

Савелий Й. Сендорович

Алетейя

Элегия Пушкина „Воспоминание“
и проблемы его поэтики

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

САВЕЛИЙ СЕНДЕРОВИЧ

АЛЕТЕЙЯ.

*ЭЛЕГИЯ ПУШКИНА "ВОСПОМИНАНИЕ"
И ПРОБЛЕМЫ ЕГО ПОЭТИКИ*

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 8**

W 81. 1341 18

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBAND 8

(LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON A. HANSEN-LÖVE)

Wien 1982



Titelgraphik: A.S.Puškin, "Vospominanie",
Autograph

DRUCK

Offsetschnelldruckerei Anton Riegelnik
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

Zu beziehen über: Wiener Slawistischer Almanach
Institut für Slawistik der Universität Wien,
A-1010 Wien, Liebiggasse 5

ACKNOWLEDGEMENTS

This book owes its completion in part to a grant from the American Council of Learned Societies; its publication has also been financially supported by the Hull Memorial Fund for Publications of Cornell University.

I am grateful to Professors Zoya Yurieff, Andrej Kodjak, and Vadim Liapunov for the atmosphere of genuine involvement in the study of Russian poetry they created at New York University in 1974-76, which was the "incubation" period for this book. I am especially indebted to Vadim Liapunov's admirable art of posing thoughtful questions; he also brought to my attention C. Malte-Brun's essay on elegy. The most valuable generous friendly help in the preparation of the book for publication has been offered by Professor Munir Sendich of Michigan State University at East Lansing.

Ithaca, New York
June 1982

Памяти Льва Шварца, математика и природного философа, с голоса которого я впервые услышал Пушкина и до сих пор слышу.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга возникла из пристрастия к одному небольшому лирическому тексту, интенсивность которого казалась исключительной даже для Пушкина. Его исследование привело к убеждению, что один достаточно репрезентативный и вглубь изученный текст добавляет к пониманию целого творчества поэта еще одно измерение — глубину, которая не дана в экстенсивных исследованиях. Художественно имманентными являются только закономерности, соразмерные внутреннему единству и целостности конкретного произведения. И наоборот, всякое углубление в текст, отправляющееся от чисто внутренних отношений, неизбежно приходит к необходимости выхода за его пределы — в целостный контекст творчества поэта и в более широкие литературные и культурные контексты. Однако на этом пути экстенсивные планы предстают в совершенно ином свете: в свете из глубины, свете живого творческого единства. Наконец, живое единство различных аспектов поэтического текста, открывающееся при изучении произведения вглубь и в широких интертекстуальных отношениях, требует усовершенствования и приведения во взаимное соответствие средств исследования, которые обычно разрабатываются в виду односторонних задач.

В общем эта книга — столько же опыт изучения одного текста, сколько опыт описания фрагмента поэтического мира Пушкина, который проливает свет на его целое; она содержит также опыт характеристики системы лирических жанров пушкинской поры в структурно-типологическом ключе, опыт наблюдения над одним жанром в еще более широкой исторической перспективе и опыт усовершенствования и взаимной пригонки инструментов исследования художественного текста. Замысел этой книги, ее внутренняя структура, ее, так сказать, жанровый характер определился тогда, когда обнаружилось, что совокупность проблем, накопленных вокруг "Воспоминания", выказывает определенные и правильные очертания. Книга подчинена довольно строгому герменевтическому плану. В его основе лежит пульсация между взаимно дополнительными аспектами: непосредственной данностью текста и его смыслом, данным текстом и его литературным окружением, культурным кон-

текстом и индивидуальным поэтическим миром Пушкина. Этому соответствует попеременное расширение и сужение горизонта исследования.

В соответствии с этим планом находятся и средства исследования. Герменевтическая перспектива позволяет привести в необходимую дополнительную связь разнообразие методов литературного анализа. Традиционная филологическая критика текста, лингвистическая поэтика, семантическая поэтика, культурно-типологические исследования и исследования поэтического мира образуют в ней естественную последовательность. Весь этот методологический мост поддерживается сетью постоянно действующих и многообразных пересечений феноменологических и феноменологических подходов.

ВВЕДЕНИЕ

В самом конце 1824 года или в 1925 году Пушкин отправил Дельви-гу из Михайловского письмо, в котором описал свое крымское путешествие 1820 года (1937: т. 13, 250—52). Письмо это представляет собой не вполне обычное воспоминание: это воспоминание рефлектирующее и *воспоминание* есть лексический лейтмотив его. Душевная способность памяти оказывается здесь предметом тонкого и острого взгляда, уловившего целый ряд ее глубоких особенностей и представившего их в наглядной форме парадоксов.

Поводом послужило чужое воспоминание:

Путешествие по Тавриде прочел я с чрезвычайным удовольствием. Я был на полуострове в тот же год и почти в то же время, как и И. М. [уравьев-Апостол]. Очень жалею, что мы не встретились. Оставляю в стороне остроумные его изыскания; для поверки оных потребны обширные сведения самого автора. Но знаешь ли, что более всего поразило меня в этой книге? различие наших впечатлений. Посуди сам.

Уже первый крымский эпизод построен на парадоксе, за которым скрывается целая концепция памяти:

Из Азии переехали мы в Европу на корабле. Я тотчас отправился на так называемую *Митридатову Гробницу* (развалины какой-то башни), там сорвал цветок для памяти и на другой день потерял без всякого сожаления. Развалины Пантикапеи не сильнее подействовали на мое воображение. Я видел следы улиц, полузаросший ров, старые кирпичи — и только. Из Феодосии до самого Юрзуфа ехал я морем.

Это своеобразное рондо. Мотив морского путешествия лишь подчеркивает завершенность эпизода. Важнее, что и психологически он возвращается к исходной точке: впечатлений от Феодосии как не бывало.

Между тем, путешественника *ведет* память — он отправляется в экскурсию по историческим местам, которые мыслятся хранилищами преданий. Но на самом деле это только знаки, которые должны быть оживлены воображением, уже причастным коллективной памяти. Причастность эта, однако же, не была оживлена чувством, и знаки остались мертвы: “так называемая *Митридатова Гробница*” осталась “развалинами какой-то башни”, и в развалинах Пантикапеи увидены лишь “следы улиц, полужаросший ров, старые кирпичи — и только”. Центральный момент в структуре эпизода символизирует всю ситуацию: цветок сорван с целью напомнить позднее о посещении этого места — путешественником движет *будущее воспоминание!* — но впечатление не сложилось, и пустой знак для памяти потерян “без всякого сожаления”.

Дальше происходит непосредственное сближение путешественника с южной природой:

В Юрзуфе я жил *сиднем*, купался в море и объедался виноградом; я тотчас привык к полуденной природе и наслаждался ею со всем равнодушием и беспечностью неаполитанского Lazzaroni. Я любил, проснувшись ночью, слушать шум моря — и заслушивался целые часы. В двух шагах от дома рос молодой кипарис; каждое утро я навещал его и к нему привязался чувством, похожим на дружество. Вот все, что пребывание мое в Юрзуфе оставило у меня в памяти.

Хотя и на этом этапе в памяти осталось как будто немного, но *кипарис* становится символом мирной страны, воспоминания о которой относятся к числу самых сладостных в пушкинской лирике (“Редет облаков летучая гряда”, 1820), впрочем как и могила Митридата (“Кто видел рай”, 1821).

Следующий эпизод:

Я объехал полуденный берег, и путешествие М. [уравьева-Апостола] оживило во мне много воспоминаний; но страшный переход его по скалам Кикенеиса не оставил ни малейшего следа в моей памяти. По горной лестнице взобрались мы пешком, держа за хвост татарских лошадей наших. Это забавляло меня чрезвычайно и казалось каким-то таинственным восточным обрядом.

Собственное воспоминание как бы нехотя вытягивается из забвения с помощью воспоминания М.-А. И только одно впечатление — но зато

самое оригинальное — возникает по контрасту и в ответ на сбой в течении сочувственных воспоминаний.

Парадокс — вообще структурный принцип этого отчета. Он обнажает самую суть соотношения впечатлений и воспоминания:

Мы переехали горы, и первый предмет, поразивший меня, была береза, северная береза! сердце мое сжалось. Я начал уже тосковать о милом полудне — хотя все еще находился в Тавриде, все еще видел и тополи и виноградные лозы.

На этот раз личная память, вторгнувшись в поток актуальных впечатлений, создает дистанцию между путешественником и местом, где он находится, и тем самым обостряет впечатлительность. Неожиданное и неприятное напоминание о родине порождает парадоксальную опережающую события тоску по непокинутому еще юге. *Непосредственные впечатления переживаются как бы в воспоминании.*

Теперь все воспринимается по-иному: встречаемые развалины впечатляют путешественника настолько сильно, что памятью прежнюю свою невосприимчивость, смущенный, он подыскивает этому объяснение не без иронии:

Георгиевский монастырь и его крутая лестница к морю оставили во мне сильное впечатление. Тут же видел я и баснословные развалины храма Дианы. Видно мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических; по крайней мере тут посетили меня рифмы, я думал стихами.

И все же — как и подобает путешествию по горам — за подъемом следует очередной спад:

В Бахчисарай я приехал больной. Я прежде слышал о странном памятнике влюбленного Хана. К** поэтически описывала мне его, называя *fontaine des larmes*. Вошед во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям падала вода. Я обошел дворец с большой досадою на небрежение, в котором он истлевет, и на полу-европейские переделки некоторых комнат. NN почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище,

но не тем

В то время сердце полно было —

Лихорадка меня мучила.

Эпизод обрамлен упоминанием болезни, обстоятельства изменившейся впечатлительности. Опять-таки вначале ведет путешественника память: он намерен посетить памятник, потому что коллективная память донесла до него его значение. Но непосредственная реальность увиденного заслоняет память, и вот он уже ведом насильно.

Разумеется, что описание Бахчисарайского дворца и фонтана имеет умышленный характер. Оно написано по следам поэмы "Бахчисарайский фонтан" и имеет очевидной целью оттенить контраст между непосредственными *впечатлениями*, сохраняемыми памятью, и *воспоминанием* как процессом активным, творческим и целеустремленным:

Что касается до памятника ханской любовницы, о которой говорит М. [уравьев-Апостол], я об нем не вспомнил, когда писал свою поэму — а то бы непременно им воспользовался.

Письмо завершается следующей элегической медитацией:

Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеют для меня прелесть неизъяснимую? Отчего так сильно во мне желание вновь посетить места, оставленные мною с таким равнодушием? *или воспоминание самая сильная способность души нашей, и им очаровано все, что подвластно ему?* (Подчеркнуто мною — С.С.)

Итак, воспоминание о путешествии оборачивается путешествием по стране воспоминания. Но проза этого письма — чистая поэзия. Поэтический строй самой мысли скрывает ее аналитическую глубину, тем не менее феноменологическая пронизательность ее исключительна. Хотя речь идет в письме и о памяти вообще, и о ее соотношении с живыми впечатлениями, но акцент ставится именно на воспоминании как процессе творческом не только в плане активной реконструкции прошлого, его преобразования, но, что гораздо пронизательнее, в качестве постоянно действующей *интенции* сознания, которая составляет живое начало в самом процессе восприятия, внося в него цель и ценностную перспективу, а также в качестве готового *предметного* содержания наших восприятий в силу того, что они принадлежат культурному контексту, относятся к предметам, выделенным и осмысленным для нас коллективной памятью.

Письмо, очевидно, предназначалось для печати. Оно было опубликовано Дельвигом в "Северных Цветах на 1826 г." и затем, несомненно

по воле автора, перепечатано в качестве приложения к 3-му изданию "Бахчисарайского фонтана" (1830) и в собрании "Поэм и повестей Александра Пушкина" (1835, ч. 1). Письмо это — ценное свидетельство того, что Пушкин, рефлектируя, выделял воспоминание в качестве важнейшего органа своей душевной жизни и считал нужным передать это открытие читателям его поэзии. Обратим, между прочим, внимание на тон финального пассажа. В нем слышится едва ли не священный ужас перед тайной глубиной, открывшейся поэту в рефлексии.

В своем пристрастии к воспоминанию Пушкин разделял глубочайшую тенденцию Романтизма вообще и русского в особенности. Патриарх русского Романтизма Жуковский в стихотворной надписи к своему портрету (1837) выразился с предельной определенностью: "Воспоминание и я — одно и то же". Пушкин лишь сумел достичь особой интенсивности в поэтической разработке этого духовного элемента. В пушкинской поэзии *воспоминание* — также один из основных лейтмотивов. Он является знаком и центром концепции памяти, которая составляет непрерывный, повсеместный план пушкинского поэтического смыслового пространства. Следует заметить, что в качестве имени одной из самых фундаментальных поэтических стихий *воспоминание*, с большей или меньшей степенью осознанности, является одним из лейтмотивов европейской поэзии вообще. В этом отношении поэтический статус этого мотива колеблется между двумя крайними полюсами: это может быть *топос*, общее место, поэтический тон, клавиш, вызывающий неизменно поэтическое звучание благодаря важности затрагиваемого им места в структуре культуры и индивидуального сознания. Но это может быть и знак присутствия самоосознанного и поэтически развитого духа и культуры воспоминания.

В этом исследовании, целиком посвященном *воспоминанию* у Пушкина, тем не менее можно найти лишь введение в эту обширную тему. Чтобы дать представление о том, насколько глубоко и повсеместно стихия воспоминания владеет пушкинским сознанием, определяет строй его мыслей и чувств, характер метафорики, самый выбор предметов поэтической речи, я приведу лишь один пример.

В центральном отступлении первой главы "Евгения Онегина", посвященном женским ножкам, есть строчки, которые описывают "парадигму" эротических предметов, среди которых поэт делает свой выбор (1, XXXII—XXXIII):

Дианы грудь, ланиты Флоры
Прелестны, милые друзья!
Однако ножка Терпсихоры
Прелестней чем-то для меня.

* * *

Как я желал тогда с волнами
 Коснуться милых ног устами!
 Нет, никогда среди пылких дней
 Кипящей младости моей
 Я не желал с таким мученьем
 Лобзать уста молодых Армид.
 Иль розы пламенных ланит,
 Иль перси, полные томленьем;
 Нет, никогда порыв страстей
 Так не терзал души моей!

Чем же объясняется этот выбор эротического предмета? — В предыдущей строфе, где речь идет о той паре ножек, которые поэт некогда любил, один образ привлекает особое внимание — он повторен дважды (1, XXXI):

На северном печальном снеге
 Вы не оставили следов.

* * *

Исчезло счастье юных лет,
 Как на лугах ваш легкий след.

Легкий, исчезающий *след* — не метафора ли это памяти, не вызов ли это воспоминанию? Вспомним письмо к Дельвигу: "я видел следы улиц", "не оставил ни малейшего следа в моей памяти". Именно поэтическое, рефлектирующее воспоминание находит в *ножках* свой наиболее интимный предмет: воспоминание возвращается по следу и по следу касается прежде всего ножек. Мотивы *воспоминания* и *ножек* связаны смысловым контрапунктом: ножки оставляют легкий, исчезающий след, воспоминание — верно и мужественно — восстанавливает следы былого, а поэтическое — навсегда.

ГЛАВА 1

ПРОБЛЕМА ТЕКСТА "ВОСПОМИНАНИЯ"

Animus quod perdidit optat.

– Петроний Арбитр, Сатирикон.

Стихотворение "Воспоминание" величиной в 16 строк Пушкин опубликовал почти одновременно в альманахе "Северные Цветы на 1829 год" и во второй части "Стихотворений Александра Пушкина" 1829 года.

ВОСПОМИНАНИЕ

Когда для смертного умолкнет шумный день	1
И на немые стогны града	2
Полупрозрачная наляжет ночи тень	3
И сон, дневных трудов награда,	4
В то время для меня влачатся в тишине	5
Часы томительного бденья:	6
В бездействии ночном живей горят во мне	7
Змеи сердечной угрызенья;	8
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,	9
Теснится тяжких дум избыток;	10
Воспоминание безмолвно предо мной	11
Свой длинный развивает свиток;	12
И с отвращением читая жизнь мою,	13
Я трепещу и проклиная,	14
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,	15
Но строк печальных не смываю.	16

Обратившись к рукописям поэта после его смерти, П. В. Анненков обнаружил рядом с записью стихотворения под датой 19 мая 1828 года черновика его недоработанного продолжения. Из этого запутанного чернового наброска Анненков реконструировал 16 строк продолжения и опубликовал их в своих комментариях к жизни и творчеству Пушкина (189–190). В конце 19-го и начале 20-го вв. стихотворение обычно печаталось в составе 32 строк, разделенных на две равные части астерисками или иным способом.

В 20-ые годы 20-го века М. Гофманом, Г. Винокуром, Б. Томашевским и др. были сформулированы принципы текстологии для русской литературы 19-го в. В этом контексте Томашевский впервые проделал тщательный анализ рукописи "Воспоминания", результатом чего явилась реконструкция 20-строчного продолжения (1928: 173–176). Сохранившиеся неупорядоченные и незавершенные черновые наброски требовали расшифровки отдельных неясно написанных слов, выделения вариантов, поправок, выяснения направления, в котором шел творческий процесс, ряда конъектур и упорядочения всего текста. Следующие 20 стихов явились результатом этой реконструкции:

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,	17
В безумстве гибельной свободы,	18
[В неволе, бедности, изгнании, в степях]	19
Мои утраченные годы.	20
Я слышу вновь друзей предательский привет	21
На играх Вакха и Киприды,	22
Вновь сердцу [моему] наносит хладный свет	23
Неотразимые обиды.	24
Я слышу [вкруг меня] жужжанье клеветы,	25
Решенья глупости лукавой	26
И шепот зависти, и легкой суеты	27
Укор веселый и кровавый.	28
И нет отрады мне — и тихо предо мной	29
Встают два призрака младые,	30
Две тени милые, — два данные судьбой	31
Мне ангела во дни былые;	32
Но оба с крыльями и с пламенным мечом,	33
И стерегут... и мстят мне оба,	34
И оба говорят мне мертвым языком	35
О тайнах счастья и гроба. ¹	36
(Пушкин 1949: т. 3, 467)	

Со времени работы Томашевского, который авторитетно подчеркнул, что продолжение автором не доработано, его печатают в собраниях Пушкина отдельно от первых 16 стихов (если вообще печатают), помещают в примечаниях, часто мелким шрифтом. Таким образом, текст, включающий продолжение, был уточнен и одновременно потерян для большинства читателей, после того как именно расширенная версия производила особенно сильное впечатление во второй половине 19-го и в начале 20-го вв.

Немалую роль в судьбе продолжения сыграли догадки о причинах, побудивших Пушкина опубликовать лишь 16 стихов. В самом деле, ценность продолжения будет для нас совершенно различна в зависимости от того, считаем ли мы, что Пушкин сказал в 16 стихах все, что хотел сказать, или он оборвал свою речь; составляют ли строки продолжения лишь "отходы производства" или это только недоработанный текст. Первые догадки выдвинул уже Анненков. Его объяснение, однако, двоятся. С одной стороны, он определяет это как осторожность:

Подобным уничтожениям подвергались у Пушкина или действительно слабые места пьес, или такие, которые содержанием своим уже слишком резко и очевидно выражали задушевные мысли его самого. /... / Для образца того, как лирический поэт наш умел соединять и необычайную искренность и необычайную осторожность в своих произведениях, можем рассказать историю создания чудной пьесы его: *Воспоминание* (Когда для смертного умолкнет шумный день). (189)

С другой же, он видит в этом задачу чисто художественную:

С чудесным двоестишием:

И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю,

кончается исповедь для света, но Пушкин еще продолжает ее, уже не из потребности творчества, а из потребности высказаться и полнее определить себя. Несколько замечательных строф посвящает он еще разбору своей жизни, но эти строфы, как представляющие частные подробности, уже выпускаются из печати. /... / Так пьеса представляет нам образец *художнического очищения* произведений /... / (Там же: 189–190. Выделено мною, — С.С.)

Он, однако, находит счастливым то обстоятельство, что отброшенные поэтом части могут быть восстановлены издателем. (Там же: 189)

Неоднозначной позиции Анненкова следует отдать должное перед лицом более поздних упрощенных и тенденциозных мнений. Н. Сумцов, обратившийся к стихотворению в конце 19-го в., видит уже только одну сторону дела: поэт отказался от продолжения в силу его интимности, не желая раскрываться (1896: 23). Томашевский считает, что даже в случае, если Пушкин отбросил концовку по ее интимности, важен тот факт, что она осталась все же недоработанной. Более того, он склонен считать, что по эстетической ценности продолжение уступает опубликованному тексту:

Быть может, здесь играли роль и мотивы чисто эстетические: придание стихотворению большей сжатости, выразительности и общности путем устранения перечня личных воспоминаний. (1928: 176)

Наоборот, В. Вересаев положил вторую часть в основу своей интерпретации первой. Н. Степанов истолковал пушкинскую "осторожность" вполне прямолинейно и прагматически:

Вторую часть "Воспоминания" Пушкин не напечатал, несомненно, по личным, биографическим мотивам; слишком интимны были воспоминания о "тенях милых" и "предательском привет" друзей. (366)

И он горячо высказался в пользу целостности 36-строчного текста. А. Чичерин еще более темпераментно присоединился к этой точке зрения (337–341). Недавно В. Ляпунов вполне резонно возразил, что опубликованный поэтом текст является вполне законченным произведением и должен рассматриваться как таковой без ссылок на продолжение. При этом он счел, что связь 16 стихов с 20 стихами, реконструированными по черновикам, есть лишь некая "возможность", которая требует "догадок" (28–29).

Как видим, эта полемика подчинена дизъюнктивной логике: исключительная ценность приписывается либо 16-строчному, либо 36-строчному тексту.

Решение вопроса заключается не в нахождении наиболее веских аргументов в пользу того или иного решения. Вся ситуация должна быть радикально пересмотрена, проблема должна обрести принципиальную основу. Искомые принципы именно в виду проблематики, выдвинутой пушкинским наследием, были сформулированы в ходе дискуссии 1922–27 гг. по проблемам текстологии.

В 1922 году вышла книга М. Гофмана "Пушкин. Первая глава науки о Пушкине", в которой опытный текстолог, намереваясь положить конец редакторскому произволу при публикации пушкинских текстов, предложил принципы, которыми следует руководствоваться при подготовке пушкинских изданий и решении таких проблем, как выбор редакции произведения из ряда имеющихся, отношение к неясным местам и т. п. Его основная мысль: необходимо создать канон пушкинских текстов. Канон основывается на воле автора, засвидетельствованной последней прижизненной редакцией. Текст выверяется по рукописи, если она сохранилась, неясные и сомнительные места исправляются только, если найдены документальные рукописные основания.

С критикой этой позиции выступил Б. Томашевский в рецензии на книгу (1923) и в небольшой книжке "Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения" (1925а). Он показал, что идея канона догматична и не осуществима. Он обратил внимание на то, что

сам Гофман нарушает собственные принципы, когда предлагает печатать лицейские стихи Пушкина, которые позднее перерабатывались, в редакциях лицейского периода. К тому же, замечает Томашевский, в пушкинских рукописях наслоились поправки, относящиеся и к лицейскому и к послелицейскому периодам, и различать их нет возможности. Что до последней признанной редакции, то нередки случаи, когда автор позднее портил свой собственный текст (наиболее очевидный случай — поздняя переработка Богдановичем "Душеньки"). И вообще воля поэта переменчива: никогда нельзя быть уверенным, что та или иная редакция текста является окончательной. Доверие к рукописи в случае сомнительного слова подрывается простым фактом возможности авторской описки. Еще менее оснований канонизировать сомнительные места, если сохранился только чужой список текста или печатная версия. Вместо канона Томашевский предлагает *кодификацию* сохранившихся версий текста и необходимость *субъективной* оценки при выборе редакции для печати и при решении проблем сомнительных мест.

За этим последовала книжка Г. Винокура "Критика поэтического текста" (1927), в которой он показал, что эмпирические принципы Томашевского превосходно поддаются философско-лингвистическому обоснованию и уточнению в контексте немецкой филологической критики и герменевтики. Немецкая классическая филология и библейская критика (о чем Винокур предпочитает умолчать) выработали принципы критического отношения к древним текстам, которые подверглись философскому обобщению у мыслителя эпохи Романтизма Фридриха Шляйермахера. Они были затем развиты в последовательную систему в лекциях Августа Бека и в работах его последователей (Бек 1877; Штелин 1914; Витковски 1924). Не остались без внимания у Винокура и работы Вильгельма Дильтея по герменевтике. Согласно Беку, критическая оценка текста возникает из потребностей понимания, поэтому она не может быть оторвана от оценки смысла. Первым вопросом критики текста является вопрос об адекватности выражения, является ли данный текст последовательно соответствующим, или, как Бек предпочитает выражаться, соразмерным тем разнообразным критериям, которые мы можем к нему приложить, и каждое место — целому. Подыскание соразмерного компонента текста, иначе говоря, конъектура, принципиально не отличается от подтверждения наличного компонента. Критерии оценки адекватности выражения, по Беку, четыре: грамматический, исторический (достоверность сообщения с точки зрения наших знаний об истории), индивидуальный (соответствие нашим знаниям о личности автора) и жанровый. Но, как удачно в духе феноменологии замечает Винокур,

критериев оценки в принципе возможно бесконечное число: столько же, сколько мы различаем отдельных моментов в структуре слова и сколько мыслимо смысловых и исторических контекстов, в которые мы каждый раз включаем слово для уразумения его значения с той или иной новой стороны. (32–33)

Оценка адекватности выражения дает возможность сделать заключение о подлинности текста.

Проблема, связанная с критикой текста, заключается в том, что она есть деятельность, подготавливающая понимание текста, и одновременно — сама основывается на понимании. Это не *petitio principii*, а необходимый герменевтический характер критики текста. Перед нами две неразрывные стороны филологического метода. Никакая структурная оценка текста невозможна без участия субъективного фактора, принадлежащего исследователю. Объективные основания этой ситуации Винокур видит в знаковой природе предмета, изучаемого филологом:

Указанная субъективность предмета филологического знания имеет свои необходимые и идеальные основания в самом *предмете* исследования, который всегда приходится извлекать из значения соответствующих знаков и который не может быть обнаружен простыми чувствами, как в науках естественных. (Там же: 57) ²

В контексте такого понимания филологии очевидна неуместность однозначных решений. Винокур настаивает на конкретном характере всякого решения филологической проблемы:

Только конкретное изучение всякий раз отдельно взятого факта, в широком и предельном его филологическом истолковании, может дать нам точный ответ на вопрос, дефектно ли данное изложение или же оно только кажется нам таким. (Там же: 44)

Критика текста есть действительно *критика*, в точном и буквальном значении этого термина. Никакие ссылки на “волю автора”, “последние редакции” и прочие механистические твердые критерии и нормы, никакие указания, что факт есть факт, а прочее нас не касается — в филологической работе недопустимы. (Там же: 131) ³

Примем эти идеи в качестве основы для решения нашей проблемы. В этом случае мы должны прежде всего отказаться от аргументов, прямо или косвенно ссылающихся на факт недооформленности продолжения или на волю автора, которая сказалась в публикации 16 стихов. Вопрос о достоинствах и дефектности продолжения должен решаться независимо и конкретно, а не в порядке общей ссылки на состояние рукописи. Кроме того, следует отказаться от дизъюнктивной логики: от противопоставления факта законченности 16-строчного текста "Воспоминания" — ценности его продолжения.

Тот факт, что 16-строчный текст, опубликованный поэтом, составляет целостное и законченное произведение, не стоит ни в какой связи с вопросом о целостности и ценности 36-строчного текста. Этот вопрос должен решаться независимо. Имеет смысл вообще освободить вопрос о ценности продолжения от влияния догадок о причинах, заставивших автора опубликовать только 16 стихов и оставить незавершенными строки продолжения. Во-первых, вполне допустима ситуация, абсолютно исключая ценностную подоплеку такого решения. Одна из таких возможностей приводилась: нежелание поэта раскрываться вполне. Но работа могла быть прервана и по причинам, которые не имеют ничего общего с намерениями автора, а лишь в силу привходящих обстоятельств (допустим, увлечение новыми замыслами) или по условиям психологии творчества (не удалось вернуться к необходимому для завершения данной работы уникальному состоянию духа). Авторский отбор 16 стихов для печати мог основываться опять-таки не на ценностном разграничении, а на чисто прагматической оценке их законченности и компактности. Во-вторых, даже если автор и сделал ценностно обоснованный отбор, мы вовсе не обязаны с ним соглашаться. Исследователи Вордсворта могут снабдить нас достаточным набором аргументов на этот счет.

Если подойти к проблеме непредвзятым образом, то можно увидеть, что 36-строчный текст представляет собой один из самых замечательных образцов пушкинской лирики. Этого никто не решился оспаривать по существу. Тем парадоксальнее ситуация.

Теперь перед нами остаются две проблемы. Первая касается единства 36-строчного текста. Этот вопрос вызвал сомнения у одного только исследователя — Ляпунова (1976). Но и он свои сомнения никак не аргументировал, тогда как противоположное мнение объяснялось неоднократно. Более сильным образом единство текста представляется возможным продемонстрировать в процессе анализа текста. Вторая проблема связана с состоянием текста. В какой мере его недоработан-

ность автором снижает или отменяет его ценность? Прежде чем решить этот вопрос, следует задать встречный: а в какой мере текст недоработан автором?

Редактору ныне принятой реконструкции, Томашевскому, пришлось сделать только две конъектурные вставки в полном смысле: 1. в стихе 23 вставить "моему" и 2. в стихе 25 — "вкруг меня".⁴ Обе конъектуры совершенно прозрачны. Вероятность того, что они отгаданы точно, очень высока, ибо придумать для этих случаев что-либо иное крайне трудно. К тому же в смысловом плане они имеют нулевую функцию, то есть не вносят новых значений, их значения перекрываются контекстом. Томашевский, кроме того, перенес из одного смежного варианта в другой на пустующие места в стихе 20 слово "годы" и стих 24 целиком: "Неотразимые обиды". Других вариантов нет, и их трудно было бы придумать в виду превосходного смыслового и звукового (оба случая захватывает рифму) соответствия указанных слов их месту в тексте. Судя по характеру записи, автор пропустил эти места как раз потому, что они не вызывали у него сомнений. О том, что такова была обычная техника работы Пушкина в черновиках, свидетельствует другой опытный исследователь рукописей поэта:

Типична для Пушкина мнемоническая запись стихотворения, когда он само собою разумеющиеся слова, а иногда и целые стихи, заменял волнистой чертой. (Цявловский 1935: 493)

Единственную спорную реконструкцию Томашевский позволил себе в стихе 19. В наиболее полном варианте сохранились два слоя работы над этим стихом, но ни один из них не обладает завершенным характером. Первая запись:

В изгнаньи, в бедности под стражей и в степях.

Над нею ряд поправок:

В неволе бедности, в гоненьи [?] [—] в степях.

Томашевский, взяв за основу поправки, заменил весьма предположительное *гоненьи* ясным из смежного варианта *изгнаньи*, но в форме *изгнании*, опустив при этом предлог *в*. Последнее изменение, не оправданное с моей точки зрения, Томашевский внес, по-видимому, чтобы компенсировать другое произвольное изменение. Он разделил запятой слова: "В неволе

бедности", придав выражению форму: "В неволе, бедности". Затем он удалил союз *и* перед последующим словом. Наконец, он отделил запятой *в степях*. Но *в степях* — явно обстоятельство, уточняющее предшествующее обстоятельство *в изгнании*. Разделение их запятой при включенности в ряд однородных обстоятельств нарушает эту связь. К тому же ряд, построенный Томашевским, в целом неоднороден в логико-грамматическом плане. *В степях*, будучи чистым обстоятельством места, выпадает из ряда однородных обстоятельств, обозначающих состояние героя и имеющих ценностное значение. Таким образом, под реставрационной кистью Томашевского исчез контур пушкинского замысла, а логико-грамматические отношения оказались стертыми. Оправдание первой внесенной запятой Томашевский видел, должно быть, в первоначальной записи: "В изгнании, в бедности". Однако здесь все по-иному: после запятой идет предлог *и*, что еще важнее, запятая отделяет целую группу, не разделенную внутри запятыми: "в бедности под стражей и в степях". Важно то, что "в бедности" здесь находится в единстве с "под стражей", что аналогично выражению из второго слоя: "В неволе бедности". То есть, по-видимому, в сознании Пушкина идея неволи была ассоциирована с идеей бедности, и работа, вероятно, шла в направлении прояснения именно этой идеи. Внося поправки, он, видимо, пытался организовать две группы: "В неволе бедности" и "в гонении в степях", то есть он пытался построить высказывание о двух видах неволи: неволе бедности и неволе изгнания. Но его, конечно же, не удовлетворяла незрелость и неуклюжесть второй группы, включающей две параллельные падежные формы с одинаковыми предлогами, что затеняет подчинительную связь между ними. По-видимому, более осторожной и более особенностям текста соразмерной была бы следующая реконструкция стиха 19:

В неволе бедности, в изгнании в степях.

Подробный анализ стиха 19 и его реконструкции обнаруживает с определенностью единственный частный и небольшой пункт, в котором Пушкин зашел в тупик в процессе работы. Работа прервалась в тот момент, когда ему не удалось логико-грамматическое оформление данного лексико-семантического материала в стихе 19, который был выбран, однако, настолько соответственно его намерению, что ему не хотелось его менять ради последовательного логико-грамматического решения. Таково фактическое, имманентное условие приостановки работы. Она могла затем, правда, обернуться полной остановкой уже в силу обстоятельств, кото-

рые, каков бы ни был их смысл, являются по отношению к данному — превходящими и гипотетическими.

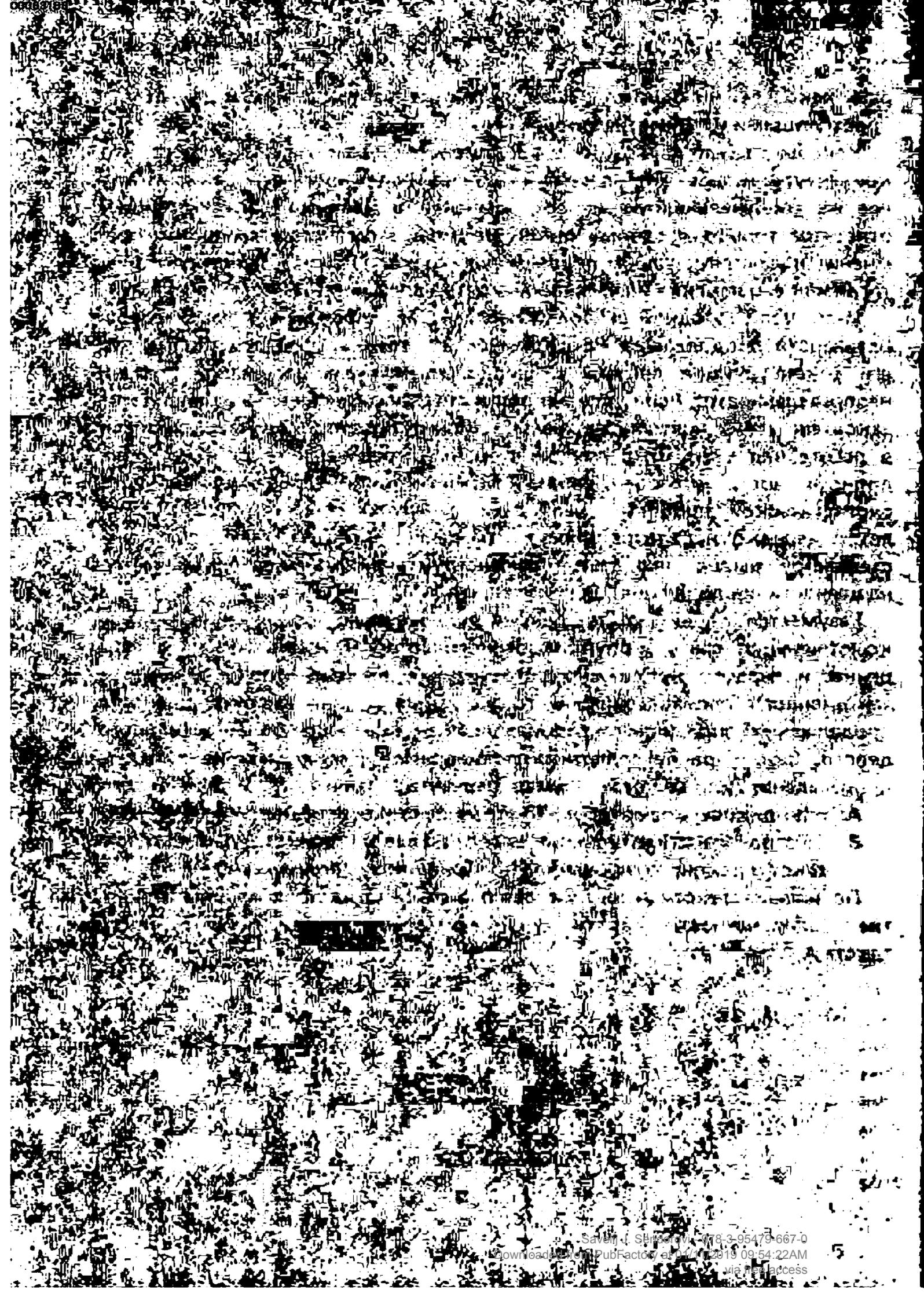
Как бы там ни было, ясно продемонстрированным является то, что конъектуры и правка продолжения при всей сложности черновика имеют все же минимальный характер. Сомнения в удачности реконструкции относятся только к одному стиху. Но и при этом замечательно, что сомнения касаются главным образом логико-грамматического строя стиха, тогда как его лексика и смысловой контур вполне ясны.

Итак, если, с одной стороны, перед нами непреложный факт недоработанности продолжения "Воспоминания", то, с другой, мы видим, что его реконструкция связана с преодолением очень небольшой степени неопределенности. Если, с одной стороны, произведение в принципе не закончено и мы поэтому не знаем, какой путь автор мог бы еще пройти в работе над ним, то, с другой стороны, перед нами текст, смысловая однозначность которого сводит значение такой вероятности к чисто схоластической проблеме, ведь даже переписав сегодня текст набело, автор нередко на завтра вносит изменения. В общем, законным представляется вывод, что статус реконструкта весьма мало сказывается на ценности продолжения "Воспоминания".

Разумеется, однако, статус реконструированного продолжения настолько отличен от статуса опубликованного автором текста, что признание ценности первого не должно устранить из обихода второй в качестве законченного произведения. В то же время в силу высокой ценности продолжения оно должно рассматриваться как часть более обширного целого. Сказанное не содержит противоречия. Перед нами по сути два произведения, или два независимых варианта:

- А. опубликованное автором 16-строчное стихотворение;
- В. 36-строчное стихотворение, включающее опубликованный автором текст и реконструированное по черновикам продолжение.

Понимание текста А не нуждается в ссылках на продолжение. Принятие однозначности текста В не отменяет независимой ценности текста А.⁵



ГЛАВА 2

НАБЛЮДЕНИЯ НАД ФОРМАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИЕЙ ТЕКСТОВ

Тот факт, что для описания различных, одинаково важных сторон человеческой души приходится применять различные, как бы исключающие друг друга характеристики, и в самом деле представляет замечательную аналогию с положением в атомной физике, где определение дополнительных явлений требует применения совсем разных элементарных понятий.

—Нильс Бор 1961: 108

Становилось все ясней: в поэзии Пушкина путеводная значимость морфологической и синтаксической ткани сплетается и соперничает с художественной ролью словесных тропов, нередко овладевая стихами и превращаясь в главного, даже единственного носителя их сокровенной символики.

/.../ поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочетаний. Симметричная повторность и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приемами.

—Роман Якобсон 1960: 397, 403

Анализ формальных особенностей художественного текста не может проходить по заранее заданным параметрам: в разных текстах разные аспекты их организации играют повышенную роль. Трудно также предположить возможность исчерпывающего формального анализа: лишь некоторые аспекты организации текста играют повышенную и существенную роль. Наблюдения над текстами "Воспоминания" будут ограничены наиболее важными с точки зрения наших задач аспектами.

Наши наблюдения над закономерностями формальной организации текстов "Воспоминания" имеют в виду следующие цели: на этом пути мы можем проследить, как форма становится выразительной формой, как осуществляется суггестивная модальность речи; направляясь по следам формальных особенностей, мы сделаем разведки в самой области семантики, где формальная организация текста также создает смыслопорождающие отношения; наконец, формальные наблюдения дают нам возможность проверить наше предположение об органическом единстве текста В.

Некоторое чисто композиционное осложнение связано с необходимостью различать тексты А и В. В целях ясности нам следовало бы разделить наблюдения над этими текстами, но текст А равен части 1 текста В, и было бы неэкономично рассматривать первые 16 стихов в отдельности и еще раз в составе 36-строчного текста. Последовательное же суммирование результатов в данном случае не годится, ибо важным принципом формального рассмотрения является наблюдение над целостным планом текста. Поэтому наши формальные наблюдения направлены прежде всего на текст В, рассмотрение первых 16 стихов протекает в этих рамках, но различает особенности, относящиеся к их двойному статусу — в качестве автономного целого и в качестве составной части более крупного единства.

Композиционное членение текста В

Традиционным является членение 36-строчного текста "Воспоминания" на две части: первая часть — стихи 1—16, вторая часть — стихи 17—36. Это членение основано на истории текста: первой частью считается текст, опубликованный Пушкиным, а второй — восстановленный по черновикам. Такое разбиение имеет также и композиционный смысл. С этой точки зрения, однако, оно недостаточно. 20 стихов, восстановленных по рукописи, в свою очередь распадаются на две части: стихи 17—28 и стихи 29—36, или: четверостишия 5—7 и четверостишия 8—9. Предлагае-

мое членение соответствует смысловой композиции. Часть первая (четверостишия 1–4, стихи 1–16) посвящена самонаблюдению в процессе воспоминания. Содержание воспоминания здесь отсутствует. Часть вторая (четверостишия 5–7, стихи 17–28) посвящена как раз содержанию воспоминания, она воскрешает события прошлого. Часть третья, финал (четверостишия 8–9, стихи 29–36) посвящена следствиям погружения в воспоминание, возвращению из прошлого к актуальному моменту. Трехчастность четко обозначена и синтаксической структурой текста: каждая из частей 1 и 3 представляет собой одно сложное предложение. Часть вторая состоит из трех предложений, каждое из которых совпадает с рамками одного четверостишия, и все они объединены строфической анафорой:

Я вижу...
 Я слышу...
 Я слышу...

