кантемира, попробовал воскресить русский силлабический стих в кантемировской версии. Ему удалось. Астафьева же (с самого начала, с 1964 или 1965) и Асар Эппель (по крайней мере, с его маленькой книжки Стаффа 1971 года) в переводах польской силлабики имитировали именно польскую силлабику (с ее женской цезурой и женской клаузулой), изредка это делал и я. И в стихотворении, посвященном Мицкевичу, мне захотелось отдать дань и ему самому, и его силлабическому 13-сложнику.
>
> В 1986-м на симпозиуме по вопросам перевода в Варшаве это стихотворение, прочитанное мной вместо аргумента в споре о «возможности» существования современной русской силлабики, произвело сенсацию.

> Пожилой профессор из Лодзи, специалист по вопросам перевода, выступал с докладом и повторил как привычную аксиому, что русские не могут переводить польский силлабический стих стихом силлабическим, поскольку в России силлабический стих не существует.
>
> Я попросил слова и прочел свое стихотворение о Мицкевиче, написанное русским силлабическим стихом. Последовало две-три минуты тишины, а потом Роберт Стиллер, любитель скандальных ситуаций, с явным удовольствием воскликнул:
>
> — Вот он, русский силлабический стих, он существует!
>
> Смущенный профессор подошел ко мне познакомиться и дал мне свою визитную карточку, из которой я узнал, что он — руководитель межвузовской кафедры теории перевода при Лодзинском университете.
>
> [Британишский 2007: 383–384]

Первые шаги в освоении оригинальной силлабики в новейшей русской оригинальной поэзии сделали поэты старшего поколения русской неофициальной литературы: И. Бродский и Г. Сапгир. Стихотворение Бродского «Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром. На объективность» (1966) безусловно принадлежит к числу стилизаций, это — один из опытов молодого поэта, пробующего свои силы в разных стихотворных техниках, своего рода поэтическое упражнение (что ни в малой мере не снижает его художественной ценности). Строго говоря, это не вполне силлабика, точнее — логаэдизированный шестистопный цезурированный дактиль с усечениями слогов на двух цезурах; при этом «Сатира» написана строфами по восемнадцать строк с парной рифмовкой: всего таких строф в стихотворении восемь, а завершается оно девятой шестистрочной строфой-кодой. С условным прообразом — собственно силлабическими сатирами Кантемира — это стихотворение роднят выбор размера (тринадцатисложник), парная рифмовка и сплошные женские окончания.

Спустя несколько лет после Бродского к стилизации силлабического стиха в присущей для него открыто игровой манере обращается лидер московского андеграунда Г. Сапгир. Его цикл «Жития» (1970–1974) из сборника «Московские мифы» состоит из пяти стихотворений, разделенных на три части: первое и последнее стихотворения — одиночные, три центральных объединены в мини-цикл «Складень».

«Жития» в действительности еще дальше от силлабики, чем «Подражание» Бродского: их стих можно скорее определить как литературный раешник (рифменный стих), сходство которого со старой силлабикой создается, во-первых, решительным преобладанием смежной рифмовки, по большей части — женской; во-вторых — спорадически возникающим выравниванием слогового объема рифмующихся строк; наконец, самой обращенностью к эпохе виршеслагательства и ее главным героям — поэтам-силлабистам и их непосредственным предшественникам (стихи, входящие в цикл, так и называются: «Князю Ивану Хворостинину — вирши», «Вирши о монахе Германе — келейнике патриарха Никона», «Вирши о Петре Буслаеве, протодиаконе Успенского собора» и «Вирши о Сильвестре Медведеве, духовнике царевны Софьи»). Соответственно, в стихотворениях использована архаическая лексика.

В начале 1970-х гг. несколько русских поэтов совершенно неожиданно, на первый взгляд, начинают создавать оригинальные силлабические стихи без оглядки на европейскую силлабику, но апеллируя к ранней отечественной традиции.

Первым из них был петербургский поэт Олег Охапкин, написавший в 1970 г. ставшее знаменитым стихотворение «К душе моей»:

Каково тебе, душа, за гордость расплату
Чистоганом получать приправой к салату
Тайной вечери твоей, горечь окаянну,
Пиру брань предпочитать подобно Траяну?
Каково в спор вступать аж противу века?
Уж не гибелен ли спор тот для человека?
Вот, повержено в постель в Сосновой Поляне
Тело твое, моя душа, брошено, как в яме.
Распласталось по одру, читай, по дивану,
И никто не навестит… Как же перестану
Плакать, дура, по тебе? Сгноишь ведь в чахотке
И себя, и меня… Долго ль до Чукотки
Остается стране? Куда торопиться?
А уж если спешить, не лучше ль топиться
Не в воде, так в вине, коли петь тревожно?
Право, пить веселей, когда пить возможно.
Каково тебе со мной пить в одиночку?
Что ж никто из друзей денег на бочку
Не положит — не придет?.. Эх, печаль-скука!
Круговая тщета, нищая порука!
Много ль жаловаться мне, душа моя? Вот я
Лежу в гриппе на сей раз, выхаркав лохмотья
Горла певчего в платок, сердце песня ломит…
Если к Богу отлетишь, кто мя похоронит?
Повремени, о душа! Заведу собаку…
А то и бабу заведу… Люблю тварь всяку.
А еще, и эта мысль страшнее могилы,
Мать-старуха жива… Хватит ли ей силы
Схоронить меня, когда, душа, к Богу в руки
Попадешь, не дотерпев распятия муки…
Гордость твоя, христианин, дух мой полунищий,
Не гордыня — горечь всех, живых твоей пищей.
А посему будь честна, душа моя, пой же
И на кресте, пусть одна, зато боли больше.

Это стихотворение написано настоящей силлабикой — цезурированным тринадцатисложником со смежными женскими рифмами — т. е. именно так, как писали русские виршевики XVII в.; в нем использована архаическая «виршевая» лексика с контрастными вкраплениями современных поэту ленинградских реалий. Однако другие стихотворения Охапкина 1960–1970-х гг., тоже безусловно ориентированные на старые силлабические стихи, имеют разную слоговую длину слов и должны быть признаны дольниками, а не стихами силлабического типа или квазисиллабическими стихами.

Примерно в те же годы еще один ленинградский поэт, представитель так называемой филологической школы, математик и филолог Александр Кондратов создает небольшую книгу «Скворешник», которая открывается посвящением «М. Л. Гаспарову — с благодарностью за спецкурс и обсуждение судеб русского стиха» и циклом «Силлабопусы в силлабопытах», включающим шесть экспериментальных стихотворений с говорящими «стиховедческими» названиями:

«Восьмисложное бесцезурье», «12-сложник на латинскую манеру», «Хвала русской силлабике (5 м + 7 ж)»[1] и т.п. Почти все эти стихотворения носят подчеркнуто экспериментальный характер и посвящены возможностям отечественного силлабического стиха:

Старт! Слогам силлабики строг счет поведу
В блямбах-дамбах ямбиков учуя беду.

Рифмой дактилической утешаю слух?
Вздор! Бред! Идиллический стих давно утух.

Не обыкновенные силлабы, тихи —
необыкновенные силлабостихи

Скаю, лью, лелею я, голо соло вью,
вплетаю, взлелеянных, в соло — соловью.

Соло-голос, вольно пой… Пой, о соловей!
В антресолье боль пропой — и — осоловей!
(Силлабосоловей (7 д + 5 м))

Чуть позже, в начале 1990-х гг., появляется еще несколько силлабических стихотворений, сами названия которых сигнализируют об их «иноприродности». Таким образом, ориентация на традицию силлабической эпохи сохраняется, однако задачи, которые ставят перед собой оглядывающиеся на нее авторы, меняются.

При этом особо следует отметить творчество московского поэта Дмитрия Полищука, активно и последовательно работающего с силлабическим стихом. В 1999 г. он выпустил первую книгу новой русской силлабики: сборник оригинальных стихотворений с характерным пространным — вполне в духе XVII в. — заглавием «Страннику городскому. Семисложники. Четырнадцать страниц из дневника путешествий по странному нашему городу да пять песенок старинными семисложными стихами с прибавлением книжицы из трех стихотворений, сочиненных на том пути иными силлабическими же размерами».

В послесловии к книге, названном «Вместо комментария», автор пишет:

> Для обычного слуха “семисложники” и впрямь звучат как дольник, ибо при таком коротком размере трудно выбиться за предел трех ударений на строку. Но и для более длинных размеров, где силлабичность слышнее, при желании сохранить современное звучание и удобочитаемость, оказалась неизбежной некоторая степень “тонизации”. Поэтому было бы лучше называть эти метры тонической силлабикой, обладающей, в отличие от тоники и силлаботоники, большей стройностью по сравнению с равносложной первой и большей ритмической свободой по сравнению со второй. Основное же и принципиальное отличие обнаруживается не для читателя, а для пишущего. Как выяснилось, силлабическое письмо требует особого отношения к слову. Научаешься слышать его слоговую меру, грамматические формы “видятся” как бы наложенными друг на друга, в голографическом объеме выявляя изменения длины и подвижку ударения. Чувствительнее для слуха становятся отдельные части слова, их особые значения и окраски. Четче обозначаются этимология и внутренняя форма слов. Со временем возникает слуховая инерция — “уложить” слова в эн-сложный стих оказывается не сложнее, чем в строку четырехстопного ямба. Но восприятие стихотворного размера здесь

> совсем другое, можно говорить о “словесности” силлабики (недаром: “словес плетение”), в противоположность “метричности” силлаботоники.
>
> [Полищук 1999: 34–35]

Как видим, здесь выражено современное понимание силлабики не как точного воспроизведения старой стиховой системы (на самом деле, как мы видели выше, этого нет и у маститых старших «стилизаторов»), а как принципиально нового типа стиха, основанного на воскрешении давних стихообразующих принципов.

Интересно, что в своих последующих публикациях Полищук уже не акцентирует внимание читателя на силлабической природе некоторых помещенных в своей книге стихотворений и чередует их с вполне традиционной силлаботоникой и раешным стихом.

Пробуют свои силы в силлабике и более молодые авторы. Так, петербургский поэт Д. Голынко создает при ее помощи «историческое» стихотворение, в котором обращение к силлабике оправдано обращением к теме основания Санкт-Петербурга. Однако при этом автор отказывается от обязательной для классического силлабического стиха рифмы (и соответственно — от скрепляемых смежной рифмой двустиший, простейшей формы строфической организации), в большинстве строк не использует он и обязательной в силлабике цезуры, хотя и жестко упорядочивает окончания всех строк с помощью сплошных женских окончаний.

Аналогичным образ поступает в небольшой поэме «Опыт силлабической организации» и Сергей Соколовский; она тоже написана белым силлабическим тринадцатисложником.

О признании силлабического стиха вполне жизнеспособной формой современного стихосложения свидетельствует и включение сразу двух силлабических стихотворений в книгу недавно умершего ивановского поэта Константина Мозгалова «Pro forma» (2002), являющуюся своего рода аналогом брюсовских «Опытов»: для нее современный автор, подобно Валерию Яковлевичу, специально сочинил стихотворения разных типов, в т. ч. и «силлабические стихи» (семисложник с нетипичной для традиционной силлабики перекрестной рифмовкой) «Воспоминанье о лете» и «Тринадцатисложник», отсылающий читателя к традициям кантемировских сатир:

> Пьяница презренный, стеклянная химера,
> в кабак ведь совесть ушла, в бутыль, на дно, — вера.
> Отказал ум дураку, бельма кровью светят,
> где что плохо прибрано, руки украсть метят.
> Вонь из глотки смрадная травит всё живое,
> скоморошье рубище — в коросте и гное.
> А дома горько плачут жена и детишки,
> нет ни мяса для кошки, ни корки для мышки.
> Как чумы, люди бегут, лишь тебя завидят,
> верно дружки скоро насмерть в драке пришпилят.
> Обретешь адское ты разрешенье скорбей
> в поцелуях ехидин, страховидных скорпий.

Наконец, в 2006 г. Максим Амелин публикует свою ироническую «Элегию об исходе пиита-десантника К. из морфлота в пииты-хвилологы (диадима катарсианов)», посвященную екатеринбургскому филологу и поэту Юрию Казарину.

Еще одну «игру» на тему силлабики предлагает читателю екатеринбургский поэт А. Верницкий, снабдивший публикацию своих стихов (сначала в Сети, а потом и в книге) предисловием, симптоматически названным «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Суть предложения молодого поэта сводится к тотальной ямбизации стиха с помощью отказа от фиксированного ударения: при таком подходе в двусложники удается поместить слова любой акцентной структуры и отказаться, как пишет автор, от искушения «демоном верлибра».

Верницкий называет предлагаемый им размер «силлабическим ямбом», и утверждает, что русское ухо, привычное к ямбу силлабо-тоническому, будет легче воспринимать стихи, написанные с искаженными против норм орфоэпии словами; к тому же, с чем нельзя не согласиться, при предлагаемой системе переноса ударений значительно может обогатиться также репертуар рифм, т. к. экзотические неравноударные рифмы станут привычными для обывательского уха равноударными.

Очевидно, перечисленные явления подтверждают — пусть и несколько необычно — мысль, высказанную Илюшиным в предисловии к переводу «Божественной Комедии»: « <…> в последнее время наметилась и развивается тенденция к возрождению русского силлабического стиха — тут можно иметь в виду и теоретические обоснования его жизнеспособности, и практическое его использование. Это явление весьма перспективное и, безусловно, отрадное, обогащающее нашу поэзию» [Илюшин 1995: 25].

Но вернемся к самому переводу. Автор характеризовал его следующим образом:

> Предлагаемый перевод, в соответствии с оригиналом, выполнен женским силлабическим одиннадцатисложником. Согласно старой русской традиции XVII–XVIII вв., он цезурован: цезура, преимущественно женская, — после пятого слога каждой строки. Разумеется, такой стих имеет некоторые структурные отличия от итальянского эндекасиллаба (размер дантовского стиха): они неизбежны ввиду несовпадения ряда специфических особенностей итальянской просодии и нашей, имеются непреодолимые версификационные барьеры между ними.
>
> Тем не менее, нужно признать, что русский силлабический одиннадцатисложник с женской клаузулой ближе соответствующему итальянскому, чем какой бы то ни было наш стихотворный размер, включая, разумеется, и пятистопный ямб.
>
> [Илюшин 1995: 25]

Тут самое время вспомнить капитальное исследование природы дантовского стиха, проведенное М. В. Акимовой и С. Г. Болотовым [см.: Акимова, Болотов 2005; Акимова, Болотов 2008], на огромном материале европейского силлабического стиха выдвинувших мысль, что классический итальянский стих (в т. ч. и тот, которым написана «Комедия») не может считаться в полной мере силлабическим, хотя бы потому, что большая часть строк в нем совпадает с силлаботоникой, а некоторая их доля к тому же оказывается короче или длиннее «нормы» на один слог, т. е. не полностью соблюдается принцип силлабизма.

Однако Илюшина-переводчика это не сильно смущало. Вот что он писал о вкраплениях в текст «Комедии» десятисложных строк в статье 1971 г.: «Десятисложник, по всей вероятности, расценивался поэтом как огрубленный, ухудшенный вариант одиннадцатисложника» [Илюшин 1971: 150]. И вот как он

переводит приведенные в качестве примера этого явления стихи 55–60 из четвертой песни «Ада»:

Освобожден им был наш прародитель.	00010100010[2]
Сын его Авель, вместе с ним и Ной,	1001010101
Моисей, мудрых законов вершитель,	00110010010
И Авраам, и царь Давид благой,	0001010101
Еще Израиль, с ним отец и чада,	01010101010
С ним же Рахиль — всей спасены семьей.	1001000101
[Данте 1995: 58]	

По наблюдениям переводчика, чаще всего укорачивание строки на слог происходит при цитировании Данте иноязычных текстов:

> В этом отношении замечательны стихи на провансальском наречии, вложенные Данте в уста трубадура Арнаута Даниеля, который пребывает в одном из кругов Чистилища. Они состоят из мужских десятисложников, но второй и предпоследний стихи в монологе трубадура — женские, одиннадцатисложные, так как они рифмуются с аналогичными по размеру стихами итальянского текста, обрамляющего провансальский монолог. Воспроизведем полностью этот удивительный по своему ритмическому изяществу отрывок:
>
> El cominciô liberamente a dire:
> «Tan m'abellis vostre cortes deman,
> qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.
> Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
> consiros vei la passada folor,
> e vei jausen Io joi qu'esper, denan.
> Ara vos prec, per aquella valor
> que vos guida al som de 1'escalina,
> sovenha vos a temps de ma dolor!»
> Poi s'ascose nel foco che li affina.
> («Чистилище» XXVI, 139–148)
> [Илюшин 1971: 150]

Вот выполненный Илюшиным перевод этого фрагмента с точным соблюдением слоговой природы:

139 Он мне ответил словами такими:	01010010010
«Меня ваш тронул куртуазный тон,	0101000101
Вам всё открою, что в моём интиме.	01010101010
142 Ах, я Арнальд, и слезен мой шансон;	0101010101
Кляну безумств я прежних кошемар	0101010001
И жду экстазно: будет свет зажжён.	0101010101
145 Вас заклинаю силой горних чар,	0001010101
Что вознесут вас к высям парадизным,	00010100010
Моих истом не озабветь угар!» –	0101000101
148 И он растаял в зареве огнистом.	01010100010
[Данте 1995: 435]	

Успешно справляется Илюшин и с наиболее сложной переводческой задачей — совмещением в рамках одного текста стихов разной метрической природы — собственно силлабических и силлабо-тонических (одиннадцатисложников и пятистопных ямбов). Обратим внимание, как осторожно вводит переводчик

силлабику в текст «Комедии», очевидно, учитывая, что русскому читателю необходимо привыкнуть к ее «нескладности». Вот самое известное место книги, начало первой песни «Ада»; силлабические стихи выделены полужирным шрифтом:

На полдороге странствий нашей жизни	00010101010
Я заблудился вдруг в лесу дремучем,	00010101010
Попытки ж выйти вспять не удались мне.	01010100010
4 О, расскажу ли я о нем, могучем,	00010101010
О диком лесе, лешей круговерти,	01010100010
Где бедный ум мой был страхом измучен?	**01010010010**
7 Такая горечь — вряд ли слаще смерти;	01010101010
Но через то я к добру приобщился	**00010010010**
И мир увидел в небывалом свете.	01010001010
10 Не знаю, как в том лесу очутился, —	**01010010010**
Во сне ль плутал по его бездорожью,	**01010010010**
Когда с пути я истинного сбился, —	01010100010
13 Но близ холма я, подойдя к подножью,	01010001010
Которым площадь дола ограждалась,	01010100010
Всё с тем же страхом в сердце, с той же дрожью	01010101010
16 Воззрился вверх — на небе разгоралась	01010100010
Звезда, чей яркий луч, во мгле зажженный,	01010101010
Весь холм сияньем озарил, казалось.	01010001010
19 Тогда и страх, не столь уж напряженный,	01010100010
Ослаб, в сердечной глубине стихая	01010001010
С исходом ночи, в муках проведенной.	01010100010

[Данте 1995: 37–38]

Нетрудно заметить, что в семи первых терцинах из 21 стиха только 4 — силлабических, и появляются они достаточно поздно. В основном же Илюшин использует в этом отрывке вполне силлабо-тонический пятистопный ямб, который встречается и у итальянского поэта, но значительно реже (если у Данте в первой песне поэмы строк, совпадающих с ямбической схемой, чуть более половины, то у Илюшина их почти 2/3).

При этом в русском варианте перед нами более упорядоченная, приближенная к силлаботонике силлабика. Например, у Данте много строк, содержащих стыки ударных, т. е. с нашей точки зрения совпадающих с написанными акцентным стихом, у Илюшина же не ямбические строки — в основном, дольники, причем достаточно отчетливо тяготеющие к логаэдам: большинство из них имеет четырехударную форму *ЯЯАнАнж*.

Чтобы убедиться в этом, пойдем дальше по тексту; имеющие названную формулу стихи выделены одновременно полужирным и курсивом:

И как пловец, что, тяжко грудь вздымая,	01010101010
Из моря вышел и, стоя на береге,	***01010010010***
Глядит назад, где воет буря злая,	01010101010
25 Вот так же дух мой, замедляясь в беге,	01010001010

Оборотился к пустынному долу,	**00010010010**
Где жизнь едва ль не замерла навеки.	01010001010
28 Дав отдых телу, я двинулся в гору,	***01010010010***
Давя на землю окрепшей стопою	***01010010010***
И твердую в ней чувствуя опору.	01000100010
31 Пройдя немного горною тропою,	01010100010
Вижу: лёгкая пантера прыжками,	**10100010010**
С пятнистой шкурой, кружит предо мною.	01010100010
34 Пёстрая, так и вьётся пред глазами.	**10000100010**
Путь преграждает — я хотел уж было	00010001010
Назад вернуться лёгкими шагами.	01010100010
37 Был ранний час, и солнце восходило,	01010100010
Сопровождали его те же звёзды,	***00010010010***
С чьим дивным сонмом сопряглось светило,	01010001010
40 Когда любовью этот мир был создан…	01010001010
Не страшен зверь мне пёстрый и нарядный,	01010100010
И сверх того — как вестник благ осознан	01010101010
43 Рассвета час, столь путнику отрадный.	01010100010
Но — снова ужас: вижу, возникает	01010100010
Лев предо мною, злой и беспощадный.	10010100010
46 Ко мне вплотную никак подступает…	***01010010010***
Взбешённый гладом, взъерошена грива;	***01010010010***
Казалось, воздух рыком сотрясает.	01010100010
49 За ним волчица, тоща и блудлива;	01010100010
Чрез её алчность, которой нет меры,	***00010010010***
Жизнь многих стала горька и тосклива.	01010100010
[Данте 1995: 38–39]	

В этом фрагменте из 30 строк 20 (67 %) написано традиционным пятистопным ямбом, а из остальных десяти (собственно силлабических) семь имеют форму *01010010010 — ЯЯАнАн*.