Обратим еще внимание на нисходящий порядок размеров частей: часть первая — 4 катрена, часть вторая — 3 катрена, часть третья — 2 катрена. У нас нет точных критериев для определения сравнительной интенсивности частей текста. Во всяком случае такое распределение величин создает перспективу развития, которая компенсирует возможное впечатление спада интенсивности, которое могло бы возникнуть из-за того, что уже в первой части достигнут чрезвычайно высокий уровень интенсивности.

Размер

В размере “Воспоминания”, казалось бы, нет ничего необычного и вместе с тем это редкий размер: регулярное чередование 6-стопных и 4-стопных ямбов, так что 6-стопные всегда являются нечетными стихами, а 4-стопные — всегда четными. 6-стопные стихи имеют мужскую кляузулу, а 4-стопные — женскую. Перекрестная рифма организует стихи в четверостишия.

Происхождение размера “Воспоминания” проследил Борис Томашевский с точностью, исключительной в истории изучения поэтических форм. Размер этот родствен так называемым “французским ямба́м”, а точнее говоря, правильному чередованию 12- и 8-сложников при перекрестной рифме. Хотя канон этот был установлен книгой Огюста

Барбье "Ямбы" (1830), Барбье не изобрел этого размера, он следовал за Андре Шенье, чьи ямбы цитируются Пушкиным в примечании к его элегии "Андрей Шенье". Однако и Шенье, и Барбье, и Гораций, на чьи эподы ориентировался Шенье, имели сатирический характер. У Пушкина же соответствующий размер связан прочно с элегическим содержанием. И Томашевский прослеживает генеалогию пушкинского размера от несколько более раннего произведения — знаменитой предсмертной оды Жильбера (N.—J.—L. Gilbert) "Ode imitée de plusieurs psaumes" (1780).¹ Это ода на прощание с жизнью, ода элегическая по содержанию. По замечанию Томашевского,

Ода Жильбера была написана до эпохи расцвета элегии во Франции. Недаром и определилась она не как элегия, а как подражание псалмам (то есть духовная ода). Это был смешанный жанр, содержащий в себе и элементы тех эмоций и настроений, которые позднее стали достоянием элегии. В век Парни и Мильвуа ода Жильбера воспринималась как чистая элегия. (1959а: 234)

Следы смыслового влияния оды Жильбера имеются у Пушкина, начиная с 1816 г. Однако жильберов размер отличается от размера "Воспоминания" тем, что в нем имеет место иной порядок рифмовки: женские окончания находятся в нечетных стихах, а мужские — в четных. Это дает основание Томашевскому предположить, что в генезисе пушкинского размера сказались и перенесения Жильбера на русскую почву. Так, Гнедич перевел оду Жильбера в 1819 г. под названием "К провидению", перестроив строфу на тот же лад, что мы находим у Пушкина.

Но еще более ранние образцы влияния Жильбера и перестройки его строфы имеются у Батюшкова. Таково его знаменитое "Выздоровление" (1807), которое представляет собой один из основополагающих образцов русской романтической элегии. К 1815 г. относится стихотворение Батюшкова "К другу", одна строфа которого, по-видимому, прямо отразилась в "Воспоминании" — не только размером, но и мотивами:

На нем, когда окрест замолкнет шум градской
И яркий Веспер засияет
На темном севере, твой друг в тиши ночной
В душе задумчивость питает /... /

Целый ряд элегических стихотворений в этом размере написан Баратынским под влиянием Батюшкова, начиная с 1820 г. У него в стихотворении "Послание барону Дельвигу" есть отражение той же приведенной выше строфы Батюшкова, но в версии еще более близкой Пушкину:

И вот спустилась ночь, и все в глубоком сне —
Лишь дышит влажная прохлада;
На стогах тишина! сияют при луне
Дворцы и башни Петрограда.

У Пушкина рассматриваемый размер является собственно элегическим. Им написаны три стихотворения: "Под небом голубым" (1826), "Воспоминание" (1828) и "На холмах Грузии" (1829), которые Томашевский считает своего рода циклом, и еще одно, обращенное к Гнедичу, — "С Гомером долго ты беседовал один" (1832). Как замечает Томашевский, "Все три элегии, написанные этой строфой, объединены единой темой — воспоминания" (1959а: 235).

Четверостишия "Воспоминания", однако, не выпадают в строфические обособленные образования. Границы между четверостишиями скорее затушеваны, и в стихе подчеркнута непрерывное течение благодаря двум обстоятельствам:

1. Четыре начальных четверостишия (вся первая часть стихотворения, или текст А) представляет собой одно сложное предложение; одно сложное предложение представляет собой и два последних четверостишия (вся третья часть).

2. В опубликованных Пушкиным 16 строках нет графических интервалов между четверостишиями (пробелов), являющихся обычно знаками строфического членения. Л. Щерба дает следующее толкование этой непрерывности:

Итак, хотя нельзя, конечно, отрицать наличности ритма повторяющихся четверостиший, отмечаемых разрешением напряжения при второй замыкающей рифме, однако ритм этот в высшей степени завуалирован, а это вполне отвечает внутреннему содержанию первой строфы (Щерба называет первой строфой опубликованные 16 строк, — С.С.), где все едино и тесно связано. Если представить себе на минуту ритмизирование этой строфы по четырехстрочным куплетам, то сразу станет ясно, что оно разрушило бы все очарование интимного душевного настроения, рисуемого Пушкиным. (1957: 35)

Хотя каждый четвертый стих отмечен разрешением напряжения в силу завершения цикла перекрестной рифмы, тем не менее сама по себе метрическая основа дает разрешение напряжения на каждом втором стихе благодаря тому, что четные стихи укорочены по сравнению с нечетными, заканчиваются женской клязулой, что создает в течении ямба непрямую паузу, тогда как мужская клязула нечетных стихов, совпадая со стопным членением, сама по себе не прерывает течения ямба. Такая выделенность двустопных в общем плавном течении стиха служит некоторым напоминанием об элегическом дистихе, который был метрическим условием античной элегии. Элегический дистих античной поэзии,² состоявший из гекзаметра и пентаметра, в силу различия античной и русской классической метрических систем, условно передавался в русском стихе пушкинской поры парными шестистопными ямбами или дактило-хореическим эквивалентом гекзаметра и пентаметра.³ Первая из этих условностей сложилась под влиянием французской поэзии в русском классицизме 18-го века. Пушкин отдал ей значительную дань.⁴ Вторая шла от попыток В. Тредиаковского приблизить русский стих непосредственно к античному гекзаметру и нашла свое завершение у Радищева и в творчестве самого Пушкина 30-х годов.⁵ Чередование 6-стопных и 4-стопных ямбов не совпадает ни с одной из этих двух традиций. И все же в пределах ямба (а почти все пушкинские элегии написаны ямбом) такой стих все же больше соответствует античному элегическому дистиху, чем парные шестистопники (александрийский стих), так как в последних утеряно различие между двумя стихами, составляющими элегический дистих, в первом же оно восстановлено. Логично было бы предположить, что последовательное восстановление соотношения гекзаметра и пентаметра в рамках ямба должно было бы выразиться в чередовании шестистопников и пятистопников. Однако можно понять, почему этот количественный критерий не оказался решающим, если учесть следующие обстоятельства: Во-первых, количество стоп является чисто условным эквивалентом при переходе от античной метрики к силлабо-тоническому стиху, и, таким образом, подлинный смысл имеет функциональное различие между нечетными и четными стихами. Во-вторых, согласно наблюдениям Винокура, имеет место

несомненный объективный факт метрической истории русского стиха, который состоит в том, что для русского поэтического уха пятистопные и шестистопные ямбы обладают одинаковой ритмической ценностью как стихи вообще многостопные. /... / и вообще для истории русского стиха справедливой, по-видимому, будет

классификация, которая будет исходить из противопоставления многостопных форм формам четырехстопным (речь идет, конечно, только о двудольниках). (1927:73)

В-третьих, отличие пятистопного ямба с женской кляузой от шести-стопного с мужской скрадывалось бы и вовсе. Между тем женская кляуза в коротком стихе — явление не случайное. Оно отражает определенную тенденцию в пушкинской метрике, отмеченную Томашевским:

При смешении мужских и женских стихов обычно строфическая группа замыкается мужским стихом (приблизительно 3/4 всех случаев). При смешении неравных стихов обычно строфическая группа замыкается коротким стихом (90%). Но при этом характерно, что в таких случаях преобладающим окончанием является не мужское, а женское (около 60%). Это явление вызывается стремлением к компенсации неравенства стихов /... / (1959а: 210)

В примечании к этому месту Томашевский добавляет:

На фоне общей тенденции к мужским кляузам женские имеют особую стилистическую функцию, характерную, например, для элегических стихотворений Пушкина начала 20-х годов. (Там же)

В-четвертых, актуальным в силлабо-тоническом стихе является не метр, а ритм, причем ритм отличается невыполненностью некоторых иктов, и действительно, в "Воспоминании" нет ни одного шестиударного шести-стопника. Можно предположить, что требуемое функциональное различие нашло себе ближайшую соответствующую меру именно в последовательности шести-стопного ямба с мужской кляузой и четырех-стопного с женской кляузой, если учесть, что в силу описанных условностей и условий последним фактором в решении задачи должен был стать слух поэта.

Именно вслед за периодом элегий в размере чередующихся 6- и 4-стопных ямбов (1826—1829) у Пушкина наступает период обращения к дактило-хореическому эквиваленту элегического дистиха — наиболее точному аналогу античного метра в силлабо-тонической системе стихосложения. С 1829 по 1836 гг. Пушкин пишет в этом последнем метре 14 коротких "анфологических" стихотворений, главным образом эпиграмматического характера.⁶ Таким образом, три аналога элегического дистиха у Пушкина имеют различную функциональную значимость. Алек-

катрен	стих
1.	1. - ' / - ' - - / - ' - / ' - / ' - 2. - - - ' - / ' - / ' - 3. - - - ' - - / - ' - / ' - / ' - 4. - ' / - ' / - ' / - ' -
2.	5. - ' - / - - ' / - ' - - / - - ' - 6. - ' / - ' - - - / ' - 7. - ' - - / - ' / - ' / - ' / - ' - 8. - ' / - ' - / - - ' -
3.	9. - ' / - ' / - ' / - ' - - / - ' - 10. - ' - / ' - - / ' / - ' - 11. - - - ' - - - / - ' - - / - - ' - 12. - ' - / - - ' - / ' -
4.	13. - - - ' - - - / - ' - / ' / - ' - 14. - - - ' / - - - ' - 15. - ' - / ' - - / - ' - / ' - / ' - 16. - ' / - ' - / - - ' -
5.	17. - ' - / ' - - / - ' - - - / - ' - 18. - ' - / ' - - / - ' - 19. - ' - / ' - - - / - ' - - - / - ' - 20. - ' / - ' - - - / ' -
6.	21. - ' - / ' / - ' / - ' - - - / - ' - 22. - ' - / ' - / - - ' - 23. - ' - / - - ' / - ' - - / ' - / ' - 24. - - - ' - - - / - ' -
7.	25. - ' - / - - ' / - ' - - / - - ' - 26. - ' - / ' - - - / - ' - 27. - ' - / ' - - - / - ' - - / - - ' - 28. - ' / - ' - / - - ' -
8.	29. - ' / - ' - - - / - ' - - / - - ' - 30. - ' / - ' - - - / - ' - 31. - ' - / ' - - - / - ' - - - / - ' - 32. - ' - - - / - ' / - ' -
9.	33. - ' - / ' - - - / - ' - - - / - ' - 34. - - - ' / - ' - / ' - 35. - ' - / - - ' - / ' - / - - ' - 36. - ' - / ' - - - / - ' -

Табл. 1

Ритмическая схема "Воспоминания"

сандрины используются для античных и современных тем, хранят память французского Классицизма, ими пишутся равно подражания древним и стихи, не обращенные к античности, эпиграммы в античном духе и элегии, а также философические послания. Но чередование 6- и 4-стопных ямбов в рамках катренов образуют оппозицию по отношению к дактило-хореическим дистихам (гекзаметрам и пентаметрам) по признакам: в современном духе / в античном духе; элегия / эпиграмма. (Ср.: Бонди 1978: 347–48)

В ритмической структуре “Воспоминания” будут рассмотрены только некоторые особенности, позволяющие судить о закономерностях целостного построения произведения. Табл. 1 имеет для нас лишь вспомогательный смысл: на ее основе будут далее построены табл. 2 и 3.

На табл. 2 и 3 рассмотрим порознь ритм 6-стопных и 4-стопных ямбов. В целях большей наглядности выполненные икты обозначим на схеме соответствующими цифрами, невыполненные — черточками.

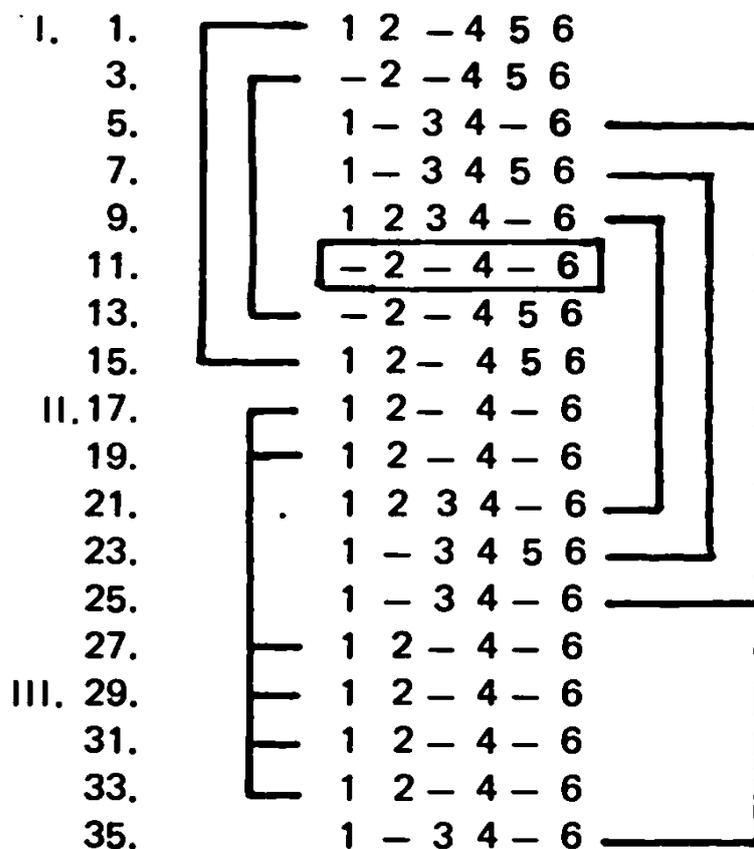


Табл. 2. Схема тонического ритма 6-стопных ямбов

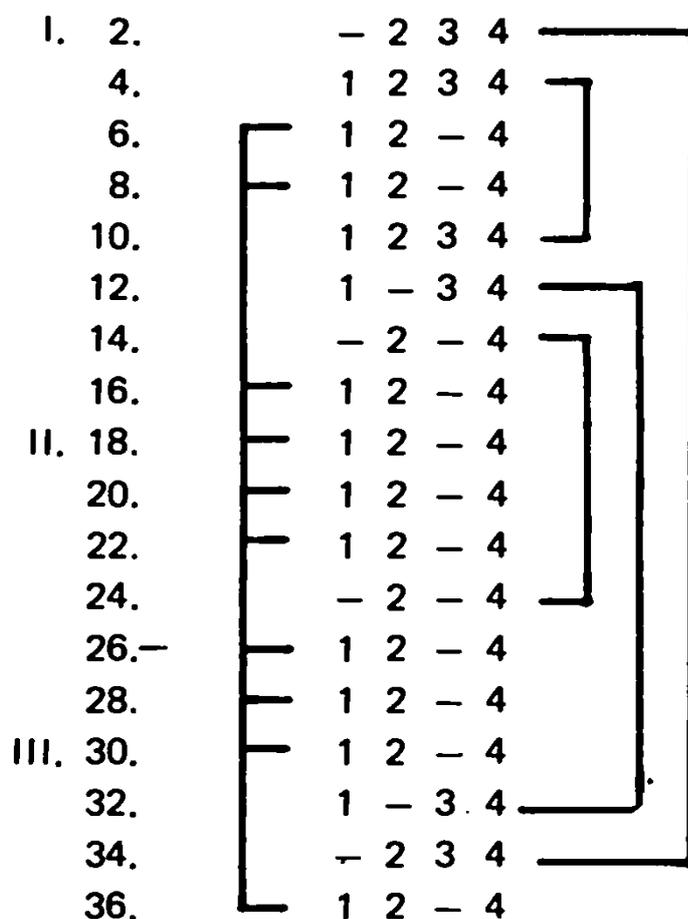


Табл. 3. Схема тонического ритма 4-стопных ямбов

Табл. 2 и 3 позволяют рассмотреть распределение ритмических вариантов:

часть	6-стопники	4-стопники	всего
1-ая	6	5	11
2-ая	4	2	6
3-ья	2	3	5

Табл. 4. Количество ритмических вариантов в распределении по частям

Абсолютное количество ритмических вариантов, падающее на неравные по количеству стихов части, не показательно. Вычислим коэффициент ритмической вариативности каждой части, поделив абсолютное количество вариантов на число стихов:

часть	6-стопники	4-стопники	общий коэффициент
1-ая	0,75	0,625	0,688
2-ая	0,666	0,333	0,5
3-ья	0,5	0,75	0,625
средний коэффициент 0,604			

Табл. 5. Коэффициент ритмической вариативности в распределении по частям

Таблица 5 показывает следующие закономерности в распределении коэффициента ритмической вариативности (КРВ). Самый высокий общий КРВ приходится на первую часть, которая в смысловом плане посвящена передаче внутреннего состояния. Самый низкий общий КРВ приходится на вторую часть, которая в смысловом плане наиболее насыщена внешними действиями. Таким образом, противопоставленность внешнего внутреннему сопровождается ритмическим эмфасисом на внутреннем. В то же время наиболее сильный контраст в распределении ритмического разнообразия между четными и нечетными стихами наблюдается во второй части: ритмическая вариативность 6-стопников вдвое превышает ритмическую вариативность 4-стопников, что коррелирует в смысловом плане с наиболее высоким драматизмом этой части, который выражается в противопоставленности лирического сознания окружению. Общий КРВ ближе всего к среднему в третьей части, что в смысловом плане соответствует разрешающему характеру этой части.

Особый интерес представляет общая противопоставленность 6-стопных и 4-стопных стихов по различию происходящих в них процессов в течении текста. В 6-стопных стихах от части к части происходит неуклонное затухание ритмической вариативности. В 4-стопных — процесс на-

чинается с цифры, близкой к средней, затем падает до минимума и в финале возрастает до максимума. Причем исходный максимум для 6-стопных стихов равен финальному максимуму для 4-стопных — 0,75. То есть перед нами некоторый ритмический аналог музыкального двухголосья. Эта аналогия важна тем, что она помогает уяснить функциональную противопоставленность четных и нечетных стихов, которая заходит, как мы видим, в области ритма гораздо глубже их силлабической противопоставленности.

Равенство КРВ для 6-стопного ямба в первой части и для 4-стопного — в третьей позволяет рассматривать эти два типа стихов как противопоставленные не только по метрическим, но и по ритмическим характеристикам. Эта оппозиция хорошо сбалансирована в плане целого и, следовательно, имеет композиционный характер. Она позволяет говорить об особой ритмической композиции. Главная функциональная особенность ритмической композиции заключается в том, что в первой части ведущая функция принадлежит 6-стопникам, а в финальной части — 4-стопникам. Такая композиция прямо порождает соответствующую дискриминацию в семантическом плане.

Кроме того, 6-стопники и 4-стопники ведут себя по-разному в отношении дистрибуции ритмических вариантов по частям. В плане 6-стопников имеет место контрастная дистрибуция относительно частей 1/2,3: формы "1 2 — 4 5 6", "— 2 — 4 5 6" и "— 2 — 4 — 6" есть только в части 1; форма "1 2 — 4 — 6" есть только в частях 2 и 3. Наоборот, в плане 4-стопников имеет место однородная дистрибуция вариантов. В этом отношении обнаруживается двойственное отношение между частью 1 и частями 2 и 3: с одной стороны — контрастное, с другой — континуальное. То есть в рамках 36-строчного текста первые 16 стихов обнаруживают черты и интегральной его части и одновременно автономного целого.

Ритмическая конфронтация четных и нечетных стихов еще сильнее обнаруживается на конкретном уровне рассмотрения. Вернувшись к Табл. 2, можно увидеть следующие выразительные отношения. Единственный 3-ударный 6-стопный стих, в котором выполнен минимум ударений для шестистопного ямба — стих 11 — следует за 4-ударным 4-стопным стихом, то есть полноударным, следовательно их тонические отношения инвертированы относительно их силлабических характеристик. Сходным образом за вторым из двух случаев 4-ударного 4-стопника, стихом 4, следует 4-ударный 6-стопник стиха 5. Хотя это и не единственный 4-ударник среди 6-стопников, тем не менее он представлен единственным в части 1 вариантом. В той же первой части есть и противоположный

феномен: за минимально ударным 4-стопным стихом, то есть 2-ударным, — стих 14 — следует 5-ударный, то есть максимально ударный для данного текста, 6-стопник. Подобная фигура, но в перевернутом порядке, имеет место во второй части — стихи 23, 24. Оба случая исчерпывают явление 2-ударного (минимально ударного) 4-стопника. По другую сторону 2-ударного стиха в обоих случаях стоит 4-ударный 6-стопник, что подчеркивает обращенное соотношение обеих фигур. Другой случай зеркального обращения фигуры составляют стихи 5, 7, 9 и 21, 23, 25, которые находятся соответственно в середине частей 1 и 2.

Наличие выделенных и взаимно соотнесенных ритмических фигур в тексте, по-видимому, не является фактом самостоятельного значения, но свидетельствует о ритмической организованности текста и может служить в качестве симптоматики, сигнализирующей о возможном участии ритмической организации текста в его смыслостроении (ср.: Белый 1929). Как мы сейчас увидим, такое предположение полностью оправдывается: ритмические корреляции в тексте сопровождаются корреляциями смысловыми, и таким образом первые служат диакритическими знаменателями по отношению ко вторым.

Вариант ритма "1— 3 4 — 6" представлен в каждой из трех частей стихами 5, 25, 35:

5. В то время для меня влачатся в тишине,
25. Я слышу вокруг меня жужжанье клеветы,
35. И оба говорят мне мертвым языком.

Эти три стиха связаны лексическими мотивами, принадлежащими к одному смысловому полю:

5. в тишине	— для меня,
25. слышу ... жужжанье [шум]	— я,
35. говорят	— мне.

Семантическое поле, представленное значениями: 'тишина—шум—говорение', — при их адресованности лирическому субъекту, обозначенному личными местоимениями, можно представить себе в качестве смыслового центра произведения. Все три лексических мотива имеют общий смысловой знаменатель и соотносятся через него как трансформы. Этот смысловой знаменатель — "речь", смысловая трансформация: 'тишина—отсутствие речи'; 'слышанье шума (*жужжанье клеветы*) — слышанье речи, равной шуму, разрушительной помехе, анти-речи'; 'говоренье —

речь как таковая'. Эти три трансформации представляют собой соответственно смысловые центры трех частей и знаменуют композицию смысла in pace.

Две смежные корреляционные пары составляют стихи 7 и 23 по схеме "1 – 3 4 5 6" и стихи 9 и 12 по схеме "1 2 3 4 – 6":

7. В бездействии ночном живею горят во мне,
23. Вновь сердцу моему наносит хладный свет.

В них может быть обнаружена смысловая корреляция:

7. горят – в бездействии – во мне [внутри],
23. хладный – наносит [в действии] – моему сердцу [извне]

Далее:

9. Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
21. Я слышу вновь друзей предательский привет –

коррелируют как переходные состояния в условиях оксюморонного характера: 9. *Мечты кипят; в уме, подавленном тоской* – мечты не в современном значении, но в значении "мысли", продукты ума; мечты кипят, тогда как ум подавлен; кипение – переходное состояние. 21. *Друзей предательский привет* – превращение друзей в предателей; привет вообще есть акт благожелательности, но здесь – *предательский привет*. Кроме того, стихи 9 и 21 находятся в отношении: внутренняя ситуация / внешняя ситуация.

В ряду 4-стопных ямбов коррелируют двуударные стихи 14 и 24:

14. Я трепещу и проклиная,
24. Неотразимые обиды.

Это две высшие точки страдания: в одном случае – по внутренним, в другом – по внешним причинам. Стихи 2 и 34 исчерпывают явления ритмической схемы " – 2 3 4":

2. И на немые стогны града,
34. И стерегут... и мстят мне оба.

Здесь имеет место смысловая оппозиция:

2. Индифферентная среда,
34. Предельно активная среда.

Стихи 4 и 10 исчерпывают явления полноударного 4-стопного ямба:

4. И сон, дневных трудов награда,
10. Теснится тяжких дум избыток.

Здесь также смысловая оппозиция:

4. сон — награда, [облегчение],
10. тяжких дум избыток — [тяжесть, испытание].

Сон уже сам по себе — облегчение, но *сон* как *трудов награда* означает еще и: приятное, радостное облегчение. В то же время *Теснится тяжких дум избыток* — тяжесть утроенная: *тяжкие думы* — уже сами по себе тяжесть; но *тяжких дум избыток* — это уже избыточная тяжесть; наконец, глагол *теснится* придает всей фразе значение тяжести стесненной, безвыходной.

Стихи 12 и 32 исчерпывают вариант "1 — 3 4":

12. Свой длинный развивает свиток,
32. Мне ангела во дни былые.

Здесь в обоих случаях имеет место установление связи с прошлым: свиток есть свиток воспоминания, ангелы приходят из дней былых. Явление ангелов есть также результат чтения свитка (воспоминания). Это направление течения событий накладывается на традиционное иконографическое представление: ангел со свитком.

Стихи 10 и 11 представляют собой стык самых крайних вариантов 4-стопного и 6-стопного ямба. 4-стопный представлен 4-ударным вариантом полноударным, 6-стопный — 3-ударным, то есть минимально ударным вариантом. Выше было отмечено, что здесь есть инверсия силлабических и тонических отношений.

10. Теснится тяжких дум избыток,
11. Воспоминание безмолвно предо мной —

стихи эти находятся на стыке двух двустушии. В семантическом плане здесь осуществлен подхват: *воспоминание* — это и есть *тяжкие думы*. Однако при переходе от стиха 10 к стиху 11 происходит значительная интонационная трансформация. Ближайшие лексические значения слов в стихе 10 группируются вокруг прилагательного *тяжких*, усугубляя его значение: эту роль выполняет и глагол *теснится*, и существительное *избыток*. В ту же точку направлен четырехкратный повтор тематического консонанта *т*. Полноударность делает этот короткий стих ритмически наиболее нагруженным, тяжелым. Наоборот, в стихе 11 нет не только ни одной лексической единицы со значением тяжести, но в нем есть даже нечто противоположное: наречие *безмолвно* имеет выразительный префикс *без-*, обозначающий отсутствие чего-либо, что противоположно значению избыточного присутствия в стихе 10. Кроме того, ритмическое качество этого стиха делает его крайне облегченным: три ударения на 12 слогов. Таким образом, переход от стиха 10 к стиху 11 наряду со смысловым подхватом включает значительную трансформацию: это не просто иное выражение того же, но переход к иному качеству, который предвещает своей интонационной фигурой необъяснимое, но несомненное разрешение от тяжести. Наконец, стихи 10 и 11 противопоставлены в плане синтаксической структуры: в стихе 10 обратный порядок слов относительно субъекта и предиката, в стихе 11 — прямой:

10. субъект,
11. субъект

Здесь важен смысл субъектов на стыке: *избыток—воспоминания*, заключающий в себе суть трансформации.

Итак, ритмическая организация текста, во-первых, вводит нас в важные и тонкие смысловые отношения, во-вторых, ясно свидетельствует в пользу единства версии В. Более того, тонкий характер смысловых и ритмических корреляций, как и их взаимная связь, также тонкого порядка, говорят о том, что они относятся к сублимinalному уровню восприятия и соответственно являются результатом не сознательных, но интуитивных, так сказать, слуховых установок, то есть свидетельствуют о глубоком единстве текста, о единстве, отражающем единство творческого акта, его породившего.

Фолика

В области фолики я ограничиваю свои наблюдения консонантизмом.

В стихе 1 два слова, находящиеся в его центре, по обе стороны цезуры, которая разделяет полустиишия: *смертного* и *умолкнет*, — сопоставлены по набору входящих в них консонант: /см'ртн/ — /млкн'т/. В обе группы входит один общий консонант: шумный /т/. Остальные находятся в различной степени противопоставленности. Относительно одного только признака мягкости (дизности) оппозицию составляют /м/—/м'/ и /н/—/н'/. Сонанты /р/ и /л/ составляют оппозицию по фонологическим признакам [+abr]/[—abr] или с учетом маркированности признаков [Mabr]/[Uabr]⁷. И только /с/ и /в/ первой группы не имеют коррелята во второй группе, как и /к/ второй группы не имеет коррелята в первой группе, но /с/ и /в/ противопоставлены /к/ как передние заднему, или как [Ucomp] / [Mcomp]. Кроме того, оппозиция /р/ — /л/ гораздо более значима для слуха, ориентированного на русскую речь, чем оппозиции /м/ — /м'/ и /н/ — /н'/: твердая и мягкая формы чередуются в конце одних и тех же морфем в зависимости от начальной фонемы примыкающей морфемы, но различие /р/ и /л/ в русском языке никогда не нейтрализуется, всегда значимо. С другой стороны, сонорность объединяет их и ощутимо выделяет среди остальных согласных, в то время как оппозиция /с, в/ — /к/ не опирается на общность, имеет лишь негативный характер и не воспринимается как соотношение. Таким образом, главная соотносительная нагрузка в плане феномена звукового восприятия речи ложится на /р — л/, где оппозиция имеет место на фоне сходства. Это фокус, центр пересечения фонологических отношений по сходству и по противоположности. В целом соотношение *смертного/умолкнет* напоминает современную русскую рифму, только здесь имеет место не "гармонические", "вертикальные" отношения, а "мелодические", "горизонтальные" (ср. Исаченко 1973).

Описанное фонологическое соотношение слов *смертного/умолкнет* ведет к выявлению в этих лексемах общего смыслового знаменателя и на его фоне — дифференциальных смысловых различий. Общий дифференциальный признак для них, вытекающий из соответствия 'смертность / умолкание', это значение 'прекращения'. На этом фоне в лексеме *смертный* активизируется по противоположности к *умолкнет* его двойственное значение: 'тот, чья жизнь прекратится, но сейчас он жив'. Соответственно над *умолкнет* надстраивается контекстуальная коннотация 'умрет'. Эта смысловая оппозиция реет над доминирующей консонантной оппозицией /р/ — /л/ и задает исходный тон дальнейшему мелодическому

му движению. /н н'/, составляющий фоновое звучание первого стиха (его четырехкратным явлением отмечена каждая значащая часть речи этого стиха), к концу стиха выходит на поверхность, стих замирает на /н'/, так что его звучание сливается со смысловым итогом фразы, составляющей этот стих, а итог этот — 'тишина'. /н н'/ звучит и в начале второго стиха (*и На Немые стогны*), причем в семантическом плане продолжается мотив тишины — *немые*. В конце стиха появляется звонкое сочетание /гр/: /Града/. Таким образом, в целом консонантная мелодия первых двух стихов построена на переходе от сочетания, в котором доминирует /р/, к звучанию монотонного фонового ряда /н н'/ в первом стихе и на обратном движении во втором стихе. Появление /р/ после шумного /г/ в сочетании /гр/ — сочетании взрывного и дрожащего — сопряжено с преодолением препятствия в артикуляционном плане (произнесение обоих консонант связано с наибольшим участием резонантных областей артикуляционного аппарата, причем взятие этого пика напряжения подготовлено предшествующим переходным сочетанием /гн/ в слове *стогны*). Точно та же особенность имеет место и в следующем двустишии. В стихах 3 и 4 /р/ появляется в сопровождении предшествующего ему взрывного шумного: *полуПрозрачная, Трудов наГрада*, так что эффект, наблюдаемый в Града, закрепляется. Одно из этих сочетаний сопровождает самый напряженный в плане содержания момент второго четверостишия — *угРызенья* (ему предшествует смягченное сочетание /рд'/ — сердечной). Наконец, в четвертом четверостишии, замыкающем первую часть, напряженный и смягченный (разделяющим их вокальным или фрикативным консонантом) варианты сочетания /р/ с предшествующим взрывным встречаются шесть раз: *оТвРащением, ТРепещу, ПРоКлинаю, ГоРько, ГоРько, сТРоК*. В этом четверостишии имеет место первая содержательная кульминация. Смягченный вариант в случае дважды повторенного *горько* на фоне напряженных получает функцию разрешения напряжения, которая тем более эффективна, что разыгрывается в контрасте с лексическим значением наречия *горько*.

Возвращаясь к отмеченной в первом стихе оппозиции /р — л/, добавим, что она возникает еще раз в начале третьего стиха в слове *полу-прозрачная*, подстилая двойственность, заключенную в его лексическом значении (*полупрозрачная*, то есть 'прозрачная' и 'непрозрачная' одновременно) и его двукорневой состав, причем /л/ находится в одном корне, а /р/ в другом. Эффект усилен тем, что взрывной /п/ в первом корне отделен от /л/ вокальным, во втором же /п/ непосредственно предшествует /р/.

Отдельные значения подчеркнуты аллитерирующими скоплениями

консонант. Так, смысловое единство *Змеи сердечной угрызенья* скреплено повтором /з/ на фоне большого числа переключек по сходству других фонологических элементов. В стихе 10 повтор /т т'/ создает параномазию и подчеркивает принадлежность лексических единиц — его носителей — к одному семантическому полю: *Теснятся Тяжких дум избыТок*. Более продолжительные единства создают тесную сращенность стиха 11: *воспоМиНаНие безМолеНо предо МНой*, как и в стихе 12: *СВой дЛинный разВИВАет СВиток*. В стихе 15 консонанты и вокальный создают совместно глубокое созвучие /ЖалУЙУС'/ — /СЛ'оЗи Л'ЙУ/. В этом окружении повтор в начале каждого полустушия: *и горько /.../ и горько* — выполняет также функцию звукового повтора. Таким образом, оба полустушия этого стиха в силу исключительного звукового сходства как бы превращаются в два варианта горестного междометия.

Во второй части в стихах 18 и 19 звуковые повторы ведут к эмфатическому выравниванию, к функциональной синонимии разнородных и даже противоположных по значению лексем: *В БЕзумстве гиБельной СВОБОды, В неВоле, БЕдности*.

Во второй части скоплением /р/ с предшествующим взрывным отмечено, как и в первой части, наиболее патетическое место. Это конец пятого четверостишия, все шестое, начало седьмого: *уТраченные, Друзей Предавательский Привет, иГрах, киПРиды, (сеРДцу), неоТразимые, вКРуг*. В седьмом четверостишии возникает двойственная игра /р/ и /л л'/ в сочетании с заднеязычным: *вКРуг, КЛеветы, ГЛупости ЛуКавой, ЛеГкой, уКоР веселый и Кровавый*. Эта игра на двойственности диаграмматически соответствует семантике плана содержания: речь идет о неясной клевете, сочетании глупости и лукавства, легкости и зависти, веселости и кровавости. Однако эффект звуковой игры не может быть отождествлен с парадоксами плана содержания. Подчеркивая эти парадоксы, с одной стороны, эта игра, с другой, — скорее создает некоторую игровую разрядку в восприятии стиха, особенно ощутимую на фоне предшествующей однозначной выделенности /р/ с предшествующим взрывным.

В начале третьей части сочетание /р р'/ с предшествующим взрывным снова подчеркнуто, но при этом на фоне ряда /н н'/ подобно тому, как это было в первой части: *и Нет оТРады мне — и тихо Преодо МНой // встают два ПриЗРака*. К концу третьей части происходит разрядка (опять-таки эффект, напоминающий первую часть) сочетания взрывной + /р р'/ путем появления гласного или более длительного интервала между ними, а также путем инверсии: *сТеРеГут, ГовоРяТ, меРТвым*. В этом соседстве финальное *ГРоба* выделено.

Таким образом, консонантная инструментовка третьей части в основ-

ных чертах напоминает инструментовку первой части, и обе они отличаются от второй, которая мало отмечена средствами инструментовки, но чрезвычайно — ее характером. В фоновом консонантизме третьей части возникает постепенное преобладание /м м'/ над /н н'/. Заметим, что концентрация /м м'/ в значительной мере связана с концентрацией местоимений первого лица единственного числа в косвенных падежах. Параллелизм инструментала в стихе 33 подчеркнут созвучием: *оба с кры/Л'йАМ'И/ и с п/ЛАМ'И/нным мечом.*

Таким образом, начало и конец текста В отмечены оппозицией доминирующего /н н'/ — доминирующему /м м'/, чему в семантическом плане параллель составляет отношение 'внешнее'/ 'внутреннее', или 'мое'.

Морфология

Часть первая. Из 27 существительных первой части (или версии А) 6 находятся в форме родительного приименного (определяющего): "стогны града", "ночи тень", "трудоу награда", "часы /.../ бденья", "змеи /.../ угрызенья", "дум избыток". Выполняя функцию определений, существительные в форме приименного родительного, в отличие от прилагательных, создают впечатление загроможденности, стесненности словесного ряда. Все они сосредоточены в первых 10 стихах.

Особо выделяется группа отглагольных существительных, их 4: *бденье, угрызенье, воспоминание, отвращение.* К ним примыкают существительные со значением субстантивированного действия и состояния: *сон, труды, бездействие,* а также 6 существительных, в которых запечатлено субстантивированное качество, определяемое действием, опредмеченное состояние или понятие предмета по признаку причастности к некоторому действию или состоянию: *мечты, думы, избыток, свиток, слезы, строки.* Таким образом, первая часть пронизана значениями действия в несобственной форме, замершего, или затаенного действия.

Глаголы первой части (версия А) распределены в тексте неравномерно. В первых двух четверостишиях по два глагола, в третьем — три и одно причастие, в четвертом — пять и одно деепричастие, то есть происходит нарастание глагольности.

Часть вторая. В первом четверостишии второй части имеется группа из 6 существительных с предлогами в роли обстоятельств: *в праздности, в (неистовых) пирах, в безумстве (гибельной свободы), в неволе (бедности), в гонении в степях* (или в реконструкции Томашевского: *в неволе, бедности, изгнании, в степях*). Во втором четверостишии в

такой же роли встречается одно существительное: *на играх*. 4 из этих 7 обстоятельств, вообще говоря, синонимичны соответствующим деепричастным или причастным оборотам: в *праздности* — ‘празднуя’, или ‘празднующим’ (позволим себе на мгновение пренебречь смысловым сдвигом); в *пирах* — ‘пируя’, или ‘пирующим’; в *безумстве* — ‘безумствуя’, или ‘безумствующим’; *на играх* — ‘играя’, или ‘играющим’. Эти обстоятельства ассоциированы с некоторыми действиями. Но в данном тексте замена деепричастным оборотом категорически невозможна, так как рассматриваемые обстоятельства относятся не к субъекту, а к объекту. Замена причастным оборотом возможна, однако при этом изменяется смысловой эффект: теряется свойственная пушкинской конструкции остраненность субъекта по отношению к объекту (сравни: ‘Я вижу в *пирах мои* утраченные годы’ — ‘Я вижу себя *пирующим* в те утраченные годы’).

Есть во второй части и ряд конструкций с существительным в форме приименного родительного. В первом четверостишии одна такая конструкция: “в безумстве /.../ *свободы*”. Во втором четверостишии их две: “*друзей* /.../ привет, на играх *Вакха* и *Киприды*”. В третьем четверостишии — четыре: “*жужжанье клеветы*”, “*решенья глупости*”, “*шепот зависти*”, “*суеты укор*”. Таким образом, в противоположность первой части, где подобные конструкции сосредоточены вначале, во второй части их количество нарастает к концу. Если в первой части конструкции с приименным родительным противоположены по смысловому эффекту и локализации — эффекту нарастающей глагольности к концу части, то во второй части, наоборот, в последнем четверостишии эти конструкции хранят в себе значения застывшей глагольности: *жужжанье*, *решенья*, *шепот*, *укор* то есть ‘клевета жужжит’, ‘глупость решает’, ‘зависть шепчет’, ‘суета укоряет’, причем три из четырех генитивов также ассоциируются с действиями (*клеветы*, *зависти*, *суеты*). Таким образом, нарастание активности, действенности, событийности протекает во второй части вне глагольной, то есть собственной формы.

Итак, есть определенная противоположность и взаимная корреляция в выражении событийности в первой и второй частях. В начале первой части описание событий происходит с преобладанием субстантивных форм — к концу части событийность прорывается в глагольной, то есть собственной форме. Во второй части отчужденность событийности, выраженной в несобственной, неглагольной форме, остается актуальной до конца и даже, наоборот, усиливается: усиление событийных значений в конце сопровождается нарастанием субстантивной тесноты. Если первая часть развивается к некоторому разрешению, то вторая, наоборот, завершается сгущением напряжения.

Третья часть отмечена морфологической уравниственностью. В отличие от первой и второй части, здесь нет существительных со значением застывшей глагольности, есть лишь одна конструкция с приименным генитивом и одно существительное в роли обстоятельства. Существительные (а их в третьей части минимальное количество) употребляются, главным образом, в функции субъектов и объектов, действия выражены глаголами, определения — прилагательными по преимуществу; обстоятельства вообще сведены к минимуму, интересно, что единственное наречие в этой роли — *тихо* — означает скорее отсутствие обстоятельства (звучания). Имеется даже количественная уравниственность глаголов, прилагательных и местоимений — их по пяти в третьей части.

На этом фоне четко выделяется категория имени числительного. Его удельный вес в этой части выше удельного веса любой другой части речи, кроме существительного. Числительные есть только в третьей части. Это два синонима со значением 'два': *два* и *оба*. И оба повторяются по три раза, что сочетается с тройственными синтаксическими повторами. Числительное *два* сочетается с тремя разными существительными: *два призрака, две тени, два ангела*. Ангелам даны три атрибута, выраженных существительными: *с крыльями, мечом, говорят /... / языком*. Функции ангелов переданы тремя глаголами: *стерегут, мстят, говорят*. В плане грамматической конструкции эти атрибуты и функции не являются прямым результатом тройного повторения субъекта *оба* — они распределены асимметрично. Числительные в этом контексте следует считать подчеркнутыми, а еще более — значение числа.

В третьей части относительно наиболее высокий процент местоимений. В распределении местоимения по частям можно отметить следующую закономерность. Все местоимения в стихотворении — это местоимения первого лица: личные и притяжательные (единственное исключение составляет притяжательное местоимение *свой*, относящееся к третьему лицу; в своем возвратном значении оно, однако, индифферентно относительно лица. В первой части личное местоимение представлено рядом косвенных падежей: *для меня, во мне, предо мной*, который завершается именительным падежом — *я*. Вторая часть открывается номинативом *я*, и каждое четверостишие начинается таким же образом. В третьей части номинатив вообще отсутствует, есть только косвенные падежи: четыре 'дativa (из них три дativa адресата) и один инструментал места. И все указывают на пассивную, даже страдательную функцию первого лица. Это значение задано первой, безличной, фразой третьей части: *И нет отрады мне*, где *мне* несет пассивную и страдательную функцию (пря-

мое значение страдания здесь усилено ассоциацией с безличными оборотами типа пассивного: 'мне холодно' — и страдательного: 'мне предназначено'). Эта фраза задает установку, в поле которой попадают последующие три дати́ва адресата. Инструментал места *предо мной* имеет здесь значение предназначенного места действия (причем не внешнего, а внутреннего: *предо мной* значит здесь 'перед моим внутренним взором'). Последующие три дати́ва адресата подкрепляют это понимание, причем фраза включающая первый из них, прямо комментирует факт предназначенности события первому лицу:

/... / два данные судьбой
Мне ангела во дни былые (31–32)

Первое лицо в третьей части оказывается ареной, целью и объектом действия.

Синтаксис

В пору Sturm und Drang русского формализма — в 20-ые годы — в работах Эйхенбаума, Жирмунского, Бри́ка, Якобсона, Тынянова, Томашевского⁸ был установлен ряд положений относительно синтаксиса стихотворной речи. Просуммируем основные из них: 1. Синтаксис стихотворного текста принципиально отличен от синтаксиса нестиховой речи. 2. В стихотворном тексте действуют одновременно два конкурентных принципа организации: синтаксис и ритм. 3. Стихотворная фраза есть явление фонологическое-синтаксическое, то есть ее структура есть интегральный результат взаимодействия закономерностей синтаксиса и ритма. 4. Равнодействующая синтаксиса, ритма и смысла в поэтическом тексте есть интонационная мелодия. 5. Синтаксис и ритм взаимодействуют не на равных основаниях: ритм деформирует синтаксис. 6. Основной единицей стихотворного текста является стих. Стих задает такую тесноту словесного ряда внутри себя, а соразмерные стихи — такую уравновешенную расчлененность текста, что возникает перцептивная основа для исключительно сложных синтаксических построений, которые были бы невыносимы в прозе. 7. Ритмические единства — стиховые, строфоидные, строфические — в рамках сложных синтаксических построений вытесняют факторы синтаксической структуры и таким образом перестраивают всю семантику сложного предложения или, наоборот, создают особые смысловые единства на уровне, превышающем предло-

жение. 8. Ритмические факторы, внося принцип фонетической эквивалентности, могут вообще ослаблять синтаксические связи, так что повышается независимость субфразовых единств и даже каждого отдельного слова.

Если теперь остановиться на проблеме сложного предложения в поэтическом тексте, то здесь наблюдаются две протиположные тенденции: А. Ритмический фактор подкрепляет синтаксическую структуру, придает ей более ясную и определенную артикуляцию, облегчает восприятие сложно построенной мысли. Пример такой ситуации у Пушкина описан Томашевским (1929: 315). В. Ритмический фактор ослабляет синтаксическую структуру сложного предложения. Хотя а priori вполне логично предположить, что поэтическое использование взаимодействия ритма и синтаксиса сложного предложения сводится к первой альтернативе (Поспелов 1960: 7), это заключение неверно. Ясность, определенность и однозначность есть ценности, представляющие логический порядок высказывания. Но логичность не есть важнейшая добродетель поэтической речи. Она может быть намеренно неоднозначной, амбивалентной.

Уже автор первого лингвистического анализа пушкинского "Воспоминания" Л. Щерба нашел, что в этом стихотворении многое высказано в неоднозначной форме и может быть прочитано по-разному. Для объяснения этой особенности текста он обращается к мысли Ницше о том, что композитор в момент творчества слышит тонкие музыкальные нюансы в *неустойчивом равновесии*. По мнению Щербы, и поэт слышит некоторые, основные, нюансы возникающего стихотворения отчетливо, другие же, второстепенные, находятся для него в неустойчивом равновесии. Что до письменных средств фиксации того, что слышит поэт, то они вообще неадекватны тому, что он слышит:

В таком случае наше письмо, являясь, конечно, проклятием для поэта, не давая ему возможности заявить свой слуховой образ там, где это ему абсолютно важно, оказывается в то же время и благодетельным, позволяя не прецизировать этого образа там, где он для самого поэта неясен. (1957: 32)

В последнем случае, считает Щерба, поэт сознательно предоставляет читателю свободу чтения, тогда как в первом должно быть восстановлено единственное правильное чтение. Задачей лингвистического анализа в этом плане он видит "осознание и использование для толкования всех лингвистических указаний текста".

Щерба затронул только негативный смысл идеи *неустойчивого равновесия*. Между тем неустойчивое равновесие может быть качеством, желательным для поэта, может быть *качественной характеристикой выражаемого состояния*. Точно так же и неоднозначность некоторых форм не всегда означает несовершенство письменных средств запечатления слухового образа и даже не всегда означает свободу выбора понимания, но может быть и адекватным средством порождения желательной неоднозначности смысла.

Особый интерес представляет идея неустойчивого равновесия в применении к процессуальной стороне существования поэтического текста, иначе говоря, к тому, как текст предстает в процессе восприятия. Если согласиться с тем, что поэтический текст специально организован в расчете на особое впечатление, то динамизм установки воспринимающего сознания играет здесь особую роль.

Синтаксическая структура как фактор, задающий единство некоторому сегменту речи, требует известной целостности, одномоментности схватывания. Уровень действия соответствующей установки при чтении текста — формально выделенное предложение. Но в поэтической речи как раз подчеркнут ее сукцессивный, фазовый характер. Здесь установка на целостное схватывание структуры предложения наталкивается на противодействующую установку: воспринимать задаваемые стиховой формой сегменты — прежде всего стихи — как целостности, как единства, оспаривающие свойство целостности у фразовых образований, то есть как квазифразовые единства. Аналогичные противодействующие установки возникают под влиянием метрических факторов, вводящих отношения эквивалентности на разных уровнях синтаксической организации: от уровня отношений между двумя членами предложения до уровня сложного предложения. Это сказывается таким образом, что если в обычном процессе восприятия текста аналитико-синтетическая деятельность сознания автоматизирована, находится позади воспринимающего сознания, то в процессе восприятия стихотворного текста она оказывается затрудненной, подчеркнутой, "фактурной", вторгается в сообщение и деформирует его (ср.: Якобсон 1972: 80). Более того, можно предположить, что синтаксические структуры в поэтическом тексте могут быть специально организованы в расчете на непрерывно изменяющуюся в процессе восприятия смысловую перспективу, так что они активно используют неравенство точек зрения в процессе последовательного развертывания текста в воспринимающем сознании.

Обратимся с этой точки зрения к малой версии "Воспоминания" (текст А). Он целиком представляет собой одно сложное предложение.

Знаки препинания внутри его не слишком существенны, ибо мы знаем, как небрежно к ним относился Пушкин. Их поэтому не следует принимать в качестве знаков, проясняющих синтаксис. Все его неопределенности должны быть приняты как таковые. Важен самый факт объединения всего текста в одно сложное предложение, означающий единство текста, тесноту связи его частей.

Способность русского предложения безгранично расти и ветвиться, разбухать и растекаться, делать повороты в сторону и вспять, — в общем, усложняться до тех пор, пока связи его частей не окажутся запутанными настолько, что их невозможно свести к однозначной логической схеме, не говоря уже о невозможности схватить эту логику в восприятии, — это свойство в значительной мере использовано в стихотворении, хотя гармоническая артикулированность пушкинской речи делает этот факт едва приметным.

Единственно вполне определенное фразовое сочленение в пределах сложного предложения, составляющего текст А, это гипотактическая структура, заданная двучленной конструкцией *Когда... В то время...* Она доминирует в структуре этого сложного предложения и разбивает все входящие в него простые предложения на две группы, семантически связанные временной соотнесенностью. Первая группа сообщает обстоятельства времени — это соподчиненные однородные обстоятельственные придаточные предложения. Их два: первое — стих 1 и второе — стихи 2–4, они связаны союзом *и*. Казалось бы, здесь все ясно, и все же в процессе чтения синтаксическая структура этой фразовой группы порождает некоторую неопределенность в восприятии по двум пунктам:

1. Первая неопределенность вызвана тем, что оба придаточных предложения присоединены к главному одним общим союзом *Когда*, который материально входит в состав первого из них. Поэтому вторая фраза, лишенная этого союза, но по смыслу причастная ему, оказывается как бы ответвлением на стволе первой фразы. Таким образом, неполнота второй фразы оказывается немаркированным свойством — о ней можно догадаться только по соотношению второй фразы с первой, но не по второй, взятой самой по себе. Из чего вытекает своеобразный эффект: в стихотворной размеренной речи, вообще выравнивающей отношения между речевыми сегментами одного уровня, вторая фраза воспринимается скорее как предложение иного типа, чем первая. Возникает скорее впечатление присоединения, чем однородности, или функционального параллелизма. Кроме того, между субъектом и предикатом первой фразы и главными членами второй находится стих 2, который создает своего рода прослойку и тем в свою очередь служит ослаблению парал-

лелизма фраз в восприятии. Вторая фраза звучит скорее как независимое образование, ее обстоятельственная роль ("когда-функция") в значительной мере стерта.

2. Вторая фраза в этой группе захватывает стихи 2—4:

И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда —

причем *тень* и *сон* — однородные подлежащие. Последние, однако, входят в различные стихи, то есть в различные интонационные единства. В стихе 3 — это фразовое единство, образованное наличием подлежащего и сказуемого, в стихе 4 имеет место квазифразовое единство, образованное подлежащим и примыкающей к нему развернутой аппозицией. Двум подлежащим предшествует сказуемое в единственном числе, в результате чего появление второго подлежащего, непредусмотренное формой сказуемого, воспринимается как присоединение. Стихи 3 и 4 противопоставлены метрически: один 6-стопный, другой 4-стопный. Противопоставленность подкреплена для восприятия еще и противоположностью мест подлежащих: одно расположено в конце стиха, другое в начале. Кроме того, союз *И*, открывающий стих 4 и соединяющий два подлежащих, то есть выполняющий функцию внутрифразового сочинения, связан по положению в стихе параллелизмом с союзом *И* стиха 2, а так как во втором стихе союз *И* имеет фразово-сочинительную функцию, причем стихи 2 и 4 находятся в метрической и рифмовой перекличке, то функция первого *И* подготавливает соответствующее ожидание для второго. Т. о., ритм скрадывает синтаксическую структуру.

Еще сильнее неопределенность самого синтаксиса. Стихи 5 и 6:

В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья: —

закljučают главное предложение по отношению к предшествующим придаточным. В конце этой фразы стоит двоеточие, значение которого заключается по-видимому, в том, что все последующие фразы до точки должны быть поняты как разъяснение данной фразы и, таким образом, находятся к ней в отношении включения. Щерба оспорил это двоеточие: он считает неуместной, фальшивой в данном месте интонацию, соответствующую этому знаку. Следует заметить, что, вообще говоря, интонация является недостаточной основой для аргументации такого

рода. В стихотворном тексте интонация не есть прямая функция смысла, а находится на пересечении действия смысловых и метрических факторов. Любопытно, что в ритмической реальности "Воспоминания", кажется, вообще нет такого места в середине четверостишия, где интонация, соответствующая двоеточию, была бы уместна. Это значит, что если бы автор и поставил этот знак вполне намеренно, то он не был бы "слышен". В данном случае симптоматичным представляется как раз отсутствие критерия для уточнения межфразового отношения. Действительно, на месте двоеточия вполне непротиворечивым образом могла бы оказаться точка с запятой, как это имеет место во всех последующих случаях в пределах данного сложного предложения. Тогда все фразовые образования, размещенные между точками с запятыми, начиная от *В то время* и до точки, оказываются на одном синтаксическом уровне. В этом случае, очевидно, соотносительный член *В то время* относится к каждой из этих фраз.

В любом из этих случаев перед нами ряд простых предложений, относящихся к одному синтаксическому уровню, — начинается ли он с *В то время* или с *В бездействии*. В этом ряду активны бессоюзные связи, и только последний член (стихи 13—16) присоединен посредством союза *И*. Это присоединение можно рассматривать, в согласии с мнением Щербы, как ассоциативное. В этом случае точка с запятой в конце стиха 12 имеет иной смысл, чем два предшествующих идентичных знака: в последнем случае этот знак имеет большую разделительную силу. Но есть возможность и для другого прочтения: *И* может быть знаком включения итогового члена, то есть может выполнять функцию, сходную с *итак* (что может быть проверено экспериментально путем подстановки *итак* на место *и*). В таком случае перед нами конструкция, близкая к периоду, с главным членом в конце. И этот замыкающий главный член подчиняет себе предшествующие, независимо от того, как мы расшифровали отношения между ними.

Итак, в синтаксической конструкции, составляющей текст А, межфразовые отношения по большей части принципиально неоднозначны, зыбки и колеблются между такими противоположными типами отношений, как присоединение и включение. Неясно даже, где находится вершина предложения — в середине или в конце. И в то же время имеет место тесное единство, пожалуй более тесное, чем в случаях, когда логические отношения в составе сложного предложения однозначны. Именно неоднозначность сопряжений представляется здесь значимой и определяющей тесное единство.

За отсутствием логической однозначности, однако, стоит некото-

рый позитивный смысл. Он заключен в той тенденции, которая управляет преобразованием синтаксической конструкции под влиянием динамических факторов стихотворной речи. С точки зрения привычного языкового опыта, опирающегося на приблизительное симультанное схватывание некоторых синтаксических комплексов, направленное на выделение доминирующего синтаксического принципа построения, в синтаксической структуре текста господствует временная гипотактическая конструкция *Когда... В то время...* Любая синтагма этой части оказывается на одном из двух мест, заданных этой конструкцией. Но поэтический текст существует в принципиально иных условиях: его реальностью является не симультанная, а динамическая структура. В процессе стихотворного развертывания текста происходит освобождение следующих друг за другом фраз и даже субфразовых единств от однозначной гипотактической логики, ослабление их связей с опорными компонентами конструкции (*Когда... В то время...*) и слияние в некоторое вневременное единство, в некоторую совместность. Таким образом, значение синтаксической структуры в ее стиховой, динамической реальности имеет двойственный характер: гипотактическая конструкция, задающая единство текста и подчеркивающая временную зависимость, нейтрализуется в процессе развертывания этого фразового единства так, что временные отношения теряют свою актуальность и преобразуются в отношения совместности. В этом динамическом преобразовании значения синтаксической конструкции текста следует видеть один из важнейших его смысловых аспектов. Имеет место преобразование отношений объективных, упорядоченных в своей последовательности, в отношения внутренние, неупорядоченные в своей сложной ассоциированности, совместности, принадлежности единому смысловому полю переживания.

Если мы перейдем теперь к тексту В, то нам следует рассмотреть, как соотносятся части 2 и 3 с частью 1 (текст А). Сразу же бросается в глаза, что по общему синтаксическому характеру части 2 и 3 контрастны между собой, причем часть 3 подобна части 1, а часть 2 отлична от них обеих.

Часть 2, в отличие от частей 1 и 3, отмечена ясностью и простотой синтаксического строя. Составляющие ее фразы четко расчленены, так что совершенно не играет роли, разделяет ли их пунктуация вполне или объединяет в ряд сложных или даже одно сложное предложение: смысловые связи между ними от этого не меняются.

Наоборот, часть 3 представляет собой сложное и тесное синтаксическое единство, что отмечено серией сочинительных союзов с неоднозначными функциями. Рассмотрим ее подробнее. Восемь стихов части 3 представляют собой одно сложное предолжение.

Первая фраза — в полстиха:

И нет отрады мне —

это безличное предложение. Дальнейшие семь с половиной стихов — цепочка личных предложений, в которых все без исключения субъекты либо синонимичны: *два призрака, две тени, два ангела*, либо идентичны: *оба*, повторенное трижды. Таким образом, рассматриваемое сложное предложение распадается на две синтаксически противопоставленные друг другу неравные части. Эта относительно простая картина значительно усложняется при переходе к динамическому аспекту. Процесс развертывания текста выявляет целый ряд нюансов, в которых разыгрывается указанное противопоставление в синтаксической структуре заключительного сложного предложения.

Второе полустихие стиха 29, который открывает часть 3, представляет собой начало личного предложения, его обстоятельственную часть — обстоятельства образа действия и места, вынесенные в его инвертированной структуре вперед:

...и тихо предо мной...

Второе полустроичие, как и первое, начинается союзом *и* и заканчивается так же — местоимением первого лица единственного числа в косвенном падеже. Этот параллелизм дополняется звуковым, падающим как раз на несовпадающие в морфологическом плане средние члены: /АТРАДИ/ — *тих*/А ПР'ИДА/. Так как второе полустихие в своем составе могло бы существовать само по себе как отдельное безличное предложение — а такая возможность остается актуальной в процессе чтения до тех пор, покуда не прозвучал следующий стих, — то в силу показанного параллелизма первое полустихие оказывает ассимилирующее влияние на второе в момент его появления в сознании читателя. Второе полустихие возникает первоначально в читательском восприятии по крайней мере как интонационный вариант первого полустихия. И только в дальнейшем развертывании текста обнаруживается, что оно служит началом цепочки фраз, контрастной по синтаксическим признакам в отношении к первому полустихию. Таким образом, контраст синтаксических признаков в структуре последнего сложного предложения сначала скрадывается и предстает, скорее, как трансформация.

Трансформационный процесс осуществляется и дальше в течение второй фразы — в трехступенчатом синонимическом замещении субъек-

екта: *два призрака, две тени, два ангела* — с сопутствующими атрибутами. Третья фраза, открывающая вторую половину третьей части, начинается с *Но*. Противительный союз *Но* употреблен здесь не в обычной для него функции противопоставления, непонимание чего может привести к недоумению. И оно, действительно, однажды возникло. Скорее курьезная ошибка, допущенная таким блестящим читателем, как Ю. Тынянов, свидетельствует, насколько важно целостное чтение Пушкина со вниманием к контекстуальным связям. В статье "О Хлебникове" Тынянов довел до известного предела мысль о значимости ритма в поэзии и в качестве примера к своему тезису привел четыре стиха из "Воспоминания":

Ведь если написать доподлинно лишенную смысла фразу в безукоризненном ямбе, она будет почти понятна. И сколько грозных "Бессмыслиц" Пушкина, явных для его времени, потускнело для нас из-за привычности его метра. Например:

Две тени милые, два данные судьбой
 Мне ангела во дни былые...
 Но оба с крыльями и с пламенным мечом,
 И стерегут и оба мстят мне.

Многие ли задумывались над тем, что крылья совершенно незаконно являются здесь грозным атрибутом ангелов, противопоставленным их милому значению, — крылья, которые сами по себе никак не грозны и так обычны в поэзии для ангелов? И насколько эта "бессмыслица" углубила и расширила ход ассоциаций? (1965: 294)

В действительности, у Пушкина стих *Но оба с крыльями и с пламенным мечом* вводит информацию, в которой одновременно присутствует и элемент ожидаемого и элемент неожиданного. *Крылья*-то милы, да *меч* грозен. Здесь не противопоставление, а трансформация образа. Амбивалентность образа подтверждается следующим образом: *И стерегут и мстят мне оба*. (Тынянов искажил этот стих, видимо, цитируя по памяти). Контекст до конца остается амбивалентным: *И говорят мне мертвым языком // О тайнах счастья и гроба*.

В данном случае *Но* является сигналом дальнейшей трансформации. И далее, трансформация, пусковым сигналом которой является *Но*, проходит три стадии, соответствующие трем простым предложениям с оди-

наковым субъектом *оба*, следующим за этим союзом. Две последние ступени этой конструкции присоединены с помощью союза *и*, который выполняет здесь не только соединительную, но и усилительную функцию, а также сигнализирует о появлении информации, развертывающейся из предшествующего сегмента сообщения, но логически из него не вытекающей. В этом последнем смысле союз *и* здесь близок по значению к союзу *но* в этом тексте и выступает в роли его заместителя.

В цепочке личных предложений, начинающейся со второго полустихия стиха 29 и идущей до самого конца, выделяются две части, граница между которыми совпадает с разделом между четверостишиями. Это выделение обусловлено симметрией тройного повторения субъекта *два (призрака, тени, ангела)* в четверостишии 8 – тройному повторению субъекта *оба* в четверостишии 9. Половины эти соединены знаменательным союзом *но*. Между тем, синтаксически они не эквивалентны: в четверостишии 8 это три однородных субъекта при одном предикате, то есть это однородные члены в пределах одного предложения, в четверостишии 9 это субъекты паратактически связанных трех простых предложений. Однако в силу синонимичности всего ряда субъектов, подкрепленной эквивалентностью соответствующих метрических позиций в стихе, возникает интонационная эквивалентность фразовых образований четверостишия 9 субфразовым образованиям четверостишия 8. Это по крайней мере значит, что теснота межфразовых связей в рассматриваемой цепочке фраз равна внутрифразовым. Собственно говоря, повтор субъекта *оба* в информационном плане избыточен: сообщение не претерпело бы информационного ущерба, если бы из текста удалить второе и третье *оба*, что, однако, обратило бы все четверостишие в одно простое предложение с однородными предикатами.

Эта возможность и в самом деле до некоторой степени обыграна в тексте. Переход от конструкции с однородными субъектами к конструкции с однородными предложениями на мгновение затушеван в развертывании текста. Второе *оба*, в противоположность третьему, стоит в инвертированной позиции в конце предложения. Поэтому пока стих 34 не прозвучал полностью, возникает неопределенность: примыкание *И стерегут... и мстят мне...* к предшествующей фразе настолько тесно, что пока не прозвучало следующее затем *оба*, остается неясным, не принадлежат ли эти два предиката предшествующей фразе. Только третье *оба* возникает уже недвусмысленным образом в начале предложения и в стиховой позиции, параллельной первому местоимению *оба*. Таким образом, в рассматриваемой цепочке личных предложений имеет место как бы постепенное трансформационное развитие от однородных членов предложения к однородным предложениям.

Все указанные особенности синтаксической структуры части 3 говорят об особенно сильной и специфически артикулированной тесной связи между компонентами синтаксической конструкции. При этом можно выделить по крайней мере два аспекта значения всей конструкции в целом: 1. Переход от безличной формы к личной, причем не субъект описываемого состояния, а его содержание становится грамматическим субъектом. 2. Все синтаксические сочленения, внутрифразовые и межфразовые, подчеркивают трансформационный и усиленный смысл переходов. Операторы сочленений — сочинительные союзы *и* и *но* получают дополнительную функцию усилительных частиц, сигнализирующих о трансформационном характере переходов.

Если мы теперь обратимся к синтаксическому плану стихотворения как целого, то можно заметить, что вторая и третья части связаны по смыслу с экспозицией, заданной четверостишием 1, посредством соотносительных слов *В то время*. Одна и та же логическая линия ведет от этих слов до самого конца текста. Так как части 2 и 3 различаются по синтаксической структуре, причем третья близка по характеру синтаксических связей к первой, так что входя в третью часть, мы возвращаемся после перерыва к начальному синтаксическому модусу, то часть 2 в целостном синтаксическом плане стихотворения следует рассматривать как подобие скобочного оборота, как ряд вводных предложений, дополняющих и распространяющих смысл стиха *Но строк печальных не смываю*, завершающего часть 1. Таким образом, союз *и*, которым начинается часть 3, имеет двоякую функцию: это *и* итога и одновременно *и* возврата к временно прерванному плану повествования.

Единство синтаксического плана большого текста (текста В) есть более чем формальный факт. Он создает особую тесноту смыслового плана, задает единую интонационную конфигурацию всему тексту. Своеобразное смысловое следствие этого единства заключается в том, что часть 3 проливает особый свет на смысл части 1: описанный выше трансформационный смысл внутрифразовых и межфразовых отношений в части 3 побуждает прочесть стержневую конструкцию части 1 *Когда... В то время...* не столько как устанавливающую временную зависимость, сколько как квазитемпоральное выражение трансформационного перехода — от одного состояния к другому. В этом случае получает объяснение двойственность значения синтаксического плана части 1. У этой двойственности обнаруживается равнодействующая: трансформация есть то, что находится между включением и присоединением.

Итак, синтаксическая организация текста В в целом образует некото-

рую правильную конфигурацию, различимую в силу действия простых и эффективных принципов: контраста и симметрии. Конфигурация эта не исчерпывается чисто формальными отношениями, она находится в структурном соответствии с семантическим соотношением трех частей. В самом деле, каждая из частей 1 и 3 передает одно сложное душевное состояние в его чисто внутреннем составе, который представляет собой ансамбль слитных и перетекающих друг в друга признаков, отношения между которыми зыбки и неоднозначны, а целое находится в состоянии сплошной пластической трансформации. Часть 2, в противоположность этому, передает сообщение о событиях биографических, объективных, фактических, исторических в конечном счете. Синтаксический строй стихотворения точно передает структурные особенности этих двух столь различных смысловых областей. Синтаксическая конфигурация артикулирует эти структурные свойства. Перед нами, таким образом, не просто синтаксическая конфигурация, а синтаксическая фигура — экспрессивная фигура речи. Эта фигура имеет непосредственный и действенный характер, ибо поэтический синтаксис не просто организует семантику, но дает ей интонационное выражение. Интонация есть зона встречи синтаксиса и семантики в форме экспрессивной динамической конфигурации. Интонация есть речевая модальность, в которой поэтический синтаксис является непосредственно экспрессивным.

О вхождении текста А в текст В

Подведем итоги, касаясь только целостных закономерностей организации различных планов текста. Распределение и размещение ритмических вариантов по частям текста В обнаруживает, что часть 1 (текст А), с одной стороны, представляет собой завершённую структуру с особенностями, отличающими ее от частей 2 и 3, с другой же, имеется непрерывная ритмическая закономерность, охватывающая все три части и, что еще сильнее, — ритмико-семантические корреляции, связывающие ч. 1 с чч. 2 и 3.

В области фоники консонантная инструментовка обнаруживает рондообразное единство всех трех частей: основная консонантная тема, разыгранная в части 1, получает вариативное отклонение в части 2 и затем возвращается в принципе к первоначальной форме при небольших модификациях в ч. 3.

Определенная сквозная тенденция имеется и в развитии морфологических структур и их семантических функций, которая динамически связывает ч. 1 и чч. 2 и 3.

Наконец, синтаксическая организация текста В образует целостную конфигурацию, которая основана на принципах подобия, симметрии и контраста, находится в соответствии со смысловым развитием, выделяет его контур, устанавливая единую интонационную фигуру текста.

Прослеженные закономерности поддаются обобщению: текст А обладает структурной завершенностью, обеспечивающей его независимый статус; в то же время он входит в текст В в качестве его составной части, интегрируемой на основе разнообразных тесных связей с остальными частями. Так как структурная завершенность текста А сохраняется и при том, что он является частью 1 текста В, тогда как части 2 и 3 мыслимы лишь как его продолжения, то здесь имеет место своеобразная структура, напоминающая архимедову спираль или свиток: один виток уже образует полную конфигурацию, вокруг которой возможны дальнейшие наложения.⁹

Есть свидетельства, что такое спиралевидное, или подобное свитку, развитие представляет своего рода архетип психологии пушкинского творчества. Он прослеживается на самых различных уровнях построения текста: от строфического — до композиции крупных произведений.

В работе о пушкинской строфике Томашевский замечает, что онегинская строфа размером в 14 стихов

естественно, обладает большой степенью автономности. Каждая строфа "Онегина" — это почти самостоятельное стихотворение. (1959: 298)

/.../ строфа Онегина обладает исключительной цельностью и замкнутостью.

При значительном (относительно) объеме строфы эта автономность приводит к тематической обособленности строфы. Строфа "Онегина" — это не только ритмико-синтаксическая, но и сюжетно-тематическая единица, ступень в повествовании, миниатюрная глава рассказа. (Там же: 300)

Еще важнее для нас его наблюдение над статусом первых четверостиший в составе онегинской строфы: первое четверостишие обладает автономностью.

В тематическом отношении это выражается в следующем: первое четверостишие строфы представляет собой законченную фор-

мулировку темы срофы. Затем эта тема вольно развивается и варьируется на протяжении восьми стихов, и это развитие темы замыкается как бы заключением афористического характера (*pointe*) в последнем двестишии строфы.

Таким образом, по одним первым четверостишиям можно, в общем, следить за развитием сюжета романа. (Там же: 304)¹⁰

Аналогичную ситуацию мы находим и в композиции "Евгения Онегина" в целом. Первая глава представляет собой циркулярное построение, тематически возвращающееся к исходной ситуации в конце. Это единственная глава в романе, которая обладает тематической независимостью и полнотой. Она также содержит в себе смысловое ядро романа, и весь дальнейший текст представляет собой его развертывание.

Таким образом, развитие 16-строчного законченного стихотворения в 36-строчное — событие несколько не исключительное, не случайное и не побочное.

ГЛАВА 3

АЛЕТЕЙЯ. СМЫСЛОВОЙ КОММЕНТАРИЙ К ТЕКСТУ А

Забвение было для эллинского понимания не состоянием простого *отсутствия* памяти, а специальным *актом* уничтожения части сознания, угашением в сознании части реальности того, что забывается, — другими словами, не неимением памяти, а *силою* забвения. Эта сила забвения — сила всепожирающего времени. /.../ Философия времени Анри Бергсона — всецело построена на этой несомненной истине, на идее реальности времени и его мощи. Но, несмотря на всю несомненность этой последней, у нас незаглушимо пребывание того, что *не* забвенно, что *не* забываемо, что "пребывает, μένει" в текущем времени. Эта незабываемость и есть ἀ-λήθεια, то есть нечто способное пребывать в потоке забвения, в летейских струях чувственного мира, — нечто преодолевающее время, нечто стоящее и не текущее, нечто вечно памятуемое. Истина есть *вечная память* какого-то Сознания, истина есть ценность, достойная вечного памятования и способная к нему.

—о. Павел Флоренский: 18—19

И кто разрушает ограду, того ужалит змей.

—Экклесиаст, 10, 8

Пушкин особенно сложен и таинствен, потому что на поверхности он ясен и уравновешен, пластичен и полновесен, нередко легок и игрив. Особенности пушкинской семантики заключены прежде всего в динамической сложности его мысли. Его поэтическое высказывание относится не к формулирующему типу речи, а к артикулирующему. Его последовательные моменты не редуцируются, сливаясь друг с другом, не теряют своих очертаний, не растворяются без остатка в целом, а, наоборот, обогащаются в контексте целого, обретают повышенную значимость и индивидуальность. Движение его мысли рефлексивно, ее новые моменты утверждают себя, оборачиваясь на предшествующие. Его мысль обладает упругостью и сложным внутренним пространством, она не сокращаема и не трансформируема. Пушкинское высказывание, таким образом, является поэтическим уже в качестве мысли. И именно поэтому Пушкин не нуждается в остраненном, сдвинутом, далековатом, оригинальном или неожиданном слове — его слово точное. На поверхности оно обычно не кажется ни сложным, ни криптическим — его сложность и глубина заключены в тончайших сдвигах смысла. Это *тихое* слово, в него нужно внимательно вслушиваться. Его внешняя звучность есть отзвук гармонического внутреннего процесса мысли, отзвук столкновений упругих и соразмерных моментов.

Жанр и тема

Сразу же обратим внимание на то, что “Воспоминание” отмечено двумя чертами типологического значения. Во-первых, это характерная элегия, то есть стихотворение относится к жанру, глубоко отвечающему задаче выражения сложных душевных движений и, соответственно, оказавшемуся в центре системы лирических жанров русского Романтизма. Специальность элегии — передавать чувства в их неоднозначности, в их внутренней противоречивости. Во-вторых, тема воспоминания представляет собой центральный феномен романтической поэзии самовыражения, ибо в противоположность пространственным представлениям внешнего мира предлагает чисто временную координацию событий, свойственную природе внутренних, психологических процессов. Подробно эти вопросы будут рассмотрены позднее в главе, посвященной элегическому жанру.

Пушкин разрабатывал тему воспоминания вслед за Жуковским, Батюшковым, Дельвигом, Баратынским. Два важнейших измерения смы-

слового пространства, в котором тема разрабатывалась, — это 1. напряжение между настоящим и прошлым, или: временем, в котором осуществляется акт воспоминания, и временем, к которому воспоминание обращено; 2. противоположность между воспоминанием и забвением. Используя в полной мере оба эти измерения, Пушкин помещает тему воспоминания в еще более сложное смысловое пространство.

Определим теперь точно, в каком смысле *воспоминание* является темой пушкинского стихотворения. Два довольно популярных плана этой темы не затронуты в нем. Пушкин не медитирует по поводу значения и смысла воспоминания как феномена сознания, то есть его темой не является воспоминание в общем виде. Поэт также не касается здесь и самого конкретного плана темы: он не изображает содержание воспоминания, или его предмет, то, что воспоминается. Об этом есть лишь самое краткое упоминание:

И с отвращением читая *жизнь мою*. *

Этим дело ограничивается.

Прямым и подробно разрабатываемым объектом стихотворения является *процесс* воспоминания. Еще точнее, стихотворение реконструирует акт сознания, в котором возникает воспоминание, и представляет самонаблюдение в процессе его переживания. Если воспоминание прошлого представляет собой рефлексю, то наблюдение себя в процессе воспоминания является рефлексией второго порядка.

Модус лирического высказывания

Синтаксической основой текста является двухместная конструкция *Когда... В то время...* Эта конструкция четко обозначает одну из излюбленных форм лирического высказывания у Пушкина. Целый ряд его стихотворений зрелого периода построен на этой конструкции или ее вариантах: "Ек. Ушаковой" ("Когда, бывало, в старину", 1827), "Когда твои молодые лета" (1829), "Когда в объятия мои" (1830), "Когда порой воспоминанье" (1830), "Когда за городом задумчив я брожу" (1836). Конструкция варьируется в том отношении, что начало

* Выделено мною. Впредь мои подчеркивания в поэтических текстах не оговариваются. Оговорен только курсив поэта.

второго ее члена может быть немаркировано соотносительными словами, но функция ее в принципе остается той же. Это соотнесение некоторых обстоятельств, условий внешней среды, окружения — с внутренним состоянием лирического субъекта. А так как оба плана принадлежат одному лирическому сознанию, то тем самым оно строится как микрокосм и подчеркивается его рефлексивная направленность. При этом непосредственное значение временного соотнесения оказывается лишь фигурой, подчиненной столкновению двух контекстов, нередко развиваемому до контраста. Но это не статическое логическое сопоставление. Динамичность, заложенная в синтаксической конструкции, находит свое выражение в смысловом развитии от первого члена ко второму. Второй член обретает свой смысл, отталкиваясь от первого и развивая смысловые возможности ситуации в противоположном направлении. Так что рассматриваемая конструкция служит динамической артикуляции единой двусоставной и пластичной смысловой ситуации. В целом же она означает особый модус пушкинского лирического высказывания, в котором уже в самых общих чертах заданы и смысловая установка и способ развития смысла.

Стилевые особенности

Самый крупный лексический пласт текста составляет терминология душевных состояний. Из нее почти сплошь состоит большая часть стихотворения: от стиха 6 до стиха 16. Это собственно элегическая терминология. Жанровая характеристика текста, таким образом, подчеркнута с избытком.

На этом фоне выделяется лексика другого рода. Глаголы *умолкнет* (1), *влачатся* (2) и существительные *стогны града* (2) взяты из церковно-славянского фонда и вносят отчетливые тона высокого стиля. Редкое слово *стогны* особенно настойчиво требует осознания присутствия этой группы. Существительное *для смертного* (1) принадлежит смежному религиозно-философскому контексту. Наконец, существительное *свиток* (12) принадлежит контексту историческому и влечет за собой коннотации старины и важности. Таким образом, в целом имеется группа слов, принадлежащих высокому стилю. Это пласт в элегии вовсе не домашний. Он вносит торжественный, даже собственно одический настрой и поднимает смысл стихотворения выше уровня обычных для элегии личных переживаний. Сконцентрированная главным образом в начальной части, в описании внешней обстановки, торжествен-

ная лексика сразу же устраняет элемент эмпиричности из этой обстановки и придает ей крупные и значительные черты.

Займемся теперь подробным и последовательным рассмотрением текста.

Пребывание на грани

Прежде всего, полно значения погружение в ночную обстановку. Ночная обстановка вообще характерна для жанра предромантической и романтической элегии. Погружение в ночь в контексте элегической поэтики означает уход от событий повседневной жизни, выход из потока времени, остановку в тишине, погружение в созерцательное состояние. Таким образом, погружение в ночную обстановку уже само по себе — установочный сигнал элегического настроения.

В первом же стихе *день* запечатлен признаком *шумный*, и это подготавливает контрастный переход к ночи, обозначенный глаголом *умолкнет*:

Когда для смертного *умолкнет шумный день*. (1)

Особенность пушкинской ночи открывается с переходом ко второму и третьему стихам:

И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень. (2—3)

В плане реалий *полупрозрачная... ночи тень* — это, как однажды заметил Щерба, зрительно точное описание светового эффекта петербургских белых ночей. 19 мая — дата, которой помечено стихотворение в рукописи, действительно падает на период белых ночей. Этот образ, находит Щерба, несет, однако, еще и экспрессивную нагрузку, она обнаруживается в смысловой переключке деталей ночной обстановки. Разнородные на первый взгляд детали содержат некоторую последовательную соотнесенность значений, некоторую неявную, но настойчивую тенденцию.

Немые — на первый взгляд представляется стереотипной метафорой; однако на самом деле оно гораздо значительнее: улицы, площади, дома — немые, молчащие, не говорящие, но что-то знающие

и т. д. Если этот ассоциативный ряд сопоставить с полупрозрачностью ночной тени, то получится то, что-то таинственное, что нас прельщает в полусумраке перетбургских белых ночей. (Щерба 1957: 41)

Помимо таинственности, эта ситуация обладает определенной смысловой структурой. Перед нами два обстоятельства, связанных структурным подобием:

Когда для смертного *умолкнет шумный день*
И на *немые* стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень. (1—3)

То есть, если на смену дневному шуму приходит не просто тишина, а немота, скованность речи, то и на смену свету дня приходят не ночной мрак, а *полупрозрачная... ночи тень*. Так возникает некоторое промежуточное положение между речью и тишиной, между светом и мраком. Так намечается особое состояние пребывания ни здесь, ни там, на грани между противоположными средами.¹ Переходное состояние (от дня к ночи) в своем развитии не приходит к разрешению, оно трансформируется, кристаллизуется в состояние промежуточности, пороговое состояние, а, соответственно, и смысловой ряд, относящийся к натуральным явлениям, оборачивается другой стороной — психологическими значениями.

Томительное бденье

В другой аспект этого состояния вводит нас уже первый стих:

Когда *для смертного* умолкнет шумный день.

Отклик находится в начале второго четверостишия:

В то время *для меня* влачатся в тишине
Часы томительного бденья. (5—6)

Для смертного и *для меня* четко соотнесены в структуре единственного сложного предложения, которое заключает в себе все стихотворение. Предложение разворачивается на основе двучленной гипотактической структуры *Когда... В то время...* Поставленные непосредственно вслед за этими соотносительными членами, *для смертного* и *для меня* прини-

мают основной риторический акцент сопоставления. Он подкреплен одинаковым сильным положением в стихе: в конце первых полустихий перед цезурой в начале соответствующих катренов. Тому же содействует грамматический параллелизм: предлог *для* + генитив. Однако сопоставление, установленное в стихе 5, развивается в следующем стихе в ясное противопоставление.

Когда *для смертного* умолкнет шумный день,
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время *для меня* влачатся в тишине
Часы томительного бденья. (1–6)

Итак, *для смертного* — сон/ *для меня* — бденье. Сон и бденье, однако, занимают в структуре стиха несоотносящиеся положения. Поэтому полный вес оппозиции падает на риторически выделенную пару: *для смертного/ для меня*.

В составе сложной оппозиции *для смертного* — сон/ *для меня* — бденье компоненты первого члена образуют совместно тесную ассоциацию, которая опирается на традиционное, известное всем культурам, сравнение сна и смерти. Сон родствен смерти, род смерти в рамках самой жизни. Смерть, в свою очередь, есть вечный сон. (Ср. у Пушкина: "Тревожить вечный сон Петра" — "Медный всадник".) Наличие этой тесной ассоциации в исходном члене сложной оппозиции сразу же задает усиленную тесноту смысловым отношениям всех ее членов.

Так образуется смысловой комплекс, в пределах которого значения непосредственных лексических составляющих повышены. Этот комплекс развернут на протяжении шести стихов, и он реализуется последовательно. Каждый новый член вносит новые отношения и таким образом появляется в более усложненном контексте, так что значение каждого последующего члена комплекса относительно повышается. В результате выражение, возникающее на высшей точке: "часы томительного бденья", завершая построение смыслового комплекса внесением в него единственной абсолютно недвусмысленной оппозиции (сон / бденье), приобретает в этом контексте наиболее сильный резонанс. Самый глубокий отзвук, из числа тех, что образуют контекстуальное значение бденья, приходит из начала рассматриваемого смыслового комплекса. Это — значение, причастное к смысловому полю, лежащему между значением 'смертности' и его противоположностью. Не названная, но нахо-

дящаяся в фокусе рассматриваемого смыслового комплекса, противоположная коннотация оказывается высказанной и невысказанной, молчаливо присутствующей, но красноречивой в своем молчании. Так выраженное состояние оказывается не только пороговым, но обнаруживает признаки предельной ситуации. Иначе говоря, лирическое сознание находится не в одном из возможных пороговых состояний, а на единственном, абсолютном пороге.