Чтобы показать их ритмическую идентичность, выпишем эти стихи подряд:

Из моря вышел и, стоя на бреге,	01010010010
Оборотился к пустынному долу,	00010010010
Дав отдых телу, я двинулся в гору,	01010010010
Давя на землю окрепшей стопою	01010010010
Сопровождали его те же звёзды,	00010010010
Ко мне вплотную никак подступает…	01010010010
Взбешённый гладом, взъерошена грива;	01010010010
Чрез её алчность, которой нет меры,	00010010010

Т. е. можно сказать, что и силлабические строки у Илюшина достаточно урегулированы — по крайней мере, по сравнению с оригиналом.

Далее, если у Данте встречается много ритмических инверсий в начале строк (например, хорей на месте ямба в первой и второй стопе), то у Илюшина такое явление встречается крайне редко, он решительно предпочитает женское единоначатие.

Кроме того, как уже говорилось, у Данте нередко встречаются стыки ударений, у Илюшина же они — редкость.

Рассмотрим следующий фрагмент, описывая строение строк с помощью общепринятой силлабо-тонической терминологии:

Он мост покинул и пошел по краю	*Я5*
Шестой плотины, меня успокоив –	*01010010010 — ЯЯАнАн*
Вид имел гордый, как я полагаю.	*10010010010 — Дак4*
Свирепые — а тут свой гнев утроив,	*Я5*
Как злые псы на нищего бродягу,	*Я5*
Уставшего от бедствий и побоев,	*Я5*
Готового и клянчить, и дать тягу,	*Я5*
Они с крюками с-под моста рванулись	*Я5*
К нему; но он им рек: «Убавьте шагу!	*Я5*
Покуда зубья в меня не воткнулись,	*01010010010 — ЯЯАнАн*
Выдь кто из вас ко мне; дело же просто!	***01010110010 — Акц5***
А там решайте, зря ли вы запнулись».	*Я5*
Все закричали: «Шлем к нему Злохвоста!»	*Я5*
Один пошел, а прочие смотрели.	*Я5*
Шел бормоча: «Ну что там, в чем вопрос-то?»	*Я5*
«Злохвост, подумай ты сам: неужели	*01010010010 — ЯЯАнАн*
Сюда дошел бы я, — рек мой учитель, —	*Я5*
Когда б вам в пику того не хотели	*01010010010 — ЯЯАнАн*
Могучий рок и праведный Зиждитель?	*Я5*
Дорогу дай; так небо рассудило —	*Я5*
Чтоб и другой со мной был мест сих зритель».	*Я5*

[Данте 1995: 165–166]

Как видим, из 21 строки этого фрагмента 15 представляют собой пятистопный ямб, а из шести несиллаботонических строк 4 представляют собой уже знакомые нам однотипные четырехударные конструкции *ЯЯАнАнж*; одна — четырехстопный дактиль и одна — четырехиктный акцентный стих.

Таким образом, перевод Илюшина воспроизводит сложную картину чередования силлабо-тонических и силлабических строк, причем силлабики здесь значительно меньше, чем силлаботоники (не более трети). Однако если исходить, что последняя, по убеждению ученого — частный случай силлабики, более упорядоченная силлабика, то всё становится на место, — и претензии к переводу отпадают сами собой.

Таким образом, не будет преувеличением сказать, что перевод Илюшина представляет собой своего рода компромисс между силлабикой оригинала и силлаботоникой «принимающей» стороны.

Видимо, именно поэтому И. А. Пильщиков в своем отзыве на перевод демонстративно не принимает во внимание соображения своих коллег о сомнительности итальянской силлабики и пишет: «Илюшин — первый русский поэт, который сумел перевести полный текст Дантовой “Комедии” (более 14 тысяч строк) силлабическими стихами. Добавим, что перед нами тот редкий счастливый случай,

когда переводчик объединяет в своем лице талантливого стихотворца и профессионального филолога, способного ответственно подойти к решению теоретических и практических проблем художественного перевода» [Пильщиков 1999].

Точно передаются переводчиком и другие особенности формы «Комедии»: строго выдержанная терцинная строфика, стремление к «дантовским» точным рифмам, изощренная звукопись, примеры которой приводит в своих разъяснениях сам Илюшин [Илюшин 1971: 161–162] и А. Б. Махов в своей рецензии на его перевод [Махов 2004: 157].

В заключение присоединимся к восхищенному финалу авторского предисловия к первому полному изданию перевода «Комедии»: «Всё-таки удивительно гибкий стих завещали нам наши предки!» [Данте 1995: 35]. И завершим наши размышления еще одной цитатой из отзыва Пильщикова, к которой нельзя не присоединиться: «Художественные достоинства илюшинского перевода несомненны» [Пильщиков 1999].

Примечания

[1] Цифры в скобках обозначают здесь количество слогов в полустишиях до и после цезуры, а буквы после них — тип окончаний (мужское или женское).

[2] Здесь и далее приводится упрощенная запись метрических схем стиха: значком «1» обозначается ударный слог, значком «0» — безударный.

Библиография

Акимова, Болотов 2005 — *Акимова М. В., Болотов С. Г.* «Противъ удареній своего языка» (размышления о стихе «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. 2004. М.: 2005. С. 10–44.

Акимова, Болотов 2008 — *Акимова М. В., Болотов С. Г.* Стих «Божественной Комедии» и проблема его адекватной передачи на русском языке // Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл. М.: 2008. С. 299–231.

Британишский 2007 — *Британишский В.* Поэзия и Польша. Путешествие длиной полжизни. М.: 2007.

Данте 1988 — *Алигьери Данте.* Божественная Комедия. М.: 1988.

Данте 1995 — *Алигьери Данте.* Божественная Комедия / Пер. с ит., вступ. ст. и примеч. А. А. Илюшина. М.: 1995; 2-е изд.: М.: 2008.

Илюшин 1971 — *Илюшин А. А.* Стих «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. 1971. М.: 1971.

Илюшин 1973 — *Илюшин А. А.* Польский силлабический одиннадцатисложник и его возможный русский эквивалент // Польский романтизм и восточнославянские литературы. М.: 1973. С. 162–173.

Илюшин 1976 — *Илюшин А. А.* Эпизод Уголино в «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. М.: 1976.

Илюшин 1979 — *Илюшин А. А.* Песни Земного Рая // Дантовские чтения. М.: 1979.

Илюшин 1988 — *Илюшин А. А.* Русское стихосложение. М.: 1988.

Илюшин 2004 — *Илюшин А. А.* Русское стихосложение. М.: 2004.

Махов 2004 — *Махов А. Б.* Новое прочтение Данте // Дантовские чтения, М.: 2004.

Пильщиков 1999 — *Пильщиков И. А.* О «Божественной Комедии» в переводе А. А. Илюшина // http://old.russ.ru/edu/99-04-12/pilsch.htm. Дата обращения: 10.10.2017.

Полищук 1999 — *Полищук Д.* Страннику городскому. Семисложники. Четырнадцать страниц из дневника путешествий по странному нашему городу да пять песенок старинными семисложными стихами с прибавлением книжицы из трех стихотворений, сочиненных на том пути иными силлабическими же размерами. М.: 1999.

Екатерина Витальевна Фейгина

КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ В «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА СТРУКТУРУ ДАНТОВСКОГО МИРОЗДАНИЯ

«И море, и Гомер — всё движется любовью»
О. Мандельштам

А. А. Илюшин в статье, предваряющей его перевод «Божественной Комедии», писал, что Данте «нашел в мире и в самом себе великую силу и универсальное начало — любовь, которую и сделал главной героиней и текстообразующим фактором своего произведения». [Илюшин 1995: 5]

«Божественная Комедия» является не только энциклопедией мироздания, она рассказывает о людях, живущих во Вселенной, жизнь этих людей закончилась на земле, но продолжается в вечности. Все эти люди объединены любовью. Иногда она отсутствует, но тогда составляет отрицательную величину, иногда она недостаточна, но исследовательско-паломническое устремление героя в конце концов увенчается постижением смысла бытия.

Великую поэму Данте действительно можно объяснить как песнь о любви и даже песнь любви. В поэме не только показаны все виды человеческих отношений — любовь поэтов, супругов, влюбленных, братьев, сестер, родственников, друзей, но и рассматривается любовь как сам принцип отношений. Подобно гамме красок или хроматике звуков вся «Комедия» выстраивается как клавиатура любви — от низких тонов глубинного бесчувствия, искажения, отсутствия любви до изливающих свет высот Рая, когда оказывается, что святые, пребывающие в блаженстве, постоянно деятельны, трудятся, молятся и промышляют обо всех, и о грешниках в первую очередь.

Предел этого чувства-отношения раскрывается в последней строчке дантовского «Рая»: «Любовь, что движет и солнце и звёзды» [Данте 1995: 715].

Дантовская концепция любви раскрывается необычайно стройно и последовательно в «Комедии». В эпоху Проторенессанса, т. е. позднего Средневековья, о любви было написано столь много богословских сочинений, рыцарских романов, куртуазных песен, что это было одним из общих мест. Однако, как утверждает О. А. Седакова, ссылаясь на А. М. Кьяваччи Леонарди, у Данте «привычный топос обретает живую реальность» [см.: Седакова].

Любовь спасает самого Данте, затрагивает встречающихся ему людей, проводников. Сам принцип развития сюжета, разворачивания мысли автора, звучания терцин, отбивающих шаги Данте и биение его сердца [см.: Мандельштам 1990: 217], связан с путем любви. Погружаясь в Ад, герой познает ужасы как собственной, так

и человеческой природы. Он не утратил способности любить, сочувствует и сопереживает страдающим грешникам и сам сознает связь времен, представление о настоящем, которое грешники утратили.

Данте реализует в «Божественной Комедии» человеческое стремление к познанию себя и мира. К познанию стремится Улисс, двойник-антипод Данте [см.: Доброхотов 1990], которому дано было путешествовать и находить многочисленные решения в сложных ситуациях. К познанию идет и сам Данте, поэт, ощутивший себя в момент величайшего кризиса в своей жизни погибающим, достигшим отчаяния и ужаса. Он хочет ответить на вопрос о смысле бытия и узнать свою судьбу.

Любовь — та сила, которая является мощным внутренним импульсом, которая движет им и придает смысл и завершение всему миру.

Почему Данте, заблудившийся в сумрачном лесу, находящийся на пороге смерти, должен пройти через Ад? Это является преодолением смерти, вернее, средством избежать участи более страшной, чем сама смерть. Середина жизни — срок смерти грешника [см.: Седакова]. Дева Мария, узнавшая об опасности, грозящей Данте, раньше других посылает ему на помощь Лючию, которая сообщает о ней Беатриче. Аргументом спасения поэта является любовь: «который тебя любит», — говорит Лючия. Умершая поэтическая возлюбленная Данте спускается в Лимб к Вергилию и просит его прийти на помощь Данте.

Если в «Новой жизни» любовь предстает как персонифицированный Амор — почти театральный персонаж, который несет Донну на руках и дает ей вкусить Дантова сердца, то в «Божественной Комедии» любовь — Божественная сила, энергия, таинственная сущность Бога, которая помогает Его постигнуть в силу возможностей конкретного человека.

Люди, показанные в огромном, но таком продуманном произведении Данте, отличаются не только характерами, внешностью и судьбой, но и умением взаимодействовать друг с другом в любви или без нее. Любовь живет в святых душах, но их уникальность не в том, что они создают любовь, а в том, что они сумели ею «овладеть», сделать ее сообразной своей индивидуальности.

Можно исследовать философию любви в «Божественной Комедии». Создавая огромную, почти юридическую морально-нравственную систему в своем произведении со сложной разветвленной иерархией грехов и добродетелей, Данте оставляет за любовью право пребывать свободно везде. Это то самое начало, которое «животворит, когда буква убивает». Дантовская любовь и соответствует библейской, подобно тому, как персонажи процессии в Земном Раю абсолютно соответствуют своим библейским прообразам, — и оказывается неожиданной. Любовь — абсолютная прерогатива Бога, она вдохновляет и творчески преображает мир, душу человека, заставляет его творить. Дантовская любовь связана с Верой, Надеждой, с человеческим преображением и творческим пониманием происходящего. Именно этого лишены души Ада. Отсутствие любви — следствие человеческой свободы. Бог не навязывает способность любить, человек же должен учиться любви.

В первой части «Inferno» мы понимаем, что не можем говорить, будто в этой части мира нет любви. Она, конечно, есть абсолютно везде. Однако в Аду она является законом справедливости и оказывается за пределами этой страшной области и за пределами душ, населяющих Ад, притом что Ад создан «Мудростью

высшей и первой любовью» [Данте 1995: 50]. Той самой любовью Бога к человеку, которую человек не сумел оправдать и впал в грех. В Аду слово «любовь» (*amore*) употребляется очень редко. Чаще всего она показана как явление, которого в Аду нет. Однако есть особое место, связанное с понятием любви непосредственно. Это знаменитая Песнь пятая, рассказывающая о Данте в сопровождении Вергилия в кругу сладострастников. Мы нечасто задаемся вопросом, почему именно со Сладострастия начинается отсчет адских кругов. Ведь Лимб (Lembo) — это еще не Ад в собственном смысле слова. Мы бы предложили два варианта объяснения, которые связаны друг с другом.

Если центральным образом, структурообразующим для композиции произведения, является Беатриче, то важнейший для Данте мотив измены выражается посредством образа дамы-ширмы, дамы-утешительницы, и в таком случае назидательные примеры Песни пятой Ада — метафорическое зеркало, в которое смотрится герой.

Однако второе объяснение более универсально: Данте показывает неправильно понятую любовь. Любовь, которая ведет к смерти: «Amor condusse noi ad una morte», говорит Франческа в 106-м стихе Песни пятой «Ада». В переводе Илюшина: «Любовь к единой привела нас смерти». [Данте 1995: 67]. Несколькими строчками ранее в 100-м стихе этой же песни Франческа говорит: «Любовь внезапно сердце опаляет». В итальянском тексте эта строчка имеет терминологическое значение: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'aprende». *Il cor gentil* — благородное сердце — важнейший философский и поэтический термин самой известной канцоны Гвидо Гвиницелли и термин, вошедший в куртуазную итальянскую лирику. Человеку, имеющему благородное сердце, ведома высокая любовь, ведущая к совершенствованию. И вдруг в Песни пятой Первой кантики выясняется, что человека, имеющего благородное сердце, любовь может привести к смерти в Аду. По поводу слов «Amor condusse noi ad una morte» приведем интересное рассуждение А. А. Илюшина: «здесь есть стих, начинающийся словом *любовь* и кончающимся словом *смерть*. <…> Эти слова шествуют бок о бок по мировой литературе. Любовь осознается как сила, стоящая у истоков жизни, смерть — в ее конце. Композиция дантовского стиха подчеркивает это противостояние» [Илюшин 1971: 171].

Для самого Данте любовь является спасительной, поскольку Беатриче, пришедшая к Вергилию, говорит «Amor mi mosse» (Inf. 2. 72) — «Любовь внушила мне мои заботы» [Данте 1995: 46]. Опять же, важнейшее совпадение слова — итальянского глагола *movere* с последней строчкой всей поэмы: «l'amor che move il sole e l'altre stelle» — «Любовь, что движет и солнце и звёзды» [Данте 1995: 715]. Т. е. замысел спасения Данте небесами непосредственно приведет к творческому озарению поэта в конце и к пониманию гармонии Вселенной. В Песни пятой Ада Данте показывает любовь-страсть не моралистически, назидательно рассуждая о грехе сладострастия и грозя пальцем человечеству, а ссылаясь на потрясающий средневековый рыцарский роман Кретьена де Труа «Ланцелот, или Рыцарь Телеги», роман, создающий образ идеального рыцаря и идеального возлюбленного: верного и самоотверженного, — поскольку Франческа с будущим любовником читали этот роман, «анекдоты / О Ланчелоте, одержимом страстью» [Данте 1995: 68]. Данте виртуозно показывает историю грехопадения Франчески. Оно происходит мгновенно, но передано глаголом: *noi leggiavamo* (имперфетто передает

процесс чтения) — «quel giorno piu non vi leggemmo avante» (Пассато проссимо) «В тот день никто из нас к ней не вернулся» [Данте 1995: 69]. Реакция Данте, упавшего в глубокий обморок после рассказа Франчески, свидетельствует о том, что история имела значение для него и вызвала глубокое сопереживание и раскаяние.

Описывая глубины человеческого падения и низости, Данте прибегает к «Метаморфозам» Овидия и показывает один из самых страшных примеров — Мирру, совершившую инцест (Тридцатая песнь «Ада»). Поэт использует то самое слово *amore*, но поясняет: *fuor del dritto amore* (далеко от праведной любви). Это предел любовного искажения. И в последующих песнях, рассказывающих о последнем круге Ада, речь о любви уже не идет. Таким образом, в Аду любовь представлена как ложно понятая, ведущая к смерти в вечной жизни.

В «Чистилище» поэт в первую очередь учится постигать истинную любовь как дисциплину, и это связано с его «восхождением к свободе» [см.: Доброхотов 1990] и его очищением. Кульминацией «Божественной Комедии» является Песнь тридцатая Чистилища, точка золотого сечения «Комедии». Это Земной Рай, который расположен на вершине горы Чистилища. Именно отсюда были изгнаны Адам и Ева после грехопадения. Седакова указывает, что участники, процессия праведников, библейских персонажей «шепчут: “Адам!”. Они идут искать Адама» [Седакова 2010: 191]. Но, как мы считаем, Данте в Земном Раю сам является образом Адама, которому Беатриче не позволила погибнуть. Недаром она его отчитывает, как строгая мать. Адам — символ человека, отпавшего от Бога, служит примером того, как нельзя поступать. Концепция Земного Рая включает и пророчество о судьбе Италии, и предупреждение каждому человеку о грехе Адама, утратившего Рай. Данте оказывается тем, кому дозволено при жизни видеть райскую любовь и познать суть Вселенной.

Последняя песнь Рая свидетельствует о том, что Данте обретает самостоятельность. Беатриче отходит от него и занимает свое место в Райской Розе — сонме праведников. Появление святого Бернарда Клервосского, объясняющего поэту тайну Св. Троицы, связано с богословским объяснением возможности понимания Бога. Поэтому именно мистик является перед героем — поскольку св. Фома Аквинский, занимающий почетное место в круге мудрецов на Солнце, считал Бога непознаваемым.

Однако появление св. Бернарда имеет еще и другой, литургический смысл. Св. Бернард произносит молитву Деве Марии. Именно прославление Богоматери, которая и вымолила спасение Данте у Христа, помогает приблизиться к постижению тайны существования Вселенной. Святые перед Богом пребывают в молитвенном благоговейном состоянии, поэтому молитва Бернарда может объясняться как ступень к пониманию, постижению. Бернард оказывается не только богословом объясняющим, но и священником, творящим таинство. Дева Мария — спасительница человечества, вторая Ева — Ева, через которую пришло спасение, поэтому в последней песни Комедии мы видим ответ и утоление «жажды поиска Адама» в Земном Раю. Эта жажда утоляется прославлением Богоматери, той идеальной женщины, которая сделала невозможное, «вместила Невместимого».

Данте же дано постижение смысла бытия, он вполне осознает собственное несовершенство, но понимает красоту Вселенной и может ее передать человечеству:

Надежды нет на собственные крылья;
И се — блистанье мысль мою настигло
Во исполненье страстного усилья.

Воображенье, мощь теряя, сникло,
Но волю, жажду, иже мя ведоста,
Влекла кругами извечного цикла

Любовь, что движет и солнце и звёзды.
[Данте 1995: 715]

Библиография

Данте 1995 — *Алигьери Данте.* Божественная Комедия / Пер. с ит. А. А. Илюшина. М.: 1995.

Доброхотов 1990 — *Доброхотов А. Л.* Данте Алигьери. М.: 1990.

Илюшин 1971 — *Илюшин А. А.* Стих «Божественной Комедии» // Дантовские Чтения М.: 1971.

Илюшин 1995 — *Илюшин А. А.* Еще один разговор о Данте // Алигьери Данте. Божественная Комедия. Пер. с ит. А. А. Илюшина. М.: 1995. С. 5–37.

Мандельштам 1990 — *Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте // Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2-х т. М.: 1990. Т. 2. С. 214–256.

Седакова — *Седакова О. А.* Перевести Данте // http://magazines.russ.ru/znamia/2017/2/perevesti-dante.html.

Седакова 2010 — *Седакова О. А.* Данте и после него // Седакова О. А. Переводы. М.: 2010.

«ЗАИНТЕРЕСОВАННЫЙ ПРИДЕТ К СВОЕЙ ТЕМЕ САМ...»

Статьи студентов и аспирантов

Лариса Безменова

ПАМЯТЬ ЕГО О НЕЙ. ПАМЯТЬ ЕЕ О НЕМ

Александр Анатольевич Илюшин главной темой для творчества считал любовь. Возможно, именно поэтому он высоко ценил стихи С. Я. Надсона, вокруг личности и творчества которого до сих пор не утихают споры литературных критиков. Илюшин относил его к поэтам-страдальцам и посвятил ему несколько строк в своей поэме «Память Его о Ней». В ней Надсон упоминается наряду с другими собратьями по литературному цеху, которым суждено было испытать в жизни тяжесть утраты:

> А Надсон — тот, казалось, зарыдал.
> Ему знакомы были эти муки.
> И смерть любимой, и тоску разлуки —
> Всё пережил, всё горько испытал.
> [Дантовские чтения 2000: 176]

Это правда. Всю свою короткую жизнь С. Надсон любил всего одну женщину, (это и не женщина вовсе, а умершая от чахотки 17-летняя девушка), которой он не переставал поклоняться даже после ее смерти, считая низостью и предательством интерес к другим.

Звали ее Наташа. Наталья Михайловна Дешевова для всех, «Наташенька» и «Таля» для него. Надсон познакомился с ней в 1877 г., немногим позже 15-го своего дня рождения. Он и до этого был влюбчив: в его дневниковых записях можно найти множество упоминаний о Марусе, Лизочке и других девушках, но встреча с Натальей перевернула его жизнь. Все любовные переживания до нее были лишь накоплением сердечного опыта. В свои 15 лет Надсон был готов к настоящему чувству, настоящей любви, которая стала в его жизни единственной. В одном из своих стихотворений он написал: «Как мало прожито, как много пережито», — и это вовсе не гипербола.