С пониманием этого момента выявляется безусловное значение внешней обстановки, описанием которой открывается стихотворение. Объективность переходного и затем промежуточного состояния не снимается трансформацией в переживание. Если одно из множества пороговых состояний лежит в области психологии, то на абсолютном пороге грань между психологией и онтологией уничтожается. Перед нами уже не внутренняя ситуация лирического сознания, а единственное в своем роде состояние неотгороженного и неогражденного существования. *Бденье* наиболее точно обозначает его. Представляя его внутреннюю, психологическую сторону, *бденье* является характеристикой отрезка времени, потерявшего свою меру — значение тягостной длительности заключено в определении *томительное*. Этот отрезок времени наполняется чрезмерным объемом переживания: "Теснится тяжких дум избыток" (10) — интроспекцией, рефлексией. В общем *бденье* — это час, выпавший из потока сменяющих друг друга моментов времени, вобравший время в себя, граничащий с безвременностью, но находящийся по эту сторону времени. *Бденье* полно напряжения в переживании времени, оно ищет почву в направлении, противоположном безвременности, — в воспоминании. Насколько важным является этот мотив, свидетельствуют черновики, в которых сохранились предварительные названия стихотворения: "Бессонница" и "Бдение".

Сон, которому *бденье* противопоставлено, квалифицирован в качестве *награды*. В контексте разносторонне подкрепленной оппозиции *сон/бденье* последний мотив получает коннотацию по противоположности к *награде*. Здесь, таким образом, имеет место оппозиция: *награда/коннотация бденья*. Это эллиптическая оппозиция: ее второй член не назван. Более того, это оппозиция асимметрическая: не будучи зафиксирована, она испытывает на себе сдвиг, вызванный смысловым развитием. В самом деле, смысловые характеристики состояния бдения таковы, что их совокупность не поддается оценке в качестве 'лишения' или 'наказания' — прямых противоположностей *награды*. Скорее, наоборот, *сон* уже в своем непосредственном окружении — в ассоциации с мотивами *смертного* и *наляжет*, получает коннотации, противоположные

награде. Этот эффект усиливается в контексте полноты переживания, наполняющего *бденье*. Парадоксальная поэтическая сила выражения переживания в пушкинском стихотворении заключается в том, что хотя это переживание имеет предельно мучительный характер, тем не менее в противоположность *сну* знаменует полноту, интенсивность жизненного опыта. Именно осознание ценности этого состояния составляет высшую точку в смысловом развитии стихотворения, которая его завершает:

И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

(15–16)

Таким образом, коннотация, которую *бденье* получает в силу рефлекса, отбрасываемого мотивом *награды*, есть скорее также своего рода награда, или дар, хотя и тяжкий, мучительный дар, дар-испытание, или испытание как дар. Пушкин имел возможность глубоко продумать идею испытания незадолго до 1828 года, в период жизни в Михайловском (1824–1826), когда занялся изучением книги Иова.²

Намеки и догадки

Итак, как мы видели, текст "Воспоминания" включает в себе целый диапазон смыслопорождающих отношений. К нему относятся прямые оппозиции смысловых компонентов текста, косвенные оппозиции, которые возникают в силу контекстуальных условий, а также эллиптические оппозиции, то есть такие, в которых задан только первый член, а второй подразумевается. Последний из этих способов смыслообразования в свою очередь вводит нас в обширный класс смыслов, возникающих по импликации. Он простирается в диапазоне от отдельных коннотаций до целых смысловых пластов. И здесь мы касаемся принципиального смыслового свойства "Воспоминания". Об этом свидетельствует вся история интерпретаций стихотворения. Каждый, кто его толковал, неизбежно занимался и вычитыванием намеков, зачастую даже того не замечая. От этого не уйти — стихотворение к тому повелительно побуждает. Между тем в чтении намеков следует строго разграничивать смыслы, разнообразно и систематически имплицитируемые внутренним контекстом, от тех, что возникают в силу внетекстовых ассоциаций.

На одной тенденции толкования текста мы остановимся, ибо оно образовало весьма значительную традицию. Речь идет о понимании выражен-

ного в стихотворении состояния в смысле моральных мучений. "Покаянным псалмом" назвал "Воспоминание" П. Щеголев (1931: 242). М. Гершензон видел в нем выражение стыда и раскаяния (1919: 74). Дальше всех зашел Лев Толстой. Отказавшись в старости от большей части того, что было создано мировым искусством, как от греховного и избыточного, он сделал считанные исключения, в число которых попало и "Воспоминание". Задумав писать собственные воспоминания, он прежде всего записывает текст пушкинского стихотворения и добавляет: "В последней строке я только изменил бы так, вместо: строк *печальных*... поставил бы: строк *постыдных* не смываю." (1928: т. 34, 345–46). Среди новейших авторов дань моралистической интерпретации отдали Д. Благой (1967: 171), Я. Левкович (1974: 118–19), Н. Измайлов (1975: 250). Впервые такому пониманию воспротивился В. Вересаев. В докладе, сделанном в 1927 году, он говорит:

Совершенно ясно, что стихотворение нужно понимать не так. Пушкин здесь не раскаивается, что прожил свою жизнь неморально, а тяжело скорбит о том, как его жизнь прошла *неблагообразно*. При таком понимании каждое слово становится на свое место, становится вполне оправданным и необходимым. Да, "мечты кипят", — мечты о том, как жизнь могла бы быть прекрасна. Да, "проклинаю и горько жалуясь", — жалуясь на судьбу, наполнившую жизнь мраком и изменностью. И, конечно, — "строк печальных", а вовсе не позорных /.../ "Воспоминание", это — не восстание совести, не горькое покаяние человека, стыдящегося неморальной своей жизни; это — тоска олимпийского бога, изгнанного за какую-то вину на землю, томящегося в тяжелой и темной земной жизни. (125–126)

В чем Вересаев несомненно прав, так это то, что в тексте стихотворения нет речи ни о совести, ни о раскаянии, ни о покаянии. Все применявшиеся к стихотворению моральные квалификации почерпнуты не из текста как такового, они результат интерпретации по впечатлению, основанному на привычных ассоциациях. Только одно выражение дает, хотя и не прямой, но будто намек на моральный план. Это стих 8: "Змеи сердечной угрызенья".

Змеи сердечной угрызенья

Выражение это заслуживает пристального внимания. Оно интересно тем, что как будто знакомо русскому уху и в то же время странным образом избегает узнавания. Дело в том, что оно воспринимается на фоне фразеологии русского языка как результат смешения по крайней мере двух выражений: *сердечные муки* и *угрызения совести*. Результат смешения, однако, не равен сумме двух выражений. В пушкинском обороте отсутствуют части данных фразеологических сращений: *муки* первого и *совести* из второго. Значение 'мук', однако, имплицировано присутствующим словом *угрызенья*, тогда как значение 'совести' утрачено. И это различие существенно. Выражение в целом несомненно говорит о душевных муках и лишь в качестве приглушенной ассоциации или маргинальной коннотации влечет за собой тень значения 'совести'.

Мотив *змеи сердечной*, в свою очередь, имеет фразеологический фон в фольклорной лирике. Здесь он сопоставим с выражениями типа:

Ой, грызет меня кручина,
Подколотная змея, —

где *змея* означает затаенный, скрытый источник боли.

Сопоставимые результаты дает и экскурс в собственную фразеологию Пушкина. Исследователь фразеологии Пушкина А. Григорьева нашла, что у него есть целый комплекс выражений, связанный со *змеей*. (224–5). Заметим сразу же вытекающий отсюда поворот в понимании рассматриваемого выражения: хотя грамматическим субъектом в нем является *угрызенья*, смысловым центром служит *змея*. Григорьева нашла, что в русской поэзии 18-го века фразеология, включающая образ змеи, была связана со значениями злости, зависти, лести, коварства и тому подобных низких форм поведения и чувствования. По-видимому, в этом случае перед нами топос, имеющий весьма долгую историю и восходящий к древнейшим мифологическим образам. Примеры такого рода есть как у раннего Пушкина ("К другу стихотворцу", 1814; "К Дельвигу", 1817), так и у зрелого ("Борис Годунов", "Моцарт и Сальери", "Русалка").

Но при этом у зрелого Пушкина появляется другое значение *змеи*, которое относится к характеристикам душевных состояний. В этом значении мотив *змеи* появляется прямо или косвенно в различных сочетаниях с другими мотивами, среди которых есть и *сердечный*, и *угрызенья*, а также и другие. Этот комплекс мотивов представлен рядом

модификаций. И даже если в некоторых модификациях мотив *змеи* отсутствует, то принадлежность к данному комплексу все равно остается ясно обозначенной. Вот образцы таких модификаций. В "Полтаве" читаем:

Куда бежал от *угрызений*
Змеиной совести своей?

Змея замещена здесь производным прилагательным, но мотив *угрызений* остается, как и в "Воспоминании", в роли независимого члена фразы и добавляется мотив *совести*, который явным образом вводит моральный план. В "Скупом рыцаре" дело обстоит иначе:

Иль скажет сын,
 Что *сердце* у меня обросло мохом,
 Что я не знал желаний, что меня
 И *совесть* никогда не грызла, *совесть*,
Когтистый зверь, *скребущий сердце*, *совесть*.

Несмотря на отсутствие мотива *змеи*, принадлежность этого фрагмента к рассматриваемому смысловому комплексу легко узнается. Замена *змеи* на *когтистого зверя* здесь значима: для Барона совесть есть скорее идея, осаждающая его извне, его бессовестность — факт явный и императивный, недаром мотив *совесть* повторен в коротком пассаже трижды. *Когтистый зверь* — это не затаенная, незаметная *змея*.

Есть случай, когда свойства, сходные со свойствами *змеи*, приписываются прямо *воспоминанию*:

Когда порой *воспоминанье*
Грызет мне *сердце* в тишине
 И отдаленное страданье
 Как тень опять бежит ко мне...
 ("Когда порой *воспоминанье*", 1830)

Но здесь речь идет совершенно определенно не о моральной проблеме, а о страдании, принимаемом от людей.

Некоторые модификации этого комплекса, действительно, включают мотивы *раскаянья* и *воспоминания*:

Кто чувствовал, того тревожит
 Призрак невозвратимых лет:

Тому уж нет очарований,
 Того змия воспоминаний,
 Того раскаянье грызет.

(“Евгений Онегин” 1, XLVI)

Впрочем, определенной здесь является лишь смежность мотивов.

Выделим основные сочетания мотивов данного комплекса: *змеи сердечной угрызенья*; *узрызенья змеиной совести*; *змия воспоминаний*; *раскаянье грызет*; *воспоминание грызет сердце*; *совесть, когтистый зверь, скребущий сердце, совесть*, — и сделаем ряд выводов:

1. Выражение *змеи сердечной угрызенья* входит у Пушкина в комплекс, который устанавливает его смежность, его “семейное родство” с выражениями, включающими понятия морального ряда: *совесть, раскаяние*.

2. Для выражений, входящих в этот комплекс, представляется существенным выбор одних мотивов и опущение других. С этой точки зрения интересующий нас оборот в “Воспоминании” ясно выражает мучительный характер переживания (*змеи ... угрызенья*) и его центральность для душевной жизни (*змеи сердечной*), но вводит неопределенность в отношении содержания переживания. Так что в целом на фоне пушкинского творчества возникает лишь ассоциация с моральным смыслом. То, что эта ассоциация ничем не поддержана в данном тексте, означает, что она не является тем, на что текст указывает, хотя, очевидно, смысловая область, актуальная в тексте, смежна области моральных значений. Позднее мы увидим, что это исключение моральной терминологии — факт большой важности для понимания всего текста.

3. Что действительно имеет место и в рассмотренном комплексе выражений и в “Воспоминании”, так это смежность, параллельность мотивов *змеи* и *воспоминания*, их метафорическая связь. И именно это есть для “Воспоминания” факт особой важности, ибо значимыми в пушкинском тексте следует считать лишь те указания, которые ведут к интегральной смысловой конфигурации текста. Нет сомнений, что в светлой тени полунамёков, которыми изобилует стихотворение, таится некая загадка. Однако здесь же есть и приглашение к разгадке, заключенное в сложной, но последовательной согласованности непосредственных семантических составляющих текста.

Змея и воспоминание

Итак, в тексте “Воспоминания” обращает на себя внимание параллелизм выражений:

В бездействии ночном живею горят во мне
Змеи сердечной угрызенья. (7–8)

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток. (11–12)

Оба выражения принадлежат одному смысловому ряду: оба представляют феномены описываемого в стихотворении психологического состояния. Они передают события, происходящие в сходных обстоятельствах: *в бездействии* и *безмолвно*, которые обозначают отсутствие активности, что выражено в обоих случаях одним и тем же префиксом. Вторая пара обстоятельств указывает на локализацию: *во мне* и *предо мной* — и в то же время в равной мере на принадлежность описываемых феноменов к психологической реальности. Оба — личные местоимения первого лица единственного числа с предлогом, их стиховые позиции тождественны: в конце шестистопника.

В структуре двух рассматриваемых выражений прямо сопоставленными являются подлежащие: *угрызенья* и *воспоминание*. Состоящие при них в качестве второстепенных членов, мотивы *змеи* и *свитка* соотносятся по своей принадлежности к слою зримых образов. Представляя в этом слое, соответственно, темы переживания и воспоминания, они являются центральными символами стихотворения. В своих прямых свойствах это образы-близнецы. *Свиток* ‘развивается’, возможность чего заложена в образе *змеи*, и тем самым развивает этот образ. При этом, развертывание свитка воспоминания порождает душевную боль, то есть это объективация того, что предваряется выражением “змеи сердечной угрызенья”.

Хотя рассматриваемые выражения в целом параллельны, выделенные нами мотивы не находятся во взаимно однозначных отношениях: совокупность их синтаксических и семантических функций не образует параллелизма, здесь имеет место параллелизм частичный и перекрестный. Так, мотив *воспоминания* по семантическим функциям параллелен мотиву *змеи* — оба предстают как обозначения не прямых, а косвенных предметов речи: мотив *змеи* — в роли несогласованного определения при субъекте *угрызенья*, а *воспоминание* отодвинуто в тень тем, что его функция передана *свитку* и речь по сути идет о ‘свитке воспоминания’;

свиток стоит в той же завершающей и рифмовой позиции, что и подлежащие первого выражения — *угрызенья*.

В рассмотренном контексте троп, заключенный в выражении “змеи сердечной угрызенья”, приобретает особый характер. Он явно превосходит рамки метафоры. Если здесь возможно определение отсутствующего, замещенного члена сравнения, то им будет не что иное, как в целом душевное состояние, описываемое в стихотворении. Следовательно, это скорее суммарный символ крупного смыслового пласта.

То же состояние, взятое с другой, объективной стороны, есть не что иное, как процесс воспоминания. Различие выражено в обстоятельствах места. Разница между *во мне* и *предо мной* в данном случае состоит в том, что первое выражение означает феномен, не данный наблюдению, но лишь чувствуемый, обнаруживающий себя через воздействие, через эффект, — тогда как второе указывает на интенциональный предмет, предстоящий наблюдению в объективной форме. Таким образом, “змеи сердечной угрызенья” и ‘воспоминание, развивающее свиток’ — это две стороны одного и того же явления. Только первое выражение относится к осознанию субъективных характеристик состояния, второе же определяет объективно характер процесса. Переход от одного к другому в тексте стихотворения знаменует развертывание рефлексии: переход от субъективной стороны состояния к его объективной стороне, от чувствования — к представлению.

Эта последовательность значима для понимания развертывания всей смысловой структуры текста. Важно, что не воспоминание пробуждает переживание, а наоборот: воспоминание возникает как прояснение тревожного внутреннего состояния, ему предшествующего и, по-видимому, вообще имеющего место в сознании лирического субъекта и лишь обостренного в тишине и уединении ночи (вспомним эту неожиданную сравнительную степень наречия — *живей*: “В безмолвии ночном живей горят во мне // Змеи сердечной угрызенья”).

Таким образом, временное развитие, заданное конструкцией: *Когда... В то время* — и протекающее в стихах 1–6, в дальнейших 10 стихах преобразуется в развитие психологическое. Но и за временным развитием стоит также психологический план: в первых 6 стихах описывается не только временная последовательность, но и переход от внешних впечатлений к внутренним. Психологический план стихотворения в целом представляет три стадии углубления: от внешней предметной обстановки — к обстановке внутренней, непредметной, эмоциональной, а затем — к еще более глубокому плану — к ее внутреннему предмету. Здесь как бы происходит отслоение внешних пластов, под которыми обнаруживается воспоминание.

Свиток воспоминания

Воспоминание предстает в образе *свитка*:

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток.

(11–12)

Это комплексный троп — сочетание двух видов метафоры: предметной и олицетворяющей. Последовательность вспоминаемых событий уподоблена предмету — свитку, и при этом воспоминание “свой длинный *развивает свиток*”, то есть действует подобно живому существу, что подкреплено также и обстоятельством *безмолвно*.

Слово *свиток* весомо уже в своем прямом лексическом значении. *Свиток* — это древняя рукопись, хрупкий предмет, сохранившийся среди превратностей времени, ценное свидетельство, документ истории. Сама его форма знаменательна: запись в нем пребывает в свернутом виде, и она разворачивается в процессе чтения, подобно тому как разворачивались во времени запечатленные в ней события. В этом отношении *свиток* противоположен *книге*, где текст предстает в рядоположности частей, рассеченных внешней волей. Книгу можно перелистывать в любом направлении — свиток разворачивается только в естественном и ненарушимом порядке. *Свиток* есть поэтому феномен, интимно связанный с концепцией времени. В отличие от *книги*, *свиток* знаменует единичность, уникальность записи; *свиток* несет на себе непреходящий отпечаток личности того, кто сделал запись и предполагает персоналистическую концепцию времени.

Замечательно, что все эти феноменологические свойства *свитка* падают на почву, подготовленную контекстом стихотворения. В самом деле, все это уже было предметом нашего внимания: исключительная пластичность в разворачивании и смысла и формы; напряжение в переживании времени — между чувством причастности вечности и смертности, причастности времени, не прерывающемуся ни сном, ни забвением, и данному острому моменту ночного бдения и пробудившегося воспоминания. Соответствующие феноменологические свойства *свитка* именно на этом фоне оказываются значимыми, и мотив этот становится символом всего смыслового пространства стихотворения. Последовательное и вместе с тем многослойное разворачивание смыслового плана стихотворения находит свое символическое обозначение в образе ‘свитка воспоминания’, что сразу же придает ему значимость, превышающую его прямые семантические функции. В свою очередь, в контекстуальном значении *свитка*,

как документа личного и безотрадного и одновременно текста исторической важности, хранилища неуничтожимых следов времени, заключена основа коллизии, которая получает свое выражение в финальных стихах: "И горько жалуясь, и горько слезы лью, // Но строк печальных не смываю".

Не менее замечательно, что метафора *свитка* не исчерпывается однократной функцией уподобления — это развернутая метафора, которая охватывает 6 последних стихов элегии (11–16). Заданная в стихах 11–12, эта сложная метафора разворачивается в последнем четверостишии: свиток читается ("читая жизнь мою"); запечатленные в нем события переживаются ("и трепещу и проклинаяю" и т. п.); наконец, текст свитка становится объектом неосуществленного действия ("Но строк печальных не смываю").

Вместе с тем здесь нечто большее, чем развертывание метафоры — здесь есть развитие, преобразование образа. Артикуляция этого процесса отмечена трехступенчатым метонимическим развитием: *воспоминание* — *свиток* — *строки*. *Свиток* метонимически представляет *воспоминание*, а *строки* метонимически представляют *свиток*. *Воспоминание* безоговорочно означает психологическое явление. Но *свиток*, появляясь в том же психологическом контексте, тем не менее по своему лексическому значению есть материальный предмет. Эта стадия развития образа закреплена и переменной характеристик переживания. Если прежде речь шла о чисто внутренних процессах: "Мечты кипят; в уме, подавленном тоской, // Теснится тяжких дум избыток" (9–10), то теперь: "И с отвращением читая жизнь мою, // Я трепещу и проклинаяю, // И горько жалуясь, и горько слезы лью" (13–15). Этот последний ряд начинается чисто внутренней характеристикой переживания ("И с отвращением читая"), затем идет ряд признаков, имеющих внешнее выражение ("Я трепещу и проклинаяю, // И горько жалуясь"). Завершается же он прямо материальными признаками: "слезы лью". Наконец, *строки* есть феномен пограничный, не различимый в отношении материальности и идеальности. Это знаковая выраженность смысла.

Общим результатом внутреннего развития, сопровождающего развертывание метафоры, является своеобразный эффект повышения значимости финального компонента. Эффект складывается из ряда составляющих. Открытие воспоминания в глубине переживания, а затем постепенное метонимическое сужение поля до мотива *строк* выводит этот мотив в крупный план. Своеобразное психологическое *crescendo* сопровождает это развитие. Оно заключается, во-первых, в последовательном усилении ряда признаков, выражающих переживание, и, во-вторых, в

их развитии от внутреннего к внешнему. Так что когда на вершине этого процесса появляются *строки* — мотив этот обладает статусом повышенной реальности — метафорическая условность оказывается вытесненной за пределы актуального психологического поля финальных стихов.

Если *свиток* имеет более широкий смысл, чем только запись, — этот мотив ассоциируется с воспоминанием уже как нечто развертывающееся и таким образом наглядно представляющее процессуальность; если *читая* имеет неспецифический смысл всякого вообще познавания, декодирования, то только мотив *строк* впервые прямо вводит значение 'записи' и в этом отношении выделяет предметное ядро всего образа воспоминания, а следовательно, и всего текста. Запись есть знаковая, культурная реальность. В качестве записи и в сочетании с архаическим смыслом мотива *свитка* воспоминание предстает как 'история', как нечто, обретшее сверхиндивидуальную и независимую реальность.

В целостном контексте стихотворения этот итог получает особую значимость. Стихотворение передает не воспоминание, а переживание, в рамках которого возникает воспоминание. Оно затем перерастает в процесс переживания воспоминания. Эта последовательность означает, что чтение воспоминания возникает как чтение в своей душе. Тем замечательнее, что оно в конце концов приводит к обнаружению того, что воспоминание есть запись в *свитке* памяти, то есть запись, приобретающая независимость, ставшая историей.

Метапоэтический смысловой слой

Впрочем, в финале есть нечто большее, чем обнаружение особого характера воспоминания. Финальный стих "Но строк печальных не смываю" ставит ударение не на факте записи, а на проблеме ее уничтожимости. То есть факт субъективной причастности к записи ее автора остается в центре внимания. Запись в свитке воспоминания не есть простой повтор того, что было в жизни. Воспоминание возникает в результате переживания, в результате тяжелой и отважной духовной работы. Субъект пушкинских элегий в контексте его лирики — это не абстрактная личность, а личность с определенно направленной духовной деятельностью — поэт. Его опыт получает завершение в поэтическом тексте. *Строки* — слово, вообще легко обрастающее метапоэтическими ассоциациями, ибо это ближайший заместитель слова *стихи*. Ряд: *свиток, читая, строк печальных не смываю* — образует смысловое поле, которое в контексте последовательной рефлексивной направленности лирическо-

го сознания неизбежно замыкается на самом себе — на данном поэтическом тексте. Реализация метафоры получает продолжение в рефлексивном контексте: самая реальность текста, записи, строк включается в контекст в качестве его предельного рефлексивного предмета.

Действительно, само стихотворение есть метафора воспоминания в качестве записи, реализованная в наиболее полном смысле этого слова. Стихотворение не только имеет своей темой воспоминание, не только содержит прямой и зримый образ *воспоминания* как рукописи, но и называется "Воспоминанием" (может быть, здесь и лежит объяснение выбора названия из ряда первоначальных его набросков) и предстает в виде текста. Наконец, *трепещу, проклинаю, горько жалуюсь и горько слезы лью* — это актуальное состояние, выражаемое стихотворением, а не только предмет сообщения. Словом, метапоэтический слой финального четверостишия принадлежит более широкому смысловому плану: это текст с творческой автобиографией, повествующей о переходе воспоминания в "Воспоминание".

Такой эффект обеспечен также всей структурой рефлексивного смыслового пространства. Поэтическая речь ведется от первого лица. Вместе с тем местоимение первого лица проходит через весь текст в формах косвенных падежей, в объектных формах. Таким образом, *я* раздваивается на лицо вспоминающее и лицо наблюдающее вспоминающего в процессе воспоминания. В конце части эти два ряда смыкаются с появлением местоимения первого лица единственного числа в именительном падеже. Последовательность такова: *для меня, во мне, предо мной, я*. Так, читатель помещается между вспоминающим сознанием и сознанием, наблюдающим процесс воспоминания.

Локализация читательской точки зрения в самой середине лирического сознания создает двойственную перспективу в восприятии. Текст является предметом читательского восприятия, то есть читатель смотрит на текст извне. И в то же время читатель помещается в самой середине художественного феномена, в фокусе рефлектирующего сознания лирического *я*, в его расщепе (между *я* наблюдающим и *я* наблюдаемым) и, таким образом, оказывается в позиции, с которой лирическое высказывание является внешним выражением этой рефлексии. То есть текст читается как результат рефлексии, протекающей в лирическом сознании. В "Воспоминании" этот эффект закрепляется, опредмечивается в тот момент, когда появляется *свиток* воспоминания, иначе говоря, *рукопись*. При этом ближайшей реальностью воспоминания являются *строки* в свитке воспоминания.

В пределах такой сплошь рефлексивной, замкнутой в себе ситуации

читатель оказывается погруженным как бы в самую середину акта поэтического творчества. *Воспоминание* в этом тексте становится синонимом творческого акта, хотя в тексте нет ни одного прямого, на лексическом уровне, указания на этот смысловой план.

Но строк печальных не смываю

Именно этот скрытый, но глубоко и последовательно проведенный смысловой план наилучшим образом объясняет удивительную концовку стихотворения. Ее проблематичность впервые отметил Щерба:

Затруднительным представляется понимание и чтение стиха 16. Спорным является *не хочет* или *не может* автор смыть печальные строки. Я решаю его в первом смысле и в соответствии с этим делю стих на две части — психологического подлежащего и психологического сказуемого, считая, что сознание при этом как бы останавливается сначала на созерцании "печальных строк" в их целом, а затем на несколько неожиданном нежелании их все же вычеркнуть из истории своего я, из истории своей личности. Один из моих бывших слушателей, С. М. Бонди, человек, обладающий очень тонким чутьем языка, понимал дело иначе, ссылаясь на то, что форма настоящего времени в русском языке может иметь модальное значение: *я не говорю по-французски* значит: "я не могу, не умею говорить". Однако это модальное значение, по-моему, является лишь оттенком общего значения: "я вообще не говорю (не только в настоящее время)". Между тем приписать словам *не смываю* в данном случае общее значение решительно невозможно. Я полагаю, что для выражения невозможности смыть печальные строки надо было бы употребить оборот с *не смывается* или что-либо в этом роде. (1957: 33–34).

Дело представляется, однако, несколько сложнее. Прежде всего, говоря строго, значения 'не могу' и 'не хочу' в тексте ни грамматически, ни контекстуально не отмечены. Поэтому следует видеть по крайней мере еще одну альтернативу: эти значения автором намеренно нейтрализованы. Неопределенность подобного рода в поэтическом языке может иметь положительный смысл, быть семантически значимой. Ограничение выбора однозначным решением есть результат молчаливого предположения о неполноценности текста, невыраженности того, что автор

хотел сказать. Наоборот, презумпция полноценности текста велит скорее видеть в нем адекватное выражение авторского намерения.

Во-вторых, если уж считать, что в рассматриваемом стихе следует доопределить смысл, то выбор должен быть осуществлен не между двумя, а между четырьмя возможными значениями: (1.1) 'не могу' в смысле 'не могу вообще, не умею'; (1.2) 'не могу' в смысле 'не могу в данном случае, не получается, не в состоянии'; в этом выражении содержится коннотация озадаченности тщетностью усилий в отличие от фиксации объективного факта отсутствия результатов; (1.3) 'не могу' в смысле 'не могу по внутренним причинам, что-то меня удерживает, что-то мне не позволяет'; (2) 'не хочу'.

Легко заметить, что замечание Щербы о неуместности в контексте стихотворения значения 'не могу' в качестве варианта общего значения 'не умею вообще', хотя бы и с модальным оттенком, относится только к случаю (1.1). И с этим следует согласиться. Мнение Щербы о том, что значение 'не могу' более подходящим образом следовало бы выразить в форме *не смывается*, чем *не смываю*, относится к случаю (1.2). Что до случая (1.3), то он остается совершенно незатронутым рассуждением Щербы. Но тут следует заметить, что именно это последнее значение чрезвычайно близко подходит к значению (2). Собственно, между ними даже и нельзя провести границы. Весьма часто это одно и то же значение: 'я не хочу чего-то делать, потому что не могу послушаться внутреннего запрета'.

Таким образом, контекстуальная и грамматическая нейтрализованность значений 'не могу' и 'не хочу' оборачивается отнюдь не неопределенностью, а наиболее точным выражением смысловой ситуации. *Не смываю* в контексте "слезы лью, но строк печальных не смываю" выражает не столько противостояние воли субъекта высказывания какому-либо внешнему условию, сколько знаменует слитность значений 'не хочу' и 'не могу' — элемент стоической гармонии, найденной среди всеобщего разлада. В поэтическом произведении, однако, финальный стих не то же, что финальный аккорд в музыкальном произведении. Поэзия как смысловое искусство гораздо более опирается на целостный, суммарный результат. Финальный стих "Воспоминания" так и остается компонентом более крупной, его включающей ситуации. Разрешения в полной мере не возникает, гармонический звук не снимает напряжения. Стихотворение в финальный момент остается звучащим неоднозначно, сложно. Здесь есть и гармония, и неразрешимое напряжение.

Единство значений 'не хочу' и 'не могу' в финальном стихе означает переживание ценности строк в свитке воспоминания при одновременном

переживании их мучительности. Понимание последнего стиха в смысле полного совпадения невозможности и нежелания смыть память того, что было, находится в соответствии с одним глубоким пониманием стихотворения, которое неисповедимым образом избегало внимания литературоведов. Л. Шестов в "Афинах и Иерусалиме" формулирует одну из антиномий христианской культуры: с точки зрения теоретического разума нельзя однажды бывшее сделать небывшим, "практический разум придумал другое, много лучшее: он "внутренне", "духовно", через раскаяние сделает однажды бывшее небывшим". "Но ведь раскаяние потому и есть раскаяние, что оно не может жить в мире со свершившимся", и Шестов приводит стихи 9–16 пушкинского "Воспоминания" в качестве иллюстрации этого состояния. И он добавляет:

Пушкин не убил брата, не предал божественного учителя, но он знает, что никакой практический разум, никакая истина /... / не может дать ему того, что жаждет его душа. (65)

Здесь замечательно, что Шестов пользуется понятием *раскаяние* отнюдь не в традиционном христианском смысле, запечатленном в сочетании "раскаяние в грехах", а в более широком — экзистенциалистическом — смысле признания неприемлемости событий своей жизни в силу их принудительности. Приведя и другие примеры аналогичного состояния, Шестов заключает:

Такие признания (и связанный с ними ужас — "страх Божий") знаменуют собой, если не о начале, то хотя бы о предчувствии пробуждения и освобождения ἀληθινῆ ἐγρηγόρσις — Плотина — (истинного пробуждения люди, по-видимому, на земле не знают) или тоску, печаль о свободе и свидетельствуют, что мы имеем дело не с одаренными сознанием камнями, а с живыми людьми. (Там же: 67)

Ἀληθινῆ ἐγρηγόρσις, то есть 'подлинное бдение', замечательно точно передает смысл "Воспоминания" тем более, что греческое ἀλεθινῆ происходит от ἀ-λήθη, 'незабывание'.

Итак, предложенная Шестовым экзистенциалистическая концепция ситуации, выраженной в "Воспоминании", обладает по крайней мере тем преимуществом, что позволяет понять с единой точки зрения целый ряд существенных моментов. Развернем их.

Во-первых, экзистенциальная установка сознания, то есть преданность

его подлинному существованию, уничтожает терминологию моральной философии, которая, будучи напрочно ассоциирована с догматическим христианским контекстом, с одной стороны, сводит субъективную неудовлетворенность к объективному греху и объективной же вине, а с другой, — предполагает возможность искупления греха и освобождения от вины. В этой связи становится понятным тот парадоксальный факт, что "Воспоминание" воспринимается как текст, выражающий моральное сознание, и в то же время на поверку избегает и даже изгоняет моральную терминологию.³

Во-вторых, именно экзистенциальная установка сознания вслед за аннулированием моральной терминологии сливается в неразличимое единство переживание невозможности и нежелания отказаться от воспоминания о своей жизни, как бы болезненно оно ни было. 'Не могу' выражает сознание насильственной погруженности в данное бытие, 'не хочу' есть акт воли, принимающей вызов судьбы и признающей ценность подлинного опыта. Слитность обоих смыслов выражает актуальную погруженность в подлинное существование. Так объясняется загадочный финальный стих.

В-третьих, подлинное существование достигается только в момент кризиса, в состоянии бдения, которому в целом посвящено "Воспоминание".

В-четвертых, свою подлинность бдение обретает в неподкупной и неистребимой (несмыываемой) памяти.

Незабываемое для поэта, которое возникает в подлинном бдении, в состоянии глубокого разлада с самим собой, в состоянии на пороге, имеет еще особый смысл, силу и ценность, ибо оно является в форме, заключающей в себе зародыш гармонического начала, в виде *строк в свитке* воспоминания. Алетейя (Ἰαλῆθεια), или Истина, она же Незабываемое (ἸΑ-λῆθεια), была воспитательницей Аполлона, предводителя Муз.

ГЛАВА 4

ПРЕЖДЕ ЖИВОЙ РЕЧИ. СМЫСЛОВОЙ КОММЕНТАРИЙ К ТЕКСТУ В

Drei sind die Sphären, in denen sich die Welt der Beziehung baut.

Die erste: das Leben mit der Natur, darin die Beziehung an der Schwelle der Sprache haftet.

Die zweite: das Leben mit den Menschen, darin sie sprachgestaltig wird.

Die dritte: das Leben mit den geistigen Wesenheiten, darin sie sprachlos, aber sprachzeugend ist.

– Мартин Бубер: 103.

Смысловое пространство

Приступая к рассмотрению второго, 36-строчного текста “Воспоминания”, нам нет нужды рассматривать первые 16 стихов заново. Комментарий, осуществленный в предыдущей главе, вполне значим для наших нынешних целей. Включение четырех четверостиший в состав более обширного текста углубляет, обогащает их смысл, порождая дополнительные семантические отношения, но ничего не отменяет в том смысловом эффекте, который они имеют в качестве независимого целого. Это, пожалуй, редкая особенность в соотношении части и целого в тексте. Она вытекает из того, что, как мы уже знаем из наблюдений над формальной структурой текста, начальные 16 стихов составляют одновременно и плотно смыкающуюся с продолжением часть текста и в то же время обладают свойствами целостной, завершенной структуры. В этой связи важно то, как текст А включается в состав текста В.

В смысловом пространстве большого текста “Воспоминания” можно различить три измерения, образованные тремя интенциональными планами сознания. Первый из них составляет рефлексия лирического сознания, обращенная на собственное состояние в его развитии от внешних, временных и временных впечатлений — к обнаружению постоянной и скрытой в потаенной глубине памяти о прошлом, которая пробуждается в момент ночного бдения в виде воспоминания; рефлексия по поводу переживания воспоминания завершает развитие этого плана. Это план рефлексии второго порядка. От этого плана отделяется собственно воспоминание, или рефлексия лирического я, обращенная в прошлое, на события собственной жизни. Это план событийно-предметный. Третий план — осуществление потенций, заключенных в переживании прошлого, рефлексия опыта супернатуральных видений. Здесь направление сознания уже не зафиксировано на предметной реальности действительных событий жизни, но и не замкнуто на чисто субъективной, эмоциональной стороне переживания, как в первом плане, а полагает свое особое содержание — предметное по форме, но относящееся к непредметному миру духовных сущностей. Независимо от того, порождены ли образы этого плана внутренним состоянием или они посланы объективной волей в ответ на это состояние, — они являются объективацией духовной сущности выражаемого в элегии душевного состояния. Они являются достижением переживания, результатом направленной, тяжелой и стоической работы сознания.

Каждый последующий план, в том порядке, в каком они здесь описаны, подразумевает предыдущие и на них опирается. Наблюдение над

внутренним состоянием выявляет воспоминание. Образы финального видения, независимо от того, порождены ли они самим сознанием лирического субъекта или даны ему в качестве откровения, являются следствием воспоминания и его переживания. Но это следствие связано с переходом в исключительную, сверхнатуральную модальность сознания, требующую особой открытости и специальной концентрации сознания в этом направлении. А это значит, что вся рефлексивная работа сознания, проходящая под знаком воспоминания, имеет соответствующую направленность. Видения представляют собой *телос* для двух подстилающих слоев сознания, который обнаруживает лежащую в основе всего процесса направленность на достижение объективации сущности. Тот факт, что объективация сущности достигается путем упорной и последовательной внутренней работы, позволяет дополнительно определить эту интенцию как существенно творческую.

Три смысловых плана поочередно доминируют в трех частях текста. В части первой (стихи 1–16, текст А) преобладает план самонаблюдения в процессе переживания, в контексте которого возникает воспоминание (для краткости будем называть его планом вторичной рефлексии). Часть вторая (стихи 17–28, или же три первых четверостишия восстановленного текста) посвящена содержанию воспоминания, здесь воскрешаются события собственной прошлой жизни лирического субъекта (назовем его планом биографическим). Третья часть (стихи 29–36, два финальных четверостишия) есть возвращение к актуальному моменту, однако в другом плане, нежели в части первой: здесь описывается опыт сверхнатурального видения.

Вижу и слышу

С точки зрения композиции стихотворения значимым является то, что в первой части доминирует план наиболее высокой степени рефлексии. Это обстоятельство подчеркивает самую работу сознания на фоне того, к чему она относится. При этом в части первой все же есть, хотя бы и рудиментарное, упоминание о содержании воспоминания: *читая ЖИЗНЬ МОЮ*. Так задана главная информация относительно этого плана: содержание воспоминания также рефлексивно, это воспоминание о себе. В свою очередь, в первой части образ олицетворенного воспоминания, развивающегося свиток, по существу есть уже зародыш визионерского плана, развернутого в третьей части.

Смена доминирующих смысловых планов при переходе от части 1

к части 2 подчеркнута, как мы заметили, наблюдая формальную структуру текста, контрастной синтаксической организацией этих частей. В то же время во второй части находит свое продолжение ряд семантических процессов, начавшихся в первой части. Если через первую часть, посвященную самонаблюдению в процессе переживания, лирическое *я* проходит в объектных формах косвенных падежей и только в конце появляется в субъектной форме номинатива, то во второй части лирическое *я* выступает сразу в своей прямой форме. Все три катрена второй части связаны анафорой:

Я вижу...	(17)
Я слышу...	(21)
Я слышу...	(21)

Глагольная часть этого процесса задана деепричастием *читая*, находящимся в последнем четверостишии части 1:

И с отвращением *читая* жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
 И горько жалуясь, и горько слезы лью,
 Но строк печальных не смываю. (13—16)

Здесь можно было бы поставить двоеточие, ибо вся часть вторая есть чтение строк в свитке воспоминания: *Я вижу... Я слышу... Я слышу...*

В самом деле, *вижу* и *слышу* — это тоже 'читаю'. Но читаю так, что явственно вижу то, о чем читаю, и даже слышу, настолько события оживают передо мной. Второстепенное действие, выраженное первоначально деепричастием, во второй части становится главным действием, выраженным личными формами глагола в настоящем времени. Таким образом, переход от одной части к другой сопровождается подчеркнуто тесной семантической связью — одна часть как бы перетекает в другую. Но при этом тот план, что только подразумевался в первой части, теперь выходит на поверхность, становится доминирующим. Скрытый объект рефлексии становится явным. Предикаты *вижу*, *слышу* являются знаками выхода на поверхность этого плана. Это глаголы со значением чувственного восприятия. Обратим внимание на двойственность значения этих глаголов. Они могут относиться как к объекту повествования в *свитке* воспоминания: можно видеть и слышать то, о чем идет речь, — так и к самому процессу чтения: самый текст можно видеть и слышать.

Важно и то, что эти предикаты — *вижу* и *слышу* — сохраняют на себе следы плана самонаблюдения, в то время как прямо относятся к плану биографического воспоминания.

Объекты видения возникают как актуализация процесса чтения, как дальнейшее нарастание чувственной реальности воспоминания. В видении и слышании возникают именно те события и обстоятельства, созерцанием которых было вызвано эмоциональное состояние, выраженное в первой части глаголами *трепещу, проклиная, (горько) жалуюсь, (горько) слезы лью*. Примечательно рефлексивное движение повествования: не от созерцания к переживанию, а от переживания к созерцанию.

Обратим внимание на объекты слышания:

Я слышу вокруг меня *жужжанье* клеветы... (25)
И *шепот* зависти... (27)

Прямыми объектами здесь являются не *клевета* и *зависть*, а условия их осуществления, выраженные существительными, обозначающими действия. *Клевета* и *зависть* выступают в роли несогласованных определений при прямых объектах. По смыслу *жужжанье* и *шепот* — это что-то неясное, скрывающее нечто за собой. Так сохраняется перспектива субъективного наблюдения. Кроме того, *жужжанье* и *шепот* — это не просто звуки, а звуки, слышимые только в тишине. Таким образом, актуализация вспоминаемых событий не переходит границы условий внутренней сосредоточенности, то есть признаки внутреннего, психологического пространства, доминирующие в первой части, не отменяются и во второй.

Все сообщение о содержании воспоминания, составляющее часть вторую, отмечено особым углом зрения. Все три главных предмета воспоминания — сам лирический субъект, друзья и свет — предстают обезличенными. Лирический субъект видит не себя, а *свои утраченные годы*. Друзья и свет вообще не видимы, а слышимы. Причем грамматическим субъектом в первом случае является (*друзей предательский*) *привет*, во втором же, хотя *свет* и служит грамматическим субъектом, за этим немедленно следует его деперсонализация: он предстает как *жужжанье клеветы, решенья глупости, шепот зависти, суеты укор*. Все является в косвенном свете, во вторичных феноменах, в отражениях.

Вкруг меня

Рассматривая текст А, мы обратили внимание на многократно засвидетельствованную аберрацию читательского сознания, упорно привносящую моралистический смысл в контекст стихотворения. Мы видели, что в тексте нет речи ни о раскаянии, ни о муках совести. Но мерещатся эти темы неслучайно. Лексика и фразеология стихотворения построены так, что они подходят вплотную к моральной терминологии. Напоминаю, что в тексте А имеет место более сложный модус сознания — экзистенциальный. Это состояние — не признание своих грехов и стремление искупить их, сделать недействительными, а стоическое нежелание и невозможность забыть, уйти от опыта жизни, каким бы несоответственным и болезненным он ни являлся. Это состояние подлинной погруженности в неотчуждаемое существование, которое возможно благодаря недремлющей памяти.

Мы можем теперь проверить этот смысл на второй части. Что говорит нам в этом плане вторая часть рядом с текстом А, который предстал перед нами как первая часть текста В?

Прежде всего, все события, о которых сообщается во второй части, имеют одну общую характеристику. Все они отличаются неподлинностью: свобода губительна и безумна, привет друзей — предательский, клевета и зависть скрыты за жужжаньем и шепотом, глупость предстает в лукавом обличье, кровавый укор направлен легкой суетой и прикрыт весельем.

В описании событий вспоминаемой жизни есть своя логика, которая выражена в композиционной структуре части 2. Стихи 17–20 (первое четверостишие) посвящены сетованиям на собственные заблуждения и неудачи. Стихи 21–22 содержат жалобы на предательство друзей. Стихи 23–28 расширяют круг участников вспоминаемых событий до массового состава: “хладный свет”. Средний член этого ряда амбивалентен: “друзей предательский привет”. Но это не только смысловой поворот, но и феномен, смежный теме предательства лирического субъекта по отношению к самому себе (17–20). В целом смысловая структура этого четверостишия довольно сложна. *Я вижу в праздности... мои утраченные годы* — звучит скорее всего упреком самому себе. Следующие же обстоятельства: *в неистовых пирах, в безумстве губительной свободы* — не позволяют различить в них упрек себе от сетования на судьбу. Наконец, *в неволе, бедности, изгнании, в степях* — это определенно обстоятельства, навязанные извне. Последние шесть стихов этой части говорят о недвусмысленной враждебности окружения. Так что некоторый намек на

моральный план, высказанный в начале части, так и не получает смыслового развития. Он скорее растворяется в ином, более сложном плане.

Опять-таки, как и в первой части, подчеркнутым является смысл неподлинности, несоответственности, болезненности жизненного опыта во всех его отношениях — как субъективных, так и объективных. Вся жизнь, что предстает в воспоминании, есть, говоря словами толстовского Ивана Ильича, "не то".

Тематически часть вторая замечательна тем, что в ней отразилось единство поэзии и судьбы поэта. В ее первой половине перечисляются темы, подробно разработанные в элегиях и посланиях раннего Пушкина: понапрасну растраченная юность, губительные иллюзии, отсутствие свободы. Дружба, которая играла столь важную роль в его жизни и в его поэзии, была темой двойственной. В одической и эпистолярной поэзии Пушкин прославляет дружбу. В сатирической эпиграмме "Дружба" (1824) и в иронических строках "Онегина" она предстает как источник разочарования. Ближе к этому и элегическое решение темы в "Воспоминании" — элегия в принципе противится коллективистическому сознанию. Вторая половина части 2 замечательна как поразительно точное предчувствие будущего, которое осуществляется уже "без элегических затей" ("Евгений Онегин", б, 44). Настолько точное, что неизбежен вопрос: не суггестия ли поэтического видения предопределяет судьбу поэта?

Гершензон удачно охарактеризовал пушкинскую эмоциональную терминологию как "термодинамическую", имея в виду приверженность поэта к метафорике тепла и холода (1919: 28—29; 1926: 18—27). Три части стихотворения отмечены как три фазы термодинамического процесса: часть 1 — *мечты КИПЯТ*, часть 2 — *ХЛАДНЫЙ свет*, часть 3 — *но оба с крыльями и с ПЛАМЕННЫМ мечом*. Как раз в середине второй части амплитуда колебаний термодинамических значений достигает нижнего предела. Это символическое противоположение плана прошедшего, внешнего и неподлинного, — настоящему, внутреннему, подлинному.

Призраки-тени-ангелы

В то время как на стыке частей 1 и 2 осуществляется переход от самонаблюдения в процессе переживания к историко-биографическому предметно-чувственному плану, в начале третьей части разворачивается сверхличный, сверхчувственный и сверхвременной план. Здесь по суще-

ству происходит чудо, но чудо, подготовленное всем предшествующим строем чувств:

И нет отрады мне — и тихо предо мной
 Встают два призрака младые,
 Две тени милые, — два данные судьбой
 Мне ангела во дни былые.

(29—32)

И нет отрады мне — предел, за которым следует переход в иную модальность бытия. Взгляд проникает за пределы реальности, за пределы бывшего. Переход этот означен явлением чудесного образа. Это образ-триптих. Три его ипостаси связаны трансформационными отношениями. Принцип трансформации лежит в трехплановой смысловой структуре текста. Выделим три ипостаси образа:

1. "два призрака младые",
2. "две тени милые",
3. "два данные судьбой Мне ангела во дни былые".

Тройственный образ содержит в себе признаки всех трех смысловых планов стихотворения. Три ипостаси отмечены знаками принадлежности к прошлому, к биографии лирического субъекта, которая является предметом воспоминания. Они: 1. *младые*, 2. *милые*, 3. *данные судьбой... во дни былые*. Вместе с тем это не прямые образы воспоминания. В прошлом они не были ни *призраками*, ни *теньями*, ни *ангелами* с крыльями и мечом (в последнем случае только атрибуты вносят определенно отличительный характер в образ, ибо само по себе слово *ангел* в пушкинской лирике прилагается к живым женщинам)¹. Это преображенные, призрачные отражения, нагруженные символично-психологическим содержанием. То есть они в гораздо большей мере принадлежат плану анализа нынешнего состояния. И все же они выходят за пределы и этого плана, ибо, в отличие от собственно субъективных процессов и состояний, эти образы представляют вторжение некоторой объективности. Это, однако, объективность не материальная, а спиритуальная. *Призраки, тени, ангелы* — это прежде всего мистические объекты. И в целом перед нами характерное мистическое видение типа религиозного откровения. Во всяком случае это духовное откровение.²

В каждой из этих трех ипостасей при этом доминирует один из смысловых планов, чем обеспечено их различие и последовательная направленная трансформация образа в целом. Если мы сравним прилагательные

при *призраках* и *тнях*, то здесь сразу же очевидно различие между нейтральным определением *младые* и оценочным определением *милые*, которое вносит интимный смысл во вторую ипостась и безотностительно к контексту прямо приобщает ее к биографическому плану. *Призрак* — в отличие от явно мистического контекста, вносимого ангелами — скорее осторожно обозначает нечто, природа чего не ясна. *Призрак* имеет скорее скептическую этимологию: то, что 'при зраке', а что за этим — неведомо. Так что это нечто может обернуться просто иллюзией, нераспознанным лицом или сверхъестественным существом. К этому последнему значению фольклорная и литературная традиции присоединили устрашающие коннотации.

Вернемся теперь к части 1. Таинственные обстоятельства ночного пейзажа с его *немыми стогами* и *полупрозрачной тенью*, психологическое состояние пребывания на предельной грани жизни, присутствие только эмоциональных отражений воспоминания при отсутствии того, что за ними кроется, — по отношению ко всему этому *призраки* осуществляют конденсированное символическое представительство как в своем понятийном, так и в визуальном значении.

Первая трансформация рассматриваемого тройственного образа происходит путем замены нейтрального определения: "два призрака *младые*" — на оценочное с интимным значением: "две тени *милые*", что сразу же ассоциирует вторую ипостась с планом биографическим.

Совершенно особая роль во внутритекстовых отношениях принадлежит мотиву *тени*. *Тени* появляются в стихотворении дважды, в первой части и последней, и появляются в разных значениях, между которыми, однако, контекстуально устанавливается существенная связь. Оба значения непрямые. В первом случае легкий смысловой сдвиг основан на естественном родстве явлений: *ночи* тень — это ночной сумрак, напоминающий тень по своим световым качествам. Во втором случае сдвиг значения осуществлен по смысловому сходству: *тень* есть всегда 'тень чего-то', в данном случае это *тени* некогда живших людей. Такое уподобление порождает очень емкий смысл. Как было отмечено выше, *призраки* — это обозначение зрительного феномена, причем это может быть и просто зрительная иллюзия. Мотив *ангела* предполагает включение в особый культурный контекст или по крайней мере заимствование смысла из этого контекста. В отличие от последнего, *тень* своим непосредственным лексическим значением, то есть чисто языковыми средствами предлагает определенную концепцию обозначаемого явления. В отличие от первого, эта концепция предполагает естественную

связь между обозначаемым явлением и некогда жившим человеком, разрыв которой означает смерть. Все три понятия относятся к разным культурным контекстам: *призрак* взят из области фольклорных верований, *ангел* — из иудео-христианского религиозного контекста и *тень* — продукт античной мифологии и поэтического мышления.

Так, два мотива *тени*, при всем их различии на первый взгляд, в контексте стихотворения сближены уже тем, что оба используют сходный сдвиг значения, оба являются собственно поэтическими продуктами, принадлежат одному стилистическому плану и одному модусу мышления.

Но этим дело не исчерпывается. Если мы вернемся теперь к контексту первого четверостишия, где появляется выражение *ночи тень*, то можно увидеть, что ему предшествует персонификация: "Когда для смертного *умолкнет шумный день*" (1), — глагол *умолкнет* предсказывает состояние, живому существу свойственное. При этом день переходит в ночь — в противоположное состояние. Далее, в выражении *наляжет ночи тень* предикат *наляжет* несет коннотацию 'тяжести', которая контрастирует с обычным значением *тени* как чего-то невесомого. В противовес этому, определение *полупрозрачная* вносит в смысловое поле *тени* значение амбивалентности в отношении света и мрака, то есть наделяет ее особенностью, диссоциирующей ее с *ночью*. Если сравнить выражения 'наляжет ночь' и 'наляжет ночи тень' сами по себе, то можно увидеть, что второе включает *тень* почти что в качестве тавтологического добавления (*ночь* есть темень и *тень* есть темень). Другое дело *полупрозрачная наляжет ночи тень*, где *тень* получает мотивировку благодаря определению.

Итак, *тень* находится в прямой ассоциации с *ночью*, то есть косвенно противопоставлена *дню*, и относится к результатам процесса умолкания и отяжеления. Но при этом определение *полупрозрачная* препятствует ее полному противоположению *дню*, косвенно наделяет ее значением как бы ночного отражения *дня*. Таким образом, *тень* в данном контексте есть принадлежность ночного мира и одновременно *тень* дня. *Полупрозрачная ночи тень* — это как бы бессмертная душа умершего дня в царстве ночи. А это значит, что *тень* в начале стихотворения имеет фигуральное значение, подобное тому, также фигуральному значению, которое имеют *тени* в финале. Существенная разница в лингвистическом статусе различает эти два фигуральных значения. Первое строится чисто контекстуальными средствами, имеющими чисто реляционный характер, без ссылки на языковую конвенцию. Фигуральное значение такого порядка само подобно тени в отсутствии тела, ее отбрасывающего. Второе

же фигуральное значение почерпнуто из общепринятого употребления данного слова в определенном культурном контексте. Разумеется, даже такое переносное значение реализуется не без участия контекста данного произведения: он указывает, которое из двух значений, прямое или переносное, здесь имеется в виду. Однако существенно, что переносное значение имеется в готовом виде уже в языковой практике вне данного текста. Языковая практика обычно ведет к деметафоризации слов, употребляемых первоначально в переносном значении. Переносное значение, основательно закрепленное за словом, перестает быть переносным, оно становится прямым, и мы обычно говорим в таком случае о двух разных значениях данного слова: первичном и вторичном. Поэтическая речь обладает возможностями восстановления метафорического статуса значения, как это имело место в генезисе. Слово может быть поставлено в такие отношения в тексте, что его первоначальное значение как бы начинает просвечивать сквозь вторичное. Это происходит в тексте "Воспоминания". *Тени* финальной части, перекликаясь с *тенью* начала по фигуральному смыслу, неизбежно отзываются и на исходное значение, которое в начальной части несколько не заслонено полупрозрачным переносным.

Достоинно внимания и то направление, каким идет смысловое развитие от первой *тени* к финальным. Оно идет от призрачной намеченности фигурального значения вначале — к его утверждению в ясном и господствующем положении в конце, от чистой реляционности — к конвенциональной общезначимости. Это процесс двойного выявления, двойной объективации — сущностной и образной. Сущностная заключается в том, что существенное для данного контекста значение *тени* как тени, отбрасываемой умершим, развивается от неявного статуса к явному. Образная объективация заключается в том, что в этом значении *тени* как души умершего пробуждается стертое в языковом обиходе образное значение *тени*, то есть актуализуется связь с первоначальным значением. Процесс завершается в третьей ипостаси видения.

В образном плане *два призрака, две тени* возникают из той особой призрачной субстанции ночной обстановки, что задана первой частью "Воспоминания". Но, как мы выяснили, обстановка является лишь внешним выражением ситуации пребывания на предельной грани жизни. *Призраки* и *тени* являются аборигенами этой пограничной зоны, они объективация ее сущности. *Ангелы*, пришельцы из потустороннего мира, — носители той же сущности. Однако, будучи призраками по существу, они обладают образной явственностью и в этом отношении завершают процесс объективации. Введение этого последнего свойства осуществлено с

помощью противительного союза *но*, который подчеркивает, что *ангелы* обладают признаками, отличающими их от *призраков* и *теней*:

Но оба с крыльями и с пламенным мечом. (33)

Крылья и *меч* — атрибуты с характерным контуром, пламенный — цветовая характеристика.

Образная фактура видения *ангелов* находится в детальной перекличке со всей образной системой первой части. Прежде всего амбивалентность всей обстановки, заданная стихом 3:

Полупрозрачная наляжет ночи тень, —

находит свое соответствие в принципиальной структуре всего высказывания об *ангелах*:

Но оба с *крыльями* и с пламенным мечом,
И *стерегут...* и *мстят* мне оба,
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах *счастья* и *гроба*. (33—36)

Все высказывание опирается на три пары совместно присутствующих, но противопоставленных друг другу признаков: *с крыльями* / *с мечом*, *стерегут* / *мстят*, (*тайны*) *счастья* / *гроба*.

Ангелы с крыльями и *мечом* представляют собой последний компонент в слое зримых образов, выражающих внутреннее состояние. В части первой в описании внутреннего состояния лишь два образа принадлежат тому же слою: *змея (сердечная)* и *свиток (воспоминания)*. Первый из них привычно ассоциируется со свойством, которым второй наделен контекстуально: способностью свиваться и развиваться:

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный *развивает* свиток. (11—12)

Соотношение этих образов, однако, амбивалентно. *Змея* — носитель существования физического в его бестиарно низшей форме, приземленного хтонического, телесно-тяжелого, коварного. Более сложная смысловая нагрузка *свитка*. Сам по себе этот мотив влечет за собой ассоциации легкого предмета, носителя идеальной функции — записи, то есть как бы нематериального даже. К тому же он принадлежит контексту письменной культуры, в рамках которой несет коннотации древности и значительности. Так что в целом обладает смысловой нагрузкой, противо-

положной мотиву *змеи*. Но в данном контексте *свиток* несет в себе запись тягостную, мучительную. Собственно, и *змея* и *свиток* представляют собой разные стороны одного и того же психологического феномена; оба зримых образа имеют признаки общие и противоположные, причем второй из них одновременно включает оба оппозиционных значения, то есть совместно они образуют асимметрично-амбивалентную смысловую конфигурацию. Асимметрия обозначает смысловое развитие. Конфигурация не статична, она устанавливает направленный процесс. То, что явлено вначале в виде чисто субъективного состояния — “змеи сердечной угрызенья”, затем преобразуется в нечто объективное, непреложное — *свиток*.

Асимметрично-амбивалентную смысловую конфигурацию имеет само по себе высказывание об *ангелах*. Она находится в содержательной перекличке с рассмотренной парой образов. Атрибуты *ангелов*: *крылья* и *меч* — соотносятся между собой как ‘легкое’ и ‘тяжелое’, ‘принадлежность небесного существа’ и ‘орудие материального воздействия’. При этом значение *меча* двойственно: он устрашает и оберегает одновременно.

Крылья и *свиток* соотносятся по таким образно-смысловым признакам, как ‘легкое’, ‘принадлежность духовной реальности’. Связь мотивов *меча* и *змеи* выражена гораздо сильнее. *Змея* и *меч* обладают смежными свойствами: жало и лезвие сходны по форме и функции; глагол *разить* может быть синонимически замещен глаголом *язвить*. *Змея* и *меч* обозначены признаками “термодинамического” ряда и представляют верхние его фазы. О *змее* сказано:

(...) живе́й *горят* во мне
Змеи сердечной угрызенья (7—8), —

что прямо сопоставимо с определением *меча*: *пламенный*.

Амбивалентный смысл *меча* эксплицирован в следующем стихе:

И *стерегут*... и *мстят* мне оба. (34)

Смысловая структура и этого стиха асимметрично-амбивалентна. В одном из своих значений глагол *стеречь* противоположен глаголу *мстить* как ‘защищать, охранять от посягательств’ vs. ‘нападать, наносить урон’. Но будучи словом полисемантическим, глагол *стеречь* означает также ‘держат под стражей в качестве узника’, а кроме того употребляется в значениях ‘ждать в засаде’, ‘ждать чьего-то ложного, ошибочного движе-

ния, чтобы нанести удар'. Таким образом, в своей многозначности глагол *стеречь* охватывает значения, противоположные друг другу, причем часть из них имеет общие семантические признаки с глаголом *мстить*, другая же часть, наоборот, с ним в контрасте. Особенность рассматриваемого текста заключается в том, что он не ограничивает значение глагола *стеречь* и, более того, подсказывает прочтение его в асимметрично-амбивалентной смысловой структуре высказывания. Это прочтение подготовлено подобной же структурой предшествующего стиха: "Но оба с крыльями и с пламенным мечом" (33).

Финальный стих, который включает третью пару взаимно соотнесенных мотивов:

О тайнах счастья и гроба, —

появляясь на фоне асимметрично-амбивалентного смыслового пространства предшествующих стихов, приобретает осложненное, насыщенное обертонами звучание. Это значит, что мотивы счастья и гроба находятся не в простой рядоположности как две смежные темы речи *ангелов*, а попадают под влияние одновременно действующих сил противоположения, сближения и внутреннего расслоения. Прежде всего обнажается скрытая антитетичность этих мотивов: в поле *счастья*, в противоположность *гробу*, индуцируется значение 'жизни', а в поле *гроба*, в противоположность *счастью*, — значение 'несчастья'. Вместе с тем вестники из загробного мира вводят значение вечной жизни с его оксюморонной внутренней структурой тождества противоположностей: жизни и смерти. Недаром в одном из вариантов было:

О тайнах вечности и гроба.³

В отличие от предшествующих параллельных ей асимметрических смысловых конфигураций, эта конфигурация имеет симметрическую структуру, что вносит если не смысловую, то структурную гармонию в этот заключительный аккорд.

Итак, *ангелы* с их атрибутами представляют собой многообразно разработанный и вместе с тем конденсированный отклик на образный строй и смысловую структуру состояния пребывания на предельной грани. Обширный эмоциональный ряд: *змеи сердечной угрызенья; в уме, подавленном тоской, теснятся тяжких дум избыток; трепещу и проклиная; горько жалуюсь и горько слезы лью* — подготавливает к грозному видению *ангелов*. Вместе с тем *тени МИЛЫЕ* и *ангелы* говорят о тайнах

СЧАСТИЯ и гроба. В общем видение милое и ужасное, угрожающее и спасительное, знаменующее контраст и единство жизни и смерти. Оно открывает *для меня* нечто, обычно недоступное *для смертного*.

Мертвый язык

Ангелы "говорят /... / мертвым языком". Это выражение, загадочное само по себе, несет здесь огромную контекстуальную нагрузку, не сравнимую ни с каким другим сегментом этого текста. Особая значимость его не только не подчеркнута, но наоборот, основательно затенена постановкой его в предпоследнем стихе и во вспомогательной по значению форме инструментального падежа, тогда как следующий за ним стих находится в маркированной финальной позиции и содержит ядро фразового сообщения — указание на предмет речи *ангелов*:

И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба. (35—36)

Подобную сдвинутость в тень, вуалирующую подлинное значение мотива, мы уже встречали, в частности на примере мотива *змеи*. Призрачный, затеняющий характер обстановки, который задан в начальном четверостишии, есть факт не только внешних обстоятельств, но и сущности, факт не только физический, но и психологический, метафизический, — это принцип организации смысла. Рассмотрим три основных смысловых измерения выражения "мертвый язык".

Видение *призраков-теней-ангелов* прежде всего представляет собой явление душ умерших, милых сердцу, возлюбленных или друзей, вызванных воспоминанием. В этом отношении *мертвый язык* прочитывается в буквальном смысле, как язык мертвых — язык, которым говорят пришельцы из загробного мира. *Призраки-тени-ангелы* являются не в порядке воспоминания, а как ответ на воспоминание: не в былом облике, а в измененном, соответствующем их нынешнему статусу жителей загробного мира. Они являются в ответ на душевные муки. Через весь текст проходит смысловой ряд со значением нанесения ран, направленных в сердце, кровавых:

Змеи сердечной угрызенья /... / (8)
Вновь *сердцу* моему *наносит* хладный свет
Неотразимые обиды /... / (23—24)

Укор веселый и кровавый.

(28)

Но оба с крыльями и с пламенным мечом,

И стерегут... и мстят мне оба.

(33—34)

В смысловом пространстве текста область пребывания лирического субъекта, обозначенная этим рядом, есть окрестности 'смерти'. Поэтому когда появляются финальные стихи: "И оба говорят мне *мертвым* языком // О тайнах счастья и гроба", — то мотивы со значением, смежным 'смерти', воспринимаются как причастные к его состоянию. Хотя здесь прямо характеризуется речь *ангелов*, само явление *ангелов* есть феномен внутреннего состояния. В составе семантического единства, образуемого двумя заключительными стихами, *мертвый язык* — это выражение, смежное по смыслу содержанию речи, произнесенной на этом языке, — речи о тайнах счастья и гроба. Тайны счастья и гроба даны тому, кто вступил в общение с запредельным миром, кому внятен язык откровения. *Мертвый язык* — это, таким образом, эзотерический язык, соответствующий природе того места, где открываются тайны жизни и смерти.

Второе измерение контекстуального смысла выражения *мертвый язык* проходит по оси, образованной значениями 'тишина'/'речь'. Эта непрямая оппозиция вовлекает в свое смысловое пространство также значения, которые находятся в прямой оппозиции к ее членам: 'шум' и 'молчание'. Через первую часть проходит смысловой ряд, связанный значением подавленной речи: *умолкнет, немые, безмолвно*. Этим прямым лексическим значениям смежно выражение состояния стесненности мыслей, как бы запертых, не находящих выхода: "Мечты кипят, в уме, подавленном тоской, // Теснится тяжких дум избыток" (9—10). Признаки подавленной речи рассеяны, таким образом, повсюду — в описаниях внешней и внутренней обстановки. Их разнообразие и повсеместность исподволь внушают неосознанное ожидание речи.

Речь появляется во второй части в порядке воспоминания:

Я слышу вновь друзей предательский привет

На играх Вакха и Киприды,

Вновь сердцу моему наносит хладный свет

Неотразимые обиды.

Я слышу вокруг меня жужжанье клеветы,

Решенья глупости лукавой,

И шепот зависти, и легкой суеты

Укор веселый и кровавый.

(21—28)

Все эти ожившие голоса отмечены определенным сходством: все они находятся под отрицательным ценностным знаком и все воссоздают враждебную обстановку. В общем это единый семантический комплекс, в рамках которого распределение тех или иных смысловых признаков имеет не столько локальное значение, сколько относится ко всей картине в целом. Подчеркнутым признаком этих речей является сокрытие истинной сути: друзей предательский *привет*, *жужожанье* клеветы, *решенья глупости* лукавой. Это речи, не раскрывающие сущности, а ее скрывающие. Речи эти вообще скорее относятся к фактам физической реальности, чем духовной: их результаты *неотразимые* и *кровавые*.

Следующие особенности контекста части 2 должны быть приняты во внимание. События передаются в их развитии, в плане биографическом, в историческом времени. В этом динамическом контексте определение *кровавый*, заключительное слово части, как бы выходит за рамки метафорического значения, которое оно имеет как определение существительного *укор*. Самый *укор*, обращаясь из *веселого* в *кровавый*, становится метонимией более сложной ситуации — ситуации, включающей как бы и результаты укора. Предшествующее: "наносит хладный свет // Неотразимые обиды" (23–24) — выражение такого свойства, что в нем *обиды* выступают в словесном окружении, которое равным образом соответствует существительному *удары*. Функциональная ассоциация здесь неизбежна: *Укор /.../ кровавый* продолжает ту же игру, усиленную сближением звуковых форм слов *укор* и *удар*.

Сближение речи с шумами представляет собой симметрическое обращение исходной ситуации:

Когда для смертного умолкнет *шумный* день (1) —

вслед за чем наступает особая тишина, полная признаков подавленной речи. Словом, смысловые признаки речей, доносимых воспоминанием, в их совокупности обнаруживают определенную единую направленность: они обращают речь в некую противоположность речи, извлекая из самого феномена речи скрытые в нем внутренние возможности самоотрицания и по контрасту сообщая положительный смысл молчанию.

Тишина восстанавливается в начале третьей части. *Призраки* появляются *тихо предо мной*, подобно тому как в первой части возникло *воспоминание: безмолвно предо мной*.

Но самым красноречивым актом во всей последовательности молчаливо многозначительных явлений оказывается видение *ангелов*. И именно *мертвый язык*, появляясь в обстановке немоты, обозначает как раз

крайнюю степень красноречивого молчания, подобно тому как крайнюю степень тишины называют *мертвой тишиной*. В данном контексте *мертвый язык* в качестве метафоры до известной степени синонимичен *красноречивому молчанию*. Но если последнее выражение имеет смысл молчания, преступившего собственные границы, ставшего своего рода речью, то *мертвый язык* заключает в себе противоположный смысл: речи, не преодоленной молчанием и длящейся, несмотря на пресеченность. Речь *ангелов*, таким образом, не нарушает ни тишины, ни немоты. Она возникает как имманентное явление тайны, даже и в откровении не переставшей быть тайной.

Итак, *мертвый язык*, приобщающий тайне без нарушения тишины, противостоит речам ложным, слышимым в воспоминании. Соответственно и причастность к смысловому полю 'смерти' в обоих случаях различна. Если речи, оживленные воспоминанием, имеют *кровавый*, то есть убийственный смысл, то *тени*, наоборот, *милые*, а *ангелы* не только *мстят*, но и *стерегут*, они не только *с мечом*, но и *с крыльями*. Мы остаемся в неведении насчет того, спасительны или угрожающи сообщаемые ими тайны *счастия и гроба*, но опора контекста на два амбивалентно соположенных смысловых поля сохраняется до самого конца, более того — они обретают равновесие.

Здесь мы подходим к третьему измерению контекстуального смысла оборота *мертвый язык*. Оно проходит по оси, образованной значениями 'мертвый язык'/'живой язык'. Связь выражения *мертвый язык* с двумя амбивалентно сопоставленными смысловыми полями имеет отнюдь не внешний характер. Она заключена и в собственных смысловых функциях этого оборота. Он несет в себе вызов значению 'живой язык'. Это вызов не только в смысле противоположного значения, но и в положительном смысле: оборот *мертвый язык* как единство содержит ссылку на существование в языке канонического выражения *живой язык*, по отношению к которому он является перевертышем. Причем в своем интегральном качестве выражение *живой язык* имеет метафорическое значение языка особой экспрессивности. Но и *мертвый язык* в данном контексте имеет довольно близкое значение исключительного средства выражения. Косвенным подкреплением этого значения является особая выразительность самого оборота *мертвый язык*: это собственно экспрессивная вершина данного текста. Таким образом, *мертвый язык* не только противоположен *живому языку*, но и напоминает о нем и, более того, приближается к этому значению вплотную.

По-видимому, эта ситуация может быть понята по аналогии и неизбежной, должно быть, ассоциации со сказочными выражениями *мертвая*

вода и *живая вода*. В волшебной сказке, чтобы оживить умершего героя, его нужно сначала окропить *мертвой водой*. Тем самым эмпирический факт смерти переводится в магический план. Тогда-то становится возможным оживление с помощью *живой воды* (Афанасьев 1958: №№ 159, 168, 172 и др).

Приведенная ассоциация не представляется слишком отдаленной, ибо фольклор относится к культурному контексту национального языка, который неотделим от самого языка. Пушкин не только знал эти фольклорные мотивы, но и воспользовался ими в "Руслане и Людмиле". В "Песни шестой" убитого Руслана воскрешает вещий финн. Волшебник отправляется в чудную долину.

И в той долине два ключа:
Один течет волной *живою*,
По камням весело журча,
Тот льется *мертвою* водою.

В ритуале воскрешения Руслана волшебником порядок мотивов обратный: сначала герой окроплен *мертвой водой*, а затем *водой живою*. В "Воспоминании" не *мертвая вода*, а *мертвый язык*, но здесь и не смертный бой, а чтение *строк* в *свитке* воспоминания, и герой не богатырь, а прямой пушкинский лирический субъект.

Холод вдохновения

Сходство смысловых структур выражений *мертвый язык* и *мертвая вода* не ограничивается аналогией, оно покоится на более глубоком основании. Если взять тему волшебного оживления в целом, то ее смысловая структура характеризуется сопряженностью мотивов смерти и воскрешения в качестве компонентов единого ритуала с бинарной и антитетической структурой. Точно такую же структуру имеет у Пушкина тема поэтического вдохновения. Разнообразно варьируя ее, он тем не менее придерживается единой принципиальной схемы. Творческому состоянию предшествует состояние кризиса, подобное смерти, вслед за чем при посредстве чудесного агента совершается возрождение, равное воскрешению. В стихотворении "К***" ("Я помню чудное мгновенье", 1825) оба состояния охарактеризованы в соотносительных терминах:

В глуши, во мраке заточенья
 Тянулись тихо дни мои
 Без божества, *без вдохновенья,*
 Без слез, *без жизни,* без любви.

И сердце бьется в упоенье,
 И для него *воскресли* вновь
 И божество, и *вдохновенье,*
 И *жизнь,* и слезы, и любовь.

В стихотворении "Пророк" (1826), где тема поэта трактуется в метафорически сублимированном плане, состояние кризиса уподоблено блужданию в пустыне. Небесный вестник, явившийся на *перепутье* (*перепутье* в... *пустыне* — очевидная метафора кризиса), чудесным способом преобразует героя в ритуале, который на определенной стадии оборачивается умерщвлением:

И он мне грудь рассек мечом,
 И сердце трепетное вынул /... /
 Как труп в пустыне я лежал /... /

Стихотворение "Поэт" (1827) разделено графическим пробелом на две части. Кризис, в котором пребывает поэт, охарактеризован в первой части как состояние души, подобное смерти:

Душа вкушает *хладный сон.*

Хладный сон — как раз то выражение, которое Пушкин употребляет в описании мертвого Руслана:

Но князя крепок *хладный сон.*

Конь богатыря ждет, *когда Руслан воспрянет.* Во второй части "Поэта" читаем:

Душа поэта *встрепенется*
 Как пробудившийся орел.

Агентами чудесного преобразования являются: *гений чистой красоты* ("К***"), бог *Аполлон* ("Поэт"), *серафим* ("Пророк" и стансы "В часы

забав и праздной скуки", 1830). *Серафимы* последних двух стихотворений обладают значительным сходством с *ангелами* "Воспоминания". Подобно *ангелам*, *серафим* из "Пророка" вооружен мечом:

И он мне грудь рассек мечом.

Если *ангелы* "Воспоминания" вооружены мечом *пламенным*, то соответствующим атрибутом наделен и *серафим* из стансов:

Твоим *огнем* душа палима.

Амбивалентному облику *ангелов* из "Воспоминания" — милому и ужасному, грозному и охранительному — соответствует эффект обоих *серафимов*, тоже двойственный: ужасающий и спасительный. В стансах читаем:

И вземлет арфе *серафима*
В *священном ужасе* поэт.

Вся ситуация кризиса и чудесного преображения имеет отношение к теме поэта лишь потому, что она является условием, из которого возникает творческое состояние. Важнейшим компонентом этой ситуации является речь. Состояние кризиса характеризуется потерей речи. В "Пророке":

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный, и лукавый.

В "Поэте":

Молчит его святая лира.

В стансах:

/... / и тогда струны лукавой
Невольно звон я прерывал.

В "Я помню чудное мгновенье":

И я забыл твой голос нежный.

Чудо преображения завершается обретением состояния вдохновения или равным ему получением в дар способности речи или слышанием речи, голоса, звуков. В "Пророке":

И бога глас ко мне воззвал:
 "Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
 Исполнись волею моею,
 И обходя моря и земли,
 Глаголом жги сердца людей".

В "Поэте":

Но лишь божественный глагол
 До слуха вещего коснется /... /
 Бежит он дикий и суровый
 И звуков и смятенья полн.

В стансах:

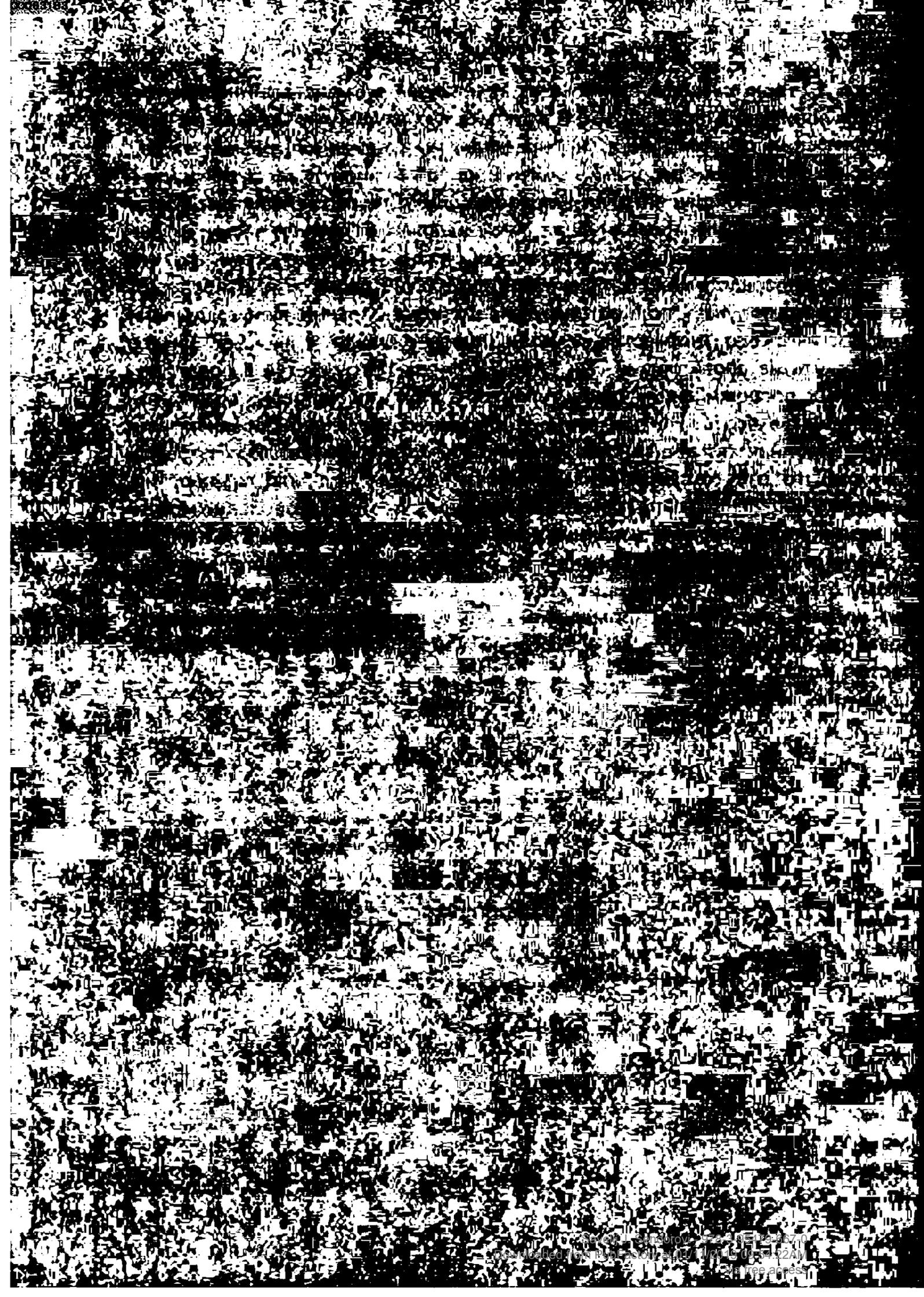
И внемлет арфе серафима
 В священном ужасе поэт.

Итак, именно слышание чудесной речи, не слышной другим, или звуков, предшествующих смыслу, знаменует последнюю стадию в подготовке поэта к творческому акту, причем самый творческий акт может уже и не упоминаться.

"Воспоминание" в культурно-историческом плане

Установив принадлежность "Воспоминания" к пушкинской теме поэта с ее специфической смысловой конфигурацией, мы получаем основу для понимания всех особенностей этого текста в их единстве. Перед нами вариант темы поэта, возникший на пересечении ее с так называемой кризисной автобиографией, которая восходит к христианской исповедной литературе (Абрамс 1971: 71–140). В этом комплексе важна иерархия: доминирование темы поэта. Лирическая исповедь возникает в момент душевного кризиса, сопряженного с созерцанием собственной жизни в процессе воспоминания. Нынешнее состояние переживается как результат всей жизни, и нынешний момент приобретает смысл некоего предела,

порога. В свою очередь только этот пороговый момент дает перспективу для понимания всей жизни. В этот момент жизнь уже больше не цепь эмпирических обстоятельств, но предстает как некая смысловая ткань, подобная записи или строкам в свитке воспоминания. И здесь обнаруживает себя глубочайшая энергия, управляющая этим переживанием: поэтическая интенция, переплавляющая эмоциональный разлад в синтез высказывания, событийность — в сущность, жизнь — в творчество. То, что в плане непосредственного переживания событий своей жизни предстает как провал, получает полное оправдание с точки зрения необходимости для поэтического творчества. Именно поэт не может и не хочет ничего вычеркнуть из своей жизни. Он вновь и вновь погружается в поток мучительных воспоминаний, чтобы, умирая в нем как человек, возродиться в качестве поэта. Но при этом отсутствие сознательной преднамеренности и полная поглощенность рефлексией характеризует этот процесс. Как раз это отсутствие преднамеренности выдает под- или сверх-сознательную укорененность поэтической интенции в поэте. Преодоление кризиса возникает на пределе отчаяния как внезапный, неожиданный переход в иную плоскость существования. В образе видения, равного мистическому откровению, происходит это чудо приобщения тому, что превосходит уровень доступного нормальному опыту смертного. Вдохновенность поэта свыше есть результат его особой избранности, сходной с избранностью Иова.



ГЛАВА 5

ЛИДИЙСКИЙ ЛАД

Существовал еще аргосец Сакад, автор песен и элегических дистихов, положенных на музыку. В древности авледы пели элегические дистихи, положенные на музыку, о чем свидетельствует панафический устав, относящийся к музыкальному состязанию.

— *Плутарх: параграф 5*

Аристоксен в первой книге "О музыке" говорит, что впервые Олимп сыграл на флейте в лидийском ладе похоронную песнь на смерть Пифона.

— *Там же: параграф 15*

Der Ursprung der griechischen Elegie, sagt man, liege in der lydischen Doppelflöte. Sollte er nicht nächst dem in der menschlichen Natur zu suchen sein?

— *Фридрих Шлегель, Фрагменты из "Атенея", № 315.*

Чем глубже художественный текст, тем более он представляет собой индивидуум, иначе говоря, образование в высокой степени автономное и поэтому нуждающееся в рассмотрении его внутренней структуры, внутреннего смысла, чему и были посвящены предшествующие главы. В то же время художественный текст представляет собой и историко-культурный факт. Если рассматривать историко-культурный факт как факт смысловой в первую очередь и затем уже как факт эмпирический, то становится актуальным структурно-типологический подход к истории культуры. При таком подходе в центре внимания оказывается типология феноменов данной области. Прямым предметом типологии художественных феноменов являются жанры.

Рассмотрение жанровых характеристик данного текста дает возможность увидеть его в историко-культурной перспективе. При этом важно иметь в виду двусторонний характер отношений между данным художественным текстом и историей культуры.

С одной стороны, художественный текст занимает определенное место в историко-культурной перспективе, говорит на определенном историко-культурном "языке" или "диалекте". Такими историко-культурными "языками" и являются жанры. Подобно языкам и диалектам они претерпевают существенные исторические изменения, некоторые из них умирают, некоторые при этом оставляют потомство; они составляют различные родственные группы; они дивергируют и конвергируют; в любое время существует своя особая система жанровых языков. Знание жанрового языка важно для понимания того, что в данном тексте имеет условный характер, где кончается общий и начинается индивидуальный смысл.

С другой стороны, историко-культурная перспектива отображается во внутренней структуре произведения как его глубинный план, поскольку жанр есть не только язык, но и смысл, не только форма, но и дух, выразительный настрой и лад речи. По слову Бахтина, "жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития" (1972: 179). Жанр в этом плане предстает как фактор, определяющий семантическое пространство произведения, как историко-культурная перспектива, отраженная во внутреннем строе произведения.