Отношения между двумя молодыми людьми складывались совсем не так, как этого бы хотелось Надсону. Сначала всё шло гладко, и казалось, что они без памяти влюблены друг в друга. Однако через некоторое время чувства Натальи угасли, и она увлеклась Василием, двоюродным братом Семёна, что, несомненно, огорчало Надсона.

Итогом многократных объяснений с Наташей стало ее предложение дружбы, но не любви. Надсон долго еще таил надежду на взаимность, которая то угасала, то возрождалась вновь.

13 марта 1879 г. Наталья Дешевова скончалась от чахотки. С этого момента жизнь обезумевшего от горя юноши превратилась в поклонение умершей, а любовь, если так можно выразиться, стала взаимной. Конечно же, не в прямом смысле. Но, по крайней мере, теперь Надсон мог изливать свои чувства, не получая возражений. Началось это поэтическое поклонение со ставшего чрезвычайно популярным в 1880-е гг. стихотворения:

Я вновь один — и вновь кругом
Всё та же ночь и мрак унылый,
И я в раздумье роковом
Стою над свежею могилой:
Чего мне ждать, к чему мне жить,
К чему бороться и трудиться:
Мне больше некого любить,
Мне больше некому молиться!..
[Надсон 1962: 70]

Затем именно ей, своей Наташеньке, Надсон посвятил свой первый и единственный сборник стихов:

Не я пишу — рукой моею,
Как встарь, владеешь ты, любя,
И каждый лживый звук под нею
В могиле мучил бы тебя…
[Надсон 1962: 172]

Впоследствии поэт еще не раз будет рисовать светлый образ возлюбленной, все строки будут пронизаны глубокими и сильными чувствами, иногда радостью от возможности воображаемого общения с ней, а чаще — трагическим чувством фатальной невозвратимости. Стиль посланий «в иной мир» отличает необычайная экспрессия, близкая к разговорной речи, обилие риторических вопросов: «Где ты? Ты слышишь ли это рыданье?», «Где ты? Откликнись, родная!».

Пылкие чувства молодого Семёна Надсона кому-то покажутся экзальтированными, преувеличенными, порожденными яркой фантазией, но их подлинность доказана временем: на протяжении всей своей недолгой жизни поэт больше ни разу не испытывал подобного. Он возвел свою любовь к Наталье Дешевовой на высокий пьедестал чистоты и недосягаемости. Память о Наталье стала для поэта священной. В 1882 г. он посвятил ей такие строки:

Но, и бесплотная, ты всё еще со мною,
И всё еще, сквозь даль безжалостных годов,
Из тайника души ты светишь мне звездою…
Надсон 1962: 179]

Надсон не мог смириться со смертью любимой, иногда ему даже казалось, что он видит ее и разговаривает с ней. Его скорбь была «жгучей, безумной и бесконечной» [Надсон 1962: 175].

Я каждой ночи ждал, как благодатной встречи
Я призрак полюбил всей силою моей…
[Надсон 1962: 163]

В статье «Некрофильские этюды» у А. А. Илюшина мы читаем:

> «Облагороженность чисто духовного некрофильства проявляется в его беспримерном бескорыстии. Любя живых, мы чаще всего имеем возможность воспользоваться их взаимностью. А от мертвых таковой дождешься ли?.. Тут свои особые ценности, в системе которых глубочайший и трагический смысл обретает верность. Аксиологически она опять-таки выше, чем, например, обоюдная верность живых любовников, которые зациклены друг на друге, довольны друг другом и никто им больше не желанен. Другое дело верность мертвецу: она героична и аскетична, она есть подвиг отшельничества, одинокого затворничества. Неизменная привязанность к живым не расширяет наших горизонтов и кругозоров; неизменная привязанность к мертвым приоткрывает нам таинственный потусторонний мир» [Илюшин 1995: 62].

Вот такой интересный поворот. И такова целомудренная, не требующая ничего взамен, идеальная, возвышенная любовь Надсона к Наташе Дешевовой.

Любовь, которая была сильнее смерти. Точнее, жизни. И в подтверждение тому — случай из жизни поэта.

Уже будучи тяжело больным, Семён Надсон знакомится с семейством Терновских. Симпатию к поэту проявляет дочь главы семейства Мария, да и он сам интересуется ею. Однако Надсон всё никак не мог для себя понять: являются ли его переживания искренними, настоящими? У него до сих пор на этажерке стоит фотография Натальи Дешевовой. Поэт всё еще тоскует, но при этом жаждет испытать подобные чувства вновь. Да и Мария, как мы знаем из записок, оставленных другом Надсона Жэрве, была настроена благосклонно и даже решительно. Но в том же 1883 г. появляется стихотворение «Только утро любви хорошо…»:

> … Хороши только первые робкие речи,
> Трепет девственно чистой, стыдливой души,
> Недомолвки и беглые встречи…
> [Надсон 1962: 221]

Дальнейшие строки — о том, что «с поцелуем роняет венок чистота, / И кумир низведен с пьедестала». Любовь, в которую вплетается плотский аспект, не для целомудренного Надсона. Мертвая девушка окончательно победила живую. Надсон, хотевший было жениться, прервал отношения с Марией и написал об этом А. Плещееву. Больше любви к Наташе не мешало ничто. Целомудрие Надсона — это утверждение того, что нет ничего среднего между плотью и чистыми, возвышенными, глубокими — самыми настоящими — чувствами.

Теперь — вторая часть «любовной истории» Надсона. Назовем ее «Память Ее о Нем». Она чуть короче, и стихов почти не будет.

1884 год. Семён Надсон, уволившись из армии, перебирается в Петербург. Ослабленный болезнью, не имеющий средств к существованию, он истощен и не видит будущего. Многие предлагали уже известному тогда поэту свою помощь: его талант успел заинтересовать общество, в особенности женское. Среди представительниц прекрасного пола, желавших помочь Надсону, оказалась Мария Валентиновна Ватсон, которой предстояло сыграть особую роль в жизни поэта. Именно к ней обратился Надсон «похлопотать о месте корректора» — это было первым его письмом к ней.

М. Ватсон, дочь испанского дворянина, обосновавшегося в России, окончила Смольный институт благородных девиц и сама писала стихи на французском языке. Она была очень общительной, доброжелательной ко всем окружавшим ее людям. В круг ее общения входили многие литераторы. М. Ватсон была замужем за Эрнестом Ватсоном, публицистом и переводчиком, который считался душой Литературного фонда.

Она прониклась сочувствием к поэту и всеми силами старалась хоть как-то облегчить его существование и помочь в его продвижении в литературном мире. Надсон быстро привык к ней, и она стала тем самым человеком, которому он, одинокий и уставший, мог открыть свою душу и даже пожаловаться на трудности. В письмах к ней он говорил: « … Вы <…> возвысились до идеала любви. Вы поняли, что человек озлобленный, мнительный, усталый, даже любви боится, даже от нее сторонится. Вы поняли, что любить его нужно в таком случае почти насильно, почти против его желания» [Надсон 1913: 546].

У Надсона появляется потребность делиться с Марией Валентиновной всем, что его волнует: от мимолетных впечатлений до душевных переживаний. Он пишет ей почти каждый день и передает поклоны мужу, падчерице и даже коту Ваське.

Тем временем же 29 сентября 1884 г. в дневнике Надсона появляется страшная и лаконичная запись: «Я начал умирать» [Надсон 1913: 528]. У поэта серьезно обострилась болезнь, и, по заявлениям врачей, спасти его могла только операция за границей. Один ехать он не мог, и Мария Валентиновна приняла решение сопровождать его. С ее стороны это был почти подвиг, но отнюдь не все оценили ее великодушие, — ведь для того, чтобы несколько месяцев пробыть с больным, ей нужно было оставить мужа!

Время, проведенное поэтом вдали от родины, — это постоянные скитания из города в город, из страны в страну, но находясь под крылом Марии Валентиновны, Надсон чувствовал себя довольно легко и уверенно. Именно она взяла на себя все хлопоты и заботы.

Через какое-то время М. Ватсон вынуждена была уехать обратно в Россию, и тут Надсон пережил сильнейший нервный срыв. Он, отдавая себе отчет, что у нее есть обязанности перед семьей, всем сердцем и душой хотел, чтобы она всегда была рядом с ним:

> «Не могу больше чувствовать себя одиноким, никому ненужным, — одним словом, отрезанным ломтем. Ради Бога, устройте что-нибудь: или ваш приезд, или дайте мне возможность уехать… Видите, какая трагедия, мое солнышко, а я знаю, что вы приехать не можете! Что делать, что делать! У меня голова на части ломится!.. Я в отчаянии! Посоветуйтесь с кем-нибудь и спасите меня, ради Бога, иначе я сам с собой кончу. Мне больше сил нет. Прощайте… Больше писать не могу — опять слезы…» [Надсон 1913: 558].

Поэту становилось всё хуже. Мария Валентиновна приняла решение привезти поэта на родину, куда он так рвался. Однако возвращение стало для Надсона настоящим ударом. Разрешение доктора уехать домой убило в нем всякую надежду на выздоровление: он окончательно уверовал в неблагоприятный исход своего заболевания. Трудно представить, что испытывал тогда молодой человек,

страстно желавший жизни и стремящийся стать полезным обществу. В минуты отчаяния он говорил: « … если бы вы знали, что за ужас сознавать, что у вас нет будущего, что даже на месяц вперед нельзя делать планов. Подумайте, ведь я не книгу, не роман читаю, это я, я сам умираю» [Надсон 1913: 528]. Было принято решение обосноваться в Крыму. На некоторое время состояние Надсона улучшилось, а настроение поднялось благодаря выходу в январе 1886 г. второго издания сборника его произведений, и в этом деле, как всегда, хлопотала Мария Валентиновна.

Даже в Крыму Мария Ватсон практически всё время находилась рядом с поэтом. Редкими набегами она бывала в Петербурге, но потом вновь возвращалась к поэту.

Отношения Марии Ватсон и Семёна Надсона прошли испытание болезнью и невзгодами. Между ними не было романтики, которая бывает между мужчиной и женщиной. Вся возвышенность и романтичность были исключены самой сложившейся ситуацией, в которой оказались оба: с одной стороны был истощенный болезнью поэт, которому были необходимы уход и забота; с другой — няня, утешительница, которая устраивала хозяйство, обогревала своим теплом, поддерживала в минуты тоски, прощала все капризы и раздражительность.

Надсон остался верен себе. Он ценил в Марии Ватсон не женщину, а человека, в какой-то степени она заменила поэту мать, которую он потерял в детстве, и восполнила недостаток тепла и заботы, недополученных им. Неслучайно в своем письме он признается: «”В несчастии мы мать вспоминаем”, — говорит Некрасов, я в несчастьи вспоминаю вас» [Надсон 1913: 544].

Какие чувства испытывала сама Мария Валентиновна, сказать очень сложно. Ее письма и дневниковые записи никогда и нигде не публиковались. Мы можем только предположить. Она по возрасту была старше Надсона на 14 лет. У нее не было детей. У него были страшные боли перед смертью. Она помогала ему совершать предписанные врачами манипуляции…

19 января 1887 г. Семёна Яковлевича не стало. Благодаря хлопотам Марии Валентиновны Надсона похоронили в Санкт-Петербурге. Гроб с его телом провожала огромная толпа почитателей. Многие поклонники таланта Надсона воспринимали его смерть как личную трагедию.

Позднее, опять-таки благодаря стараниям энергичной и деятельной Марии Валентиновны, были опубликованы ранее неизданные стихотворения Надсона. Как оказалось, их сохранилось гораздо больше тех, которые уже были напечатаны. Многие из посмертных стихов Надсон при жизни вряд ли стал бы публиковать сам, т. к. они не были доработанными. Однако Мария Ватсон считала священным всё, что имело отношение к поэту, и посвятила дальнейшую жизнь его памяти. Сама она умерла в 1932 г., пережив поэта на 45 лет. Л. Чуковская вспоминала ее «старухой с трясущейся головой» [Чуковская 2013]. Ватсон умерла в доме престарелых. Из ценных вещей у нее был только гипсовый бюст Надсона. Кстати, из-за этого бюста она не смогла эмигрировать в свое время — он был слишком тяжелым, а оставить его в России «одного» она не могла. Мария *Ватсон*, чья фамилия так созвучна с фамилией *Надсон*, была похоронена рядом с ним, на Волковском кладбище. Это произошло благодаря устроителям похорон, которые так и называли ее между собой, — «невеста Надсона».

Библиография

Дантовские чтения 2000 — [Аноним]. Память Его о Ней. Предисл. и публ. А. А. Илюшина // Дантовские чтения. 1998. М.: 2000. С. 173–205.

Илюшин 1995 — *Илюшин А. А.* Некрофильские этюды // Комментарии. 1995. № 7. С. 62–80.

Надсон 1962 — *Надсон С. Я.* Полное собрание стихотворений. М.–Л.: 1962.

Надсон 1913 — *Надсон С. Я.* Проза. Дневники. Письма. СПб.: 1913.

Чуковская 2013 — *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой: В 3-х томах. М.: 2013. Т. 2. С. 789.

Александра Вириевич

К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕВОДА: СРАВНЕНИЕ ПЕРЕВОДОВ СОНЕТА «АККЕРМАНСКИЕ СТЕПИ» А. МИЦКЕВИЧА (А. А. ФЕТ И В. Г. БЕНЕДИКТОВ)

Тема польско-русских литературных связей входила в круг интересов А. А. Илюшина, и он неоднократно обращался к ней в своих работах (начиная с Симеона Полоцкого и заканчивая польской литературой XIX в.). Особое внимание он уделял польскому романтизму [см.: Илюшин 1970; Илюшин 1972; Илюшин 1973а; Илюшин 1973б; Илюшин 1992; Илюшин 2007].

Говоря о польском романтизме, нельзя не вспомнить наиболее яркого его представителя, великого классика польской литературы — Адама Бернарда Мицкевича. Благодаря этому выдающемуся поэту российский читатель смог познакомиться с миром польской литературы после того, как она была «забыта» в связи с переходом русской поэзии на силлабо-тоническую систему стихосложения. Мицкевич был авторитетным в России автором, которого активно переводили [см.: Орловский 2016]. Среди его переводчиков — П. А. Вяземский, В. Ф. Ходасевич, И. А. Бунин и др. Первый перевод «Крымских сонетов» создал Вяземский, но его перевод намеренно был выполнен в прозе: он хотел, чтобы другие мастера слова сделали по-настоящему блестящий перевод [см.: Мицкевич 2004: 251–252]. Действительно, «Крымские сонеты» занимают русских переводчиков с момента их публикации на польском языке в 1826 г. до наших дней.

Переводчики Мицкевича во время работы ориентировались на родство славянских языков, что и отразилось в их переводах. в частности, об этом родстве писал Вяземский, который оправдывал прозаичность своего перевода именно так: «Стараясь переводить как можно буквальнее, следовали мы двум побуждениям: во-первых, хотели показать сходство языков польского с русским… Вторым побуждением к неотступному переводу было для нас и уверение, что близкий перевод, особливо же в прозе, всегда предпочтительнее такому, в котором переводчик думает более о себе, чем о подлиннике своем» [Мицкевич 2004: 251–252] .

Мы рассматриваем переводы А. А. Фета и В. Г. Бенедиктова первого сонета из цикла «Крымские сонеты» — «Аккерманские степи».

Фет переводит Мицкевича в ранний период творчества. Это время его учебы в Московском университете, публикации первого сборника («Лирический пантеон»). Помимо единственного перевода первого «Крымского сонета», опубликованного в 1854 г. в журнале «Отечественные записки» без указания имени Мицкевича, русский поэт переводит еще несколько его произведений: «Дозор» (1846 г.), «О, милая дева, к чему нам, к чему говорить?..» (1840 г.) и др. [см.: Мицкевич 2004: 260] Свой перевод Фет называет просто «Степь». Помимо

Мицкевича, Фет переводит произведения Горация, И.-В. Гёте и др. Стихи Мицкевича — единственное, что Фет перевел с польского языка.

Бенедиктов в 1850–1860-х гг. перевел почти всё поэтическое наследие Мицкевича, однако далеко не все его переводы были изданы. Это период гражданской лирики в собственном творчестве Бенедиктова, а также время его активной переводческой деятельности. Большинство своих переводов с польского языка Бенедиктов выполнял по заказу Н. В. Гербеля в 1869 г., но произведения Мицкевича он начинает постепенно переводить еще в самом начале своей карьеры в 1830-х гг. [см.: Бенедиктов 1983]. Польская поэзия, наряду с французской, наиболее привлекала Бенедиктова [см.: Бенедиктов 1983]. «Крымские сонеты» в его переводе были опубликованы во втором томе его сочинений в 1882 г. [см.: Мицкевич 2004: 250].

Чтобы проанализировать переводы, приведем полностью оригинальный текст, выполненный нами подстрочник и переводы Фета и Бенедиктова.

Мицкевич (рифмовка оригинала — АББА АББА ВГВ ГВГ)**:**

Stepy Akermańskie

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi,
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,
Omijam koralowe ostrowy burzanu.

Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu;
Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;
Tam z dala błyszczy obłok - tam jutrzenka wschodzi;
To błyszczy Dniestr, to weszła lampa Akermanu.

Stójmy! - jak cicho! - słyszę ciągnące żurawie,
Których by nie dościgły źrenice sokoła;
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,

Kędy wąż śliską piersią dotyka się zioła.
W takiej ciszy - tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy. - Jedźmy, nikt nie woła.
[Mickiewicz 1826: 173]

Подстрочник:

Я вплыл в пространство сухого океана, воз ныряет в зелени и, как лодка, зыблется; среди волн шумящих нив, среди разлива цветов, миную багряные острова бурьяна.

Уже сумрак нисходит: нет ни дороги, ни кургана; смотрю в небо, ищу звёзд — путеводительниц ладьи; там вдали блестит облако? Там денница всходит? Нет, это блестит Днестр, это взошла лампа Аккермана.

Остановимся! Как тихо! Слышу, как тянутся журавли, которых не достиг бы взор сокола; слышу, как мотылёк колышется на траве, как змея дотрагивается до зелени скользкой грудью. в этой тиши так напрягаю ухо любопытное, что мог бы услышать голос из Литвы — едем; никто не позовёт!

Фет (рифмовка — АббА АббА ВгВ гВг):

Всплываю на простор сухого океана,
И в зелени мой воз ныряет, как ладья,

Среди зелёных трав и меж цветов скользя,
Минуя острова кораллов из бурьяна.

Уж сумрак — ни травы не видно, ни кургана;
Не озарит ли путь звезда, мне свет лия?
Вдали там облако, зарницу ль вижу я?
То светит Днестр: взошла лампада Аккермана.

Как тихо. — Постоим. — Я слышу, стая мчится.
То журавли; зрачком их сокол не найдёт.
Я слышу, мотылёк на травке шевелится

И грудью скользкой уж по зелени ползёт.
Такая тишь, что мог бы в слухе отразиться
И зов с Литвы. Но нет! Никто не позовёт.
[Фет 1912: 304]

Бенедиктов (рифмовка — АбАб ВгВг Дее Джж):

Сухой океан подо мной; колесница
Зелёную хлябь рассекает, как чёлн,
Кораллы бурьяна обходит и мчится
По бездне цветов средь растительных волн.

Нигде ни тропы, ни кургана! Мы стали.
Нет звёзд путеводных: повсюду — лишь мрак.
Вот — облако светлое!.. Вот — не заря ли?..
Нет! Днестр это; там — Аккерманский маяк.

Стоим мы. Как тихо! Доходит до слуха
Полёт журавлей с высоты…Чу! Дрожит
Там листик!..Я слышу, как змейка скользит

По травке…В тиши я напряг своё ухо
Так сильно, что зов с Литвы будь — и тот
Я б слышал…Поедем. Никто не зовёт.
[Бенедиктов 1983: 458]

Фет воспроизводит оригинальную схему рифмовки (он сохраняет последовательность клаузул, но не их тип; сохраняет по две цепочки рифм в катренах и терцетах соответственно). Он использует традиционный для русскоязычных сонетов Я6. Бенедиктов же использует нетрадиционный для русскоязычного сонета того времени Амф4 и рифмует строки совсем не так, как это делает Мицкевич (у переводчика — полное изменение рифмовки; четыре пары рифм в катренах, три пары рифм в терцеты). Можно предположить, что Бенедиктов намеренно уходит от традиции, чтобы создать нечто новое на основе сонета Мицкевича.

Разумеется, полностью формальные особенности сонета Мицкевича не удается передать никому, поскольку поэт пишет все свои сонеты в силлабической системе стихосложения (во всех сонетах он использует 13-сложник), характерной для польской поэзии в целом. Его переводчики использовали силлабо-тоническую систему.

Несмотря на изящество и точность перевода, у Фета смысл стихотворения несколько преобразован. В частности, он заменяет прошедшее время на настоящее: лирический герой Мицкевича уже находился в «просторе сухого океана», в то время как герой Фета туда только попадает, одновременно с чем и начинается действие в стихотворении. Мицкевич, рассказывая в первой строфе о возе, ведет повествование от первого лица; Фет передает возу часть действий лирического героя. Бенедиктов на протяжении всей первой строфы рассказывает о возе, который в его переводе стал «колесницей», что придает его переводу некоторую торжественность и пафос. И Фет, и Бенедиктов используют настоящее время, сохраняя верность оригиналу.

В конце стихотворения Фет игнорирует важный экспрессивный призыв Мицкевича — «Едем!». Таким образом, лирический герой Фета так и остается в степи, в то время как герой Мицкевича ее покидает. Это очень важно, поскольку уход от степи не случаен: лирический герой видит маяк, и к маяку обращен его взор, он идет туда, к свету, и уходит из тьмы, которая наступает в степи. У Бенедиктова эта часть стихотворения по смыслу ближе к оригиналу, чем у Фета.

Однако в первой строфе перевода Бенедиктова практически исчезает лирический герой: автор лишь один раз употребляет личное местоимение, а все действия в строфе происходят без участия лирического героя.

Также Бенедиктов утрачивает важную метафору — «лампа Аккермана» (дословно — «Аккерманский маяк»), тем самым теряя и символичный образ. Небольшой маяк в Аккермане был устроен в минарете бывшей турецкой мечети. Мицкевич говорит о «лампе Аккермана», т. е. о маяке, путеводном ориентире (в прямом и в переносном смысле), дающем надежду среди тьмы. Фет заменяет «лампу» на «лампаду», но от этого первоначальный смысл не искажается. в этом случае Фет лишь привносит элемент таинственности, т. к. лампада — это церковный атрибут.

Для обоих переводов важен образ ужа / змеи. В оригинале Мицкевич использует слово «уж», он говорит о том, как «сколькой грудью уж касается земли». Это же слово оставляет и Фет: он заменяет «касаться» на «ползти», из-за чего первоначальный смысл несколько меняется, но основная идея автора, которая заключается в передаче движения ужа / змеи, остается. Бенедиктов заменяет оригинальное слово на «змею», а точнее, на «змейку», «уменьшая» образ. Он меняет образ в целом: у него «змейка скользит по травке», поэт изображает что-то маленькое и вовсе не опасное, в то время как Мицкевич говорит о «скользкой груди» и тем самым передает ощущение чего-то неприятного, склизкого, ползущего. Здесь Бенедиктов заметно искажает смысл сонета Мицкевича.

Можно отметить, что Бенедиктов в своем переводе не описывает наступление темноты, которое сохраняется у Фета: Фет говорит о «сумраке», а у Бенедиктова изначально присутствует «мрак». В этом Фет тоже приближается к оригиналу: Мицкевич говорит о наступающем «сумраке».

Оригинален образ листика, появляющийся в переводе Бенедиктова и полностью отсутствующий у Мицкевича. С помощью этого образа Бенедиктов передает ту полную тишину, которую Мицкевич показывает только с помощью скольжения ужа; Бенедиктов же усиливает ощущение этой тишины.

Фет отказывается от образа дороги, которую ищет лирический герой Мицкевича. Он заменяет ее на «траву», что искажает первоначальный смысл: герой Мицкевича ищет дорогу, какой-либо путь, а Фет, говоря о том, что «ни травы не видно», делает неоправданную замену, потому что очевидно, что в степи есть трава. Однако Фет внес изменение, ссылаясь во второй строфе своего перевода на сумрак, в котором уже не видно совершенно ничего.

Бенедиктову также пришлось поступиться некоторыми важными моментами оригинала. Так, он «теряет блеск» в своем варианте перевода: заменяет блестящее облако на светлое и опускает образ блестящего Днестра, тем самым не передавая полностью того, что хотел изобразить Мицкевич, — обилия света.

В обоих переводах изменены некоторые детали, однако передается главный смысл произведения Мицкевича. Несмотря на замечания, касающиеся передачи содержания оригинала, можно сказать о том, что оба текста профессионально выполнены и являются примерами работы талантливых переводчиков.

Библиография

Бенедиктов 1983 — *Бенедиктов В. Г.* «Переводы». Л.: 1983.

Илюшин 1970 — *Илюшин А. А.* «Бенедиктов — переводчик Мицкевича» // Польско-русские литературные связи. М.: 1970. С. 234–250.

Илюшин 1972 — *Илюшин А. А.* «Симпозиум по проблемам польского романтизма и его отношений с восточнославянскими литературами» // Вестник Академии Наук СССР. 1972. № 9. С. 92–93.

Илюшин 1973а — *Илюшин А. А.* «Польский силлабический одиннадцатисложник и его возможный русский эквивалент» // Польский романтизм и восточнославянские литературы. М.: 1973. С. 162–173.

Илюшин 1973б — *Илюшин А. А.* Rymy w sonetach polskich i rosyjskich // Poezja. 1973. No. 6. P. 29–33.

Илюшин 1992 — *Илюшин А. А.* Славяно-русские силлабические переводы польских стихов Симеона Полоцкого // Герменевтика древнерусской литературы. М.: 1992. Т. 4. С. 136–164.

Илюшин 2007 — *Илюшин А. А.* Стихотворение А. Мицкевича «Полились мои слезы» в русском контексте // Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре. М.: 2007. С. 263–266.

Мицкевич 2004 — *Мицкевич А. А.* Крымские сонеты. М.: 2004.

Орловский 2016 — *Орловский Я.* «Пушкин и Мицкевич: два поэта под одним плащом» // http://pisarze.pl/eseje/10771-jan-orlowski-puszkin-i-mickiewicz-rosyjski-mit-dwoch-poetow-pod-jednym-plaszczem.html. Дата обращения: 26.10.2017.

Фет 1912 — *Фет А. А.* Полное собрание стихотворений. СПб.: 1912. Т. 2.

Mickiewicz 1899 — *Mickiewicz A.* Poezye Adama Mickiewicza. Kraków: 1899. T. 1.

Евгений Добров

МЕТАБОЛА В ПЕСНИ ПЕРВОЙ «INFERNO» И ЕЕ ПЕРЕВОДЫ

Песнь первая «Ада» как структурирующая основа поэмы Данте

Canto Primo является своеобразным вступлением ко всему путешествию Данте. В отличие от Песни второй, под конец которой Данте решается сойти в Ад (как понимает читатель, «в промежутке» между Песнями второй и третьей он доходит до Адских врат). Общеизвестно, что в Песни первой Данте еще не находится в самом Аду. В ней описаны мирские метания поэта и мотивы, которые подвигают его на недельное путешествие по трем загробным мирам.

Именно в первой главе (абзаце, а иногда и предложении) зачастую задается весь будущий сюжет — начало приобретает особую важность еще и по этой причине.

Это характерно и для «Божественной Комедии», ведь Песнь первая не только рассказывает читателю о причинах, из-за которых поэта оказался в путешествии, но и предвосхищает описание «вечных царств» (т. е. того, что Данте увидит в своих странствиях) и их обитателей, намечаются основополагающие для произведения эпизоды. Еще и поэтому Canto Primo является одной из самых популярных песен в переводческой традиции[1].

Однако для Песни первой важен не только сюжет, но и образность, метафорика, язык, которым Данте описывает свои странствия. Именно здесь читатель впервые встречается с оригинальным приемом — «метаболой». Метаболический рисунок в этом случае образован несколькими метаболами, придающими некую симметричность Первой песни. *Метабола* (греч. μεταβολή — переброс, поворот, переход, перемещение, изменение) — тип художественного образа, передающий взаимопричастность, взаимопревращаемость явлений [см.: Эпштейн 2017] Чаще всего она представляет собой сопряжение двух метафор. Метабола — это образ, не делимый на два — на прямое и переносное значения, на описанный предмет и привлеченное подобие, — а образ двоящейся и вместе с тем единой реальности [см.: Эпштейн 1988: 167]. Метабола — сложный прием для переводчика «Комедии» на русский язык, в т. ч. потому, что развитие русской и европейской метафорик во многом не совпадает. Только благодаря чтению нескольких переводов русский читатель может заметить метаболические конструкции в тексте «Божественной Комедии».

Многовариативное понимание
и прочтение «Божественной Комедии»

Перевод является частным случаем интерпретации [см.: Эко 2006: 275], т. е. одной из форм «чтения» в широком смысле. У. Эко уделяет большое внимание роли читателя, присутствие которого делает коммуникацию возможной. Согласно его концепции, текст нуждается в читателе и без него является неполным [см.: Лутеро 2015: 132]. Благодаря адресату текст может реализоваться как художественное произведение. Именно читатель должен соотнести язык текста с его содержанием и увидеть в нем элементы недосказанности.

Но в чем состоит отличие «читателя» от «адресата»? *Адресат* — «образцовый» или *«идеальный» читатель*, на которого ориентируется автор в процессе творческой активности. Автор выбирает для текста язык, его стилистические, образные и иные составляющие, также он должен предугадать интеллектуальный горизонт читателя. Читатель должен понимать каждую из этих составляющих. Переводчик, стремясь полностью погрузиться в дискурс произведения, во многом и является таким «идеальным» читателем [см: Эко 2007: 33]. Разумеется, «идеальный» читатель приводится Эко в качестве абстрактного лица. Однако процесс интерпретации при переводе намного сложнее, чем при простом чтении. Интерпретация — диалог переводчика и автора. Будучи «идеальным читателем», переводчик является также и своеобразным «посредником» между автором и читателем. Здесь «посредник» — это проводник, обеспечивающий понимание читателем произведения через собственное понимание текста.

Автор, осуществляя творческий акт через мимесис, преображая реальность, в т. ч. и реальность языка, в художественный текст, тоже является посредником — между реальностью и читателем. В этом случае переводчик является не просто интерпретатором, но и посредником «второго уровня».

Можно выделить три стадии творения, причем учесть нужно как исторический процесс, так и акт художественного творчества (а также сотворчество интерпретатора): совершаемое (устная традиция, внутренний диалог); совершённое (письменная традиция, диалог с читателем); постсовершённое (интерпретация, в т. ч. перевод).

Если имеется большое количество интерпретаций, на постсовершённом уровне создается интерпретационное поле. Частный случай — переводческое поле, в рамках которого присутствует многовариантное понимание текста.

Условно разделив поэтический текст на нарративный и лирический, можно заметить, что именно в пространстве лирического текста различие между образами может быть наиболее выраженной. Нарративный текст обусловлен сюжетом, что заставляет переводчика подбирать группы образов, наиболее сходных с оригинальными. При переводе лирического текста можно в известном смысле поступиться буквальностью для проецирования на читателя тех чувств, которые, по мысли переводчика, вкладывал в текст сам автор.

Различие между оригиналом и переводом создает металирическое пространство, через которое читатель может представить каждый образ в собственном когнитивном поле, т. к. концепты образа в переводах зачастую не идентичны ни друг другу, ни оригиналу. Всё вышесказанное поможет нам лучше уяснить трудность передачи образности метаболы на другом языке.

«Озеро сердца»: метабола в тексте Первой песни «Божественной Комедии»

О. Мандельштам называл *метаболу* «гераклитовой *метафорой* [курсив мой. — *Е. Д.*] <…>, подчеркивающей текучесть явления», и полагал ее лежащей в основе поэтики Данте: «<…> Попробуйте указать, где здесь второй, где первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее» [Мандельштам 1994: 236].

Для того, чтобы понять различие между метафорой и метаболой у Данте, сравним в качестве примера две терцины, стоящие рядом друг с другом. В первой из них содержится метафора, а во второй — первая в Canto Primo метабола:

<…> guardai in alto, e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogne calle.

Allor fu la paura un poco queta,
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'i' passai con tanta pieta.
[Dante 2010: 49]

Используя близкий к подстрочному перевод Б. К. Зайцева, покажем изначальные концепты образов, раскрываемых переводчиком в этих строках:

Я взглянул вверх и увидел, что его склоны
Засияли уже в лучах планеты,
Путеводительницы по верным стезям.

Тогда несколько умерился страх,
Таившийся в озере моего сердца
Всю ночь, проведенную столь бедственно.
[Зайцев 2000: 307]

В первой терцине Данте переносит качество *лучей* на сами *склоны*[2]. Во второй терцине образ гораздо сложнее. Изначальный концепт образа, базовый для многих языков, — страх в сердце. Герой не просто испытывает чувство страха, но таит его. Здесь появляется *озеро*: новый уровень образа, «образа над сравнением».

Отражения этой метаболы в переводных текстах можно назвать полярными. Мы идем от отрицания страха и разлития спокойствия в душе до «бури», только что пережитой героем. Внимание переводчиков, чьи тексты были рассмотрены в рамках нашего анализа, приковывают два аспекта: сама «буря» и то, что за ней следует.

В промежутке между двумя полюсами можно выделить такие образы, передающие состояние героя: *успокоение* (Д. Д. Минаев), *озеро* (В. Я. Брюсов, В. Г. Маранцман), *море (покойное)* (Н. Н. Голованов), *море* (взволнованное, бушевавшее) (О. Н. Чюмина и Д. Е. Мин соответственно), *душа* (М. Л. Лозинский), *буря* (В. С. Лемпорт), *глубина* (А. А. Илюшин).

Озеро по большей части является калькой с оригинала и поэтому в русских переводах по сравнению с иностранными переводами «Комедии» встречается редко. Причина этому легко находится благодаря тем текстам, в которых переводчики использовали либо образ *озера*, либо семантически близкое к нему *море*. Здесь буквальный перевод не способствует передаче образности, делая пассаж темным для понимания.

В иностранных переводах *озеро* — самый популярный образ: во французском *lac* (Ж. Риссе), в испанском *lago* (Б. Митре, А. Экеверья), в немецком это будет *See* (Ш. Георге, Р. Цуцман), в английском *lake* (Г. У. Лонгфелло, Дж. Чьярди, Р. и Д. Холландеры, М. Муза, Р. Пински, Р. Киркпатрик). Исключениями являются два случая: французское выражение *au profond de mon cœur* — в *глубине сердца* (А. Лоньон поясняет, что под глубиной имеется в виду «камера сердца, в которой, как верили, находятся витальные эмоции» [Dante 1938: 596]) и немецкое слово *Schloss* — *за́мок* (его употребляет В. Герц).

Илюшин был знаком с множеством переводов Данте на русский язык. Возможно, этим обуславливается та точность, с которой он полностью раскрывает метаболу через единственное слово *глубина*, и вбирающее в себя семантику водоема, и являющееся близким для понимания русскоязычным читателем:

> Тогда страх, не столь уж напряженный,
> Ослаб, в сердечной глубине стихая
> С исходом ночи, в муках проведенной.
> [Илюшин 2008: 27]

Путь к метаболическому пониманию текста

Данте как энциклопедист включил в свой труд не только всю систему знаний, но и всё многообразие языковых фигур своего времени. В его текстах мы находим отнюдь не самые типичные для той эпохи проявления, например, такой фигуры, как ирония (в Четвертой песни «Чистилища» Данте называет Флоренцию *la ben guidata* — в русских переводах это выглядит как *юдоль порядка* (М. Л. Лозинский), *благостная земля* (А. А. Илюшин).

Особое место в дантовском тексте занимает метабола, что ярче всего видно в лирических моментах Песни первой. Именно при чтении множества переводов можно по-настоящему раскрыть значение метаболы, не только как пространство между двумя метафорами, но и как схождение концептных множеств в точке, высвечивающих их общее качественное свойство.

Язык и образность Данте и поэтов «сладостного нового стиля» были восприняты Петраркой, хотя последний и не признавал поэтическое первенство Данте. Через Петрарку и его последователей, петраркистов, образность и метафорика Данте получают развитие вплоть до XVII в., когда происходит осмысление *agudeza* («остромыслия») как сочетания несочетаемого в пространстве метафорической фигуры. Концепты метаболы и остроумия не совпадают, однако, сложность второго базируется на развитии первой. Именно благодаря барочным концепциям остроумия метафора получает дальнейшее развитие. Э. Тезауро, итальянский

теоретик остроумия, упоминающий только остроумность отдельных слов у Данте [см.: Тезауро 2002: 190, 199], — один из двух наиболее известных исследователей этого феномена, чей труд «Подзорная труба Аристотеля», наряду с «Остроумием, или искусством изощренного ума» Б. Грасиана, повлиял на усложнение европейской метафорики.

По справедливому выражению М. Л. Гаспарова, в каждой развитой культуре классические памятники прошлой литературы должны существовать не в одном, а в нескольких переводах [см.: Данте 2006: 5]. Каждый перевод, сколь бы превосходен он ни был, как бы проецирует многомерную сложность подлинника на плоскость, делает оригинал упрощенным и представляет его более или менее односторонне. Сопоставляя два или несколько переводов, читатель может получить «стереоскопическое» изображение оригинала, увидеть его с разных сторон [см.: Алигьери 2006: 6]. Однако чтение всего корпуса переводов необходимо не только для «подстрочного» или «стереоскопического» понимания оригинала — одновременно оно помогает развить «метаболическое» понимание текста как процесса, который, в свою очередь, является «метадиалогом» оригинала с группой переводов.

Примечания

[1] Однако заметим, что у переводчиков очень популярна также Песнь третья «Ада», первые три терцины которой содержат известную дантовскую строку: «Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate'»:

Оставь надежду всяк, сюда идущий! (Д. Е. Мин);
Входящие, оставьте упованья. (М. М. Лозинский);
Оставь надежду, чрез меня идущий. (А. А. Илюшин).

[2] В немецком переводе В. Герца в этом месте возникает чудесный образ, который вписывается в целом в концептное поле, но отличается словообразовательным элементом: *Strahlenkleide — платье из лучей* [Alighieri 2015: 7]

Библиография

Данте 2006 — *Алигьери Данте*. Божественная Комедия. Пер. В. Г. Маранцман. СПб.: 2006.

Данте 2014 — *Алигьери Данте*. Божественная Комедия. Пер. с итал. А. А. Илюшин. М.: 2014.

Зайцев 2000 — *Зайцев Б. К.* Собрание сочинений: В 11 томах. М.: 2000. Т. 8.

Лутеро 2015 — *Лутеро Т.* О концепции Умберто Эко и его вклад в семиологические исследования // Язык и Культура. 2015. Вып. № 18. С. 129–133.

Мандельштам 1994 — *Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 томах. М.: 1994. Т. 3.

Тезауро 2002 — *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля. СПб.: 2002.

Эко 2007 — *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: 2007.

Эко 2006 — *Эко У.* Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. СПб.: 2006.

Эпштейн 1987 — *Эпштейн М. Н.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М.: 1988.

Эпштейн 2017 — *Эпштейн М. Н.* Проективный словарь гуманитарных наук. М.: 2017.

Dante 1938 — *Alighieri Dante*. La Divine Comédie. Traduction nouvelle avec Préface, Notes et commentaires par Henri Longnon. Paris: 1938.

Dante 2010 — *Alighieri Dante*. La Divina Commedia. Bergamo: 2010.

Dante 2015 — *Alighieri Dante*. Die Göttliche Komödie. Aus dem Italienischen von Wilhelm G. Hertz. München: 2015.

Анастасия Ермакова

ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В ЛИРИКЕ ДЕКАБРИСТОВ КАК СИСТЕМА (В. Ф. РАЕВСКИЙ, А. И. ОДОЕВСКИЙ, А. А. БЕСТУЖЕВ-МАРЛИНСКИЙ)

Лирика декабристов — тот предмет в русском литературоведении, о котором сказано много и в то же время не сказано практически ничего. В тени осталась сторона литературного творчества декабристов, связанная с осознанием трагичности собственной судьбы, размышлениями о событиях, ставших роковыми, мыслями о приближении смерти, разочарованием и переосмыслением сделанного выбора.

Мы попытаемся на примере стихотворений В. Ф. Раевского, А. И. Одоевского и А. А. Бестужева-Марлинского рассмотреть распространенные образы и мотивы и выявить генетические связи между их произведениями, сосредоточившись на образах огня и железа, мотивах заключения и смерти[1].

Образ огня возникает у Раевского еще в стихотворениях 1810-х гг. Он участвовал в войне 1812 г., был неоднократно награжден за храбрость в сражениях. В его ранних произведениях мотив огня варьируется в определенных границах: это огонь сердца / души / в крови, огонь жизни и пламя сражения, боевой огонь. К этому добавляется огонь, связанный с пожарами в Москве. С точки зрения художественности разработка тем огня и ранней смерти первоначально заключена в повторяющихся сочетаниях слов у этого декабриста, однако они не становятся регулярными в его творчестве и постепенно вытесняются новыми найденными метафорами и образами, отражая некую эволюцию подхода к этим темам.

Стихотворения, которые имеют определенные трудности с датировкой (1815–1821 гг.), демонстрируют трансформацию мотива огня: Раевский отходит от устойчивых формулировок «дух воспламеним», «в пылу огней сраженья» и начинает разрабатывать этот мотив как символ идеи преобразований, патриотизма, он предстает как прометеев огонь, как искра, готовая воспламенить окружающее. Добавляются предметы, охваченные этим пламенем: «И *Прометеев огнь* предерзостно *возжечь*?» [здесь и далее курсив мой. — *А. Е.*]; «И *искру* божества *возжечь* уразуменьем»; «Зачем в его руках сей *пламенник возженный*; *Гражданства искра* в нас *зажглась*».

Однако после 1821 г. мотив огня внезапно перестает появляться в творчестве Раевского. Стихотворение «К друзьям» (1822) — едва ли не последнее, содержащее образ огня: «Взор светлый с *пламенной* душою». Огонь, один из символов неугасаемой борьбы декабристов, внезапно исчезает из творчества одного из самых известных, знаменательных поэтов-декабристов именно в период заключения.

Образ огня возвращается в лирику Раевского ближе к концу его жизни, а именно в стихотворении 1846 г., посвященном его дочери: «И что ж от *пламенных* страстей; Но странника везде одушевлял / Высоких дум, страстей заветных *пламень*»; «Тогда я не *горел к* высокому любовью». Сам прием сравнения стремления к переменам, к борьбе и к революции с пламенем страстей уже обращает на себя внимание своей нетипичностью — в литературу к тому времени уже вошла другая смысловая пара: пламя страсти = любовь / страсть человеческая. Важную роль играет семантика самого слова «страсть» в своем первоначальном значении: «страдание». Весьма вероятно, что здесь имеет место намеренная игра Раевского со смыслами и создание дополнительного подтекста.

Огонь связан с еще одним важным символом творчества декабристов — металлом. Говоря о таких металлических атрибутах, как цепи, оковы, следует разделять два следующих образа: цепи, «узы» народа и оковы узника, лирического героя. Тема скованного народа появляется рано, еще в 1818 г. в «Послании Батенькову»: «Когда Москва в *цепях страдала*». Образ цепей — главный яркий символ рабства закрепощенного народа: «Народ, *цепями отягченный*»; «И *цепи рабства* рвал не силой».