Представления об элегии в пушкинскую эпоху

Один из древнейших жанров европейской лирики, элегия никогда не иссякала, но она принимала в различных странах и в различные вре-

мена столь разнообразные облики, что до сегодняшнего дня мы не имеем достаточно емкого и глубокого ее понимания. Более того, сегодняшние теории элегии едва ли продвинулись по сравнению с пушкинской эпохой. В некоторых отношениях понимание пушкинской эпохи было даже острее.¹

Собственно говоря, пушкинская эпоха была последней в истории русской литературы эпохой острого жанрового сознания. Этот факт лишь постепенно находит понимание в исторических исследованиях. Очевиднее всего, что Романтизм упразднил классицистический жанровый канон. Внимательное рассмотрение фактов привело все же к пониманию того, что разрушив представление об иерархии жанров, о жестких границах между ними, Романтизм стал создавать смешанные и новые жанры, но не отказался от жанрового сознания (Тынянов 1969: 104; Степанов 1974: 119–135). Дело, впрочем, обстоит еще серьезнее. В романтическом сознании имелась тенденция к созидательной и синтезирующей работе, стремление к целостности. Более того, оно имело системный характер. Разумеется, эта системность была лишена канона, поскольку сама идея канона была чужда эпохе. Системность прослеживается на уровне тенденций, на уровне установок творческого сознания — как их динамическая связь: группировка и перегруппировка, интеграция и дифференциация, взаимодействие и противоборство жанровых тенденций и установок. Это система экспериментальная, развивающаяся и распадающаяся. В этих условиях жанровое сознание у одних авторов вырождается, у других же достигает исключительной остроты и глубины.

Каково бы ни было отношение современников Пушкина к жанрам, жанровые представления сами по себе имели все же своим главным источником классицистический жанровый канон. В этой области крупнейшим авторитетом оставался Николая Буало Депрео. Во второй главе его стихотворного трактата "Поэтическое искусство" находим определение элегии:

D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace,
La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.
Elle peint des amants la joie et la tristesse;
Flatte, menace, irrite, apaise une maitresse.
Mais, pour bien exprimer ces carpiques heureux,
C'est peu d'être poète, il faut être amoureux.² (1821: т. 2, 34–35)

Раздел об элегии Буало завершает выводом, что лишь сердце должно высказываться в элегии (Il faut que la coeur seul parle dans l'élégie, —36).

В этом несложном описании отмечены характерные тематические признаки элегии. В качестве главных предметов указаны смерть и любовь, а также отмечено характерное чередование таких противоположных чувств, как печаль и радость. Кроме того, Буало считает важными качествами для элегии безыскусственность и непритворное чувство. Эти последние качества оказались чрезвычайно близки эпохе Романтизма.

В настольной книге пушкинского времени по теории словесности, "Лицее" Ж. Ф. Лягарпа находим гораздо более бледное определение:

Quoique le mot *élégie* vienne du grec ἔλεγος qui signifie *complainte*, cependant elle n'était pas toujours plaintive; elle fut originairement, comme aujourd'hui, destinée à chanter différents objets /.../ ³ (1825: т. 3, 232)

У Лягарпа бледный отзвук Буало смешан со знаниями, полученными новейшими исследованиями в области классики, в нечто невыразительно расплывчатое.

Еще более вырожденное понимание элегии мы находим в самом монументальном труде по поэтике в России пушкинского времени — трехтомном "Словаре древней и новой поэзии, составленном Николаем Остолоповым, Действительным и Почетным Членом разных Ученых Обществ", который был напечатан в 1821 г. типографией Императорской Российской Академии в Санкт-Петербурге. В большой компилятивной статье со множеством примеров автор сводит мнения об элегии к следующим незамысловатым положениям:

Но лучше, кажется, вместе с Воссием принять мнение Дидима, который производит сие слово от ἔλεγεῖν, *увы говорить*, и думает, что Елегию называли так по употреблению в ней сих жалобных восклицаний. (Т. 1, 356)

И так, *Елегия*, следуя истинному словопроизведению, есть поэма, посвященная слезам и жалобам. (Там же)

/.../ Елегия в начале своем была не иное что, как причитание на похоронах /.../ (Т. 1, 357)

Страсть рождает чувства, но искусству предоставлено объяснить их и присовокупить красоты выражения.

Сие не значит, чтобы искусство нужно было для приведения в

порядок мыслей в Елегии, и чтобы она требовала речи непрерывной; нет, ее свойство не принимает методы Геометрической: постепенная точность в изображении чувствований не может быть прилична людям, исполненным скорби или радости (ибо сии только страсти служат предметом Елегии); но искусство нужно в ней для соделания в мыслях некоторого беспорядка, столь сообразного с натурою, и одним только славным писателям известного. (Т.1, 363)

Всякая принужденность противна свойствам Елегии. Принужденность с печалью не может быть вместе и способна только отвратить, а не возбудить сострадание. (Т.1, 365)

Разсуждения могут быть приличны Елегии, но только те, кои как будто сами от себя рождаются; через сию легкость она более кажутся чувствами, нежели разсуждениями. (Т.1, 367)

Елегия не любит мыслей *изысканных*, ни тех, как только *замысловаты*. (Там же)

Предметы веселые имеют в Елегии особенную свою приятность, когда противопологаются состоянию поэта, или представляемых им лиц. (Т.1, 368–369)

Остолопов добавляет такие замечания о метрике: древние употребляли элегический дистих, на русском языке элегии пишутся по большей части шестистопными ямбами, но "в Елегии всякой размер употреблен быть может". (Т.1, 370–371)

Итак, по Остолопову, элегия отличается только выражением печальных чувств и ей противопоказаны сложность мысли и строгая рациональная организация. Для нас, однако, этот текст важен не как пример плохого понимания, а как образец характерного вырожденного понимания.

Другая, углубленная тенденция в понимании элегии начинает складываться во Франции и в Германии во второй половине 18-го века. В 1755 году в т. 5 "Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел" появляются две статьи Ж. Ф. Мармонтеля "Элегическое" и "Элегия", в которых автор, не уходя в общем далеко от Буало, тем не менее видит элегию с иной, более персоналистической точки зрения и вносит существенные сдвиги акцентов в ее понимание. Прежде всего у Мармонтеля имеет место апология элегии, он придает ей важное значение и возражает против распространенного ошибочного мнения:

L'élegie, dans sa simplicité touchante & noble, réunit tout ce que la Poésie a de charmes, l'imagination & le sentiment. C'est cependant, depuis la renaissance des Lettres, l'une des genres de Poésie qu'on a le plus négligés: on y a même attaché l'idée d'une tristesse fade.⁴

(Мармонтель: 484)

Кроме того, если Буало говорит о радости и печали влюбленных как характерных предметах изображения, то Мармонтель замечает, что элегии свойственно изображать противоположные душевные движения ("elle peindre également deux affections de l'ame opposées") и что эти противоположные движения совместны, неравномерны и перебивчивы в своих взлетах и спадах, выражению чего и способствует элегический дистих (там же: 483). Эти замечания основаны на хорошем знании древнеримской элегии и на понимании тенденций новейшей французской поэзии. Статьи Мармонтеля получили широкое распространение, так как были перепечатаны в 1765 г. в литературном томе "Encyclopédie Methodique" (No. 103) и вошли в состав его "Éléments de littérature", изданном в собрании его сочинений 1781 г., переизданном в 1818 г.

Следующий шаг был сделан Гердером. Свое понимание жанра он изложил в статье "О подражании латинским элегиям", которая вошла в третью книгу фрагментов "О новой немецкой литературе", изданную анонимно в 1767 г. в Риге. Статья построена не только на основании античной римской элегии, но и на основании новейшего элегического опыта в немецкой и английской поэзии. Если до него элегия определялась описательно, то Гердер предложил философское, формулирующее определение:

Man könnte sie überhaupt erklären, als die *sinnlich vollkommene Beschreibung unserer vermischten Empfindungen*.⁵ (Гердер 1877: т. 1, 478)

Определение это является компонентом систематического взгляда на поэзию и становится понятным только в этой связи. Die sinnlich vollkommene — чувственно совершенное — это характеристика вообще всякого поэтического произведения. Специфическим для элегии является "описание наших *смешанных ощущений* (vermischten Empfindungen)". Идея эта исключительно важна тем, что вводит структурно-феноменологический принцип в качестве фокуса концепции жанра элегии. Определяющим для Гердера является различие элегии и оды. Ода передает чистые и определенные чувства, независимо от того, являются ли они радостными или горестными. Они возникают в единственном мощном порыве. На долю элегии приходятся чувства более обычные, то и дело возникаю-

щие в душе, но и более сложные. Их особенность в том, что они смешаны с другими, а именно, противоположными чувствами. При этом Гердер подчеркивает смягченный и проясненный характер таких чувств:

Dem elegischen Dichter bleiben also nur Empfindungen übrig, die durch die gegenseitigen schon gemildert sind: Empfindungen, die in der Seele nach und nach entstehen, nicht im Sturm der heftigen Leidenschaft; sondern wenn sie dieselben erhält: so ists bei ihr öfters nur
 — ein Frühlingstag,
 der durch ein Wölkchen lacht.⁶

(Там же: 479)

Образцами элегического чувства являются сладкая меланхолия (*süße Melancholei* /485/), нежное сочувствие (*sanften Mitleid* /488/), а элегические слезы — это слезы умиротворения (*„Wenn ja die Thränen fließen: so mögen sie milde fließen.“* /488/).

Итак, следуя за Буало и Мармонтелем, Гердер сделал систематический вывод из эмпирических и разрозненных наблюдений. Он выделил *смешанные ощущения* в качестве структурно-феноменологического принципа, *определяющего* элегический жанр. Усовершенствование, казалось бы, небольшое, но на самом деле исключительно важное.

Русский читатель, не искушенный в немецкой критике, поэтике и эстетике (Пушкин принадлежал как раз к этой категории) получил возможность познакомиться с теорией *смешанных ощущений* по статье французского критика Конрада Мальт-Брена (Conrad Malte-Brun) *“Рассуждение об элегии”*, опубликованной к тому же в русском переводе в журнале *“Сын отечества”* за 1814 год.⁷ В этой работе концепция Гердера соединена с энциклопедическим синтезом филологических знаний по предмету. Мальт-Брен рассматривает исторические факты сквозь призму концепции смешанного ощущения и устанавливает систематические отношения в поле наблюдения. Он подробно останавливается на формировании элегии в древней Греции. Он указывает на элегический дистих, состоящий из гекзаметра и пентаметра, как на характерный признак жанра и ставит этот формальный признак в связь с переменным, двойственным характером выражаемого в элегии чувства. В этом единстве формы и содержания, основанных на двойственности, видит он корень элегического жанра:

Омер, Софокл и Менандр оставили нам примеры эпопеи, трагедии и комедии; но *элегия* не имела столь правильного начала; самое ее название не было еще грекам известно в то время, когда

уже начали они писать стихи, прозванные впоследствии *элегическим метром*. Размер сей, составленный из *экзаметра* и *пентаметра*, как кажется, изобретен в подражание *двойной лидийской флейте*, на которой играли перед войсками попеременно в два тона: в *мажоре* и в *миноре*. Величественный размер *экзаметра* и живой ход *пентаметра* были, так сказать, изображением двутонной лидийской флейты, и, подобно ей, услаждали слух приятным смешением силы и легкости, живости и спокойствия. (Мальт-Брен: 216)

Собственно элегия возникла тогда, когда этот строй соединился с жанром надгробной жалобы. Позднее он был распространен и на жалобу любовную. Мальт-Брен завершает свою работу ссылками на опыт современной французской, английской и немецкой поэзии.

Особый аспект элегии представляет собой ее метрика. Мальт-Брен не только указал на связь между элегическим дистихом и *смешанными ощущениями* — характерным структурно-смысловым признаком элегии, но, что еще важнее, дал интерпретацию историческому процессу включения дистиха в число признаков элегического жанра. Едва ли не все современные исследователи, говоря о первых шагах истории элегии, отмечают, что древнейшие элегии Тиртея и Солона, бывшие по сути военными песнями, кроме метра, не имели ничего общего с элегией, какою она стала со времен Симонида Кеосского и Мимнерма Колофонского. Эта странность их нисколько не смущает и не побуждает к объяснениям. Мальт-Брен объясняет это несоответствие указанием на то, что элегия начинается именно с Симонида, а военные песни Тиртея и Солона получили название элегий задним числом только в силу того, что метр стал считаться неотъемлемым признаком жанра.⁸ Он, таким образом, указал на то, что элегия имела два корня: 1. надгробную песнь и 2. элегический дистих, который в силу своей двойственности исключительно подходил для выражения двойственности элегического чувства и потому был усвоен элегией. Из истории известно, что дистих неоднократно утрачивался элегической поэзией или получал незелегическую смысловую нагрузку. В этом свете особенно важны поиски Пушкина в области элегического метра, о которых речь была в главе второй. Эти поиски свидетельствуют о том, что он тонко чувствовал значение второго корня элегии.

Концепция Гердера была подхвачена и собственно на русской почве. Александр Иванович Галич, ученик немецких философов и лицейский учитель Пушкина, — кстати, и адресат его поэтических посланий, — опубликовал в 1825 году во многом замечательный трактат "Опыт науки

изящного", к которому мы еще будем обращаться. В этой книге он дал следующее определение элегии:

Элегия как тоскливое и веселое пение, возбужденное воспоминанием, относится своей поэзией к былым или минувшим страдательным состояниям души, которые охладели теперь до того, что мы можем уже представлять себе их в мыслях, не чувствуя дальних потрясений и, например, хотя со слезами еще на глазах, но уже с расцветшею на устах улыбкою воспевать блага, которых лишаемся. (262)

Итак, к пушкинскому времени сложились два понимания элегии: одно, внешнее, замечающее в ней страстный и алогический характер, и другое, полученное путем усмотрения внутренней структуры наиболее выдающихся образцов жанра, причем структура оказывается схваченной в ее сложности, противоречивости и даже как собственно структура противоречия, по-видимому, как раз в этой второй концепции элегии возродилось ее древнейшее понимание. Вспомним, что Платон предлагал изгнать флейтистов (авлетов) из идеального государство именно за многоголосие, за смешение ладов:

— Ну, а мастеров по изготовлению флейт и флейтистов допустишь ты в наше государство? Разве это не самый многоголосый инструмент, так что даже смешение всех ладов — это лишь подражание игре на флейте?

("Государство", 399d)

Элегия и ода.

Синхрония и диахрония.

Гердер очень осторожно формулирует смысл своего *смешанного ощущения*. Он говорит о смягчении чувства ему противоположным, об умеренности элегического чувства. Его последователь, Мальт-Брен, однако, более радикален в своих обобщениях. Он повторяет гердеровы формулировки насчет умеренности элегического чувства, но идея сочетания противоположностей получает у него при этом более сильную и распространенную форму. Он не заботится о смягчении противоречия. Он берет его в качестве структурного принципа, когда замечает, что строй элегии

восходит к игре на двухладовой лидийской флейте, которая звучала попеременно то в "мажоре", то в "миноре",⁹ чему соответствовала и противопоставленность компонентов элегического дистиха: величественного гекзаметра и живого пентаметра. Так, в суммарной картине элегического жанра по Мальт-Брену подчеркнутым оказывается разнообразно проведенный структурный принцип соединения двоичных противоположностей.

Отчасти различие между Гердером и Мальт-Бреном обусловлено, вероятно, тем, что как раз между ними лежала эпоха диалектической философии, научившей ценить взаимодействие противоположностей. Гердер и сам к ней причастен, но теория элегии принадлежит раннему Гердеру. И его усилия могут быть поняты в связи с направлением трудов его ближайших предшественников и старших современников: в связи с французской слезной комедией (*comédie larmoyante*) и немецкой мещанской трагедией (*bürgerliches Trauerspiel*), стремившихся соединить элементы трагического и комического, но в непротиворечивом, неконтрастном, умеренном единстве; в связи с теориями драмы Дидро (*comédie sérieuse, tragédie bourgeoise*) и Лессинга. Оба эти теоретика выступали против жестких разграничений человеческих чувств в литературе, в защиту их естественного смешения, но опять-таки в рамках умеренности обыденного опыта. Точно так же и Гердер видит в элегии средний путь, естественную сложность противоречивых переживаний, "снова и снова возникающих в душе", — в противоположность редкости, исключительности чистого и определенного чувства, выражаемого одой. В этом противопоставлении, таким образом, есть понимание элегии как более естественного выражения чувств. При этом элегия оказывается специальным выражением того условия, которое считается важным для всех обновленных жанров.

Противопоставление элегии оде приняло новый характер в статье Кюхельбекера, лицейского товарища Пушкина, "О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие", которая была опубликована во второй книге альманаха "Мнемозина" за 1824 год. Статья эта в свое время наделала много шума. И содержание статьи, и полемика вокруг нее, и значение ее в литературной жизни пушкинской поры были превосходно проанализированы Тыняновым (1969: 95—121) и с тех пор многократно обсуждались. Нам все же не избежать возвращения к этому событию, надеюсь, не без пользы для его понимания.

Кюхельбекер, будучи поэтом, посвятившим себя гражданским проблемам, считает, что современная русская поэзия находится в упадке. Причины упадка лежат в увлечении элегией и дружеским посланием. Элегия относится к тем жанрам, которые "ничтожностью самого предмета налагают на гений оковы" (Легавка: 199). Ту самую умеренность

элегического чувства, которую Гердер трактует как структурное свойство, Кюхельбекер клеймит в качестве посредственности, и он видит лишь ценностный план. "В элегии — новейшей и древней — стихотворец говорит о самом себе, о своих скорбях и наслаждениях" (там же). А предмет этот, по Кюхельбекеру, настолько узок и ничтожен, что он легко выродился в одно унылое и однообразное состояние. "Богатство и разнообразие? — Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все. Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочие" (там же: 201). В этих обстоятельствах оригинальности нет места, поэты перпевают друг друга, это сплошные подражатели и подражатели подражателей. Элегия сузила язык до кружкового жаргона *un petit jargon de coterie* (там же: 202), свела его к набору клише. Таким же узким и однообразным стал набор образов. Все достоинства, которых лишена элегия, Кюхельбекер находит в оде, которая обращается к предметам значительным и разнообразным, требует силы, свободы и вдохновения. Замечательная ирония истории: кюхельбекерово противопоставление оды и элегии удивительно напоминает гердерово, но в перевернутом виде.¹⁰

Позиция Кюхельбекера интересна тем, что она отразила — пусть в кривом зеркале — реальную ситуацию русской лирики и вызвала заинтересованные отклики современников. Среди преимущественно оценочных и идеосинкретических его суждений есть и момент исторический. "Элегия и послание у нас вытеснили оду", — говорит Кюхельбекер (там же: 199). Сказано точно. И именно на это утверждение откликнулся Пушкин отступлением о жанрах по поводу элегий Ленского в четвертой главе "Евгения Онегина" (Тынянов 1969: 115–16). Оно завершается получением *критика строгого*, нападающего на элегию:

"Пишите оды, господа,
Как их писали в мощны годы,
Как было встарь заведено."

("Евгений Онегин": 4, XXXII–XXXIII)

Мощны годы — это 18-ый век, элегии же пишет романтик Ленский. Голос, принадлежащий повествователю, отвечает *критику строгому*:

Тут бы можно
Поспорить нам, но я молчу:
Два века ссорить не хочу.

(4, XXXIII)

Итак, и поэт и его воображаемый собеседник сошлись в одном: расцвет оды и расцвет элегии знаменуют разные эпохи. Пушкин, таким образом, подчеркнул в проблеме соотношения оды и элегии исторический, или диахронический, аспект.

В самом деле, в русской поэзии второго и третьего десятилетий 19-го века элегия и послание вытеснили оду. И если отказаться от оценочных суждений, то за этим обстоятельством можно увидеть только одно — смену лирической системы, а именно: смену классицистической системы — романтической. Понимание связи расцвета оды и элегии с различными эпохами и, соответственно, с различными художественными системами означает, что для лучшего понимания каждого из этих жанров следует заняться рассмотрением его в соответствующей ему художественной системе, то есть перед нами возникает необходимость синхронического подхода.

Синхроническое рассмотрение жанра основано на следующих предположениях: каждая культурная эпоха имеет собственную систему жанров или, точнее, систему систем, ибо в рамках общей жанровой системы эпохи выделяются такие автономные области, как система лирических жанров. Здесь каждый отдельный жанр определяется его местом среди прочих; каждая жанровая система отличается особым набором жанров, ценностными отношениями между ними и распределением функций по смежности или противоположности.

Противопоставление оды и элегии, занимавшее умы поэтов и теоретиков конца 18-го и начала 19-го веков, имело своим историческим основанием тот факт, что это центральные жанры двух последовательных лирических систем — классицистической и романтической. Именно в Романтизме элегия впервые приобретает статус центрального жанра. А это в свою очередь значит, что здесь элегия получает наиболее полное развитие своего жанрового потенциала.

Перенос центра тяжести лирической системы на элегию сопровождается элегизацией всей области поэзии. Элегизируются не только смежные жанры лирики, но и крупные повествовательные жанры. "Кавказский пленник" Пушкина можно читать как цикл элегий¹¹, а его "Бахчисарайский фонтан" в целом есть распространенная элегия¹². Недавно Дж. Томас Шоо показал, что в основе "Евгения Онегина" лежит совершенно элегическая структура восстановления прежних переживаний сквозь призму изменившегося сознания поэта (Шоо 1981).

Синхроническое рассмотрение жанровой системы

Разумеется, элегизацию всей лирической системы Романтизма не нужно понимать слишком буквально. Есть области лирики, совершенно несовместимые с элегией. Как заметили и Буало и Гердер, улыбка, вообще говоря, не противопоказана элегии. Даже сатира в конце концов находит точки соприкосновения с элегией. Это происходит в инвективах Лермонтова, ярчайший образец которой — «Смерть поэта» (1837), посвященная оплакиванию Пушкина и навеянная его элегией «Андрей Шенье». Исключение составляют лишь некоторые разновидности поэтической смеховой культуры: безудержно самодовлеющий смех и убийственный смех сатирической эпиграммы.¹³

Элегия все же находится в центре системы лирических жанров: подавляющее большинство жанров оказываются смежными, граничащими с ней в том смысле, что испытывают ее влияние, позволяют ей вторгнуться на свою территорию и, таким образом, размещаются вокруг нее. Превосходное свидетельство тому оставил Галич. В том самом трактате, из которого мы цитировали определение элегии, непосредственно вслед за ним следует описание основных жанров лирики той поры в качестве вариантов элегии.

Где же чувство удерживается в сознании до того, что стихотворец дает об нем одно только суждение, там элегия переходит в лирический момент души, кратко и сильно ею выражаемый, то есть в эпиграмму /.../

Романтическая элегия, в которой внутреннее состояние души выражается не прямо, а именно по поводу какой-либо истории или приключения, есть романс, или баллада, — стихотворение, которое по причине господствующих в нем особенных чувствований поэта имеет значение лирическое, а по причине простонародного рассказа, часто чудесного — эпическое /.../ (262—3)

Этот замечательный документ пребывания в духе Романтической эпохи никогда не был оценен по достоинству. Галича нередко упрекали в неоригинальности, в подражании немецким эстетикам, а за неимением возможности указать, кому именно, был он заклеен как подражатель подражателей Шеллинга (Шпет 1922: 135, 318), подобно тому, как Кюхельбекер назвал Пушкина подражателем подражателей немецким элегикам. Между тем можно догадаться, что за приведенными определениями жанров Галичу виделась живая ситуация новейшей русской

поэзии. Фигуры Батюшкова и Жуковского просвечивают сквозь эту картину. Оба были прежде всего элегиками, вершиной творчества Батюшкова явились эпиграммы в духе греческой антологии, а Жуковский был знаменит своими романсами и балладами. Обратим внимание на одну особенность галичева текста: романс и баллада описаны в рамках одного предложения. Заметим также, что Галич дал не универсальное описание жанров, а именно романтических их разновидностей. Эпиграмма, которая передает "момент души" и рефлексию чувства — это особая, романтическая эпиграмма. А романс и балладу он прямо называет "романтической элегией". Элегия у Галича, как видим, есть более, чем жанр, — это стихия романтической лирики.

Теперь мы готовы приступить к структурно-типологическому описанию элегии пушкинской поры. Наблюдательный Галич снабдил нас для этого превосходным введением. Несколько расширив его список характерных жанров романтической лирики, мы получим достаточное основание для описания основных типовых тенденций распределения лирических функций в системе лирики пушкинской поры.

Синхроническое рассмотрение.

Элегия и смежные жанры

Жанровая система Романтизма отличается в структурном отношении тем, что это подвижная, динамическая система, ее члены находятся между собою в отношениях диалогических и диалектических. Поэтому уже само понятие смежных жанров предлагает для анализа выделение следующих моментов:

а / Момент близости или общности двух смежных жанров, дающий почву промежуточным жанровым формам и допускающий влияние центрального жанра на область жанра периферического.

б / Момент противоположности, которым обусловлено различие и несливаемость двух смежных жанров в один. Та поэтическая функция, которая достается элегии по противоположности, представляет чистую функцию жанра, разработка которой ведет к его углублению. Нормально это не новая функция, а функция, имеющаяся в памяти жанра и реализующая его глубинный потенциал. Не случайно *память* — один из важнейших мотивов элегии.

в / Момент отражения в элегии смежного жанра, дающий особую

разновидность элегии, что ведет к расширению границ жанра элегии, свойственному данной культурной эпохе.

Эпиграмма. Речь идет об античном жанре короткой стихотворной надписи, а не о ее младшей ветви — сатирической эпиграмме. Со ссылкой на ее источник, "Греческую Антологию", она относилась к классу *анфологических* стихотворений. Ценнейшим вкладом в русский Романтизм был последний поэтический труд Батюшкова — цикл эпиграмм в подражание древним. Их исключительная смысловая интенсивность, однако, весьма далека от классической простоты. Пушкин создал два цикла антологических стихотворений — ранний, в начале 20-х годов, и поздний, в 30-ые годы. Последний из них состоит в основном из эпиграмм.

а / Общим для элегии и эпиграммы является использование элегического дистиха, что влечет за собой и структурно-семантическое сближение: чуткое использование альтернирующего метра оборачивается выражением смыслового контрапункта.

б / Оппозицию эпиграммы и элегии прекрасно описал Галич: в эпиграмме "чувствование удерживается в сознании до того, что стихотворец дает об нем одно только суждение" и "элегия переходит в лирический момент души, кратко и сильно ею выражаемый". В противоположность этому, элегии свойственно выражение непосредственного чувства в его течении, то есть в развернутом временном потоке, в ряде сменяющихся моментов. Именно напряженное переживание времени как внутреннего персонального времени представляет по противоположности чистую элегическую функцию, разработка которой ведет к углублению жанра.

в / Наряду с этим образуется тип короткой элегии, которая выражает один момент душевного состояния без того, чтобы обратиться в эпиграмму. Таково пушкинское "На холмах Грузии".

Баллада — жанр, введенный английскими и немецкими романтиками в подражание фольклору.

а / Общей почвой элегии и баллады является передача неоднозначной, сложной и напряженной ситуации с прихотливыми поворотами в развитии и зачастую с внутренним диалогическим строем смысла. В 1798 году анонимно были изданы "Лирические баллады" Вордсворта и Колриджа. Проникнутые, как подчеркнуто в названии, лирическим, а по существу элегическим чувством, они оказали большое влияние на все романтическое движение. Элегичны и баллады Жуковского.

б / Баллада имеет своим предметом внешние события; в противоположность этому, глубинную элегическую тенденцию представляет сообщение событий внутренней жизни. То есть чистый лиризм, собствен-

ная область выражения, в противоположность изображению, составляет чистую элегическую функцию.

в / Тем не менее, внутренняя ситуация может быть передана в рамках внешней, внутренняя история — посредством внешней. На этой почве разрабатывается тип большой элегии с историей, наиболее характерной разновидностью которой является собственно историческая элегия. Таковы у Батюшкова “Переход через Рейн” и “Смерть Тасса”, а у Пушкина — “Андрей Шенья”.

Романс и песня. Ориентация Романтизма на музыку как искусство чистого выражения сказалась в культивировании этих жанров.

а / Выражение “сердца” как центра эмоциональной стихии, противоположной рассудку (“О память сердца, ты сильнее Рассудка памяти печальной”, — Батюшков), составляет общую почву романса, песни и элегии.

б / Романс и песню отличает напевный ритм и мелодическая организация, что сказывается в повышении до композиционного уровня значения параллелизмов, повторов, возвратов, вариаций и чередований интонационных повышений и понижений. В противоположность этому, в качестве собственной функции элегического жанра, которой он обязан своим углублением, выделяется собственно мыслительная, медитативная стихия, характеризующаяся в этом отношении приоритетом семантики, выделением слова в стихе и утверждением синтаксических единств в противоборстве со строфическими. Именно такое положение вещей мы видели при анализе синтаксиса “Воспоминания”.

в / Это не мешает культивированию элегии с мелодическим строем. В качестве романсов был популярен ряд ранних элегий Пушкина, в том числе “Пробуждение” — первая глубокая медитативная элегия, которая, однако, отличалась ритмической легкостью двустопного ямба, живой и прихотливой рифмой и эмфатическими повторами. Эти качества были настолько в цене, что вообще затмили смысловую глубину стихотворения. Примером подобного рода у зрелого Пушкина может служить элегия “Не пой, красавица, при мне”, где незатрудненный ритмико-строфический строй сочетается с варьированием на лексическом уровне: *пой — песен, образ — воображаю*.

Стансы — типичный романтический жанр, который вошел в русскую поэзию под влиянием французской лирики 18-го века и Байрона. Как свидетельствует название, его единственным признаком является то, что это собрание строф. Подчеркнутая таким образом возможность самой слабой связи между ними соответствует романтическому представлению о лирике как свободном выражении души. Стансы — это цепочка

моментов душевного состояния, каждый из которых достаточно полон в себе и не предполагает другие. Это, таким образом, незамкнутая цепь. Вольтер и Байрон восполняли эту разомкнутость мелодической организацией. Байрон нередко называл свои стансы "Стансами для музыки". Пушкин пишет стансы романсного типа ("Стансы. Из Вольтера", 1817), стансы — эпикурейское дружеское послание ("Стансы Толстому", 1819), стансы элегические ("К морю", 1824), но более всего в качестве особого жанра стансы у него выделяются, когда он пишет немелодические, медитативные строфы, подчеркивая этим названием лирический характер стихотворения, господство свободно-ассоциативной связи. Таковы стансы 1826 года "В надежде славы и добра", 1829 — "Брожу ли я вдоль улиц шумных" и 1830 — "В часы забав и праздной скуки". Смешанного характера стансы — философско-медитативного содержания, но с напевной интонацией — писал Баратынский. Совершенно романсного характера стансы писал Языков.

а / Лирическая свобода служит общей почвой элегии и стансов. На этой почве естественны "Элегические стансы" Байрона или же стансы Пушкина "К морю" (1824), совершенно элегического содержания и при сложной, цельной и замкнутой концепции.

б / Собственное свойство стансов — ассоциативная связь строф. В противоположность этому, элегия культивирует сплошной, недробный поток лирического излияния, избегает строфического членения и, наконец, достигает особой глубины в замкнутой концептуальной структуре. В тех случаях, когда признаки стансов и элегии сходятся настолько близко, что трудно определить, что же это по преимуществу, превосходным критерием в лирической системе Пушкина служит характер концовки: элегии свойственно завершение, которое не разрешает напряжения неоднозначного, противоречивого переживания.

в / Пушкин выработал разновидность элегии, хранящей следы стансов: вместо элегического дистиха или его заместителя — стиха александрийского, который еще более способствует созданию текучего поэтического излияния, он в ряде случаев пользуется катренами, не расчлененными, однако, графически в качестве строф и иногда охваченными сложной синтаксической структурой. Таково "Воспоминание". У Баратынского даже графическое разделение катренов не превращает элегии в стансы — они сливаются в напряженном и замкнутом потоке размышления (например, "Уныние").

Фрагмент, или отрывок, представляет жанровую концепцию, которая отвечает романтическому чувству причастности всего сущего универсальному порядку. Все частное есть лишь фрагмент единого целого уже

постольку, поскольку это частное, которое получает свое завершение не в себе, а в универсе.

а / Общей почвой фрагмента и элегии является чувство высокой сложности, интенсивности выражаемого момента, так что он не может получить полного выражения в единичном тексте.

б / Фрагмент есть маркированная в своей незавершенности форма (см. пушкинские "Зима. Что делать нам в деревне?", 1829, и "Осень /Отрывок/", 1833). Наоборот, элегия обретает глубину как раз при разработке внутренней формы с подчеркнутой функцией конца — пусть не разрешающего и не исчерпывающего темы, но композиционно необходимого и в высшей степени не случайного.

в / В собственной области элегии находим интереснейшие следы влияния жанровой концепции фрагмента. Замечательный образец элегии на тему фрагмента — стихотворение Жуковского "Невыразимое" (1819). Оно имеет подзаголовок "Отрывок", посвящено философской концепции фрагментарности единичного существования в его причастности к универсу, но при этом обладает исключительно строгой внутренней формой с отмеченной и повышенной функцией концовки. "Отрывком" "Невыразимое" является только в концептуальном смысле: оно имеет своей темой идею невозможности полного или достаточного выражения в слове. Вместе с тем элегия вообще более, чем любой другой жанр, позволяет быть представленной без завершения как раз в силу того, что это чисто лирическое выражение. У Пушкина мы находим элегии в форме незавершенного стихотворения ("Ненастный день потух", 1824), собственно незавершенные элегии, которые, однако, могут функционировать как полноценное произведение ("Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит", 1834) и элегические тексты, завершённые, но появившиеся в печати без завершающих строк, вычеркнутых автором в силу соображений, которые ничего общего с художественными не имеют ("Редает облаков летучая гряда", 1819).

Стихотворение на случай — это более, чем жанр, это целая категория малых жанров, таких, как стихотворение в альбом; мадригал; записка, оставленная приятелю, которого не оказалось дома в момент посещения его поэтом, или приложенная к передаваемой книге и т. п.; короткое поздравление с днем рождения; вообще маленький поэтический экспромт по любому импровизированному поводу. Широкое культивирование стихотворения на случай в пушкинскую эпоху выражает характерное для романтической культуры чувство отсутствия границ между искусством и жизнью и представляет собой вторжение поэзии в быт. При этом и поэзия претерпевает изменения под влиянием ее быто-

вой функции. Стихотворению на случай свойственна некоторая конвенциональность тем и смысловых поворотов, что хорошо сочетается с экспромтным его характером: широкая практика экспромта обеспечивается существованием готового и ограниченного набора подходящего строительного материала и, наоборот, эти условности служат знаками игры в экспромт.

а / Именно философия случая, случайности является общей почвой элегии и стихотворения на случай. В отличие от оды, которая пишется по поводу общезначимого, нередко исторического события или еще более общезначимой идеи, то есть всегда несет на себе печать причастности высокой необходимости, элегия пишется по случайному, личному, произвольному поводу. Автор единственной до сих пор книжки очерков по истории русской элегии, Л. Фризман заметил, что элегическое творчество крупнейшего русского элегика 18-го века Сумарокова представляет собой ламентации по поводу превратностей жизни, понимаемых как игра слепого случая. "Все злые случаи на мя вооружились" — центральная формула, разнообразно варьируемая в элегиях Сумарокова (Фризман 1973: 21–38). Злой случай, управляющий личной жизнью, мыслится как диаметрально противоположность благодетельной исторической закономерности — предмета одического. Романтическое сознание, перенесшее центр иерархии ценностей в область личного, упраздняет эту противоположность и оказывает особое внимание малым и случайным событиям человеческой жизни, наделяя их высокой ценностью, и склонно видеть в Случае — Провидение. Стихотворение на случай имеет две основные разновидности: шуточную и элегическую. Едва ли не у всех романтиков мы находим обе.

б / Маркирующим признаком стихотворения на случай является сочетание краткости с внешним поводом. В противоположность этому, элегия достигает наибольшей глубины при отказе от внешнего повода и размере, большем миниатюры. Отмеченный внешний повод имеет в элегии своей противоположностью не отсутствие повода, а внутренний повод — событие внутренней важности, частный случай, в котором проявляется целостная душа или судьба.

в / Разновидностью элегии, несущей на себе отпечаток стихотворения на случай, является короткая, но полнозначная элегия с отмеченным в заглавии или в содержании поводом. Таково у Жуковского "К 16 января 1814 г.", а у Пушкина — "В альбом" ("Гонимый рока самовластьем"), 1832. Но влияние стихотворения на случай имеет и более общий характер: как и большая часть романтической лирики, значитель-

ная часть элегической поэзии в Романтизме является поэзией на случай и по поводу, и это обстоятельство разнообразно подчеркнута в ней.

Молитва. Одна из отличительных особенностей романтического сознания — панэстетизм, стремление стереть границы между искусством и естественным миром. В текстах йенских романтиков особенно выразилась готовность видеть мир сквозь призму эстетических категорий, на манер художественного произведения. Сильнее всего такая артистическая ассимиляция сказалась на смежных искусству высших видах духовной деятельности. Одной из границ, отмененных романтиками, была граница между искусством и религией. Этот феномен глубоко прокомментирован Шляйермахером и Ваккенродером. Молитва — наиболее чистое жанровое выражение этого обстоятельства. Романтическая молитва отличается подчеркнута индивидуальным характером, что обеспечивается в ней чертами исповедного и глубинного высказывания. Романтическая молитва — это также напевное и краткое выражение души. Напевность соответствует ее гармоническому состоянию, а краткость — кротости, интенсивности и просветлению, подобному вспышке. В этих свойствах сходятся атрибуты религиозного и поэтического опыта. Замечательные стихотворения-молитвы написаны были Баратынским, Языковым, Лермонтовым. У Пушкина близко к этому жанру подходит позднее стихотворение "Отцы пустынноики и жены непорочны" (1836). Поскольку речь все же идет о литературном жанре молитвы, то важно не упустить из виду, что это может быть и фигуративная форма выражения состояний, не в полном смысле религиозных, но им родственных.

а / Именно область таких родственных состояний является общей почвой элегии и молитвы в большей мере, чем собственно религиозное чувство. К таким видам опыта относится переживание отторгнутости от идеального или гармонического состояния, покинутости высоким и благотворным существом, поверженности в недостойное состояние — состояние недостаточности, болезненности, потерь и смертности. Обычно они сочетаются с желанием избавления, исцеления, спасения.

б / Маркирующий признак молитвы — прямое обращение к Богу с желанием, просьбой или смирением. В противоположность этому, на долю элегии достается — и в этом она обретает наибольшую глубину — обратная направленность сознания: интроспективная, аналитическая, философская.

в / Жалобная, ламентативная элегия представляет собой со времен античности нечто родственное молитве, как бы косвенное обращение к Судьбе, Провидению, богам или Богу. Сильнейшим религиозным и благо-

говейно-молитвенным чувством проникнуто все элегическое творчество Жуковского.

* * *

В нашу задачу не входит исчерпать систему лирических жанров пушкинской поры. Картина же семейных сходств и различий будет достаточно репрезентативной для элегии, если остановиться еще только на одной ее родственной связи — с *дружеским посланием*. Это, однако же, настолько важное, настолько суммирующее и определяющее отношение, что стоит остановиться на нем гораздо подробнее.

Синхроническое рассмотрение.

Элегия и дружеское послание

Свою уничтожающую критику Кюхельбекер направил против двух жанров: элегии и послания. "Элегия и послание у нас вытеснили оду", — говорит он (Легавка: 199). Независимо от того, как оценивать позицию Кюхельбекера, нельзя не отдать должного его чуткости: он выделил именно два жанра, определяющих современную ему лирическую систему. Тут сразу же требуется комментарий. Речь идет не о всяком послании вообще, а об определенной его разновидности — дружеском, фамильярном стихотворном послании в кругу поэтов, которое пережило краткую пору единственного в своем роде расцвета в русской поэзии — во втором десятилетии 19-го века. Разновидность эта обладает настолько значительным набором своеобразных признаков, что ее по сути следует рассматривать как особый жанр. Тынянов как-то вскользь заметил, что следует различать послания "трехстопные и четырехстопные, являющиеся разными жанрами" (1969:126). Разумеется, метрика не может служить достаточно строгим различителем жанра. Но замечание Тынянова имеет эвристическую силу. Действительно, два наиболее важных и образцовых послания, составивших основу особого эпистолярно-поэтического собеседования в начале 1810-х годов, были написаны трехстопными ямбами. Это — "Мои пенаты. Послание Жуковскому и Вяземскому" Батюшкова (1811–1812) и ответное — "К Батюшкову. Послание" Жуковского (1812). Трехстопный ямб в этом случае важен как примета духа легкой поэзии, *poésie fugitive*, то есть как знак обновления эпистолярного жанра. Обмен посланиями между Батюшковым, Жуковским и Вязем-

ским на тему, заданную Батюшковым, происходил с 1812 по 1815 годы. В 1814 году посланием к Батюшкову в него включился непрошенным участником и Пушкин. Так составиля центральный круг дружеских посланий, вокруг которого образовалась целая сеть ответвлений и концентрических кругов с более широким составом участников.¹⁴

Круг поэтических посланий, как он сложился в своем основном составе, имеет общую тему — жизнь и творчество поэта. При этом по крайней мере Батюшков прямо ориентируется на Горация, на его поэтику беседы с друзьями и на его идеалы тихой, уединенной жизни. Послание Батюшкова к Жуковскому и Вяземскому начинается своеобразным обращением к пенатам, хранителям домашнего очага, простая и даже аскетическая обстановка которого представляется необходимым условием подлинно поэтической жизни — уединенной и сосредоточенной. Здесь разворачивается целая система ценностей соответствующих жизни поэта:

Без злата и честей
 Доступен добрый гений
 Поэзии святой,
 И часто в мирной сени
 Беседует со мной.
 Небесно вдохновенье,
 Порыв крылатых дум!
 (Когда страстей волненье
 Уснет... и светлый ум,
 Летая в поднебесной,
 Земных свободен уз,
 В Аонии прелестной
 Сретает хоры муз!)

Лишь возлюбленная, произведения поэтов да друзья-поэты составляют постоянный круг собеседников. Их объединяет анакреонтическое отношение к жизни: любовные свидания, пиры в кругу друзей-поэтов и вдохновенная лень составляют главные ценности скоропреходящей жизни:

О! дай же ты мне руку,
 Товарищ в лени мой,
 И мы... потопим скуку
 В сей чаше золотой!
 Пока бежит за нами

Бог времени седой
 И губит луг с цветами
 Безжалостной косой,
 Мой друг! скорей за счастьем
 В путь жизни полетим;
 Упьемся сладострастьем
 И смерть опередим;
 Сорвем цветы украдкой
 Под лезвием косы
 И ленью жизни краткой
 Продлим, продлим часы!

Во всем дальнейшем обмене посланиями между Батюшковым, Жуковским и Вяземским, а позднее и в откликах Пушкина мы находим обсуждение тем, предложенных в "Моих пенатах". Это, таким образом, поэзия о поэзии. Но прямой ее целью является установление не поэтики, а этики поэтической жизни. Ибо, как пояснил Батюшков в статье "Нечто о поэте и поэзии", опубликованной в "Вестнике Европы" за 1816 год, ч. 87, № 10, —

Надобно, чтобы вся жизнь, все тайные помышления, все пристрастия клонились к одному предмету, и сей предмет должен быть искусство. Поэзия, осмелюсь сказать, требует *всего человека*.