Цепи узника часто изображаются звучащими, они гремят, их слышно, при описании используются ассонансы: «Он *загремит* в дверях *цепями*»; «Где слышны *звуки* / Подземных стонов и *цепей*»; «Еще удар душе моей, / *Еще звено к звену цепей*! Под *едкой ржавчиной оков*»; «И я томлюсь *цепями*».

Еще одно свойство металла и крупных металлических предметов (кандалы, засовы) — большой вес — воплощается в изображении тяжести на сердце: «Во тьме две тысячи ночей / Легли *свинцом* в груди моей», — в использовании сравнения душевных страданий с коррозией, разъеданием металла: «как *ржавчиною сталь*, / Терзала грудь мою печаль». Железо — наиболее часто упоминаемый в связи с природной твердостью и прочностью металл: «А в сердце с *твердостью железной*»; «Дай ответ / Потомству с *твердостью железной*». Другая сторона твердости — изображаемая непреклонность власти: «И в бездну упадет *железной власти* трон!»; «Кто их *сковал железною рукой*». Интересный эпитет Раевский подбирает для рока: он также называет его *железным*. Чуть реже встречаются упоминания стали: «И вера, щит царей *стальной*»; «И резкий звук ружья *стального*».

Вторая тема — смерти, часто еще и преждевременной, — появляется уже в раннем творчестве Раевского. Связана она с несколькими основными образами: гроб, могила, трупы / мертвецы. Лирика Раевского более чем насыщена различными комбинациями этих образов: «их *ранняя могила*»; «Покой и счастие в *преддверии гробницы*»; «Ужели, снедь червей, *под крышей гробовой*»; «Тебя *преждевременно* зовет / *Ко гробу* смерти глас унылый / Никто над *мрачною могилой*; «присвоил человек, / *Пришлец земли, жилец могилы*».

Само изображение трупов и мертвых тел, описание подробностей характерно для творчества Раевского, и на фоне остальной литературы того времени и предыдущей эпохи эти яркие образы — несомненное достоинство, оригинальное явление именно его творчества. Современному читателю может и не броситься в глаза обильное упоминание могил, гробов, мертвецов в стихах декабристов, однако для первой четверти XIX в. это настоящая революция образов в русской литературе. Уже существовавшие на тот момент как атрибуты инородного по сути

романтизма, после войны 1812 г. эти образы насыщаются смыслом в полной мере: пережитый опыт ложится в основу творчества. Нетрудно заметить, как часто в лирике послевоенного времени возникают эти образы, сопровождая изображение поля боя, Москвы и пр. Этот важный переходный момент позволяет декабристам через десять лет работать с комплексом мотивов в совсем ином ключе: наполнив привнесенный художественный образ определенной традиции новым значением и личным чувством, «оживив» их, поэты получают возможность обратиться к периферии семантики всего этого круга слов. Гробы для Раевского — воплощенное изображение смерти, гибели множества людей: «Путь *гробами* застилал»; «Среди полей опустошенных, / Среди *рассеянных гробов*»; акцент на смерти как на обыкновенном физическом явлении, причем неизбежном: «Коль Лейбниц и Ньютон *под гробовой доской*?!»; «У *гроба хладного* вечернею зарею: / Твой сын уж не с тобою». Гроб также используется для изображения заключения Раевского: «И не гнетет дыханье вам, / *Как в гробе*, смрадными парами».

При упоминании заключения и темницы Раевский часто пользуется образом каменных стен. Одним из центральных мотивов в его стихах является мотив сырости, затхлого воздуха — в темнице невозможно дышать как в переносном, так и в прямом смысле. Несколько раз Раевский возвращается к изображению смрада своей комнаты: «И не *гнетет дыханье* вам, / Как в *гробе, смрадными парами*»; «Ужели *смрад* моей темницы / *Стеснил твой дух*»; «И вдруг *свободнее дышал*»; «Шесть лет темничною *заразой дышал*». Особое значение приобретает этот мотив в связи с болезнью Раевского, приобретенной во время заключения в казематах, представлявших из себя полуподвальные помещения, длительное нахождение в которых не могло не отразиться на легких здорового человека.

Бестужев-Марлинский в своих стихотворениях использует образ огня, в первую очередь основываясь на метафорическом переносе его способности воспламенять другие предметы. Через этот перенос создается дополнительное свойство огня — он живительный, содержащий новую жизнь, искры этого огня — искры нового, из которых «разгорится пламя»: «Как звезда, несется кубок, / Влажной *искрою горя*… / В нем, играя и светлея, / Дышит *пламень Прометея*, / Как *бессмертия* заря!»; «Да из нас *пылает* каждый, / упитав наукой ум»; «И в сердцах — *восторга искры*»; «В *пламень жизни* подливая / Свой бесценный аромат»; «И звезды *искрами надежды* / В угрюмом небе не *горят*».

Бестужев-Марлинский создает развернутые метафоры, изображая звуки, извлекаемые железом, при этом еще и сопровождая их ассонансами: «Им вторит гул — жилец пещеры дальней, / Как *тяжкий млат по адской наковальне*»; «Неукротимый конь судьбы, / И *брызжут пламенем подковы, / Гремя о плиты и гробы*» — здесь Бестужев мастерски соединяет три основных мотива в поэзии декабристов: огонь, металл и материальные атрибуты смерти. Из такого сплава образов — «металл высекает искры из каменного надгробия» — рождается новый образ огнива, вызывающий ассоциации со стихом Одоевского «Из искры возгорится пламя»

Также Бестужевым используются образы цепей, причем чаще в метафорических конструкциях, нежели в прямом значении: «Свободен мыслями, / Хоть *скованный судьбой*»; «Присмирелые мечты / Рвут долой *оковы*»; «И мнилось, *гнут меня железы* / К веслу убогого челна». Однако стоит отметить следующую особенность: Бестужев — единственный из декабристов, кто использует образ металла

еще и как основу для метафоры защиты: «Я тоской о былом, ледовитой печалью / Словно двойной *нерушимою сталью*, / Грудь от людей заградил»; «Не разбит, не расколот / *Щит* мой».

Произведения Одоевского заслуживают отдельного внимания: мотив огня ни у кого больше не прослеживается с таким количеством вариантов, как у него.

Поэт использует эти образы не только для создания картины борьбы, воодушевления, изображения «неугасшей» надежды, но и для описания собственных внутренних противоречий. Он сознает «сплав» внутри себя патриота, члена декабристского движения и поэта. Он — человек, который ищет способ высказаться, выразить идею так, чтобы побудить других восстать за справедливость, при этом он осознает свои творческие возможности и способности к такому высказыванию. Отсюда и удивительное единство, и внутреннее противоречие, которое осознается им и становится предметом рефлексии: «В очах, когда он пел, / *Небесный огнь горел*»; «Песнь… Я *вылью в огненных словах*»; «Но на земле, где в *чистый пламень / Огня души* я не излил, / Еще *пылал огнем бесплодным* / И порывался в мир душой, / Но порывался из могилы; «*Поэт горит!* Из глубины горнил / *Текут стихи, — их плавит вдохновенье*».

Одоевский развивает метафору из одного образа огня последовательно, легко, при этом параллели и сходства, найденные им, кажутся естественными и простыми, у читателя не возникает ощущения нагромождения либо чрезмерной условности и искусственности метафоры: «Но *от надежд, как от огня, /* Остались только *дым и тленье*; / Они — *мне огнь*: уже давно / Всё *жгут, к чему ни прикоснутся*»; «Минула жизнь без потрясений, / *Огонь без пламени погас*». Несомненно, центральное стихотворение, в котором затрагивается эта тема, — знаменитый «Ответ на послание Пушкина “В Сибирь”». На примере стихотворений Одоевского легко представить принцип мышления образными категориями. Отчасти именно благодаря ему метафоры и сравнения появляются и органично существуют в тексте.

Таким образом, группы образов и мотивов возможно представить как систему не только художественного самовыражения, общую для декабристов, но и как систему мировосприятия. Комплексы мотивов огня, металла, смерти — это вовсе не формальные группы «слов-сигналов», как пытались представить это в ранних советских исследованиях [см.: Гофман 1934: 43–49], а, как было показано выше на примере стихотворений Раевского, Бестужева-Марлинского и Одоевского, — целостная система. Для декабристов связь между некоторыми явлениями и их образными воплощениями была столь прочной, что можно утверждать: система мотивно-образных комплексов лежит в основе их особого поэтического мышления.

Примечания

[1] Ввиду общедоступности всех цитируемых в статье художественных текстов и нерелевантности текстологических нюансов ссылки на источники текстов в статье опущены. Стихотворения со всеми приведенными цитатами можно найти в изданиях [Одоевский 1934; Декабристы 1951; Декабристы-литераторы 1954; Декабристы-литераторы 1956].

Библиография

Декабристы-литераторы 1954 — Декабристы-литераторы. Т. 1. Литературное наследство. Т. 59. М.: 1954.

Декабристы-литераторы 1956 — Декабристы-литераторы. Т. 2. Литературное наследство. Т. 60. М.: 1956.

Декабристы 1951 — Декабристы: Поэзия. Драматургия. Проза. Публицистика. Литературная критика. М.–Л.: 1951.

Одоевский 1934 — *Одоевский А. И.* Полное собрание стихотворений и писем. М.: 1934.

Гофман 1934 — *Гофман В. А.* Литературное дело Рылеева // Рылеев К. Ф. Полное собрание стихотворений. М.: 1934. С. 43–49.

Павел Муратов

РЕЦЕПЦИЯ «ХОЖДЕНИЯ ЗА ТРИ МОРЯ» АФАНАСИЯ НИКИТИНА И «СКАЗАНИЯ О ДРАКУЛЕ» В ДРЕВНЕЙ РУСИ

В книге «Текстология» Д. С. Лихачёв вводит понятие конвоя, окружения памятника в рукописных сборниках. Древнерусские собрания текстов формировались неслучайно: как правило, между составляющими одной «книги» обнаруживаются определенные смысловые связи. Феномен такой «осмысленной» расстановки делает изучение конвоя произведений чрезвычайно важным, т. к. позволяет приблизиться к пониманию «древнерусскими книжниками жанра произведения, его темы или его идейной сущности» [Лихачёв 1983: 249]. Однако в предисловии ко второму изданию Лихачёв добавляет, что «конвой может давать лишь дополнительный, подкрепляющий основные выводы материал, — выводы, добытые прежде всего на основе изучения самого текста произведения» [Лихачёв 2001: 6]. Позволим себе не согласиться с этим утверждением.

Очевидно, что древнерусский книжник определял текст в тот или иной сборник, руководствуясь индивидуальной читательской интерпретацией: иначе говоря, он помещал произведение рядом с близкими по смыслу текстами. Следовательно, при изучении окружения произведения в сборнике у исследователя появляется возможность реконструировать процесс древнерусского чтения, выявить те смысловые доминанты, которые в свое время отметил древнерусский читатель.

Такой подход к изучению древнерусской литературы представляется нам наименее гипотетическим, т. к. позволяет определить первоначальный смысл древнерусского текста, порожденный сознанием древнерусского человека, представителя другой для исследователя культуры. В этом случае число рецепций определяется количеством сборников с различными конвоями произведения. На наш взгляд, этот путь также позволяет наиболее успешно решать одну из важнейших задач медиевистики — понимания и реконструкции сознания древнерусского человека.

Напротив, при исследовании самого произведения мы имеем дело с восприятием средневекового текста читателем Новейшего времени, представителем совершенно иной культуры. Это обстоятельство не позволяет продвинуться дальше выдвижения гипотез.

Мы решили рассмотреть два типа рецепции на примере «Хождения за три моря» А. Никитина в составе Ермолинского сборника (XV–XVI вв.) и «Сказания о Дракуле» в составе Сборника № 379 (XVII в.) из собрания Н. С. Тихонравова. Выбор именно этих памятников объясняется их нестандартностью и уникальностью для древнерусской

литературы, т. к. они не встраиваются в общую традицию подражания и не укладываются в привычную для книжника каноническую систему координат. Отсутствие же внутренней инструкции относительно таких текстов заставляло читателя того времени задуматься над этими произведениями и давало ему определенную свободу при чтении и понимании.

Первый тип рецепции можно условно назвать «конвойным» или «контекстным»: при работе с ним необходимо изучать конвой произведения в конкретном сборнике. При этом важно ответить на вопрос, почему изучаемый памятник был включен именно в этот сборник в сопровождении таких текстов — это позволит понять, в каком ключе древнерусский читатель понимал и интерпретировал произведение (в нашем случае — «Хождение за три моря» Афанасия Никитина) и какой концепт он выделял как доминантный.

Конвой «Хождения» Афанасия Никитина, составляющего четвертую и последнюю часть Ермолинского сборника, состоит из различных текстов нравственно-религиозного содержания, — как чисто церковных («Служба общая пророкам и апостолам» из Минеи общей, стоит непосредственно перед «Хождением»), так и апокрифических («Епифания архиепископа слово и житие святыя Богородицы живота ея летом»). Уже рядом с этими двумя текстами необычно видеть коммерческое «антихождение» тверского купца в «грешную» землю, которое по всем признакам должно было находиться, например, по соседству со «Сказанием об Индийском царстве» или другими историко-мифическими произведениями. Но самое главное — это то, что большую часть конвоя составляют святоотеческие проповеди («Слово св. Иоанна Златоустаго архиепископа Костантина града о умилении души как бы пришла на покаяние», «Слово св. Генадия патриарха Царя града о страхе Божии», «Слово св. Иоанна душеполезно», «Слово св. Иоанна Златауста о мятежи сея жизни»): это позволяет предположить, что древнерусский читатель воспринимал произведение Афанасия Никитина как иллюстрацию, антипример или полупритчу.

Приведем несколько примеров того, как события, происходящие с тверским купцом, а также его рефлексивные рассуждения (в т. ч. на креолизированном арабском) становятся в сознании средневекового читателя подтверждением слов святых отцов. Для этого следует выявить основные понятия, о которых говорится в проповедях, и сравнить их с понятиями, представленными в произведении Никитина.

Первое понятие, подлежащее рассмотрению, — *приверженность земной суете* (здесь и далее выделено мной. — *П. М.*). В «Слове св. Иоанна Златоустаго архиепископа Костантина града о умилении души как бы пришла на покаяние», которое устроено как сборник коротких поучительных изречений Иоанна Златоуста, такое понятие встречается неоднократно. Каждое высказывание святого построено на противопоставлении стремлений и реальных дел души (человека). Основная мысль текста состоит в том, что человек хочет попасть в Царство Небесное, но при этом живет только земной жизнью, предается пороку и греху, мало времени уделяет служению Богу: «горе тебе душа моя христиана нарицаеши, а по всѧ дни пьяна валѧеши» [Ерм-195.2: л. 333], «к земной сꙋетѣ прележиши, а бꙋдꙋщиа жизни не ищеши» [Ерм-195.2: л. 335], «питаеши тѣло свое сладкими пищими» [Ерм-195.2: л. 336], «чюжим родом велми любиши, а своего гнꙋшаеши рода, а дьявола слоꙋшаеши и прельсти мира сего, а собе льстиши» [Ерм-195.2:

л. 337]. При прочтении «Слова святого Геннадия о страхе Божием» мы также встречаем интересующее нас понятие: «**И разоумоу научи мѧ тако заповедемъ твоимъ вѣрѹах. и паки наоучи мѧ творити волю твою, ты еси Богъ мои, и еже помози ми спасу сѧ и пооучу сѧ wправданиемъ твоимъ в инѹ, всѧк бо просѧ и прииметь ища wбрѧщет толкоущимъ wтверзетъ, и є рци паки в мирѣ есмь, и мирьскыми печальми свѧзанъ есмь, да не могоу творити всѣх заповедеи божихъ, аще хощеши творити свершеное wтвреци мира и взѧти крестъ свои, ити во слѣд господа своего**» [Ерм-195.2: л. 341-342].

Обращаясь к «Хождению за три моря», мы обнаруживаем прямую связь текста Никитина с вышеупомянутыми произведениями относительно понятия «приверженности земной суете» «Хождение» является антипримером, иллюстрацией или полупритчей, подтверждающей слова святых отцов. Во-первых, Никитин — купец, человек, который не служит Богу, а занимается коммерческой деятельностью. Во-вторых, в своих заметках Никитин обращает внимание не на святыни (которых, впрочем, и не было по пути), как это обычно делали паломники, а на самые «светские» явления (стоимость продуктов питания в разных городах: «А жити в Гундустани, ино вся собина исхарчити, занеже у них все дорого: один есми человѣкъ, ино по полутретья алтына на харчю идет на день, а вина есми не пивал, ни сыты»[1]; наличие того или иного товара: «нѣт ничего на нашу землю: все товаръ бѣлой на бесерменьскую землю, перец да краска, то и дешево»; местные жители, их обычаи, легенды, образ жизни: «В Ындѣйской земли гости ся ставят по подворьем, а ѣсти варят на гости господарыни, и постелю стелют на гости господарыни, и спят с гостми»). В-третьих, само поведение купца-путешественника отнюдь не праведное: он вступает в связь с местными продажными женщинами, пропускает церковные праздники, не соблюдает посты («Уже проидоша 4 Великая говѣйна и 4 проидоша Великыя дни, аз же грѣшный не вѣдаю, что есть Велик день или говѣйно, ни Рожества Христова не знаю, ни иных праздников не вѣдаю, ни среды, ни пятницы не вѣдаю — а книг у меня нѣту»). Отметим, что даже сам автор определяет свое хождение как грешное («Се написах свое грѣшное хожение за три моря»). Таким образом, произведение Никитина по-своему иллюстрирует святоотеческие тексты: это яркий пример «земной» жизни.

Второе понятие, которое мы рассмотрим, можно сформулировать так: *неправедный путь*. Главной задачей святоотеческих проповедей было направить человека на путь истинный. Очевидно, что при таком подходе тексты проповеди в большинстве своем построены на противопоставлении грешного пути, на котором, по умолчанию, находится адресат (и адресант), и пути истинного, праведного, пути к Богу, к Царству Небесному. В «Слове св. Иоанна Златоустаго архиепископа Костантина града о умилении души как бы пришла на покаяние» это тоже ключевое понятие, поскольку здесь также идет речь именно о проблеме «ложного пути», на который человек («душа») встает по своей воле и по слабости не желает сойти: «**Господь зоветь тѧ в царство небесное, а ты сама идеши в моуку вечноую**» [Ерм-195.2: л. 336], «**всѧ лета своѧ блудно ижжила еси, и всѧ дни своѧ с беззакониемъ провожаеши**» [Ерм-195.2: л. 337]. В «Слове святого Геннадия о страхе Божием» проповедник также дает некоторые рекомендации, которым необходимо следовать при желании встать на путь истинный: «**И разоумоу научи мѧ тако заповедемъ твоимъ вѣрѹах. и паки наоучи мѧ творити волю**

твою, ты єси Богъ мои, и єже помози ми спасу сѧ и пооучу сѧ wправданиємъ твоимъ в инy, всѧк бо просѧ и прииметь ища wбрѧщет толкоущимъ wтверзетъ, и є рци паки в мирѣ есмь, и мирьскыми печальми свѧзанъ єсмь, да нє могоу творити всѣх заповеди божиихъ, аще хощеши творити свершеное wтвреци мира и взѧти крестъ свои, ити во слѣд господа своєго» [Ерм-195.2: л. 341–342]. В «Слове о мятежи сея жизни» Иоанн Златоуст вновь призывает сделать выбор между добром и злом и таким образом определить свою будущую участь: **«Да сведоуще братиє попецѣмсѧ w дyшахъ нашихъ, вси або есть животъ и смерть, самовластны створилъ Богъ, да из берем собѣ или в правдоу или въ грѣхъ или добро или зло или рай или моука»** [Ерм-195.2: л. 365]. Относительно второго мотива (*неправедный путь*) «Хождение» Афанасия Никитина может также служить показательным примером. Исключительно коммерческие намерения купца-путешественника, место назначения (Индия — грешная, нечистая земля) и направление пути (не в сторону Иерусалима или Византии), отсутствие духовного центра — всё свидетельствует о том, что Никитин от начала и до конца путешествия находился на неправедном, «грешном» пути и, мало того, сам осознавал это («Господи Боже мой! на тя уповах, спасти мя, Господи! Пути не знаю, иже камо поиду из Гундустана: на Гурмыз поити, а из Гурмыза на Хоросан пути нѣту, ни на Чеготай пути нѣту, ни в Бодату пути нѣт, ни на Катабогряим пути нѣту, ни на Ездь пути нѣт, ни на Рабостан пути нѣт»; «А иного пути нѣт никуды. А на Мякку итти, ино стати в вѣру бесерменскую. Занеже крестьяне не ходят на Мякку *вѣры дѣля, что ставять в вѣру»).* Никитин постоянно сетует на то, что он забыл церковные праздники, что у него нет книг, он не знает, когда наступит очередной пост, а из -за этого приходится поститься с мусульманами, что уже само по себе является отходом от правильного пути: «А Великаго дни и въскресения Христова не вѣдаю, а по примѣтам гадаю Великъ день бывает християньскы первие бесерменьскаго баграма за девять дни или за десять дни»; «А иду я на Русь, кѣтъмышьтыр имень, урусь тутътым. Мѣсяць мартъ прошел, и яз заговѣлъ з бесермены в недѣлю, да говѣл есми мѣсяць, мяса есми не ѣлъ и ничего скоромнаго, никакие ѣствы бесерменские, а ѣлъ есми по двожды на день хлѣбъ да воду, аватыйля ятмадым». Здесь же нужно вспомнить и о фактически мусульманских молитвах [Lenhoff & Martin 1989: 343–344] на креолизированном арабском, которые неоднократно встречаются в тексте «Хождения» и выглядят как настоящие религиозные практики, а не как заметки о местных верованиях и обычаях:

> Дигерь худо доно, олло перводигерь дано. Аминь! Смилна рахмам рагим. олло акьбирь, акши худо, илелло акшь ходо. Иса рухоало, ааликъсолом. олло акьберь. А илягаиля илелло. олло перводигерь. Ахамду лилло, шукур худо афатад. Бисмилнаги размам ррагим. Хуво могу лези, ля лясаильля гуя алимуль гяиби ва шагадити. Хуя рахману рагиму, хубо могу лязи. Ля иляга *иль ляхуя. Альмелику, алакудосу, асалому, альмумину, альмугамину, альазизу*, алчебару, альмутаканъбиру, алхалику, альбариюу, *альмусавирю*, алькафару, алькалъхару, альвазаху, альрязаку, альфатагу, альалиму, алькабизу, альбасуту, альхафизу, аллърравию, алмавизу, алмузилю, альсемилю, албасирю, альакаму, альадюлю, алятуфу.

Второй тип рецепции можно условно назвать «внутритекстовым». При его изучении следует восстанавливать процесс редактирования текста в этом

сборнике, сравнивая его с другими списками, и фиксировать значимое присутствие или отсутствие тех или иных элементов и прочие изменения, привнесенные переписчиком-редактором. Это также позволит нам реконструировать процесс чтения и понимания текста (в нашем случае — «Сказания о Дракуле»). Отсутствие определенных частей свидетельствует об их незначимости или неполезности для древнерусского читателя, а замена или изменение отдельных слов указывает на отношение книжника к прочитанному.

«Сказание о Дракуле» из Сборника № 379 существенно отличается от всех остальных редакций. Все прочие тексты строятся по конкретной модели:

1. Начало с представлением и **отрицательной** характеристикой Воеводы (необязательно):

> *Кирилловская редакция, конец XV в.:* «Высь в Мунтьянской земли греческыя веры христианин воевода именем Дракула влашеским языком, а нашим диавол. Толико зломудр, яко же по имени его, тако и житие его» [Лурье 1964: 117];

> *Забелинский вид:* «Бысть в Мутьянския земли греческия веры християнин воевода именем Дракула влашьским языком, а нашим руским диявол. Толико зломудр, яко же по имени его, тако и житие его» [Лурье 1964: 125]; *Хохловский вид*: «Высь некий царь именем Дракул Мутьянской, житие зло имея и яр и не милостив и не пощади ни х кому, казнитель злы и скор к смерти» (цитата указывает на то, что это особо отрицательная характеристика) [Лурье 1964: 172].

2. Различные истории и легенды о Дракуле, которые характеризуют его **неоднозначно и противоречиво:** то как справедливого и сильного правителя, то как жестокого и безжалостного тирана. С одной стороны, Воевода устраивает идеальный порядок в своем государстве, а с другой — сжигает толпу нищих в церкви. Так или иначе, почти во всех редакциях отмечается жестокость Дракулы. Состав легенд разнится от списка к списку, но представляет собой вполне стандартный набор с незначительными пропусками и отклонениями.

3. Рассказ о пленении Дракулы Угорским князем и об **отречении Воеводы от православия** с последующим принятием католической веры:

> *Кирилловская редакция, конец XV в.:* «Дракула же возлюби паче временнаго света сладость, нежели вечнаго и бесконечнаго, и отпаде православия, и отступи от истинны, и остави свет, и приа тму» [Лурье 1964: 121];

> *Забелинский вид:* «Дракула же возлюби временное паче безконечнаго, отпаде православия, и отступи истинны, и отстави свет, прияти тму, убо не возможе временныя темничныя тяготы носити, уготовися на безконечное мучение, остави православную веру, и прия латынскую прелесть» [Лурье 1964: 134];

> *Румянцевская редакция, кон. XV–XVI вв.:* «Дракула же возлюби пачеи временная бесконечного, отпаде православна и отступи истинны, оставив света и прия тму. Увы, не возможе темничныя тягости понести и уготовись на безаконное мучение безконечное: оставити православную веру христьянскую греческую и прият латынскую прелесть» [Лурье 1964: 144];

Библиотечный вид, XVII в.: «Дракула же обещася сотворити волю кралеву и отпаде православна, возлюби тму. Увы, не возможе темничные тягости понести, уготовися на безконечное мучение: прия латынскую веру» [Лурье 1964: 150].

Теперь обратимся к «Сказанию о Дракуле» из Сборника № 379. Начальный текст с представлением Воеводы здесь существенно отличается от прочих списков: в нем не только полностью отсутствует отрицательная характеристика правителя, но и присутствует положительная: «Бысть в Мутьянской земли воевода, верою греченин, именем Дракула влашенским языком. Точию **зело мудр**, яко же по имени его, тако и жития его» [Лурье 1964: 123]. Слово «зломудр» было, вероятно, ошибочно воспринято переписчиком как сочетание «зело мудр», но никаких сомнений относительно содержания текста это прочтение не вызвало из-за определенной рецептивной установки читателя, которая подтверждается при нашем дальнейшем исследовании текста. В условно второй части текста мы встречаем следующий набор легенд о Дракуле: история с прибитыми колпаками; история о справедливой расправе над трусливыми воинами и бегстве турецкого царя; история о том, как Дракула перехитрил царя; история о порядке в государстве Воеводы; легенды о золотой чаше, о сожжении нищих в церкви и о двух монахах латинской веры. Предпоследняя легенда характеризует Дракулу двойственно: правитель сжигает толпу невинных нищих, еще и в здании церкви, однако сам Воевода обосновывает свое решение так: «Весте ли вы, что се учиних тако: первие, не стужают людем, да никто же будет нищь во всей земли моей, но все богати, второе, свободи их, да не страждет никто же от них на сем свете от нищеты их или от недуга их» [Лурье 1964: 124–125]. Вполне вероятно, что древнерусский читатель, опираясь на такое обоснование, мог принять эту историю как пример, характеризующий Дракулу как замечательного и справедливого правителя. Итак, набор историй и легенд о Воеводе вполне однороден и позволяет судить о том, что читатель-переписчик этого списка стремился изобразить Дракулу как бесспорно положительного исторического персонажа. Текст «Сказания» в 379-м Сборнике заканчивается историей о двух монахах, а любые упоминания о пленении Дракулы, об отречении от православия и принятии латинской веры отсутствуют.

Следовательно, изучая текст «Сказания» в составе Сборника № 379 и сравнивая его с другими списками произведения, мы имеем возможность реконструировать рецептивную установку читателя, а также понять интенцию переписчика, то, чем он руководствовался при изменении текста. Кроме того, надо полагать, что в Древней Руси существовало, по крайней мере, две интерпретации «Сказания о Дракуле». В первой интерпретации это сказание о правителе, который «злосерд вельми» [Лурье 1964: 159] и который «возлюби паче временнаго света сладость, нежели вечнаго и бесконечнаго, и отпаде православия, и отступи от истинны, и остави свет, и приа тму» [Лурье 1964: 121], а во второй — история о Дракуле Воеводе, истинном и справедливом государе, который «зело мудр, яко же по имени его, тако и жития его» [Лурье 1964: 123].

Стоит добавить, что спорными являются еще два списка «Сказания» — Западнорусский вид, где в начале Дракула характеризуется совершенно нейтрально («Вист в Мунтьянской земли княз греческия вѣри именем Дракула» [Лурье 1964: 135]) и Сводная редакция, где также отсутствует упоминание

о принятии католической веры. Однако, на наш взгляд, эти сборники не показательны и не могут свидетельствовать о наличии третьей интерпретации «Сказания». Первая рукопись обрывается, и проверить наличие рассказа об отречении Дракулы не представляется возможным, а начало второй («Бе некий цар, греческие веры християн, именем Дракул, земли Мутьянския, житием злосерд, и яр, и не милостив, и не пощадлив ни х кому ж, казнитель злы, скор к смерти» [Лурье 1964: 179]) позволяет с большой долей уверенности полагать, что мы имеем дело с первым, «отрицательным», типом интерпретации.

Примечания

[1] Здесь и далее ссылки на текст «Хождения за три моря» Афанасия Никитина даются по рукописи: Ермолинская летопись [рукопись] : [составной сборник 1460-х–1470-х гг.]. — [Б.м], 1460–1470 гг., РГБ, Ф. 173.1, № 195.2. — л. 369–392.

Библиография

Лихачёв 1983 — *Лихачёв Д. С.* Текстология (на материале русской литературы X–XVII вв.). Л.: 1983.

Лихачёв 2001 — *Лихачёв Д. С.*, при участии Алексеева А. А. и Боброва А. Г. Текстология (на материале русской литературы X–XVII вв.). СПб.: 2001.

Ерм-195.2 — Ермолинская летопись [рукопись]: [составной сборник 1460-х–1470-х гг.]. — [Б.м], 1460–1470 г., РГБ Ф. 173.1, № 195.2. — 396 л.

Lenhoff & Martin 1989 — *Lenhoff G.* The Commercial and Cultural Context of Afanasij Nikitin's Journey Beyond Three Seas. (With Janet Martin). Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, 1989. Pp. 321–344.

Лурье 1964 — *Лурье Я. С.* Повесть о Дракуле / Иссл. и подг. текстов. М.; Л.: 1964.

Екатерина Пастернак

«ТЕ- / НИ ПОД СИРЕНЬЮ» И «МУЗЫКА ИНА- / Я»: ЗАМЕТКИ ОБ АНЖАНБЕМАННЫХ РИФМАХ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. РЫЖЕГО

Анжанбеманная рифма — рифма, в которой одно или несколько слов являются «разорванными», т. е. часть слова графически переносится на другую строку, что находит отражение и при устном чтении. При этом одна из частей «разорванного» слова рифмуется или со входящими в рифменную пару / цепочку другими словами, или с частями других слов (во втором случае подразумевается, что другие рифмы тоже являются анжанбеманными).

Несколько громоздкое определение можно дополнить примером из одного из стихотворений Б. Рыжего, о котором дальше пойдет речь:

— Я, разбирая папины архи-
вы, — томно говорила дочь поэта, —
нашла ещё две папки: всё стихи.
[Рыжий 2014:131]

Этот отрывок вынесен в начало как один из самых простых и наглядных примеров использования такого типа рифмы, причем здесь не происходит перестановки ударения в разрываемом слове: архи́-[/ вы] — стихи́.

Анжанбеманные рифмы неоднократно встречаются в стихотворениях самых разных авторов — И. Анненского, В. Маяковского, Е. Рейна, С. Гандлевского, — которых хорошо знал и любил Рыжий. Встречаются они и в поэмах, опубликованных А. А. Илюшиным. Например:

Итак, я был потуплен долу,
Итак, я был низвержен в грязь,
Полуобрадованный, полу-
смущенный тем, что с жизнью связь
Моя не вовсе прервалась.
[Сидорин 2000: 188]

Бороться с пьянством и алкоголиз-
мом мы должны не на словах, на деле,
А вот же, человека проглядели,
Стремительно катящегося вниз.
[Илюшин 2000: 183]

К сожалению, можно с уверенностью говорить о том, что любитель и ценитель поэзии Рыжий не читал их. Никаких свидетельств его знакомства с ними не существует. Можно утверждать только обратное: последние два года А. А. Илюшин внимательно читал стихи Рыжего. Он комментировал вслух некоторые произведения, часть из них высоко оценивал, что, безусловно, привело бы в восторг Рыжего, который был одинаково неравнодушен как к очному или заочному общению с настоящими поэтами, так и к похвалам, исходящим из их уст.

В корпусе опубликованных стихотворений Рыжего (669 стихотворений) нашлось 18 текстов с анжанбеманными рифмами (количество «разрываемых» слов — 31).

Начнем этот обзор со стихотворения «О. Дозморову от Б. Рыжего». Олег Дозморов — близкий друг Рыжего, филолог и поэт. В стихотворениях этих поэтов, обращенных друг к другу, немало «литературных» шуток и отсылок к стихотворениям поэтов, которые были значимы для обоих. Работа Рыжего с рифмой в этом стихотворении вызывает в памяти строки «Перебоя ритма» Анненского — автора, который был одним из любимых поэтов обоих друзей. Характерен выбор «стихотворения-предшественника» — оно не просто является известнейшим текстом, в котором используются интересующие нас рифмы, важно, что оно связано с темой поэзии:

Как ни гулок, ни живуч — Ям-
-б, утомлен и он затих
Средь мерцаний золотых,
Уступив иным созвучьям.

То-то вдруг по голым сучьям
Прозы утра, град шутих,
На листы веленьем щучьим
За стихом поскачет стих.

Узнаю вас, близкий рампе,
Друг крылатый эпиграмм, Пэ-
-она третьего размер.

Вы играли уж при мер-
-цаньи утра бледной лампе
Танцы нежные Химер.
[Анненский 1990: 133]

Благодаря введению трех анжанбеманных рифм Анненский проводит со словами любопытную работу. Он «разрывает» слова на части (кстати, поэт подчеркивает разрыв двойной постановкой знака переноса, в конце строки и в ее начале, — такое графическое оформление в стихах Рыжего не встречается). Он также перемещает ударения, необходимые для рифмы, на предыдущее слово: *[ни] живу́ч ям-[/ -б] — созву́чьям*; *ра́мпе — эпигра́мм, Пэ-[/ она]*. Кроме того, автор привлекает внимание к безударным слогам, в обычной речи менее заметным по сравнению с ударными: *Пэ*-[/ о́на], и «углубляет» созвучия: пр*и ме́р*-[/ ца́ньи] — х*име́р*. Также создается ситуация фактически с двумя ударениями в одном слове: одним — возникающим вследствие рифменной необходимости, другим — «обычным» языковым (*при ме́р-[/ ца́ньи]*).

Рыжий не только вдохновляется этим примером, но даже идет дальше своего «учителя»:

О. Дозморову от Б. Рыжего

Мысль об этом леденит: О
лег, какие наши го
ды, а сердце уж разбито,
нету счастья у него,
хоть хорошие мы поэ
ты, никто не любит на
с — человечество слепое,
то всё его вина,
мы погибнем, мы умрём, О
лег, с тобой от невнима
ния — это так знакомо –
а за окнами зима,
а за окнами сугробы,
неуютный грустный вид.
Кто потащит наши гро́бы,
кто венки нам подарит?
[Рыжий 2014: 216]

Пять «разрывов» не показаны графически — читателю остается не только понять, что это за рифмы, но и вникнуть в то, как нужно правильно читать вслух это стихотворение. Это непросто. Первая же строчка требует нетипичного прочтения *ледени́т_О*, при котором первый слог разрываемого слова в анжанбеманной рифме должен фонетически присоединяться к предшествующему глаголу (даже в том случае, если перед двоеточием читатель делает небольшую паузу), чтобы стать точной рифмой к слову *разби́то* из третьей строки. Аналогичную ситуацию наблюдаем в последней встречающейся нам здесь анжанбеманной рифме: *умрём_О — знако́мо*. Вторая анжанбеманная рифма — *го́[/ ды] — него́* — требует буквального прочтения второго слова: [н’и^{э}Го́], иначе рифменной пары вообще не будет, т. к. в мужской рифме созвучия только ударного гласного в большинстве случаев недостаточно. Третья анжанбеманная рифма опять требует необычного чтения: с перестановкой ударения на слог раньше, причем с подчеркнуто поэтической огласовкой — со звуком [о], а не [а^{ъ}], — а также с некоторым выделением безударного слога *ты*, являющегося первым слогом хореической строки. Графическое оформление четвертой анжанбеманной рифмы призвано подчеркнуть, что для автора важно точное созвучие рифменной пары: *на[/ с] — вина́*, а не *нас — вина́*, — других явных причин для разрыва слова нет, его нельзя обосновать тем, что длинное слово нужно «вписать» в размер (заметим, что эта пара рифм напоминает о разрыве слога *Ям- / -б* у Анненского). Этот разрыв особенно ощутим при чтении. Интересно, что в последних четырех строках, где тональность совсем теряет шутливость, используются исключительно «традиционные» рифмы (не анжанбеманные, не вычурные составные рифмы и т. д.), причем одна из рифменных пар является богатой: *гро́бы — сугро́бы*. Однако в одном из слов требуется «поэтическая» постановка ударения на первый слог — *гро́бы*, а в другом «поэтичность» имитируется — *подари́т*.

Однако введение анжанбеманных рифм не сводится к поэтическим экзерсисам, интересным лишь узкому кругу тех, кто может с радостью обнаружить отсылку к знакомому тексту. Конечно, нельзя не отметить, что иногда такие рифмы используются «просто так», их введение не обосновано ни необходимостью формального подчеркивания слов, важных для понимания того или иного образа, ни метрической или рифменной потребностью. Один случай подобного использования Рыжим анжанбеманных рифм приводит в статье А. Кушнер [Кушнер 2005: 499] — как пример необоснованного, вычурного приема. Это не самая удачная строфа из стихотворения «Мой герой ускользает во тьму…» с неоправданными разрывами слов *устá-[/ лости] — читá-[/ телю]* [Рыжий 2014: 202], где анжанбеманные рифмы составляют рифменную пару и оставляют ощущение не выдержанного до конца не только образного, но еще и словесного размежевания автора и героя. Можно вспомнить и другие не очень совершенные тексты с рассматриваемым видом рифмы, однако интересно, что уже в раннем творчестве Рыжий экспериментирует с анжанбеманными рифмами. Примером может служить раннее стихотворение «Пиво в июне», в котором есть разрыв *дáльше — подавáльщи-[/ ца]* [ОЕ].

Неоднократно Рыжий вводит анжанбеманные рифмы, по-видимому, именно для того, чтобы при прочтении были подчеркнуты важные для него слова. В том же «Пиве в июне» есть и более удачный пример анжанбеманной рифмы: « … Как на параде / важный, играет трубач. / Очаровате- / лен незатейливый плач» [ОЕ] — наиболее логичное прочтение третьей и четвертой строк заставляет произносить слово «очарователен» чуть ли не по слогам, подчеркивая не только звучание слогов, но и значимость определения этого плача для автора. В стихотворении «Вот в этом доме Пушкин пил…» [Рыжий 2012: 315] после длинного перечисления мест Санкт-Петербурга, которые «полны свеченья и сиянья», расположены строки: «А с ними мы плывем куда- / то, уплываем навсегда». Перенос здесь выглядит оправданным: для стихотворения является важным противопоставление Санкт-Петербурга, который пропитан былым, «поэзией», и не называемого, но подразумеваемого Екатеринбурга, его настоящего и будущего. Лирический «я» действительно находится в движении. К вопросительному слову «куда» прибавляется частица *-то* — неизвестно, куда направляется история в целом и герой как ее часть, но с помощью частицы вводится некое обозначение этого места.

В стихотворении «Музыка жила во мне…» есть две анжанбеманные рифмы — *скрипáч — неудáч-[/ ник]* и *трубáч — прáч-[/ чечной]*:

Музыка жила во мне,
никогда не умолкала,
но особенно во сне
эта музыка играла.

Словно маленький скрипач,
скрипача того навроде,
что играет, неудач-
ник, в подземном переходе.

В переходе я иду —
руки в брюки, кепка в клетку —
и бросаю на ходу

этой музыке монетку.
Словно спившийся трубач
похоронного набора,
что шагает мимо прач-
чечной, гаража, забора.

На гараж, молокосос,
я залез, сижу, свалиться
не боюсь, в футболке «КРОСС»,
привезенной из столицы.
[Рыжий 2006: 243]

Обе пары рифм не кажутся значительными, однако при повторном прочтении становится заметно, что они находятся на своем месте и позволяют подчеркнуть «шаги», движение по улице. (Кстати, у Рыжего неоднократно встречаются стихотворения о музыканте, играющем в переходе, — они всегда связаны для него с Москвой, часто — с Арбатом. «Музыка жила во мне…» вызывает в памяти стихотворение Г. Шпаликова «Я шагаю по Москве…», написанное тем же размером (хотя и с другим рисунком клаузул), которое связано в т. ч. с Арбатом.)

Тема музыки является важной и в стихотворении «Жил на свете господин…». Анжанбеманные рифмы встречаются в следующих строках: « … ничего / не любил он, кроме му- / зыки, снившейся ему» и «длилась музыка ина- / я, на всей земле одна» [Рыжий 2014: 139]. Благодаря такому разрыву отражается смысловой перенос: герой стихотворения необычен именно благодаря музыке, и именно существование музыки в высшем смысле слова автор считает главным (неслучайно последние строки его самого известного стихотворения — «Спи, ни о чём не беспокойся, / есть только музыка одна» [Рыжий 2006: 62]). Оба раза для того, чтобы строки звучали благозвучно, при чтении слова придется несколько «растянуть», сделать их «напевными», что, вероятно, соответствует идее автора.

В стихотворении «Не в августе, а в сентябре…» [Рыжий 2004: 364] встречаем анжанбеманную рифму *сентябре́ — пре́- [/ кра́сен]* — перенос акцентирует внимание на слове «прекрасен», заставляет произносить его особенно выразительно, с дополнительным ударением. Единственное «радостное» слово в строфе, в которой описываются осень, безотрадность, вводятся темы плача и смерти, еще и записанное столь необычно, помогает верно расставить смысловые акценты, подчеркивает соединение печали и света. В последней строфе того же стихотворения встречается «недосказанная» рифма (деревья стоят, «покачиваясь на ветру. / Ужель тебя отдали сами / мои хладеющие ру?»), которая является родственной рассматриваемой анжанбеманной рифме. Она служит для того, чтобы вызвать в памяти читателя строки пушкинского стихотворения «Для берегов отчизны дальней…».

Похожую функцию анжанбеманная рифма выполняет и в другом «осеннем» стихотворении, «Я зеркало протру рукой…»: *шагну́ — мину́-[/ ту]* [Рыжий 2001: 8]. Именно минута — переломный момент в тексте, именно она противопоставляется длящемуся прошлому и еще не наступившему будущему, именно в этой строке случается переход от описания прошлого героя к его (не)существованию в будущем.

Дважды главная функция использования анжанбеманной рифмы — прямая передача произношения слова. В стихотворении «Седьмое ноября» («Ничего не будет, только эта…») читаем начальные строки:

> Ничего не будет, только эта
> песня на обветренных губах.
> Утомленный мыслями о мета-
> физике и метафизиках,
>
> я умру, а после я воскресну <…>
> [Рыжий 2014: 237]

Рифма мета́-[/ фи́зиках] подчеркивает длинное слово, «сложное» для лирического «я», который в последующих строках «говорит» на нарочито упрощенном языке. Заметим, что побочное ударение здесь особо выделяется, однако это именно выделение существующего ударения, а не его перенос на другой слог. Еще более яркий пример находим в той части стихотворения «От заворота умер он кишок…», которая была приведена первой. Архи-[/ вы] — стихи — введение анжанбеманной рифмы не только подчеркивает семантическую связь между рифмующимися словами, но и заставляет читателя представить «томную» речь героини стихотворения.