Я желаю (пускай назовут странным мое желание!) желаю, чтобы поэту предписали особенный образ жизни, пиитическую *диэтику*: одним словом, чтобы сделали науку из жизни стихотворца. Эта наука была бы для многих едва ли не полезнее всех Аристотелевых правил, по которым научаемся избегать ошибок, но как творить изящное никогда не научимся!

Первое правило сей науки должно быть: живи, как пишешь, и пиши, как живешь. *Talis hominibus fuit oratio, qualis vita.*

(Легавка: 85)

Итак, этика, или *диэтика*, противопоставляется поэтике, платонов пир — нормативному Аристотелю. И действительно, именно идея симпозиума поэтов совершенно объясняет поэтику рассматриваемого круга посланий, ибо, хотя номинально определяется только этика, по существу устанавливается и этикет собеседования, который и служит основой поэтики. Послание оказывается речью, обращенной к определенному адресату, но так как предмет касается всего круга поэтов, то она содер-

жит второе, неформальное обращение ко всему кругу, которое находит выражение в указаниях на групповое, хоровое окружение диалога — в упоминании друзей и в употреблении собирательных местоимений: *мы, наш*. Более того, такое послание конституирует себя не как законченный текст, а как реплику в диалоге, который начался ранее и имеет продолжаться, то есть как фрагмент, принадлежащий более обширному, разнородному, но единому тексту. Более тонкие свойства круга посланий определяются прежде всего составом его участников: это избранный, узкий круг собеседников-поэтов, членов дружеского кружка, жителей Аонии. Их темы — предмет для немногих; они живут в особом поэтическом мире, противопоставленном в своей изысканности миру обыденному. Отсюда вытекает и эзотеричность речи, которая Кюхельбекеру особенно ненавистна: *un petit jargon de coterie*. Эту речь отличает не только словарь, но и использование намеков на обстоятельства, известные только посвященным, а среди них одного особенно изысканного приема: включения в текст стихов, выражений и парафраз других текстов, принадлежащих участникам симпозиума, и нередко так, что они в новом контексте получают новый смысл, иногда иронический. Устойчивыми семантическими компонентами этих посланий являются совет, порицание, поощрение, которые могут возвращаться собеседникам, обычно в переосмысленном виде. Периодическая перемена коммуникативных ролей адресанта, адресата и косвенного участника ведет в поэтике дружеского послания к повышению значимости всевозможных сигналов диалогической ситуации.

Итак, дружеское послание поэта поэтам ограничивает круг избранных, вносит интимную интонацию и допускает в свой мир читателя лишь в том случае, если он находится на уровне и в курсе текстов, идей, фактов и намеков, имеющих обращение в этом кругу, если его слух изощрен в эффектах поэтического языка. Только такой конгениальный читатель может оказаться уместным на симпозиуме поэтов.

Важность описываемого круга посланий в истории русской поэзии еще не оценена в достаточной мере, а переоценить ее трудно, потому что круг этот определил важнейшее условие русской поэзии второго и третьего десятилетий 19-го века — симпозиальный модус ее существования. Дружеское послание в качестве прямого генератора симпозиального модуса несет ответственность за социальные границы, очерчивающие почву русской лирики пушкинской поры, и за интимно-диалогический контекст, сказавшийся не только в общей атмосфере лирики, но и на внутренней форме лирических произведений, а также и на структуре отношений между жанрами. Займемся теперь сопоставлением элегии и дружеского послания.

Оба жанра представляют собой определяющие формации в лирической системе пушкинской поры. Оба являются главными наследниками сентименталистской поэзии сердечных излияний, введенной Карамзиным в России. Они венчают поэзию сильных чувств, аналитического ума и тонкой наблюдательности тем, что формируют основные очертания той культурно-феноменологической области, той идеальной страны, где эта поэзия обретает родину. Дружеское послание определяет границы и "географию" сферы, в которой поэзия этого рода может существовать: указывает условия гражданства в ее пределах, устанавливает нормы отношений между ее гражданами, иерархию их ценностей и круг их забот. В отличие от этого, элегия отмечает на карте этой страны ту одинокую вершину, которая господствует над всей местностью, где дух достигает наибольшей высоты, свободы и интенсивности.

За этим различием стоит важная функциональная оппозиция, сказавшаяся на формировании элегии. Поэтическое послание принадлежит более широкой культурной категории послания, или письма, — литературного жанра, охватывающего как художественную, так и нехудожественную область, последнюю — в первую очередь. Причем поэтическое послание в основных своих жанровых чертах имитирует практическое письмо и пытается выдать себя за таковое. Это обстоятельство не чуждо и элегии. Элегия нередко, а любовная элегия особенно часто, имитирует послание к верному другу или неверной возлюбленной.¹⁵ Но ее отношение к внехудожественному культурному прототипу совершенно иное, чем в прямом послании. Здесь, однако, следует иметь в виду различие между подлинно диалогическим кругом посланий, как он сформировался в рассматриваемую эпоху, и условным поэтическим посланием, каким полна история европейской поэзии. В условном послании трактовка его темы не предполагает диалога между автором и адресатом послания. Да и адресованность стихотворения зачастую имеет условный характер. Наоборот, в послании, принадлежащем эпистолярному кругу, имеет место действительный диалог, и форма послания является неотъемлемой стороной смысла стихотворения. Другое дело, что и круг посланий не лишен условности: она в условленности игрового характера ситуации. Но игра принадлежит самой сути искусства, которое и является предметом обсуждения. То есть этикет, поэтика и смысл неразрывны в круге дружеских посланий.

Что до элегии, то она весьма толерантна по отношению к жанровой форме послания и легко с нею скрещивается. Существуют элегические послания (у Пушкина прекрасным образцом является послание к Чаадаеву, 1821) и элегии в форме посланий (такова у Пушкина элегия "К Ови-

дию", 1821). Но подлинная противоположность имеет место между элегией и посланием, принадлежащим кругу посланий. Именно по сравнению с таким посланием обнаруживается, что для элегии эпистолярная форма является лишь одной из возможных масок. Эпистолярная условность может быть и вовсе опущена, и тем не менее элегия может использовать такие жанровые особенности послания, как адресованная речь, но без обращения, или наоборот — обращение, но без общей адресованности. Ситуация меняется, когда в элегии появляются обращения к разным лицам, и тем более, когда апострофические фигуры относятся к богам, судьбе, любви и т. д. По существу, границы нет между элегией в форме послания и элегией с разнонаправленными апострофическими фигурами, между тем последний вид элегии обнаруживает в обращениях знаки страстного эмоционального излияния. Их множественность и разнонаправленность очерчивает эгоцентрический характер лирического монолога: равенство любых внешних направлений подчеркивает только центр, из которого все радиусы расходятся. Невзирая на распространенность апострофических фигур в элегии, она может легко обходиться без них вообще. И именно на фоне подлинно диалогического круга посланий, в рамках культуры обостренного симпозиального чувства, возникает необходимость в разработке того свойства элегии, которое принадлежит ей по ее глубочайшей сути — в силу способности не нуждаться ни в каких внешних поводах и ориентирах, не следовать ни за какими внепоэтическими прототипами. В самом деле, в эту пору элегия утверждается как поэтический жанр, не ориентирующийся ни на какие внепоэтические формы и функции, как собственное воплощение лирико-поэтического начала. Здесь находит свое полное объяснение то центральное положение, которое элегия обретает в системе лирических жанров пушкинской поры. Но значение факта, что именно элегия оказывается наиболее чистым выражением лирико-поэтического начала, выходит далеко за пределы пушкинского времени. Здесь мы узнаем нечто существенное о *феномене истории поэзии*, а также о глубочайшем потенциале элегического жанра.

Поэтому в высшей степени закономерно, что свой глубочайший потенциал элегия реализует, отказавшись от формы псевдопослания и ламентативной формы и обратившись к форме солилоквиума. Этот факт не бросается в глаза только потому, что солилоквиум — это немаркированная форма: не имитируя никакую другую форму, ни вообще какую-либо прагматическую ситуацию, она лишена каких-либо сигнальных компонентов. В таком случае все формообразующие силы уходят в область внутренней формы.

Послание в принципе по своему содержанию фактично, предметно, проблемно и поучительно. Оно сосредоточивается на определенной теме, формулирует ее, обсуждает и оперирует объективными фактами, настаивает. В противоположность этому, наиболее чистая и глубокая тенденция элегии заключается в сосредоточенности на субъективном, то есть принципиально непредметном, необсуждаемом, но лишь выражаемом. Наиболее полное выражение эта тенденция находит в психологизме интроспективного типа.

Всякое послание вообще предполагает принадлежность к определенному контексту, знание которого необходимо для понимания данного текста. В еще более сильной форме это обстоятельство относится к посланию из эпистолярного круга. Такое послание — это голос, принадлежащий полифоническому собирательному тексту. Такой голос намеренно включает многообразные знаки контрапунктической связи с другими голосами. В противоположность этому, элегия находит себя, конституируясь как самостоятельное целое, которое не нуждается во внешних ссылках и намеках. В идеале любой намек элегического текста должен найти свое объяснение в том же тексте. Это очень сильное условие. Оно, во-первых, полагает необходимой замкнутую смысловую структуру, то есть такую, в рамках которой каждый мотив получает свою значимость в мотиве-отклике. А это значит, что конститутивно необходимым семантическим измерением такого текста полагается глубина. Движение смысла вглубь, тайна, скрытая в тексте — таков результат рафинирования элегического жанра.

Распределение поэтических функций между дружеским посланием и элегией имеет неравный характер. Симпозиальный дух создает прекрасный фон, чуткую среду для элегического звучания.¹⁶ Наоборот, элегия как голос одинокий и безотзывный по существу упраздняет симпозиальный дух в самом сердце лирической системы. Поэтому синхронический момент здесь порождает диахроническое развертывание. Под знаками круга дружеских посланий проходит раннее творчество Пушкина. Его элегическое творчество достигает наибольшей глубины в зрелые годы, что сопровождается кризисом симпозиального духа. Элегическое творчество Жуковского находится в теснейшем родстве с поэтикой дружеского послания. Наоборот, дух симпозиальности присутствует лишь как утрата в творчестве Баратынского. Характернейшим в этом отношении текстом является элегия "Уныние", которая начинается тезисом из симпозиального репертуара: "Рассеивает грусть пиров веселый шум", а заканчивается в противоположной тональности:

Того не приобрести, что сердцем не дано.
 Рок злобный к нам ревниво злобен,
 Одну печаль свою, уныние одно
 Унылый чувствовать способен.

Элегия написана в 1821 году, за год до этого Баратынский пишет поэму "Пирь", исполненную ностальгического чувства по поэтическому содружеству. Но Баратынский принадлежит другому поколению, нежели Жуковский.

Следы кризиса симпозиального чувства у Пушкина появляются позже. В 1824 году он пишет коротенькое стихотворение "Дружба":

Что дружба? Легкий пыл похмелья,
 Обиды вольный разговор,
 Обмен тщеславия, безделья
 Иль покровительства позор.

"Пыл похмелья", "вольный разговор", "Обмен тщеславия" — все это пепел симпозиальных ценностей. Но Пушкин неоднозначен. У него и в зрелом элегическом творчестве сохраняется позитивная интимная связь с симпозиумом поэтов. Тема единства жизни поэта и его творчества составляет здесь глубинный смысловой слой. В "Воспоминании" он сочетается с сильным антисимпозиальным настроением:

Я слышу вновь друзей предательский привет
 На играх Вакха и Киприды.

В этой связи возникает важный смысловой поворот. Если симпозиум поэтов опирается на принцип поэтической диеты: "живи, как ешь, и ешь, как живешь", то элегический принцип поэтического творчества, как он выразился в "Воспоминании", гораздо сложнее: реальная жизнь, в которую мы брошены независимо от нашей воли, недостойна поэта; но став достойным испытанием духа, она в качестве незабываемого переходит в поэзию.

Отталкиваясь в своем развитии от послания как жанра, элегия в то же время принимает влияние круга посланий как целого: его диалогический структурный принцип получает отображение на ее внутренней смысловой структуре. Это сказывается прежде всего в переосмыслении структурно-смысловой основы элегии: чувство равной ценности диалогически сопряженных голосов влечет за собой понимание *смешанного*

ощущения не как умеренного чувства, а как диалектически напряженного столкновения противоположностей. Диалогическое слово открывает диалектику чувства как имманентную сферу своего смысла. Интимная, негромкая интонация, требующая внимательного и обостренного слуха, сказывается в свою очередь на том, что эта новая концепция основного поэтического предмета — чувства, или переживания, — находит свое выражение в поэтической семантике, построенной на тонких столкновениях, сдвигах и перекличках смысловых компонентов текста.

Круг посланий основан на культе дружбы, сообществе родственных душ, на ситуации идеальной и утопической. Тем более определенно на долю элегии остается состояние одиночества (необходимое условие солилоквиума), ей знакомо разочарование в дружбе и характерным является состояние душевного кризиса. В своей приверженности состоянию душевного кризиса, элегическое сознание приобретает экзистенциальное измерение, становится свидетелем пребывания в состоянии подлинного существования. Самый европейский экзистенциализм берет начало в элегическом сознании. Противоположность Киркегора и Гегеля может быть описана как противоположность элегического, кризисного, индивидуального сознания и сознания коллективного, утопического, победительного. Элегическое сознание в его наиболее чистой форме помещается там, где возникают разрывы в ткани наличного бытия, сквозь которые обнажается бездна подлинного существования. Глубина элегии есть экзистенциальная глубина.¹⁷

Все тенденции в развитии элегического жанра, которые были прослежены в нашем структурно-типологическом анализе лирической системы пушкинской поры, распределяются на две основные группы: 1. тенденции, характеризующие экспансию элегии в области других жанров, образование гибридных жанров и особых разновидностей элегии с чертами других жанров; 2. тенденции к очищению, сосредоточению и углублению собственно элегических свойств. Тенденции первой группы центробежны, они ведут к разнообразию элегической поэзии. Тенденции второй группы центростремительны, они сходятся и ведут к образованию рафинированного типа элегии. Нетрудно заметить, что буквально все тенденции этой группы мы находим исполнившимися в "Воспоминании". "Воспоминание" представляет собой чисто лирическое стихотворение, которое сообщает о событиях внутренней жизни (ср. с балладой). Это выражение непосредственного чувства в его временном течении, в ряде сменяющихся моментов (ср. с эпиграммой). В нем господствует мыслительная, медитативная стихия (ср. с песней). Это не последовательность строф, а сплошной поток лирического излияния, подчи-

ненный целостной внутренней структуре (ср. со стансами). В этой внутренней форме подчеркнута функция концовки (в обоих текстах: А и В), и это не разрешение, а точка высшего напряжения (ср. с фрагментом). Стихотворение передает событие, которое имеет чисто внутренний повод, и выражает полно и душу и судьбу лирического субъекта (ср. со стихотворением на случай). Оно выражает интроспективную, аналитическую, философскую направленность сознания (ср. с молитвой). Это также (в отличие от послания, принадлежащего эпистолярному кругу) стихотворение, которое не подражает никакой внепоэтической деятельности, то есть это собственно лирический феномен; в нем нет ни малейших знаков внешнего диалога — это солилоквиум; оно не содержит никаких ссылок на внетекстовую реальность и не предполагает знания какого-либо литературного контекста в качестве условия для его понимания; любой намек, любой смысловой компонент вообще находит свое объяснение во внутреннем контексте данного текста, а соответственно, это текст, обладающий значительной самодостаточностью и глубиной; оно передает состояние одиночества и душевного кризиса и касается экзистенциальных ценностей. "Воспоминание" является, таким образом, исключительно полнозначным образцом рафинированной элегии.

Диахронический аспект.

Унылая элегия.

От условной элегии к оригинальной

Для историка литературы важно, совершив переход от исторического аспекта к синхроническому, вернуться затем обратно — к диахронии. Синхронический аспект открывает перспективу, в которой имеется сущностный фокус, где сходятся исторические тенденции развития и возникают новые. Переход от синхронии к диахронии, таким образом, открывает в эмпирических фактах истории процессы реализации тенденций, протекающих вообще-то в ахроническом потенциальном континууме. Эта реализация предполагает актуальную селекцию. В нашем случае переход от синхронии к диахронии облегчен тем, что синхрония у нас проанализирована в диалектических категориях, соответствующих динамическому характеру культурной формации Романтизма. И все же исторические процессы принадлежат другому уровню наблюдения, чем тенденции развития, выделяемые в синхроническом анализе, они имеют эмпи-

рический, непосредственный характер. В историко-эмпирических процессах избирательно выделяемые тенденции сплетаются в причудливых сочетаниях. Итак, в свете уже имеющегося у нас синхронического знания обратимся к некоторым процессам, известным в историко-эмпирических категориях, и рассмотрим их в том плане, в каком они ведут к пониманию развития элегического творчества Пушкина и его "Воспоминания", в частности.

Связь Пушкина с элегической поэзией устанавливается уже в ранний, лицейский период. Историки литературы разграничивают две стадии в рамках этого периода: 1814—1815 гг. проходят под преимущественным влиянием анакреонтической поэзии и 1816—1817 гг. — под знаком унылой элегии. Это верно до известной степени, но при этом следует иметь в виду, что и анакреонтика, к которой Пушкин присоединился, была элегического происхождения. Ее источниками для Пушкина были Парни и Батюшков ("Парни российский", по определению Пушкина — "К Батюшкову", 1815), крупнейшие элегики, у которых воспевание радостей жизни сочеталось и перемежалось с воспеванием жизненных печалей. Анакреонтика раннего Пушкина элегична по существу. Ее основной мотив: веселье в виду неизбежности старости и смерти. Вот характерный отрывок:

"...Счастье, счастье ухвачу!" —
 Мнил я в гордости безумной.
 Вдруг услышал хохот шумный,
 Оглянулся... и Эрот
 Постучался у ворот.
 Нет! мне, видно, не придется
 С богом сим в размолвке жить,
 И покаместь жизни нить
 Старой Паркой там прядется,
 Пусть владеет мною он!
 Веселиться — мой закон.
 Смерть откроет гроб ужасный,
 Потемнеют взоры ясны,
 И не стукнется Эрот
 У могильных уж ворот!

(*"Опытность"*, 1814. Курсив оригинала)

В том же 1814 году к Пушкину пришло и влияние меланхолической традиции Оссиана. Второе опубликованное Пушкиным стихотворение,

“Кольна”, есть переложение отрывка из Оссиана, с которым Пушкин познакомился по прозаическому переводу Е. Кострова. “Эвлега” того же года является переводом отрывка из оссиановской поэмы Парни “Иснель и Аслега”. Теми же влияниями был обеспечен переход к унылой элегии. К ним добавились в первую очередь Жуковский и Мильвуа. Переход этот был своего рода обращением анакреонтической поэзии, совершенный переменной ударений.

В основе своей анакреонтика совершенно созвучна духу круга дружеских посланий, она имеет хоровой, симпозиальный характер, всегда обращена к кругу людей, разделяющих гедонистические ценности: элемент печального, тема смерти только подчеркивают ценность молодости, дружбы, любви, вина (вино здесь — атрибут пиршественной обстановки). Унылая элегия образует противоположный полюс, хотя и контрапунктически с ним связанный. Таким образом, унылая элегия, будучи развитием элегического начала, заключенного в анакреонтике, но доведенного при этом до некоторого предела и полярной противоположности, представляет собой как бы полемику с симпозиальным чувством, полемику, выросшую из самой симпозиальной диалектики. Как голос, противоположный голосам симпозиальным, а в конечном счете и анакреонтическим, унылая элегия пушкинской поры, несмотря на свою монологичность, должна быть понята, таким образом, в диалогическом контексте поэтических голосов эпохи. В этом развитии можно увидеть разрастание диалогического чувства на область жанровой системы лирики.

Третье важное обстоятельство этого развития: унылая элегия дает поэту больше возможностей для самоуглубления, для психологического анализа, для тонкого выражения души человеческой. Б. Томашевский верно отметил это обстоятельство, говоря о периоде 1816—1817 гг.:

Пушкин пишет одни элегии, притом элегии унылые. А это дает ему новый и большой опыт самонаблюдения, необходимый для поэта, овладевающего искусством изображать внутренний мир человека. Пускай первые опыты самонаблюдения односторонни, но и такое самонаблюдение обогащало его творческие силы. (1956: 96)

Итак, переход от анакреонтики 1814—1815 гг. к унылой элегии 1816—1817 гг. был не переменной моды или влияния, а развитием, имеющим внутренние основания и закономерности. В самом деле, что может быть естественнее, чем увлечение юного поэта анакреонтикой и затем открытие в рамках элегической традиции более глубокой стороны?

Еще одно обстоятельство следует иметь в виду: Пушкин не только не выбирал влияния, но можно сказать, у него и не было выбора. Элегическая стихия была главным элементом раннего романтического периода во всех европейских литературах. Об этом точно говорит Д. Благой:

Дело тут совсем не в том или ином литературном влиянии. Своими ранними элегическими стихами Пушкин погружается в широко разливающийся и очень влиятельный художественно-стилевой поток предромантизма, имеющий свой установившийся круг тем, мотивов, свою выработанную и своеобразную стилистику. (1950: 127–28)

Это был голос времени, не слышать его молодому поэту с подлинным слухом было невозможно. В русской литературе выбор был особенно узок. Вне нового течения оставались лишь поэты, сложившиеся слишком давно, как старик Державин, либо лишенные слуха “литературные староверы”. Унылая элегия с ее сосредоточенностью на внутренней жизни естественным образом вытекала из карамзинской реформы словесности. Да и сам Карамзин уже впитал влияние английской меланхолической поэзии 18-го века: Эдварда Янга, Джеймса Томсона, Томаса Грея. Он же стремился создать широкий мировоззренческий синтез, соединив эти влияния с духом книги Экклизиаста, поэтические подражания которой принадлежат к числу его лучших достижений.

И здесь мы подходим к одному из важнейших моментов истории элегии. Европейская элегия на протяжении более чем двух с половиной тысячелетий течет по множеству различных русел, пока, наконец, на исходе 18-го и в начале 19-го веков они не сливаются в единый океан *поэзии мировой скорби*, которая перетекает вообще за пределы элегического жанра и проливается в любые литературные области, ибо в эту пору расчищается самый мощный источник элегического строя — дух библейской неудовлетворенности собой, людьми и жизнью вообще — в сочетании с духом тревожного ожидания чуда радикальной перемены и пребывания у порога этого чуда, — словом, *дух библейского беспокойства*, вносящий противоречивость во все чувствования. Этот дух, который составляет один из основных элементов иудео-христианского культурного универса, был долго тесним — сначала средневековым имперсонализмом, догматизмом и просто малой доступностью библейских текстов, с которыми не были знакомы языки современных европейских народов, а затем ренессансным рационализмом и сенсуализмом. Но разум, отделивший опытный внешний мир от внутреннего, оставил человека наедине с самим собой и его персональным экземпляром Библии на родном ему

языке.¹⁸ И тогда открывшая себя личность стала находить неизведанную еще полноту самоощущения в духе библейского беспокойства и переменчивого душевного ритма. Когда же английская литература вслед за Мильтоном прочно ступила на библейскую почву, элегический дух стал обретать глубину, дотоле неизвестную. На пороге Романтизма дух библейского беспокойства, обретший персоналистическую и эстетизированную форму, стал основой универсального мировоззренческого синтеза. Мировоззренческий поворот, осуществленный Романтизмом, заключается в том, что личность становится абсолютным центром мира. Личное универсализируется. В этих условиях элегия становится мировоззрением. Гетевский "Вертер" есть элегия, ставшая романом. После "Вертера" der Weltschmerz уже не нуждается в мотивировке, а лишь в излиянии.¹⁹

Унылая элегия явилась выражением личности, нашедшей себя и потерявшей мир. Это было новым, индивидуалистическим преломлением исходной ситуации библейской истории человека — ситуации грехопадения и потери рая. Феномен этот содержит настолько мощный духовный потенциал, что и в целом, и в каждом компоненте он был символичен и задевал струны в глубине души человеческой. Поэтому в унылой элегии оказались заложенными две противоположные тенденции: с одной стороны, она открывала двери в сокровенные глубины человеческой души, с другой же, она породила стандартизованный набор символов, которые даже при самом безыскусном перебирании все же вызывали эмоциональные отклики. Образовался специфический жанровый язык, легко узнаваемый, характерный, ограниченный, легко воспроизводимый и эффективный уже сам по себе. В этом было много искушения, и отсюда возникла обширная и безликая стихия *условной* унылой элегии, которую не следует отождествлять с унылой элегией вообще. Их легко смешать, так как система устойчивых символов пронизывает всю область унылой элегии.

Русская унылая элегия, явившаяся в результате многократно преломленных в жанровой традиции влияний и подражаний, как бы отфильтровала и сконцентрировала европейский опыт и в этом отношении образовала образцовую область элегии условной. Пользуясь словами Л. Гинзбург,

Стиль русской элегической школы — характернейший образец устойчивого, замкнутого стиля, непроницаемого для сырого, эстетически не обработанного бытового слова. (23)

Но главные русские подражатели европейской унылой элегии были настолько большими поэтами, что, сужая область элегического выраже-

ния, замыкая круг условностей, они в то же время под условной поверхностью творили в высшей степени подлинное искусство. Быть оригинальным и подлинно выразительным в рамках условного языка можно было лишь за счет исключительной утонченности. Исторический парадокс заключается как раз в том, что крупнейшие русские элегики именно благодаря замкнутости и условности элегической поэтики выработали замечательно утонченные и точные средства поэтического выражения. В рецензии ("Литературная газета", № 10, 1830 г.) на поэму Федора Глинки "Карелия" Пушкин назвал "гармоническую точность" отличительной чертой школы, основанной Жуковским и Батюшковым.

Выработка элегией системы условностей — явление не новое. Элегия всегда была подвержена самопроизвольной стандартизации. Русская элегия, несмотря на свою молодость, уже пережила такой период в 18-ом веке. В прекрасном исследовании, посвященном этому периоду, Г. Гукковский показал, как под рукой Сумарокова элегия превратилась в бесформенные конгломераты элегических формул, составляющих определенные наборы.

Его элегии не имеет концов, кульминаций и т. д. Каждую из них можно закончить в конце почти любого двуступишия, совпадающем с концом фразы. Можно также начать читать такую элегию откуда-нибудь из середины, и она окажется законченным произведением. (1927: 83)

Но и это было не ново. Определенная степень клишированности наблюдается уже в древнеримской любовной элегии. В этой склонности элегии есть, следовательно, нечто специфическое для этого жанра. По-видимому, это нечто можно понять по аналогии с музыкой, с которой элегию сближает ее предмет — выражение чувств в их внутреннем напряжении и динамике, или, быть может, самой эмоциональной диалектики души. Но язык, выражающий душевные движения, куда беднее языка, описывающего внешнюю реальность. Как и в музыке, в элегии все построено на немногих тонах, образующих систему и вступающих в отношения, которые простираются между диссонантным напряжением и консонантным разрешением. Важны, впрочем, и ограничения этой аналогии. Музыка обладает огромными пластическими возможностями в конфигурировании отношений между своими элементами. Но узкий набор элементов в области смысла не дает того же эффекта. Семантика нуждается в разработке вглубь. Так и унылая элегия: если она не идет вглубь, то впадает в перебор условностей и в состояние нарциссизма. Но глубина есть глубина, она

не различима с поверхности. На поверхности же унылой элегии — глубокой или условной — мы находим один и тот же элегический язык.

Когда Кюхельбекер протестовал против элегии, он имел в виду именно унылую элегию, но при этом отождествил ее целиком с элегией условной. Он был прав, когда утверждал, что чувство уныния поглотило в элегии все другие чувства. Вот какую картину рисует беспристрастный историк литературы более ста лет спустя:

Элегия, модная в те годы, не была богата разнообразием тем. Чувство меланхолии господствовало над прочими чувствами. Поэтому и темы были в ограниченном выборе. Разлука с возлюбленной, неразделенная любовь, чувство меланхолической ревности, скорбь об утраченной радости, мрачное уединение и "стенания" на лоне природы в вечерний час, чувство угасающей юности и приближения безвременной смерти, наслаждение в страданиях и печали — вот почти весь замкнутый круг элегических тем "унылого" толка. И Пушкин был ему верен. (Томашевский 1956: 120)

Юный Пушкин отдал значительную дань не только унылой, но именно условной элегии. Недаром из 17 элегий, которые он в 1817 г. планировал включить в свое первое собрание стихотворений, вошла, когда он, наконец, осуществил его в 1826 г., всего одна ранняя элегия. Но, как мы уже знаем, ранняя условная унылая элегия была для Пушкина школой изображения внутреннего мира человека. И он очень скоро из ученика превратился в мастера. Уже в 1816 году он пишет первую *оригинальную* унылую элегию — "Пробуждение". Это та единственная из ранних элегий, что вошла в "Стихотворения" 1826 года. С 1820 г. оригинальная элегия становится постоянной частью его поэтического репертуара. В этом году появляются "Увы! зачем она блистает", "Погасло дневное светило", "Редет облаков летучая гряда". Уже третья из них выходит за рамки унылой элегии. Стихотворение построено на соотношении двух впечатлений, на реконструкции прошлого памятью, питаемой неугасающим чувством. При условной лексике ситуация, восстанавливаемая памятью, совершенно уникальна и загадочна. Спокойный и даже объективный тон создает чувство грустной отрешенности. Интимная причастность ситуации и одновременно чувство отдаленности и примиренности составляет то тонкое смешанное ощущение, на котором элегия построена. Немаловажный факт: нахождение новой, созерцательной интонации связано с тем, что элегия принадлежит к числу "Подражаний древним".

Хотя перелом очевиден, тем не менее он произошел не за счет отказа от элегического словаря; правда, его использование с годами становится более умеренным. Главная перемена заключается в том, что элегия становится выражением не обобщенного элегического сознания, а некоторых глубинных и утонченных состояний духа. И это сочетается с обновлением всего строя элегии. Традиционные элементы элегического языка в новом контексте приобретают новые функциональные нагрузки. Они больше не являются безусловными опорами элегической поэтики, но оказываются мотивами, которые вступают в сложную систему внутренних взаимоотношений, подобно тому как это было показано при семантическом анализе "Воспоминания". Именно в словах элегического лексикона Пушкин открывает дремавшие дотоле богатейшие возможности создания многогранного смысла на основе одновременной актуализации полисемантического потенциала в разноплановом контексте, а также путем включения мотива одновременно в различные функциональные системы связей в тексте.

В лексическом составе "Воспоминания" к традиционному элегическому словарю относятся по крайней мере слова: *ночь, тень, тишина, мечты, тоска, воспоминание, праздность, сердце, отрада; томительный, печальный, утраченный, хладный; умолкнуть, трепетать, жаловаться, лить слезы; безмолвно, горько*. Но совпадая с уловной элегической лексикой номинально, они не совпадают с ней по функциям. Если взять, например, наречие *безмолвно*, то в условном элегическом языке его функция определяется эмоциональным тоном, с ним ассоциированным непосредственно: оно сразу же вызывает ассоциации с тишиной, одиночеством, невысказанностью какого-то наличного содержания. У Пушкина эти значения используются сполна. Но при этом эффект извлекается не из эксплуатации непосредственных ассоциаций, а из того, что слово помещается в контекст с четко организованной структурой смысловых отношений. Слово *безмолвно* помещается в семантический ряд: *тишина, немые*. В оппозиции к нему, но и в продолжение его следуют: *говорят, язык*, отчего значение 'задержанной речи' оказывается контекстуально приписанным каждому элементу первого члена оппозиции, а значение 'преодоленного молчания' — каждому элементу второго члена. Иначе говоря, значение 'задержанной речи' оказывается функцией принадлежности *безмолвно* к определенной семантической структуре данного текста — семантической парадигме. Таким образом, смысл данной лексемы перестает быть атомарным смыслом, сосредоточенным в одном пункте, но становится разлитым по широкому контексту, присутствует одновременно во многих точках. В этом отношении *безмолвно* принадлежит к плану характеристик того душевного состояния, которое передается в стихотворении. Но

оно же обусловлено и фактическим сочетанием обстоятельств в данном месте текста, является необходимой конкретной деталью локального образа: *воспоминание* не 'говорит', потому что оно *развивает свиток*, то есть совершает действие, заменяющее речь. *Безмолвно* здесь уместно вне зависимости от включенности в одну из семантических структур, возникающих в плане целостного контекста. Слово оказывается, таким образом, включенным в 'экономия' поэтического контекста двумя различными путями: посредством парадигматических и посредством синтагматических отношений. Так порождается суггестивный эффект слова.

Не менее важна перемена, которая произошла в лирическом субъекте на пути от условной к оригинальной элегии. Занимаясь ранним Пушкиным, Ю. Тынянов показал, что в 1820 году у него совершается переход к лирике поэта "с адресом" и биографией. "Лирические стихотворения Пушкина с 20-х годов /... / ведутся от имени конкретного 'поэта'" (1969:130). Поставив в кавычки слово *поэта*, Тынянов подчеркнул, что этот переход не следует понимать слишком натуралистически. Конкретный поэт — это не результат отказа от маски, а новая маска, которая, однако, лепится не по шаблону, а по себе — согласно собственному видению себя и своей роли. Роль эта рефлексивная, но, тем не менее, это роль. Она требует избирательности. Она вдвойне рефлексивна, ибо поэт не только строит свой образ, но и старается в жизни придерживаться созданной им роли ("... и живи, как пишешь" Батюшкова).

Пушкинская лирика не живет спонтанным выражением. Это в высшей степени интеллектуальная лирика. Она приходит к глубинному и даже подсознательному содержанию через строго поставленный анализ, который в свою очередь осуществляется на основе широкого избирательного синтеза мотивов и поэтических концепций, выработанных поэтической культурой.²⁰

Рефлексивно-ролевая позиция лирического сознания сказывается не только в том, что читатель видит в каждом стихотворении перед собой конкретного поэта "с адресом", но и в том, что он воспринимает поэзию как исповедь, как акт рефлексии, как процесс переплавки жизненного опыта поэта в поэтический текст. Поэтический акт предстает как звено, завершающее биографию поэта, как *телос* его жизни. Непременным составляющим такого поэтического феномена, как и его восприятия, является метапоэтический смысловой слой.

В условно-ролевой позиции лирического сознания читатель не видит лица поэта, он видит в нем некое амплуа: поэта одического, элегического, анакреонтического. В рефлексивно-ролевой позиции лирического сознания читатель видит лицо *этого* поэта и его индивидуальный и осо-

бенный опыт. Ролевое свойство этой позиции сказывается в том, что читатель видит весьма определенный автопортрет художника, гораздо более определенный, чем живая, не сводимая к концепции личность.

К тому времени, когда появилась критика Кюхельбекера, Пушкин был уже вполне оригинальным элегиком. Но Кюхельбекер не хотел этого видеть. Пушкин так и не дал прямого ответа своему другу и оппоненту, хотя в его черновых бумагах сохранился набросок под названием "Возражения на статьи Кюхельбекера в 'Мнемозине'", из которого по крайней мере видно, что кюхельбекеровская постановка вопроса его не удовлетворяла, хотя он, по-видимому, готов был в определенной мере согласиться с упреками в адрес элегии. Серьезное возражение Кюхельбекеру содержится в черновом наброске так никогда и не написанной на чисто статьи "Стихотворения Евгения Баратынского" (1827), рецензии на только что вышедший сборник этого поэта:

Первые произведения Баратынского были элегии и в этом роде он первенствует. Ныне вошло в моду порицать элегии, как в старину старались осмеять оды; но если вялые подражатели Ломоносова и Баратынского равно несносны, то из того еще не следует, что роды лирической ²¹ и элегической должны быть исключены из разрядных книг поэтической олигархии. (1937: т. 11, 50)

Осенью 1830 года в Болдине Пушкин вновь садится за статью о Баратынском, и в первых же ее строчках определяет, в чем состоит оригинальность Баратынского:

Он у нас оригинален, ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко. (Там же: 185)

Итак, условной элегии Пушкин противопоставляет оригинальную, причем оригинальность он видит в способности мыслить и чувствовать. Здесь интересно, что не просто оригинальное (независимое) мышление есть для Пушкина условие оригинальности элегии, а мышление *правильное*. Это выдает одну из глубочайших установок Пушкина: своеобразный платонизм его мышления, стремление не изобретать, а открывать то, что заложено в природе феноменов, к которым поэт обращается.

Пушкинский платонизм — концепция чрезвычайно важная для понимания лирики поэта и в частности "Воспоминания", и ее нужно уяснить себе в полной мере.

Синтаксическая конструкция, лежащая в основе всего малого текста "Воспоминания": "Когда... в то время..." — задает важнейшее семантическое условие стихотворения. Конструкция эта в языке имеет два различных смысла. Во-первых, она может указывать на единичное событие, привязывая его к определенному обстоятельству. Во-вторых, она может указывать на условие, при любом появлении которого имеет место данное событие, то есть указывает на характерную повторяемость события, на его типичность.

Как же следует понимать "Воспоминание"? В. Ляпунов справедливо заметил, что совершенная нонпретеритная форма глаголов при *когда* — *умолкнет* и *наляжет* — принадлежит языковой конструкции, которая означает действие, всегда предшествующее возникновению другого повторяющегося в связи с ним события (30–31). Но следует ли понимать "Воспоминание" как описание возобновляющегося, периодического события? Такое чтение еще допустимо для малого текста "Воспоминания", но большой текст, повествующий о видении ангелов, никак не укладывается в рамки такого чтения: это чудо, откровение, явление уникальное. Вряд ли стоит здесь видеть несоответствие между первой и третьей частями текста. Скорее оба текста "Воспоминания" следует читать не в смысле единичного события и не в смысле постоянно повторяющегося: перед нами событие *архетипическое*. Оно возникает с необходимостью, подобно событиям естественным, но в отличие от них, это не повторяющееся событие, а событие единственное.

Оно возникает с необходимостью при стечении соответствующих обстоятельств. Но соответствие это настолько сложного и тонкого порядка, а результат настолько критического значения, что для множественности здесь просто нет места. Событие выступает из обыденного порядка вещей, но обладает при этом необходимостью и правильностью, которая выражена грамматической структурой первых 16 строк. Оригинальность Пушкина совершенно особого рода. Он находит исключительно точный подход к очень сложным, тонким, труднодоступным феноменам, которые обладают в том особом мире, где они совершаются, высокой необходимостью и правильностью. Только эта необходимость — не естественная, а феноменологическая, укорененная в трансцендентальных слоях структуры человеческого духа.

Диахронический аспект.

Ламентативный и медитативный стиль.

Рефлексивная элегия

Особый аспект в истории пушкинской элегии связан с разновидностями элегического стиля. Во-первых, ясно выделяется своей формальной отмеченностью стиль *ламентативный*: громкий, эмфатический, с большим числом междометий, обращений и восклицаний, риторических вопросов. В этом стиле Пушкин писал свои ранние унылые элегии. Вот характерный отрывок из его "Элегии" ("Я думал, что любовь погасла навсегда") 1817 года:

Любовь, отрава наших дней,
Беги с толпой обманчивых мечтаний.
Не сожигай души моей,
Огонь мучительных желаний.
Летите, призраки... Амур, уж я не твой,
Отдай мне радости, отдай мне мой покой...

На шесть строк приходится четыре обращения (*любовь, огонь, призраки, Амур*); пять повелительных форм глагола, выражающих призыв и заклинание (*беги, не сожигай, летите, отдай* — повторно; повтор принадлежит к той же группе стилистических признаков); два многоточия обозначают эллипсы, эмфатические обрывы речи, задыхания.²²

Противоположен ламентативному *медитативный* стиль элегической речи. Это тихий, размышляющий стиль. Он характеризуется философической обстоятельностью рассуждений, развернутыми логическими последовательностями, а в лучших образцах — тонкой игрой смысловых оттенков.²³ "Воспоминание" дает достаточно ясное представление об этом стиле.

Ламентативный стиль доминировал в условной элегии 18-го века. Его культивировала также условная элегия начала 19-го века. Этот стиль отлично позволяет использовать клишированные формулы, оправдывая их совокупность чисто эмфатическим единством. Но условная элегия начала 19-го века охотно использовала и медитативный стиль, а также умела сочетать оба. В то же время первые оригинальные унылые элегии Пушкина "Пробуждение" (1816) и "Погасло дневное светило" (1820) выдержаны в ламентативном стиле, хотя по существу они содержат

значительный медитативный элемент, скрытый под поверхностью эмоциональной динамики.

Но уже в медитативном стиле самом по себе таились возможности, превосходившие стилистический уровень. В противоположность ламентации, медитация создает условия для элегии без внешних опознавательных признаков. Здесь все в смысловом строе, и следовательно, формирующие силы жанра, не имея иных опор, уходят вглубь. В недрах медитативного стиля заключен потенциал собственно *медитативной элегии* — элегии, дающей место мысли, анализу, процессу исследования смысла ситуации, пронизанной внутренними напряжениями и противоречиями. Таким образом, медитативный стиль обеспечивает установку на действительную элегическую медитацию, и медитация здесь оказывается имманентным качеством жанрового феномена элегии. Тип медитативной элегии совершенно неизбежен в истории жанра, и он представляет собой реализацию внутренних его возможностей.

Еще одна существенная поляризация в пределах романтической элегии состоит в том, что в противоположность основной массе элегий, где переживания лирического субъекта протекают на фоне созерцания природы или во всяком случае — окружающего мира, выделяется *рефлексивная элегия*, построенная на погружении во внутренний мир героя. Она выделяется в рамках медитативной. Интроспективная рефлексия представляет собственно персоналистический тип медитации. Лирика есть выражение внутреннего, но внутреннее может выражаться и через внешнее (пейзаж, ситуацию), и через имперсональное, обобщенное размышление о внутренних проблемах. Только интроспекция полагает прямую направленность сознания во внутренний мир, а рефлексия задает медитативную дисциплину этой направленности. Что рефлексивная элегия является наиболее последовательным выражением духа элегии, заметил однажды старший современник Пушкина Самюэл Тэйлор Колридж:

Elegy is the form of poetry natural to the reflective mind. It may treat of any subject, but it must treat of no subject for itself; but always and exclusively with reference to the poet himself. ²⁴ (Колридж, 1884: Запись от 23 окт. 1833 г.)