В нескольких стихотворениях Рыжего анжанбеманные рифмы выполняют сложную функцию. Одним из ярких примеров является такая рифма в стихотворении «К Олегу Дозморову» («Владелец лучшего из баров…»). Текст стихотворения, в котором Рыжий обращается к своему другу, устроен непросто. Не будем полностью рассматривать его содержание и строение — заметим только, что тот герой, которого описывает в своем стихотворении Рыжий, в некотором смысле является вымышленным и «олитературенным».

> Они кричали, что — не надо
> Ты говорил, что — не воруй.
> Как огнь, взметнувшийся из ада,
> как вихрь, как ливень жесткоструй-
> ный, бушевал ты, друг мой милый.
> Как Л. Толстой перед могилой.
> [Рыжий 2006: 74]

Обратимся к интересующей нас рифме, входящей в рифменную пару *[не] вору́й — жесткостру́й-[/ ный]*. Такая запись зримо передает движение — как автора, ярко описывающего действия «адресата», так и само́го темпераментного героя стихотворения. Анжанбеман в рифме разбивает слово, одновременно разделяет строфу и стихотворение в целом (до него — 15 строк, после него — 14). Это разбиение соответствует и композиционно-смысловому устройству текста: в первой части мы видим порывистые движения импульсивного героя, во второй части напряжение идет на спад.

Даже при первом прочтении бросается в глаза смешение «высокой» и «низкой» лексики. Это замечание имеет отношение к разрываемому слову. С одной стороны, оно кажется «поэтическим», наподобие прилагательных «легкоструйный» и «тихоструйный», это неологизм, стилизованный под архаизм. С другой стороны, оно напоминает о техническом термине «пескоструйный» (пескоструйная очистка или обработка проводится с помощью распыления песка особым

образом), который, вероятно, был известен Рыжему, закончившему Горный институт. Смешение высокого и низкого, поэтического и «антипоэтического» — характерная черта творчества Рыжего.

Оригинальны также рифмы в стихотворении «10-й класс…». Среди составных, диссонансных, неточных рифм встречаем одну анжанбеманную в следующих строках:

> … и в точке соприкосновенья
> 10-й класс
> и тени, тени под сиренью.
>
> И тени, те-
> ни под сиренью, тени, тени.
> А эти, те,
> что пьют портвейн в кустах сирени…
> [Рыжий 2014: 325]

Рифменная пара *те́-[/ ни]* — *те* интересна тем, что рифмующаяся часть первого слова, находящаяся до переноса, образует своеобразную омонимическую рифму со вторым словом. Кроме того, мы находим созвучия перед опорным согласным: и *те́ни, те́-[/ ни]* — *а э́ти, те́*. В словах *те́ни* и *э́ти* ударным будет звук [э́], в строках повторяются также звуки [и] и [т’], что углубляет созвучие.

Однако цитата неслучайно приведена более развернуто. Во-первых, полностью слово *тени*, даже несмотря на разрыв, входит в длинную рифменную цепочку: *соприкоснове́нья — те́ни (вн.) — те́ни (вн.) — сире́нью — те́ни (вн.) — те́-[ни] (анж.) — сире́нью (вн.) — те́ни (вн.) — те́ни — сире́ни*. Десять рифм в семи строках! Ни анжанбеманной, ни тем более внутренней рифмой пренебрегать нельзя, они являются полноценными участниками стиха, без них анализ корпуса рифм автора будет неполным. Во-вторых, шестикратное повторение слова *тени* с одним «долгим» повтором, неизбежно привлекает внимание к слову, доводит его повторение практически до «механического», что помогает перейти к другому, финальному образу стихотворения — (не)ангелов.

Необычный пример использования анжанбеманной рифмы находим в стихотворении «В сырой наркологической тюрьме…». Здесь возникает сложность, обусловленная текстологическими причинами: как и некоторые другие стихотворения Рыжего, оно опубликовано в разных вариантах.

В одном случае оно записано прозой, и в зависимости от восприятия текста чтецом его можно прочитать как чистую прозу или как стихи, записанные прозой [см.: Рыжий 2000: 36].

Во втором случае анжанбеманной рифмы нет — строки напечатаны так:

> <…> два ангела — Серёга и Андрей, — не
> оглянувшись, типа все в делах,
> в задроченных, но белых оперениях
> со штемпелями на крылах.
> [Рыжий 2014: 263; см. также: Рыжий 2012: 424]

Получается рифма *Андре́й_не — опере́ниях*, здесь есть неточная составная усеченная рифма, но нет анжанбеманной.

В третьем случае строки выглядят так:

> <…> два ангела — Серёга и Андрей, —
> не оглянувшись, типа все в делах,
> в задроченных, но белых опере-
> ниях со штемпелями на крылах.
> [Рыжий 2006: 226]

Этот вариант и представляет для нас интерес. Перенесенная часть — *-ния́х* — тогда является частью рифменной цепочки: *[все в] дела́х — [опере́- /]ния́х (нач.) — крыла́х*, — что необычно. Из-за разбиения слова появляется и дополнительное ударение на слоге —*я́х*.

Если в предыдущем примере мы отметили, что текст может быть полноценно оформлен и прочитан как проза, а значит, вопрос об анжанбеманной рифме в нем исчезает, то в двух следующих примерах, несмотря на запись «в строчку», а не «в столбик», анжанбеманная рифма парадоксальным образом присутствует.

Первое такое стихотворение — «Двенадцать лет. Штаны вельвет…». Несмотря на графическое оформление текста как прозы, в нем совершенно четко выделяется размер — Я4 с чередованием мужских и женских клаузул — и рифмы. (Добавим, что сохранившиеся аудиозаписи с авторским чтением указывают на то, что тексты, записанные «мнимой прозой», Рыжий читает как стихотворные.). Посмотрим на второй «абзац». Первое предложение — «Кинотеатр: “Пираты двадцатого века”», второе — «”Буратино” с “Дюшесом”» [Рыжий 2014: 218]. На вид это обычная проза, можно посчитать, что первое предложение — образец Дк5 со стяженной второй и усеченной пятой стопами, а второе — Ан2. Однако в контексте всего стихотворения становится ясно, что весь текст выдержан в Я4 с чередованием мужских и женских клаузул, а значит, метрическое деление строк должно быть следующим: «Кинотеатр: “Пираты два / дцатого века”. “Буратино” / с “Дюшесом”. Местная братва / у “Соки-Воды” магазина». Здесь и появляется «анжанбеманная» рифма — *два́-[дца́того] — братва́*. Вряд ли можно утверждать, что введение в этот текст анжанбеманной рифмы, да еще и с неестественным переносом ударения, имеет какой-то особый смысл, заметим только, что мнимое упрощение формы на самом деле является ее усложнением. Определение размера помогает обнаружить «анжанбеманную» рифму, а чтение этой «прозы» всё же как стихотворения с метром и рифмами, а не как предложений, в которых периодически попадаются рифмы, позволяет воспринять его в полной мере.

Тот же размер — Я4, однако с другим чередованием клаузул, — выбран для другого стихотворения, записанного прозой (этот случай аналогичен предыдущему), — «Вот здесь я жил давным-давно…». Метрически строки делятся так: « … И очень мне не по себе, / с тех пор как превратился в дым, / а также скрипом стал дверным, / чекушкой, спрятанной за то / мом Пастернака, нет, — не то» [Рыжий 2014: 174]. Рифма *то́[/ мом] — [не] то* напоминает о «тенях» из стихотворения «10-й класс…»: часть слова, находящаяся до разрыва, становится омонимичной по отношению ко второму слову из рифменной пары. Интересна и функция переноса-«разрыва»: читатель может почувствовать то ли «реальное» продолжение перечисления, то ли перебор вариантов строки автором. Текст вообще наполнен оригинальными решениями: это не только запись стихотворения в виде прозы и использование анжанбеманной рифмы, но и перестановка

ударения в одной из рифм (*музыко́й*), и не только описываемое, но и настоящее исчезновение «отпавшей литеры “а”» и «запавшей клавиши “б”» (в сборниках печатается: *вз пр вду*, *голу ом*).

Одно из хронологически последних стихотворений, в котором есть анжанбеманные рифмы, — «Достаю из кармана упаковку дурмана…» [см.: Рыжий 2014: 415]. Это одно из самых сложных произведений не только среди рассматриваемых текстов, но и вообще во всём корпусе стихотворений поэта. Как и несколько других произведений Рыжего, содержащих такие рифмы, оно связано с именем конкретного человека: Роман — это Роман Тягунов, екатеринбургский знакомый Рыжего, деятельный поэт и литератор, небезразличный к тому самому «дурману», о котором говорится в произведении. «Восточный узорец» в этом стихотворении, графически имеющем форму, приближенную к прямоугольнику (хотя количество слогов в каждой строке неодинаково и колеблется от 9-ти до 13-ти), составляют рифмы. Текст буквально пронизан ими, что причудливым образом роднит его одновременно с изысканными опытами поэтов Серебряного века и с «низкими» текстами исполнителей рэперских речитативов, — подобные неожиданные столкновения типичны для лучших стихов Рыжего. Пять рифменных пар, пять цепочек рифм; из шестидесяти слов, составляющих это стихотворение, только двадцать одно не вошло ни в какие рифменные пары и цепочки, — впечатляющая картина!

Для начала укажем те рифменные цепочки, в которые входят интересующие нас рифмы:

> *карма́на (вн.) — дур-[/ ма́на] (анж.) — стака́на (вн.) — Ро-[/ ма́на] (анж.) — дружба́на (вн.) — ли-[/ мо́на-жига́на] (анж.; вн.) — сна — тума́на (вн.)*;
> *зеле-[/ не́ют] (анж.) — голубе́ют*;
> *восто́ка (вн.) — восто-[/ ка] (анж.) — поро́га (вн.) — [до] Бо́га (вн.) — доро́га (нач.) — поло́го (вн.).*

Интересно, что в этом стихотворении перенос осуществляется не для того, чтобы часть, оставшаяся на первой строке, составила рифму с другим словом. Всё ровно наоборот: без той части, которая перенесена, рифма не образуется. Перенесенные части составляют начальные рифмы: *[дур- /]ма́на — [Ро- /]ма́на — [ли- /]мо́на-жига́на — тума́на*, — целых четыре строки подряд с начальными рифмами, три из которых являются частью анжанбеманных рифм.

Интересно, что только в последних двух строках стихотворения появляется концевая рифма, — все остальные рифмы расположены в тексте весьма причудливо. Рыжий наполняет этот недлинный текст всевозможными видами рифм — начальными, внутренними, концевыми, точными, неточными, богатыми (таких рифм здесь много), бедными; некоторые из них являют собой части составных слов («лимо́на-жига́на»; ее же часть, еще и находящуюся в начале строки, можно посчитать диссонансной: созвучны *-ма́на — -ма́на — -мо́на — -га́на — ма́на*); кроме того, текст насыщен разнообразными звуковыми повторами. Весьма неприглядное содержание большей части стихотворения меркнет перед оригинальностью и изяществом стиха Рыжего, хотя и не может быть полностью проигнорировано.

Еще в первых поэтических упражнениях заметна склонность Рыжего к экспериментам с необычными рифмами. Однако в зрелом творчестве введение в текст

оригинальных видов рифм, в т. ч. и анжанбеманных, становится осмысленным художественным приемом. Они не только участвуют в звуковом строении стиха, но и являются одним из важных средств выражения смысла произведения. Поэт опирается на опыт предшественников и современников, однако у него есть и собственные находки в этой области. С помощью в т. ч. анжанбеманной рифмы изображаются как изломанные внутренний и внешний миры главного лирического героя Рыжего, так и трагические попытки преодолеть эту дисгармонию и достичь мира, где «есть только музыка одна».

Библиография

Анненский 1990 — *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л.: 1990.

Илюшин 2000 — *[Аноним].* Память Его о Ней // Дантовские чтения. 1998. М.: 2000. С. 173–205.

Кушнер 2005 — *Кушнер А. С.* Новая рифма // Аполлон в траве. М.: 2005. С. 497–503.

ОЕ — Живой Журнал Ольги Ермолаевой / http://boris-ryzhy.livejournal.com/. Дата обращения: 01.01.2015.

Рыжий 2000 — *Рыжий Б.* … и всё такое… СПб.: 2000.

Рыжий 2001 — *Рыжий Б.* На холодном ветру СПб.: 2001.

Рыжий 2004 — *Рыжий Б.* Оправдание жизни: Лирика, проза, критика, интервью, письма. Екатеринбург: 2004.

Рыжий 2006 — *Рыжий Б.* Типа песня. М.: 2006.

Рыжий 2012 — *Рыжий Б.* В кварталах дальних и печальных… М.: 2012

Рыжий 2014 — *Рыжий Б.* Стихи. 1993-2001. СПб.: 2014.

Сидорин 2000 — *Сидорин Ю. Ф.* Мертвый в мире живых // Дантовские чтения. 1998. М.: 2000. С. 187–205.

«...С ЖИЗНЬЮ СВЯЗЬ МОЯ НЕ ВОВСЕ ПРЕРВАЛАСЬ...»

Голоса ушедших

Алекс Сэндоу

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Перевод со спэрроу А. М. Пескова

Материал печатается с любезного разрешения Ю. А. Песковой

Литература, созданная на языке спэрроу, как известно, необширна и лаконична, но многонациональна и глубока. Есть предположение, что на спэрроу пытался сочинять еще Шекспир. Предлагаемые фрагменты из толкового словаря спэрруанского языка, составленного достопочтенным сэром Алексом Сэндоу, являются типичными образцами спэрроязычной поэзии.

***А**вось* — это символ нашей надежды
на краю погибели или между
огней, запаленных вражьим наветом, —
как стояли, так и стоим на этом.

***Б**ездна* — это страх предметов
стать пустынными, как горы,
и упасть туда, где нету
ни на что ногой опоры.

***В**ечность* — это мгновение жизни, ускользающей из последнего сна
Тихой струйкой в сырое и серое предрассветное небо: она
Вьется ввысь, чтоб за утренней дымкой, отделяющей сон от смерти,
Раствориться немой мелодией в синеве заоблачной тверди.

***Г**армонии* — в природе нет:
то зной, то мраз, то мрак, то свет, —
так и живём, всё время ждя
то жара солнца, то дождя;
гармонии — и в жизни нет:
и сколько б мы ни жили лет, —
то ждем свиданья, то разлуки,
то негу пьем, то мрем от скуки.

***Д**ом* — это путь из странствий далеких
по равнодушной чужбине в угол

чистых трудов и нег меж высоких
сосен да средь огородных пугал

***Ж**изнь* — это место случайной встречи
Клеток, взбухших из небытия
До размеров тел, по имени *я*
И обладающих даром речи.

***З**абыться во сне* — это слушать песню огня
разогревшего тело после зябкого дня
проведенного в оцеплении липких тел
густо и влажно облепивших мое не для
того чтобы вязким кольцом означить предел
свободе передвижения а просто так
подобно плотной толпе любопытных зевак
окруживших свежую воронку от взрыва
на месте где минуту назад шла линия
делившая поровну мои *я* и не *я*
на отдельно шевелившиеся извивы
петляющие словно заяц от гончих псов
меж мелькающих лиц и глушащих голосов.

***И**гра* — это под звон, из мозжечка идущий,
лелеять и ласкать — дыханью вперехват,
рассудку вопреки — шалящей музы взгляд,
поэтов и богов на пиршество зовущий.

К**огда живешь* — **см. Пока живешь*.

Когда умрешь —
Забудешь о весне,
Об осени
Со штормом и ветрами,
И тень твоя,
Лишенная опоры,
Сойдет в Аид,
Обитель вечных снов.

***Л**ед* — это слепок воды,
Льющейся там, у
Края лазурной слюды,
Вставленной в раму
Как бы сквозного проема,
Глаз берегущей от
Ярко слепящих высот
Горнего окоема.

***М**ысль* — если не изречена,
Простора вольного полна,
И своенравна и легка;
Но, превратившаяся в слово,
Она сгибает нас сурово
Под власть тирана-языка.

***Н**очь* — это оборотень дня:
Миллениумом черных глаз
Пронзительно глядит сквозь нас,
Как будто отблеск от огня
В зияющих зрачках храня.

***О** гений чистой красоты!* —
Лучом гармонии твоей
Одушевляются черты
И богородиц и б…

***П**етербург* — этот ветер, ныряющий из-за угла
в грудь, раскрытую талой весне, как будто игла
острого шпица колет не в гладкую пустоту
неба, сереющего между крыш, а в точку ту
гулкой памяти, где шумят на пиру за чашей,
дружно празднуя, люди, ставшие смыслом нашей
жизни, где Закревская страстно еще пылает,
бодр еще Карамзин, а Дельвиг еще не знает,
что осталось ему в обрез, — и молодость наша
плещет брызги златые из полной чаши.

***П**ока живешь* —
не думай о печали,
а смейся,
устремясь по глади волн,
вдыхая запах
рыб и океана
и прославляя
Гелиоса свет.

***Р**им* — это воин, в пурпур облаченный,
Сидит, недвижно, глядя в бесконечность
Движения рядов по полю брани;
Его зрачок подернут равнодушьем,
В нем отражен холодных копий блеск.

***С**вет* — это оборотень мрака:
всё оживает в свете дня —
слон, муха, жавронок, собака,

трава, петух, зерно, свинья,
дуб, речка, облако — однако
зажмурь глаза — и, тьмой объят,
сиявший только что фасад
вселенной явит образ свой
пустой, бездонной чернотой;
закрой глаза средь ночи — что же
увидишь? — свет? — нет! Снова то же,
что видел днем, сомкнувши зрак:
необратимый черный мрак.

***С**тыд* — это удержанье слова
под языком, чтоб уберечь
от посягательства чужого
свою неопытную речь;
но с опытом наш юный трепет
осанистый преимлет вид,
и речь одно к другому лепит
слова, забывшие про стыд.

***Т**ик-так* — звук шевелящейся в утробе века мины,
Которую милицанер, с рождения ранимый
Обидой сердца на идущих мимо, нашед и взяв,
Понес на экспертизу, но бросил по пути, от тяжести устав.

***У**тро* — это в углу бутылки
стоят, свои повернув затылки
навстречу солнечным зайчикам,
подобно резвящимся мальчикам,
зайцы играют в салочки,
сигая с бутылок в тапочки;
бутылки в углу мерцают,
на них зайчата играют,
бутылки мерцают скопом,
а зайцы прыгают скоком,
и кажется вялому мозгу,
что он расплавлен, подобно воску,
стекающему по свече, —
а зайцы рассаживаются на плече.

***Ф**илософия* — это влечение зеницы
за порог дыхания, через те границы,
сквозь которые не проницает око:
в область слова, творимого голосом Бога.

***Ц**ель государства* — сделать ненужною совесть, —
некто из мудрых сказал, а цель человека —
честно прожить свою частную жизнь потихоньку
от государства, — заметил другой мыслитель;
так в добавленьях и множатся истины мира,
коих не знает никто из именитых мужей.

***Х**ронометражирование* — слово, создающее своей длиной возможность протяженного переживания мгновенности быстропролетающих секунд.

Александр Андреевич Смирнов

РОМАНТИЧЕСКАЯ ЛЕГЕНДА КАК ПОЭТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ

Статья печатается с любезного разрешения А. В. Лебедева

Романтическое миросозерцание отличается особыми способами восприятия и воспроизведения фактов прошлого. Основной формой поэтизации в романтическом искусстве начала XIX в. становится принцип тайного, чудесного превращения в легенду лежащего в ее основе исторического факта. Эстетике чудесного романтики придали конструктивно мировоззренческий статус, отказавшись от принципа эпической дистанции, с помощью которого классицисты утверждали легендарное прошлое как предмет самого высшего из всех видов словесного искусства, эпопеи. Романтический историзм начала XIX в. стал одним из важнейших факторов художественной интерпретации действительности, отвечающим новым творческим задачам. Историзм художественного мышления романтиков стал основой такого способа интерпретации действительности, который отвечает особым эстетическим задачам их искусства. Романтики ищут компромисс между легендарным типом восприятия события, свойственного предшествующей литературной традиции, и собственно историческим подходом к прошлому, который был открыт просветителями-энциклопедистами. Самым представительным результатом этого компромисса стал жанр исторического романа, который наиболее полно воплотил всё многообразие художественных исканий романтиков. Жизнь в ее отношении к бесконечному идеалу прекрасного рассматривалась ими как постоянное колебание между обращением к общечеловеческой проблематике и постоянным вниманием к исторической национальной традиции. Восприятие и оценка истории — существенная сторона романтического мировоззрения. Новый тип художественной интерпретации исторических событий — существеннейшее завоевание романтизма. В романтическую эпоху автор ориентируется не только на традицию, но и на вкусы читателя, в сознании которого утверждается особый вид занимательности. Это, прежде всего, индивидуализация исторических фактов, героев и событий как прошлого, так и настоящего. Романтический индивидуализм с необходимостью приводил к субъективной трансформации объекта искусства, поскольку авторы начала XIX в. ставили своей задачей не воссоздание, а пересоздание истории. Реализация нового идеала происходила на историческом материале. Ум художника, как писал автор статьи в «Атенее» 1828 г., «осуществлял мечты и грезы свои, порожденные в веке, видевшем во всем крайности» [Атеней 1828: 23–25]. Но парадоксальным образом искусство романтиков, отходя от воссоздания реальных событий и их мотивировок и подчиняясь своим художественным установкам, в то же самое время ставит вопрос о национальном

своеобразии народа в его историческом развитии. Романтизм стремится понимать под исторической правдой необходимость интерпретации фактов прошлого в свете нового эстетического и национального идеала, что в корне отличается от классицистических принципов воссоздания прошлых эпох как универсально неизменных. В результате подчинения предмета искусства новым художественным принципам у романтиков обозначается расхождение действительности и ее интерпретации. Особенности этого расхождения стали принципиальными для романтической проблематики.

Переосмысление истории нашло свое отражение в выдвижении личности на первый план и ее героизации, в ориентации читателей на особые эталоны и нормы поведения героев. Процесс оценки фактов прошлого осуществлялся в свете определенной идеальной концепции. Постоянное «дополнение» примеров из жизни героев с помощью романтического воображения в соединении с романтическими литературными мотивами следует обозначить как легендаризацию. Легенды романтиков напрямую никак не связаны со средневековыми и фольклорными жанрами, поскольку средневековая традиция использовала легенду преимущественно для целей агиографии.

В творчестве Пушкина новое понимание соотношения истории и легенды в их органическом взаимопроникновении также отчетливо сказалось — в жанрах исторической элегии и баллады. Расхождение между легендарной и исторической «правдой факта» стало основополагающим фактором в жанровой структуре большинства романтических текстов. Легендаризация и героизация и стали главными приемами типизации романтической личности. Первому подвергаются как подлинно исторические, так и вымышленные личности, второму же лишь те, кто внешне соотносим с фактом истории. Изучение совокупности особенностей романтического историзма открывает путь к более глубокому пониманию романтической концепции мира и человека. По законам романтического историзма героизируются личности, но не события, в то время как в легенде личность неразрывно связана с событийным рядом. Эталоны романтического поведения личности, как правило, возвышенны и поэтому открывают реальную возможность для героя стать центром описываемого события.

Новое соотношение легенды и истории впервые было провозглашено в художественных импровизациях Шатобриана. С течением времени оно стало достоянием литературы и журналистики в Европе. Легендаризация прошлого и в его повседневных картинах и образах, и в его социально значимых проявлениях явилась специфической формой удовлетворения эстетических запросов читателей на протяжении почти всего XIX в. Одновременно этот путь отвечал и романтическому принципу субъективной, индивидуальной трактовки фактов действительности, поскольку легенда не может быть оспорена в той же мере, в какой этому подвержен документально засвидетельствованный факт. Пересоздание фактов прошлого в свете нового романтического идеала составило особенность нового этапа развития форм легендарного повествования. Романтически легендарное осмысление истории реализовалось у Пушкина в ценностном утверждении идеи личности в процессе ее более или менее последовательной героизации. Это, прежде всего, Олег Вещий, Наполеон, Овидий, также Арион, Пророк. При выборе персонажа Пушкин ориентируется на эталонного героя, на исключительные ситуации. Трансформация исторических

героев и событий и приводит к поэтизации легенды. В основу легенды кладется история личности, а не события.

Принципиальную особенность романтического историзма составляет обращение к субъекту, к личности. Главная его черта — акцентирование роли личности, возвышение положительного или отрицательного потенциала героя, его определяющего положения в событии и системе образов. Романтики подвергали процессу героизации как исторических, так и вымышленных персонажей. В легенде речь ведется о реальном лице, в той или иной степени соотносимом с историей. Героизация связана с романтической интерпретацией личности, с признанием ее особой и даже исключительной роли, хотя и не означает придания личности особых возвышающих черт, а предполагает включение личности в романтический стереотип поведения, т. е. наделение его эталонными чертами. Будучи двумя особенностями романтического историзма, они близки, но не тождественны. Те или иные черты эталонного поведения обладают возможностью стать в центре описываемого события. Романтическая легенда — это также и переосмысление действительных фактов в соответствии с определенными литературными мотивами — изгнанничества, странничества, пророчества, одиночества, поэтической исключительности гения, его конфликта с властью, непризнанностью и непониманием, мученика в борьбе за свободу отчизны, «умирающего художника», прощающегося с жизнью или принимающего мученическую смерть, певца утаенной любви, уединения, любовных страданий, разочарованного беглеца, «мельмота-скитальца», демона. Романтический мотив становится обязательным элементом легенды. Легенда в пушкинскую романтическую эпоху и стала формой художественной переработки исторического события на основе канонов романтизма. В таком аспекте романтическая лирика Пушкина еще не рассматривалась. В качестве признаков легенды могут быть выделены следующие: 1) выбор таких ситуаций, которые обладают потенциальной романтической «эталонностью»; 2) их художественная интерпретация дается с позиций эталона; 3) романтическое воображение дополняет исторический материал такими новыми чертами, которые приближают изображение к эталонному. Романтическая легенда — художественная переработка исторического факта, события и героя в свете эталонных установок романтического идеала. Легенда о поэте позволяет Пушкину построить свободное сочетание любых романтических мотивов, объединенным общим художественным замыслом. Она может иметь даже большее значение для романтика, чем его творчество, — таковы образы А. Шенье и Байрона в творчестве Пушкина.

Образ Шенье в лирике Пушкина демонстрирует этот факт во всех отношениях наиболее наглядно: исключительная личность, судьба которой интерпретирована в ситуации «поэт перед лицом смерти». Легендаризация личности Шенье не ведет к приданию ей особой роли в истории, она лишь осуществляет подведение личности к определенному канону. Пушкин в разные периоды своего творчества неоднократно обращался к жизни и творчеству французского поэта Андре Шенье, чья судьба по исключительному трагизму служила благодатным материалом для создания романтической легенды. Стихотворение 1825 г. и вызвано этим пристальным вниманием. Образ Шенье и внешне и внутренне лишен и тени прозаичности и обыденности. В основе текста лежит романтическая ситуация «поэт перед казнью», усложненная мотивами призыва к свободе, скорби об уходящей жизни и обращениями к друзьям, свидетелям пиров и поэтических восторгов гения, осужденного гонителями истины на смерть. Легенда о Шенье —

в отличие от отдельных романтических мотивов — является законченной интерпретацией жизни поэта, составляет целостный исторический эпизод. В образе Шенье объединяются два типа биографической легенды — легенда об историческом лице и легенда о художнике. Определенным образом она подключена и к судьбе автора, к построению легенды о Пушкине. Образ французского поэта служит психологической основой поведения любого поэта в сложной политической ситуации. Его легендаризация входит в духовный комплекс романтика. С самого начала Пушкин подчеркивает особенность своего выбора:

Меж тем, как изумленный мир
На урну Байрона взирает,
И хору европейских лир
Близ Данте тень его внимает,
Зовет меня другая тень…
[Пушкин 1959б: 80]

Шенье близок Пушкину не меньше, чем Байрон, который был самым популярным героем времени. Шенье — «собрат» Пушкина по безвестности, чья тень сошла с плахи «без песен, без рыданий» [Пушкин 1959б: 80]. Себя Пушкин причисляет к тем, у кого «звучит незнаемая лира» [Пушкин 1959б: 80]. Поэт ориентируется на предшественника, их связь оказывается глубокой, поскольку Шенье становится как бы двойником ссыльного Пушкина. Это ощущалось современниками (письмо Вяземского 13 июня 1825 г.). Известно, что Шенье был казнен за день до падения Робеспьера, его предсказания о гибели якобинцев стали пророческими. Пушкинские стихи созданы как раз перед смертью Александра I. Сквозь рассказ о французском поэте просвечивает авторская легенда. Хотя произведение Пушкина напоминает о его судьбе, но в первую очередь оно обращено к облику казненного поэта. Он построен по двум романтическим эталонам — нежный элегик становится свободолюбцем. Вначале Пушкин предлагает общий очерк жизни души Шенье:

Стихи, летучих дум небрежные созданья,
Разнообразные заветные преданья
Всей младости моей. Надежды и мечты,
И слезы, и любовь, друзья, сии листы
Всю жизнь мою хранят.
[Пушкин 1959б: 82]

Жизнь души, запечатленная в стихах, станет тем завещанием, которое поэт оставляет друзьям для воспоминания о нем. Затем Пушкин воссоздает контраст между свободной и счастливой жизнью на раннем этапе творчества и тем ужасом, который его охватывает, когда он ринулся в пучину политической борьбы. Обреченный и тоскующий, стоящий перед лицом смерти, поэт задает судьбе вопросы:

«Куда, куда завлек меня враждебный гений?
Рожденный для любви, для мирных искушений,
Зачем я покидал безвестной жизни тень,
Свободу и друзей, и сладостную лень?
<…> Куда, мои надежды,
Вы завлекли меня! Что делать было мне <…>
[Пушкин 1959б: 83]

В итоге поэт произносит проклятье своему дару и свободе: «Погибни, голос мой, и ты, о призрак ложный, / Ты, слово, звук пустой…» [Пушкин 1959б: 84].

Элегическая струя пронизывает ту часть стихотворения, которая начинается строкой: «Куда, куда завлек меня враждебный гений?». Стереотип певца чистых наслаждений, тишины и лени господствует:

Рожденный для любви, для мирных искушений,
Зачем я покидал безвестной жизни тень,
Свободу, и друзей, и сладостную лень?
На шумных вечерах друзей любимый друг,
Я сладко оглашал и смехом, и стихами
Сень, охраненную домашними богами.
[Пушкин 1959б: 83]

Таким в глазах многих читателей выглядел и молодой Пушкин (Жуковский постоянно восхищался его уникальным, рано проявившимся даром):

Судьба лелеяла мою златую младость;
Беспечною рукой меня венчала радость,
И муза чистая делила мой досуг.
[Пушкин 1959б: 83]

В начале и в заключительной частях стихотворения Шенье предстает как певец свободы:

Заутра казнь, привычный пир народу:
Но лира юного певца
О чем поет? Поет она свободу:
Не изменилась до конца!
[Пушкин 1959б: 81]

Поэт становится как бы провозвестником декабристских, гражданских идеалов:

Я зрел твоих сынов гражданскую отвагу,
Я слышал братский их обет,
Великодушную присягу
И самовластию бестрепетный ответ.
[Пушкин 1959б: 81]

А после «малодушного ропота», момента, когда поэт вспоминает свою «сладостную» анакреонтическую лиру, вновь следует обращение к поэту-гражданину:

<…> О нет!
Умолкни, ропот малодушный!
Гордись и радуйся, поэт:
Ты не поник главой послушной
Перед позором наших лет;
Ты презрел мощного злодея;
Твой светоч, грозно пламенея,
Жестоким блеском озарил
Совет правителей бесславных <…>
[Пушкин 1959б: 84]

Легенда авторская накладывается на легенду о Шенье и в том случае, когда поэт предстает как беспечный любимец муз, и в том, когда он предстает как певец «кинжала» и «девы-эвмениды». Последнее слово перед смертью стало популярным жанром в эпоху революций и наполеоновских войн. Байрон в примечаниях к «Корсару» усматривает его генезис в высказывании Томаса Мора на эшафоте и Анны Болейн в Тауэре. Он считал, что предсмертные речи могли составить объемистую книгу. Монолог Шенье — частичная дань указанной традиции. Прощание обреченных становились частью легенд, как нельзя лучше соответствуя тяге романтиков к необычному и экстраординарному поведению. Сама безнадежность положения узника приковывала внимание поэтов. Отдаленные аллюзии, сближавшие Шенье с Пушкиным, ссыльным поэтом, усиливали притягательность сюжета.

Наиболее полно романтический историзм Пушкина предстает в «Песне о вещем Олеге», которая является поэтическим переложением событий, почерпнутых из первого тома «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, которое великий историк оценил как исторически недостоверное. Пушкин отмечал, что «видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических» [Пушкин 1962: 281] . Ради решения своей основной художественной задачи — осознания легендарных событий, лежащих у истоков русской истории, — Пушкин отступает от обычного балладного канона: Олег не совершает действий, которые требовали бы возмездия. Он с уважением и естественной признательностью относится к предсказанию кудесника. В обработке безыскусного летописного предания голос Пушкина непосредственно никак не выявляется, он всего лишь смещает акценты в интерпретации события — летописец осуждал варяга за насмешку над чуждой ему верой в Перуна, поэт же доводит до заостренной формы свойственный средневековому мышлению мотив привязанности человека к коню, что оказывается в высшей степени психологически правдоподобным. С помощью архаизмов («как ныне», «сбирается», «вещий»), исторических примет и реалий («цареградская броня», «кудесник», «Перун») создаются как местный, национальный, так и исторический колорит, а также впечатление временной дистанции между сюжетом и настоящим временем автора. Эпитет «неразумным» говорит о том, что автор смотрит на «хазар» взором Олега. Но речь кудесника всецело сориентирована на стиль русского романтизма начала XIX в. своим содержанием:

Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесною дружен.
Грядущие годы таятся во мгле;
Но вижу твой жребий на светлом челе.
<…>
Под грозной броней ты не ведаешь ран;
Незримый хранитель могущему дан.
[Пушкин 1959а: 185–186]

Легендарный предсказатель, певец гордо и независимо сообщает высшую волю могучему правителю Древней Руси. И это составляет главную идейную тенденцию баллады-легенды. Романтическое предание предпочтительнее исторического документа, поскольку для Пушкина важно событие не само

по себе, а в его отношении к романтической этической установке — свободолюбие («правдивый, свободный, вещий язык») поэзии выше суда современников. Прошлое воспринимается с позиций мышления, соответствующего современному Пушкину моменту, хотя он и ориентируется на пятую главу 1-го тома «Истории Государства Российского». Но главная ориентация — на утверждение идеи романтической судьбы героя, соответствующей предсказанию, т. е. на универсальный общечеловеческий закон. Он и составляет главную романтическую составляющую произведения. Ориентация на эталон становится, таким образом, определяющей.

Еще более очевидна романтическая струя в сцене прощания с конем: в ее задачу входит не столько воссоздание исторического колорита, сколько желание автора включить в балладное повествование популярную для байронической ветви романтизма тему неизбежности разлуки (будь то близких и дорогих существ, друзей, родственных душ влюбленных):

Вы, отроки-други, возьмите коня,

Покройте попоной, мохнатым ковром;
В мой луг под уздцы отведите;
Купайте; кормите отборным зерном;
Водой ключевою поите.
[Пушкин 1959а: 186]

Таким образом, Пушкин подключает сюжет летописной повести сначала к современным ему представлениям о сущности человеческой жизни, а затем и к *общеромантическим универсалиям*. Такова романтическая идея судьбы, которая до предела насыщает бесхитростный летописный рассказ. Человек оказывается перед грозной, неумолимой, а главное, принципиально непредсказуемой силой судьбы. Безмятежное существование, неколебимое спокойствие победителя Олега безжалостно и грубо нарушается вторжением иррациональной стихии. Пушкин усиливает мрачный колорит баллады введением в легенду мотива трагической обреченности князя, которого с самого начала предупреждают о грядущей катастрофе. Страх за свою участь, охвативший Олега после предсказания кудесника, неотвратимость конца и ужасающая сцена смерти — все эти компоненты призваны создать новую форму поэтического видения жизни человека.

Исторический и общечеловеческий моменты необычайно прочно и органично объединяются в романтической легенде Пушкина. Древняя история при всей своей внешней «картинной» полновесности воспринимается по необходимости с ориентацией на эталоны нового типа романтического поведения (и волхва, и князя, и его окружения). В противовес классицистическому и сентименталистскому аллегоризму и князь, и его окружение, и кудесник погружены в обобщенные национально-исторические ситуации. Легендарное начало позволяет Пушкину представить свою концепцию человеческой судьбы: и «частное», и «государственное» историческое лицо подвластны неумолимому случаю, чье безраздельное господство носит абсолютный характер. Элемент чудесного, проявившийся в том, что сбылось предсказание волхва вопреки всем действиям князя, несет в себе одновременно и конструктивное, и дидактическое начало. В «Песне о вещем Олеге»

Пушкин стремится к творческому обновлению национально-исторической проблематики в ее праисторической легендарности.

Одной из самых ранних форм поэтизации легенд Пушкина-романтика стала «наполеоновская легенда». Судьба Наполеона у многих европейских поэтов была возведена в своеобразный поэтический канон феерического возвышения и ужасного низвержения героя. Взлет — падение — уединение — изгнание — смерть — забвение у потомков — такой предстает судьба романтического героя, хотя затем по контрасту говорится о необычайном взлете посмертной славы. Сами же события, связанные с наполеоновской легендой, не подлежат у Пушкина героизации. Наполеон становится ценностно-значимым центром описываемого события по мере идеализации и индивидуализации его образа.

Романтики ставили в качестве своей важной художественной задачи не только творческое обновление национально-исторических преданий и легенд, романтизацию образов истории, но и преодоление исторического субъективизма путем романтизации и героизации современных выдающихся исторических деятелей. Таковым для Пушкина-романтика явился образ Наполеона, чья легендарная судьба приобретает исключительное значение.

Романтическая легенда наполняет историю высоким смыслом. Находя в цепи случайностей яркое событие, выстраивая его в ряд с аналогичными, легенда возвышает его в свете романтического идеала. Ориентируя историю на общечеловеческие коллизии, она становится важнейшей формой ее осмысления. В легенде поэт обращается не к анонимным свидетелям, а к размышляющему сообществу. Добродетельные свойства исключительной исторической личности выступают как результирующая волевого акта, становятся зримыми и понятными читателю, даже эпоха неопределенного прошлого образует подтекст для политической легенды нового времени. Добродетель становится действенной, измеримой, может быть понята разумом. В качестве ведущих признаков легенды следует выдвинуть следующие: 1) выбор в событии такой ситуации, которая своим содержанием позволяет читателю ориентироваться на судьбоносный эталон поведения (образ А. Шенье); 2) соединение бытовой эталонности с психологически принудительной последовательностью событий (последствия предсказания кудесника в «Песне о вещем Олеге»); 3) использование аллюзии и реминисценции для размышления о современных проблемах героя (образ Овидия); 4) включение личности в романтический ситуационный и персонажный стереотип и наделение героя эталонным статусом.

В секуляризированном мире XIX в. романтическая легенда и легендарность как тип художественной переработки действительного факта свидетельствовали о попытке романтиков утвердить идею сверхприродных принципов человеческого существования в форме простого, наивного и внешне лишенного рефлексии сообщения. Пушкин, как и европейские романтики, обращается к типичному для легенды взаимопроникновению обыденно-человеческого и таинственного. Собственно романтическое ограничение сводится к проблеме особенностей персонификации чудесного в образе человека. Романтики стремятся утвердить веру в чудодейственную силу поэзии, апеллируя к размышляющему и утонченно воспринимающему сообществу ценителей прекрасного, а нередко и к имперсональным авторитетам.

Создание легенды — существенный признак романтического историзма. Историзм возник в европейской культуре на рубеже XVIII–XIX вв. как отклик

на решение злободневных вопросов современности. Понятие историзма связывалось по преимуществу с отходом культурных устремлений от натурфилософии к философии истории. В отличие от Гёте романтики полагают, что человеку ближе всего его собственная история человеческого рода, нежели история возникновение вселенной, земли, царства растений и животных.

Универсальная история мирозданья перестает удовлетворять философов и писателей, на смену ей приходит индивидуализирующая философия истории. Легенда позволяла романтикам не воссоздавать прошлое в его изначальной истинности, а пересоздавать в соответствии с установкой на персонификацию истории, с повышенным вниманием к исключительным лицам и событиям. Романтический историзм в случае с Наполеоном оказывался фактом наличия героя в действительности, а содержащиеся в его художественном образе возможности развития относятся уже не к нему, а к духовным потребностям поэта как творца новой его судьбы, лишь легендарно соотносящейся с именем исторического лица. Так осознавалось единство вечного и временного у романтиков. Значимость индивидуального нельзя обосновать всеобщей ценностью. Все, что существует в истории, не может продолжаться вечно, ибо в отличие от простого повторения происходящего, легенда — это такое событие, которое содержит в себе и погашение, уничтожение времени, с этим связаны все попытки романтиков сожалеть о былой славе героев, их прошлых триумфах, исчезнувшем могуществе, утерянном богатстве.

Романтики пытаются преодолеть несовершенство истории с помощью легендаризации прошлого. Сама история существует, потому что человек — существо конечное и несовершенное, его ограниченность исключает те возможности, на которые он претендует: на земле не может быть идеального состояния, не существует справедливого устройства мира. Благодаря постоянному несовершенству устройство мира должно постоянно меняться в процессе истории. История сама собой не может быть завершена — таково теоретическое обоснование творческой субъективности поэта, который исправляет ее несовершенство своим творчеством согласно идеалу.

Благодаря персонификации и мифологизации исторических сил исторические эпохи рассматривались как самостоятельные, замкнутые индивидуальные образования. Они обладают циклическим характером и особой духовной структурой. Целостность романтической культуры в историческом плане осмыслялась наподобие мифологической эпохи. Поэзия в эпоху романтизма становится источником мифологии, в то время как в древнюю, доисторическую эпоху мифология была источником поэзии.

Библиография

Атеней 1828 — «Атеней», ч. I. № 1. 1828. С. 23–25.
Пушкин 1959а — *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. 1959. Т. 1.
Пушкин 1959б — *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. 1959. Т. 2.
Пушкин 1962 — *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. 1962. Т. 7.

Научное издание

ПОЭЗИЯ ФИЛОЛОГИИ. ФИЛОЛОГИЯ ПОЭЗИИ

Сборник конференции, посвященной А. А. Илюшину

Редакторы-составители В. Б. Катаев, Е. Пастернак
Общая редакция Л. Безменова, О. Кузнецова, Е. Пастернак

Корректоры У. Башко, Е. Пастернак
Верстка Н. Волкова
Обложка Д. Земскова, А. Кондратьев

Подписано в печать 08.02.2018
Формат 60×84/$_8$. Объем 31,6 усл. печ. л.
Тираж 100 экз.
Заказ № 4.

Гарнитура *Century Schoolbook*.
Бумага офсетная. Печать цифровая

Отпечатано: Издатель А. Н. Кондратьев
170024, г. Тверь, пр. Ленина, 18/1.
Тел./факс: 8(4822) 44-57-08, моб.: 8-904-355-30-10.
Эл. адреса: 445708@mail.ru, info@print-copy.ru

Цифровая типография «Принт-Копи»
www.принт-копи.рф, www.print-copy.ru