Рефлексивная элегия ограничена в своем использовании элегической лексики. Пушкинское "Воспоминание", будучи характерной рефлексивной элегией, превосходно демонстрирует это ограничение. Так, если сопоставить "Воспоминание" с "Элегическим словарем", составленным Г. Винокуром по Пушкину (Винокур 1959: 371—376), то мы найдем в "Вос-

поминании” почти исключительно слова из одного только из четырех разделов “Словаря”, а именно: “Слова, означающие субъективное состояние и переживание” — и только одно слово — *тишина* — из раздела “Слова, обозначающие предметы внешнего мира, преимущественно детали пейзажа”, но это же слово имеется и в разделе лексики субъективных состояний. Впрочем, ко второму разделу следовало бы отнести также *ночь* и *тьма*, которые у Винокура не упоминаются. Но это не меняет преимущественной представленности элегической лексики в рефлексивной элегии словами, означающими субъективное состояние и переживание.

В рефлексивной элегии лирический герой представлен лирическим *я*, или лирическим субъектом, от лица которого ведется речь. Рефлексивная элегия выделяется в пределах медитативной и составляет ее привилегированную область, поскольку рефлексия задает определенную медитативную дисциплину. Она задает, соответственно, и определенную структуру семантическому пространству элегии.

Рефлексия, или мышление, направленное возвратно, означает самоанализ, самонаблюдение и диалог с самим собой. В отличие от феноменов, отмеченных объективной интенцией сознания и имеющих пространственно-временную структуру, феномены рефлектирующего сознания имеют только временную структуру, причем время строит как их диахронию — единство последовательных временных моментов, так и синхронию — единство данного момента: данный момент оказывается единством продуктов памяти и вызвавших их к жизни новых переживаний. В рефлексии единство предстает через разъединение и тем самым задает членораздельную структуру, или артикуляцию. Это значит, что в диахроническом аспекте наблюдение самого себя, диалог с самим собой обретает принципиальное структурное условие в раздвоении *я* на *я* нынешнее и *я* прошлое, или на *я* вспоминающее и *я* вспоминаемое.

Этим раздвоением лирического *я* многое объясняется в пушкинской элегии. Так, элегия “Под небом голубым страны своей родной” (1826) завершается удивленным самонаблюдением:

Где муки, где любовь? Увы! в душе моей
 Для бедной, легковерной тени,
 Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

Когда в “Воспоминании” мы читаем: “*И горько жалуюсь, и горько слезы лью*”, — то это не противоположная реакция: жалобы и слезы здесь не выражают отождествления нынешнего состояния с прошлым — там не

было слез, там были безумства, игры, суета, — а как раз изменившееся сознание. Т. о., слезы и жалобы или их отсутствие в одинаковой мере означают воспоминание изменившегося сознания.

Самое изменение сознания во времени есть процесс, ферментирующий в душе поэта непосредственный опыт жизни в поэзию:

Безумных лет угасшее веселье
 Мне тяжело, как смутное похмелье,
 Но, как вино — печаль минувших дней
 В моей душе, чем старе, тем сильнее. / ... /
 Порой опять гармонией упьюсь,
 Над вымыслом слезами обольюсь.
 ("Элегия", 1830)

Если безумное веселье жизни быстро угасает и превращается в смутное похмелье и печаль, то печаль минувших дней есть вино, которое, старея, становится сильнее, то есть упоительней. *Гармония* и *вымысел* — это синонимы поэзии. *Упьюсь* есть ссылка на то, что именно *вино*, или *печаль минувших дней*, становятся *гармонией*. И *слезы* теперь относятся не к опыту прошлого — это слезы поэтического восторга. Его плоды потому и названы *вымыслом*, чтобы отличать их от прямого отождествления с непосредственным опытом, лежащим в основе воспоминания.

В общем, в рефлексивной элегии диалектический феномен воспоминания становится одной из главных структурных опор, определяющих ее смысловую, или, что то же, внутреннюю, форму. Благодаря рефлексивной элегии центральная роль воспоминания становится очевидной для элегии вообще. Напомним, что А. Галич в цитированном ранее определении элегии указывает именно на *воспоминание* как на характернейший ее содержательный признак ("элегия как тоскливое и веселое пение, возбужденное воспоминанием и т. д.").

Собственно говоря, рефлексивная элегия лишь обновила центральное место *воспоминания*, которое и прежде было одним из характерных мотивов элегии. Но в рефлексивной элегии *воспоминание* становится принципом внутренней формы, а не только темой. Если мы теперь напомним, что исторически элегия начинается как воспоминание о жизни умершего, то теперь становится понятным тезис, выдвинутый в начале этой главы, что жанр есть историко-культурная перспектива, отраженная во внутреннем строе произведения. Разумеется, это определение имеет в виду ядерный феномен элегического жанра.

В синхроническом аспекте рефлексия предполагает расслоение *Я* на *Я* созерцающее и *Я* созерцаемое. В этих условиях смысл развивается во внутреннем конфликте лирического *Я* путем внутреннего диалога и диалектической пульсации. Неизбежные фазы этой замкнутой структуры описал немецкий философ И. Г. Фихте: от тезиса — к антитезису и от него — к синтезису. В работах Фихте 1790-х годов феноменология рефлексии представлена в качестве абсолютной основы всякой философии. Стремление рефлексивной элегии пушкинской поры к той же смысловой структуре естественно: гиперперсонализм Романтизма вел к выявлению основ рефлексии и в философии и в поэзии.

“Философия учит нас все отыскивать в *Я*. Впервые через *Я* входит порядок и гармония в мертвую и бесформенную массу”, — пишет Фихте, имея в виду под *Я* диалектический структурный феномен рефлексии (401). Именно внутренней гармонией этого феномена объясняется та гармония, которая господствует в мире рефлексивной элегии пушкинской поры, вопреки тому, что она посвящена внутренним конфликтам, унынию, разочарованию и т. д.

Фихте рассматривает рефлексия как механизм, позволяющий развернуть весь универсум в его целостности: “Через *Я* утверждается огромная лестница ступеней от лишая до серафима” (там же). В мире пушкинского “Воспоминания” мы находим подобный же диапазон: от *змеи* до *ангелов*. В пушкинском тексте *змея* и *ангелы* относятся к разным ступеням единой иерархической системы: 1. оба лексических мотива относятся к символам, которые представляют один и тот же план — внутреннее состояние лирического *Я*; 2. *змея* и *ангелы* символизируют состояние душевного кризиса на разных его стадиях: *змея* на стадии беспросветного отчаяния, *ангелы* — на стадии просветления, знаменующей разрешение кризиса; 3. *змея* и *ангелы* противоположны как обитатели низа и верха. В этом контексте эта пара символов неизбежно становится знаком универсума, представляемого лирическим *Я*.

В случае, когда рефлексивная структура элегии вполне откристаллизована, читатель получает особую точку зрения. Расслоение *Я* в акте рефлексии помещает читателя в самую середину авторского сознания — между *Я* созерцающим и *Я* созерцаемым. Такая ситуация была подробно рассмотрена на материале “Воспоминания”. Мы видели, что она ведет к отождествлению акта поэтического самоанализа с творческим актом и конкретно — с актом создания данного произведения. У читателя возникает чувство присутствия в самой середине творческого акта. Рефлексивная элегия находит свое наиболее полное выражение как произведение о творческом состоянии поэта.

Итак, можно увидеть, что последовательное проведение принципа рефлексии на элегической почве неизбежно ведет к образованию определенной внутренней формы. Эта внутренняя форма рефлексивной элегии представляет собой семантическое пространство, составленное единством трех смысловых планов. Планы эти: 1. воспоминание, 2. самонаблюдение в процессе воспоминания, 3. поэтический творческий процесс. Именно доминированием элегического модуса в романтической лирике, который направляет поэтическое сознание на путь рефлексии, объясняется тот хорошо известный факт, что поэзия является едва ли не основной темой поэзии Романтизма. А рядом с этим находится и исключительная эстетическая самосознательность романтического искусства и панэстетический характер романтического мира вообще.

Диахроническое рассмотрение.

Анагнорисис

“Воспоминание” обладает еще одной крупной смысловой особенностью, которая характеризует зрелую и особенно позднюю пушкинскую элегию. В этой особенности обнаруживается одна из наиболее глубоких тенденций образования внутренней формы европейской элегии вообще. По смыслу и композиционным функциям особенность эта зеркальна относительно феномена *воспоминания*. Она проявляется в повороте рефлектирующего сознания на 180°, в обращении его к будущему. За этим проявлением, однако, стоят более специфические функции.

Обращенность к будущему появляется у Пушкина в его ранних унылых элегиях как выражение мечтательности в форме заклинания будущего. Такова, например, концовка элегии “Уныние” (1816) :

Пускай твои небрежные напевы
Изобразят уныние любви,
И, слушая бряцания твои,
Пускай вздохнут задумчивые девы!

Так же рано обращенность к будущему сочетается с чувством мимолетности юности и радостей жизни. Выражением интенсивности переживания настоящего и преданности ему становится клятва сохранить его в памяти. Обращение к будущему в этом случае предстает как утвержде-

ние непреходящей ценности мимолетного настоящего, его незабываемости:

Печально младость улетит,
И с ней увянут жизни розы.
Но я, любовью позабыт,
Любви не позабуду слезы!
(“Элегия”, 1816)

Это обстоятельство оказывается носителем гораздо более глубоких функций с 1820 года. В элегии “Погасло дневное светило” отправным пунктом смыслового развития является слитность воспоминания с мыслями о будущем:

Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской *туда стремлюся я,*
Воспоминаньем упоенный...

Затем следует обозрение прошлого под знаком отречения от него. Удивительная концовка содержит парадоксальное сочетание утверждения о том, что прошлое решительно забыто, с противоположным утверждением:

И вы забыты мной, изменницы молодые,
Подруги тайные весны моей златыя,
И вы забыты мной... Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило...

“Забыты” здесь означает желание забыть, которое сталкивается с живыми, незабываемыми страстями. Результатом является именно открытое прозрение внутренней противоречивости своего строя чувств, откуда вытекает ожидание новых бурь. Таков смысл заключительного, третьего повторения рефрена:

Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...

Этот рефрен является носителем заклинательного строя, выражающего страстное, напряженное переживание связи моментов воспоминания о прошлом и прозрения будущего.

Особый композиционный эффект возникает, когда смысл обращения к будущему заключен в том, что через ценность будущего воспоминания о настоящем создается ностальгическая и созерцательная дистанция по отношению к настоящему, которое получает, таким образом, свое элегическое оправдание:

Ангел кроткий, безмятежный,
Тихо молви мне: *прости*.
Опечалься: взор свой нежный
Подыми и опусти;
И твое воспоминанье
Заменит в душе моей
Силу, гордость, упованье
И отвагу юных дней.

(“Предчувствие”, 1828. Подчеркнуто Пушкиным)

Отметим здесь призывательные формулы, представляющие модус, смежный заклинанию. Вариантом этой ситуации может быть приготовление к *забвению*: “К забвенью сердце приготовь” (“Когда твои молодые лета”, 1929).

С 1830 года будущее вообще становится главным направлением элегического сознания у Пушкина. Прошлое все меньше подвергается анализу. Появляется даже тема прощания с воспоминанием:

В последний раз твой образ милый
Дерзаю мысленно ласкать.

Элегия называется “Прощание” (1830), но это прощание не с возлюбленной, а с ее образом, с памятью о ней. Теперь прошлое может быть сведено лишь к отправной точке для элегической медитации о будущем. Таковы “Элегия” (“Безумных лет угасшее веселье”) 1830 года и “Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит” 1834 года. Здесь происходит полное обращение смысловой установки унылой элегии. Если в 1816 году Пушкин писал: “Пускай умру, // Непробужденный!..” (“Пробуждение”), то “Безумных лет” выражает противоположное желание:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.²⁵

Элегия последнего типа, теряя наиболее экстенсивное измерение — воспоминание, становится очень короткой. Длинные тени прошлого сменяются короткими тенями, отбрасываемыми будущим в настоящее. Соответственно элегический поток усыхает, элегии становятся редкими. А вместе с элегией сокращается и объем лирического творчества Пушкина в последние годы.

Пиком в развитии внутренней формы элегии был 1828 год. В большом тексте "Воспоминания" работа памяти приходит не просто к открытию, но к *откровению* сверхличного порядка. И это, по-видимому, самая глубокая результативная функция элегического самоанализа. Такой точки зрения придерживается А. Ф. Поттс в книге "Элегический лад" ("The Elegiac Mode"). Поттс находит, что жанр, развившийся из надгробной песни, направлен вообще на разрешение предельных проблем человеческой жизни и, прежде всего, на самопознание, самораскрытие. Открытие через самораскрытие — путь элегии. Отсюда широта элегического модуса в истории европейской литературы.

Существует значительный корпус литературы откровения и самораскрытия — классической и новой /... / Этот корпус образует благородную традицию, которая идет от греческих исследований природы человека и общества, латинских углублений в природу любви и христианских поисков Божественной Природы, через лабиринты романтической интроспекции — в джунгли современных автобиографических писаний. (1967:37)

Поттс находит, что суть элегии составляет процесс познания, который она определяет термином, заимствованным у Аристотеля, но значительно переосмысленным: *анагнорисис*. Она обращается скорее к полноте значений этого слова: "слово *анагнорисис* переводится в следующих вариантах: 'узнавание', 'откровение', 'открытие' или 'раскрытие'" (там же: 36). Отсюда вытекает определение элегии: "элегия есть поэзия испытующего и откровенного видения (of skeptical and revelatory vision) ради видения, удовлетворяющего жажду человека знать и понимать" (там же: 37). Символика откровения, совершающегося в элегии, — *свет из тьмы* (там же).

Понятие *откровения* и символика *света из тьмы* существенно дополняют понимание феномена элегии и ее динамической формы. Следует иметь в виду, что эта символика реализуется далеко не в любом элегическом тексте, но это знаки глубокого потенциала, хранимого жанром. Свойства, описанные Поттс, хорошо смыкаются с остальными известными нам свойствами элегии: выражением неразрешимо противоречивого

чувства, рефлексивной направленностью сознания, пребыванием в критической ситуации, устремленной к пределу — порогу между жизнью и смертью. Откровение в данном случае есть приобщение глубочайших тайн человеческого бытия. Подлинная тайна не открывается, а приоткрывается; подлинное же откровение — не рассеяние тьмы, а получение знаков просветления, прикосновение к тайне через переживание трепетного предела существования. Откровение вносит в элегию обращение временной перспективы. Если воспоминание направляет сознание в прошлое, то откровение, которым завершается воспоминание, поворачивает нас лицом к будущему, но в обновленной, раздвинувшейся перспективе. Этот поворот особенно хорошо вписывается в диалектическую структуру рефлексивной элегии.

Основные символы откровения — свет из тьмы — мы находим в “Воспоминании”, причем как раз в роли знаков его начала и конца. Ночная обстановка четко заявлена в первом четверостишии, и в финале возникает видение *ангелов*, которое обычно ассоциируется со светом. Но этого мало, *ангелы* — с **ПЛАМЕННЫМ мечом**. Полупрозрачная ночи тень из первого четверостишия и *тьнь* как предварительная форма явления *ангелов* служат посредниками процесса проникновения тьмы на пути к свету.

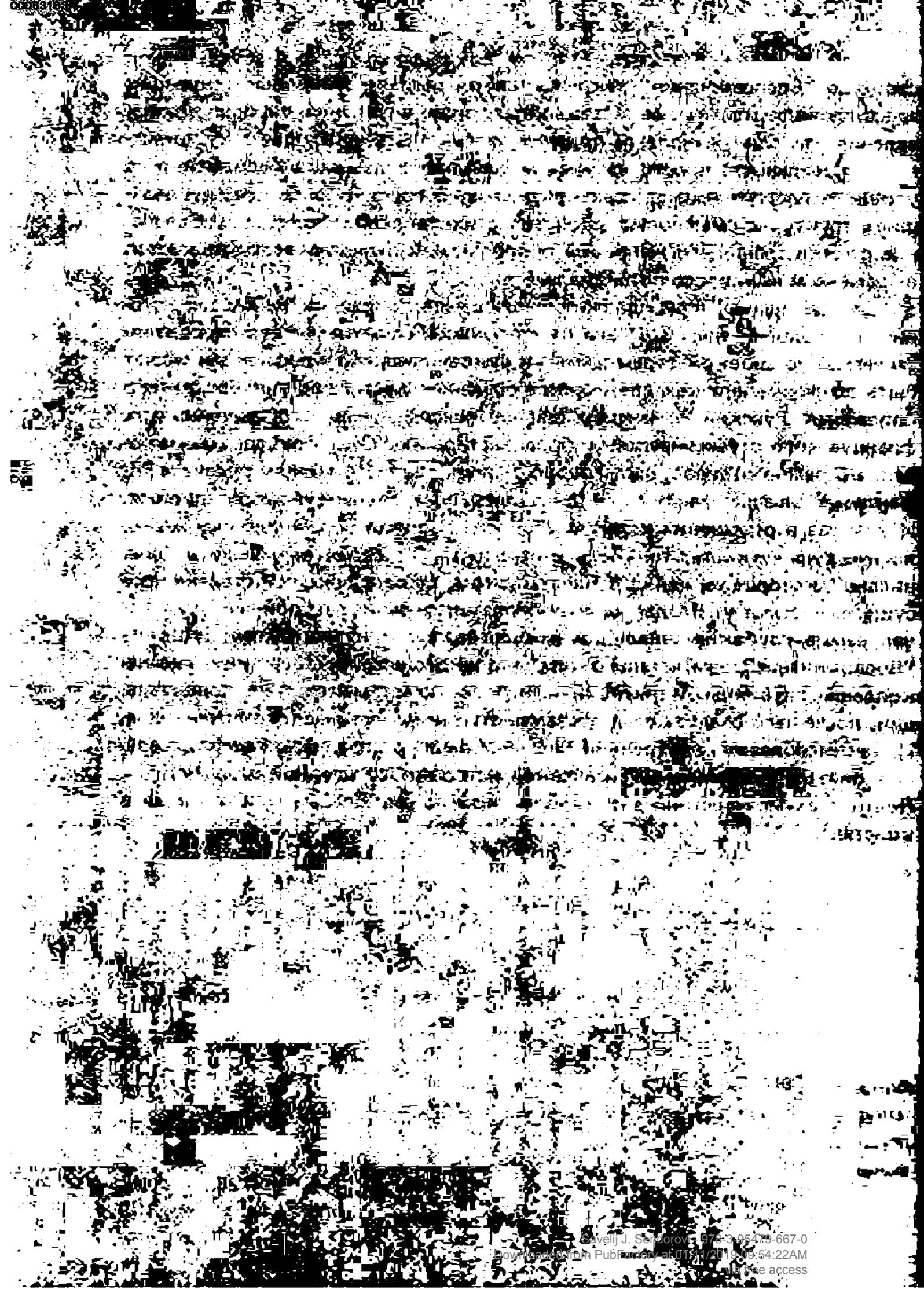
Если откровение в религиозном опыте связано с трансцендентом в потусторонний мир, завершается в мистике, то в элегической рефлексии, на ее пределе, дух поэзии возвращается к самому себе — к плану поэтического творчества. И откровение оборачивается поэтическим откровением, в котором мистический трансцендент есть только частный аспект, знак полноты и поворотный момент, а не пункт конечного назначения. Он не только хорошо смыкается с чисто психологическими значениями, но и предполагает их. Отсюда у Пушкина по меньшей мере двойная обоснованность каждого мотива и неоднозначность контекстуальных связей, та “бездна значения” в каждом слове, которую когда-то заметил Гоголь (1959: т.6, 38) и на которую вновь обратил внимание Тынянов (1969: 133).

“Воспоминание” на карте элегии

Итак, наш обзор особенностей элегии в пушкинскую эпоху вылился в конце концов описанием внутренней смысловой структуры “Воспоминания”. В смысловом строе “Воспоминания” сошлись с исключительной густотой и в гармоническом взаимном соответствии наиболее глубокие тенденции элегического жанра, как они сказались в пушкинскую эпоху, к ним вообще восприимчивую. Но еще более замечательное

свойство "Воспоминания" заключается в том, что жанровые тенденции здесь проявляются как свойства, образующие внутреннюю форму произведения. Ни один жанровый признак элегии здесь не входит в художественную реальность просто на уровне жанрового языка, а непременно на уровне структурно-смысловых признаков. В свою очередь все глубочайшие структурно-смысловые свойства стихотворения получают объяснение с точки зрения его жанровой природы, или, лучше сказать, являются выражением жанрового потенциала.

"Воспоминанию" принадлежит выдающееся положение на картах истории и типологии элегии. И это не случайно. Романтизм с его персоналистической установкой, стремлением к самовыражению и рефлексии может быть понят именно как элегическое сознание, достигшее универсального положения. Русский Романтизм шел по следам немецкого, английского, французского с ученической добросовестностью. Он не экспериментировал, а бережно отбирал, фильтровал, рафинировал. Именно в русском Романтизме элегия фактически оказалась центральным жанром лирики. И как раз в отношении к элегии Пушкин проявил особенную феноменологическую чуткость, тонкость и строгость. То свойство мыслить "правильно", которое он ценил в Баратынском, было в высокой степени присуще ему самому. Владея большой поэтической культурой, он чувствовал самые глубокие тенденции искусства. Но и в творчестве Пушкина "Воспоминание" замечательно тем, что оно знаменует вершину, где накопление глубинных тенденций жанра достигает максимума концентрации, после чего следует спад, фаза свертывания элегического потенциала. И, таким образом, внутренний мир небольшого поэтического произведения оказался отражением гигантской историко-культурной перспективы. Почти трехтысячелетний дух европейской поэзии здесь как бы выпал в кристалл.



011

ГЛАВА 6.

“ВОСПОМИНАНИЕ” И ЕГО ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ

О вы, в моей пустыне
Любимые творцы!
Займите же отныне
Беспечности часы.
Мой друг! весь день я с ними,
То в думу углублен,
То мыслями своими
В Элизий пренесен.
Когда же на закате
Последний луч зари
Потонет в ярком злате,
И светлые цари
Смеркающейся ночи
Плывут по небесам,
И тихо дремлют рощи,
И шорох по лесам,
Мой гений невидимкой
Летает надо мной / ... /

— Пушкин, *“Городок”*, 1816.

Литературная традиция никогда не связывала оригинальности творчества Пушкина. Основная черта его творчества — то, что он умел быть оригинальным именно тогда, когда продолжал традицию.

— В. Томашевский 1959а: 222

Хорошо известно, что пушкинское творчество хранит в себе материальные следы огромного количества поэтических влияний. На языке Мандельштама Пушкин принадлежит к категории *ос*, которые пользуются медом поэзии, собранным поэтическими *пчелами*. Именно потому, что секрет пушкинской оригинальности связан с характером осуществленного им синтеза, важно изучение его текстов в их внешних литературных связях. Вместе с тем исключительная обширность пушкинского синтеза осложняет эту задачу до чрезвычайности. Поэтому решать мы ее будем избирательно, пользуясь несколькими вехами, ценность которых должна быть очевидна заранее.

Видеть связи больших текстов гораздо проще, чем малых. Такие крупные черты, как фабула, сюжет и характеры, отличаются высокой характерностью и опознаваемостью. Они определяют не только лицо крупных текстов, но и ведут вглубь. Наиболее крупные черты в лирике относятся к жанровому характеру. Глубина же в малых лирических текстах есть функция прежде всего словесной ткани. Она живет в тонких семантических отношениях, в артикуляции мелких единиц смысла. Они же имеют за собой менее заметную историю.

В этих обстоятельствах точкой приложения рациональных усилий будет пересечение жанровой перспективы и истории наиболее нагруженных смысловых компонентов. Ориентиры этого рода для нас уже определились: это мотив *тени* в обоих значениях и мотив и тема *воспоминания* в контексте *элегической* лирики. Такая стратегия не имеет ничего общего с построением гипотезы, которая кладется в основу серии экспериментов в естественных науках. В такой стратегии нет вообще ничего гипотетического. Она основана на предварительном интуитивном знании горизонта исследуемой области. Конкретнее — на знании того, что именно на указанные мотивы, темы и жанровые особенности всего явственнее откликаются тексты, составляющие поэтический фон по отношению к пушкинскому тексту; и наоборот — тексты, определеннее всего воспринимаемые как родственные ему, неизменно обнаруживают именно эти признаки. Так что принятая стратегия основана не на гипотезе, а на дисциплине.

Можно предвидеть законный вопрос: не ведет ли такая дисциплина к чисто демонстративным результатам, не predeterminedены ли наши ответы нашими вопросами? Полагаю, что законность такого опасения погашается тем обстоятельством, что перед нами вариант герменевтической ситуации. Как известно, герменевтический круг все же позволяет раздвинуть горизонт. В нашем случае сквозь призму пушкинского стихотворения, в открываемой им перспективе, именно в силу запечатленного в нем синтеза, можно различить контуры смыслового единства, которое одухотво-

ряет семантические процессы в поэзии, составляющей почву этого текста, а в свете этих синтезирующих сил заново и в более широком контексте рассмотреть значимость наших вековых семантических компонентов. И наоборот, конгруэнтность семантических особенностей вековых компонентов у различных авторов укажет на черты мировоззренческого единства исследуемой эпохи. С другой стороны, мы сможем лучше уяснить — и это наша главная цель — характер пушкинского синтеза.

Тень

Разбирая текст "Воспоминания", мы обратили внимание на то, что в бóльшем варианте дважды появляется *тень*. Дважды, но в различных значениях: первый раз в значении ночной тьмы, во второй раз в значении 'призрак' и 'душа умершего'. Мы видели также, что в контексте стихотворения первый мотив получает фигуративное значение, весьма сближающее его со вторым. Наконец, оба мотива выполняют опосредующую роль между значениями света и тьмы. У нас есть, таким образом, основания рассматривать их как алломорфы единого мотива.

И в творчестве Пушкина, и в русской поэзии пушкинского времени мотив *тени* находится в интимнейшей связи с темой *воспоминания* и жанром элегии. Эту связь мы находим уже в 18-ом веке у А. Сумарокова.¹ В его элегии "Другим печальный стих рождает стихотворство" (1759) *тень* появляется в значении, не совпадающем ни с одним из двух, которые мы находим в "Воспоминании":

Проснувшись, ловлю ее пустую тень
И, осязая мрак, желаю, чтоб был день.

Здесь *тень* имеет значение фантома памяти, сновидения, иллюзии чьего-то присутствия, которое основано на понимании тени как чьей-то тени, чьего-то невещественного отражения. Это скорее некоторое промежуточное значение *тени* — между прямым и мифологическим: это не душа умершей — кому придет в голову "ловить" душу умершей? (прилагательное *пустую* вносит осязательное значение и тем самым придает глаголу *ловить* буквальный смысл). И в то же время это не прямая тень, отбрасываемая возлюбленной, не эффект ее материального присутствия, а чисто идеальная представленность. Такое промежуточное значение опять-таки обнаруживает взаимное тяготение интересующих нас значений в смысловом пространстве элегии. Замечательно, что мы находим этот феномен на ран-

ней стадии истории русской элегии. Он совсем дома — в Романтизме. У Батюшкова читаем:

И я, обманутый мечтой,
В восторге сладостном к ней руки простираю,
Касаюсь раз ее... и *тьнь лишь обнимаю*.
(“Воспоминание”, 1807—09)

У Пушкина тот же феномен при синонимическом мотиве:

Тебе в забвеньи предаюсь
И тайный *призрак обнимаю*.
(“Кавказский пленник”)

В характерном предромантическом контексте мы встречаем *тьнь* в элегии М. Н. Муравьева “Ночь” (1776—1785).

К приятной тишине влечется мысль моя;
Медлительней текут мгновенья бытия.
Умолкли голоса; земля покрыта тьмою,
И все ко сладкому склонилось покою.
Прохлада на луга спокойные сошла!
Туманом ручеек шумящий облекла
И с тихим веяньем от усыпленной рощи
Помчалась в хижины за колесницей нощи.
Как освежило нам ее дыханье кровь!
Уединение, молчанье и любовь
Владычеством своим объяли тихи сени,
И помавают им согласны с ними *тени*.
Воображение, полет свой отложив,
Мечтает тихость сцен, со зноем опочив.
Так солнце, утомясь, пред западом блистает,
Пускает кроткий луч и блеск свой отметаёт.
Ах! чтоб вечерних зреть пришествие *тений*.
Что может лучше быть обширности полей?
Приятно мне уйти из кровов позлащенных
В пространство тихое лесов невозмущенных,
Оставив пышный град, где честолюбье бдит,
Где скользок счастья путь, где ров цветами скрыт.

И т. д.

Здесь *тьнь* появляется в прямом значении этого слова. Это мотив пасторальной лирики (включая идиллию и эклогу). Здесь *тьнь* есть естественная защита от зноя, хранитель живительной прохлады, символ идиллического покоя. К этому значению тяготеют и становятся его коннотациями все основные признаки идиллического образа жизни: природное, благотворное, связанное с гармонической жизнью, миром, покоем и возвышенным состоянием духа. Идиллический элемент легко входит в качестве компонента в элегию. Важное и почти что неперемutable положение он занимает в предромантической элегии 18-го века, которая строится как медитация в уединении и тишине. В этом есть некоторый сдвиг акцента по сравнению с классической идиллией. Идиллический элемент включается здесь в контекст элегии в качестве отправного момента для контрапунктически сопоставленного ему момента кризиса, трагического напряжения или меланхолии; он обеспечивает контрастный фон для острого переживания времени.

Заметим у Муравьева подчеркивающие удвоения мотива: *сени, тени* — без сдвига значения. М. Муравьев не принадлежит к числу прославленных поэтов, но утонченность его поэтического строя оказала сильное влияние на Жуковского, Батюшкова и Пушкина. Хотя элегическое творчество Муравьева небогато, его шестистопные ямбы приобретают редкое и собственно элегическое качество — тягучую густоту и вместе с тем прозрачность, — которое, например, во втором стихе “Ночи” совершенно неотличимо от качества пушкинского элегического шестистопника: “Медлительно текут мгновенья бытия”.²

Тень привлекательна для поэтов конца 18-го — начала 19-го веков еще и тем, что она хорошо вписывается в семантику таинственности, неясности и нематериальности. Карамзин в большом стихотворении “Поэзия” (1787), которое является по существу целым трактатом по истории поэзии в духе Гердера—Шиллера, вводит мотив *тени* в чрезвычайно характерном месте — в строфе, посвященной английским предромантикам Янгу (Юнг, Йонг — E. Young) и Томсону (J. Thomson):

О Йонг, несчастных друг, несчастных утешитель!
 Ты бальзам в сердце льешь, сушишь источник слез,
 И, с смертью дружа, дружишь ты нэс и с жизнью!
 Природу возлюбив, природу рассмотрев
 И вникнув в круг времен, в тончайшие их *тени*,
 Нам Томсон возгласил природы красоту,
 Приятности времен.

Карамзин осуществляет сдвиг значения: *тени* у него, помимо прямого значения, приобретают и дополнительное — ‘оттенки’ (прилагательное *тончайшие* не только квалифицирует существительное *тени*, но и находится с ним в более интимной связи посредством аллитерации), и оба значения вместе выражают наблюдательность и утонченность чувств.

Тень в значении пришельца из загробного мира, призрака, души умершего появляется в русской поэзии в последнюю треть 18-го в. Такое словоупотребление само по себе не свойственно современным европейским языкам и появилось в них — почти исключительно в поэзии — под влиянием античной литературы. В латинском языке слово *umbra*, ‘тень’, употреблялось в значении ‘дух умершего’,³ ‘житель загробного мира’ не только в поэзии, но и в широком речевом обиходе, выражающем мифологические представления греков и римлян.⁴ В латинском языке существовало выражение *per umbras ire* — ‘отправиться в царство теней’, ‘умереть’. В общем, появление в русской поэзии 18-го века слова *тень* в таком значении следует рассматривать как результат интереса к античной поэзии. Ранний случай такого словоупотребления находим в поздней трагедии Сумарокова “Димитрий Самозванец” (1771), д. 2, явл. 7:

Во преисподнюю зрю мрачные ступени,
И вижу в тартаре мучительные *тени*.

Освоение этого заимствования находим вскоре в предромантической поэзии, обострившей тонкость зрения, слуха и смысла. В стихотворении Державина “Призывание и явление Пленеры” (1794), обращенном к умершей жене, есть не только *тень* в значении ‘дух умершей’, но и мотивировка осуществляемого смыслового сдвига:

Приди ко мне, Пленера,
В блистании луны,
В дыхании зефира,
Во мраке тишины!
Приди *в подобьи тени*.
В мечте иль легком сне.

Сдвиг мотивирован сравнением (*в подобьи*) и контекстом нематериальных явлений (*В мечте иль легком сне*). Это тонкая смысловая работа.⁵

Тень в смысле ‘дух умершей’ находим и в стихотворении Капниста “Ода на смерть Пленеры” (1794), которое написано по тому же поводу, что и стихотворение Державина, и имеет того же адресата:

Тень дражайшая! смягчися:
Возвратись хотя на час.

Но у Капниста *тень* вполне отслоилась от своего исходного прямого значения. Здесь нет обыгрывания образа, который содержится в понятии 'дух умершего как тень, отделившаяся от живого и т. п.', — здесь это чистая условность. Небезразличный факт: капнистова "Ода на смерть Пленеры" входит в раздел его сочинений, названный автором "Нравоучительные и элегические оды", и несомненно относится к числу од элегических.

В поэзии первой трети 19-го века, уже в первые его годы, *тени* бродят не только поодиночке, но и толпами. Нередко при этом *тень* влечет за собой античные ассоциации. Так было у Батюшкова. Своей элегии "Тень друга" (1814) он предпослал эпиграф из римского поэта Проперция, из его элегии "Тень Цинтии":

Sunt aliquid *manes*: letum not omnia finit;
Luridaque evictos effugit *umbra* rogos.

Духи усопших представляют собой нечто: смертью не все кончается;
Бледной победительницей *тень* ускользает от костра.

Элегия Батюшкова посвящена видению-воспоминанию, видению, в котором прошлое и настоящее неразличимы, и происходит оно в состоянии неразличимости между сном и бодрствованием:

Вся мысль моя была в воспоминанье
Под небом сладостным отеческой земли,
Но ветров шум и моря колыханье
На вежды томные забвенья навели.
Мечты сменялися мечтами,
И вдруг... то был ли сон?.. предстал товарищ мне,
Погибший в роковом огне / ... /
Не я ли с верными друзьями
Мечом на дереве твой подвиг начертал
И тень в небесную отчизну провожал
С мольбой, рыданьем и слезами?
Тень незабвенного! ответствуй, милый брат! / ... /
И я летел к нему... Но горний дух исчез /... /
Как дым, как метеор, как призрак полуночи / ... /

В сатирическом “Видении на берегах Леты” (1809) местом действия является Элизий, царство теней, куда Батюшков отправляет толпу своих современников-поэтов:

Так теням сим не весть числа!
Идут толпой в ущелья тесны,
К реке забвения стихов.

“Воспоминание” и Батюшков.

Цикл “Воспоминаний”

У Батюшкова также мы находим воспоминание, которое присутствует и как мотив, и как тема, и как прием, мотивирующий поэтическую речь, или как модус высказывания. Именно в качестве модуса высказывания прежде всего *воспоминание* появляется в творчестве Пушкина. И происходит это как раз в связи с батюшковским “Воспоминанием”. Дело вкратце обстоит следующим образом.

В 1811–12 гг. Батюшков пишет стихотворение “Мои пенаты. Послание к Жуковскому и Вяземскому”. Жуковский и Вяземский ответили ему стихотворными посланиями, что вызвало новое послание Батюшкова; ответы на него также не замедлили появиться. Так, в процессе поэтического обсуждения “Моих пенатов” возникает обмен дружескими стихотворными посланиями, которые были посвящены поэзии, поэту и смыслу жизни. Это было важнейшее событие в истории русской поэзии. В процессе обмена посланиями Батюшков, Жуковский и Вяземский разработали поэтику общения между поэтами, которая задала смысловое пространство всей русской романтической лирике на два десятилетия. В 1814 году пятнадцатилетний Пушкин принял участие в поэтическом собеседовании, написав стихотворное послание Батюшкову, центральной фигуре симпозиума. То была пора победного завершения многолетних войн России с наполеоновской Францией. Она сказала в среде поэтов интересом к патриотической тематике. В 1812 году Жуковский написал большое патриотическое стихотворение “Певец во стане русских воинов”, за чем последовала его придворная карьера. Батюшков был непосредственным участником двух войн с Наполеоном, и друзья настоятельно рекомендовали ему обратиться к военно-патриотической теме. Тем не менее, к этому времени единственным откликом Батюшкова на военную тему оказалось стихотворение “Воспоминание” (1807–1809). Оно по-

вествует об участии автора в войне и о том, как он был тяжело ранен и едва не погиб. Но оно не имело ничего общего с патриотизмом и героикой: это элегия, причем элегия унылая, с антипатриотическими нотками:

Блажен стократ, кто с сельскими богами,
Спокойный домосед, земной вкушает рай / ... /
Не слеп ко славе он любовью,
Не жертвует своим спокойствием и кровью.

В своем послании к Батюшкову 1814 года Пушкин призывает его:

С Жуковским пой кроваву брань, —

ссылается на личный военный опыт Батюшкова и делает подстрочное примечание: "Кому неизвестны *Воспоминания на 1807 год?*" Ответ Батюшкова до нас не дошел, но из второго послания к нему Пушкина (1815) известно, что старший поэт предпочел передать эту задачу младшему. В этом же послании младший поэт скромно отказывается от такой высокой задачи:

Бреду своим путем;
Будь каждый при своем.

Но отказ этот был лукав: уже в промежутке между первым и вторым посланием к Батюшкову Пушкин обратился к военно-патриотической теме — в 1814 году он написал "Воспоминания в Царском Селе". Этот несомненный ответ на батюшковское "Воспоминание" — ответ полемический, все в нем дополняет источник по контрасту. У обоих поэтов основная тема: я и исторические события в их крайнем проявлении — войне. Само по себе *воспоминание*, как модус высказывания, обозначает внутреннее, личное отношение к своему предмету. Но если Батюшков говорит о своем участии в войне, то Пушкин — о своем неучастии по молодости лет, и, что самое главное, Батюшков пишет унылую элегию, Пушкин же — героическую оду.

Но пушкинская ода не порвала связи с элегией: ее начальные пять строф представляют собой скорее элегический текст. Вот наиболее характерные в этом плане строки:

Навис покров угрюмой ночи
На своде дремлющих небес;

В безмолвной тишине почили дол и рощи,
 В седом тумане дальний лес;
 Чуть слышится ручей, бегущий в сень дубравы,
 Чуть дышит ветерок, уснувший на листьях,
 И тихая луна, как лебедь величавый,
 Плывет в серебристых облаках / ... /
 Промчались навсегда те времена златые,
 Когда под скипетром великия жены
 Венчалась славою счастливая Россия,
 Цветя под кровом тишины!
 Здесь каждый шаг в душе рождает
 Воспоминанья прежних лет;
 Возрев вокруг себя, со вздохом росс вещает:
 "Исчезло все, великой нет!"

Ночь, тишина, воспоминание о безвозвратно ушедших "временах златых" и их оплакивание — все это скорее сближает начальные пять строф "Воспоминания в Царском Селе" с элегиями Батюшкова и Жуковского.⁶

В значительной мере эта ода следует традициям од Державина, среди которых есть и оды элегические ("На смерть князя Мещерского" и "Водопад"), которые знаменуют предромантический сдвиг жанровой системы. Но элегический характер упомянутых державинских од был обусловлен тематически: его предметы — бренность жизни и сокрушительность времени. Другое дело у Пушкина. Его тема целиком героическая, он намерен воспеть победы и все же считает должным дать оде элегический зачин. В этом сказалось новое жанровое чувство, согласно которому элегическое начало, доминирующее во всей лирической области и представляющее собственно лирическую стихию, принимается подобающим даже героической оде. В этом можно увидеть особенность состояния оды в эпоху Романтизма. Экспансия элегического начала была, таким образом, даже более широкой, чем полагал наблюдательный Галич.

Элегическое начало в оде имеет свое зеркальное отражение в факте присутствия одического начала в элегии. Мы находим его в творчестве позднего Батюшкова: в 1816—17 гг. он пишет историческую элегию "Переход через Рейн" такого свойства. Но в пушкинских "Воспоминаниях в Царском Селе" преобладает одическое начало.

Ситуация 1814 года получила своеобразное повторение в творчестве зрелого Пушкина, но на этот раз уже целиком в его собственных рамках. Написав элегию "Воспоминание" в 1820 году, Пушкин, как бы в ответ самому себе, через год принимается за вторые "Воспоминания в Царском

Селе". Эта попытка возвратиться спустя 15 лет к той самой теме, метрической форме и интонации, осталась незавершенной. Теперь к воспоминаниям об исторических событиях недавнего прошлого добавляются воспоминания о самом себе в пору написания первых "Воспоминаний". Это, таким образом, "Воспоминания" о времени "Воспоминаний" — тема скорее элегическая. Так рефлексия обращает оду в элегию.

К 1822–23 гг. относится незавершенный опыт Пушкина под названием "Царское Село". Он начинается обращением к персонифицированному воспоминанию:

Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений,
О ты, певцу дубрав давно знакомый гений,
Воспоминание, рисуй передо мной / ... /

При значительном интонационно-ритмическом сходстве с обоими "Воспоминаниями в Царском Селе" этот фрагмент написан исключительно парными 6-стопными ямбами, тогда как оба одических "Воспоминания" написаны разностопными ямбами (при опоре на 6-стопные) и в сложных строфических построениях. В данном случае парные 6-стопные ямбы следует считать признаком принадлежности к элегическому жанру.

К этому же циклу относится восьмистрочный отрывок 1819 года, первый стих которого:

Воспоминаньем упоенный —

напоминает начало вторых "Воспоминаний в Царском Селе".

Воспоминаньями смущенный.

Уже в этих первых стихах намечена смысловая противоположность: *упоенный / смущенный*. Отрывок включает в себе перечисление тем и мотивов, которые мы находим в обоих "Воспоминаниях в Царском Селе": слава екатерининских времен, кагульский памятник и т. д. Но предметы эти входят в фигуру отрицательного параллелизма:

Не смелый подвиг россиян,
Не слава, дар Екатерины,
Не задунайский великан
Меня воспламеняют ныне.

Итак, *не одические предметы* являются ныне предметом вдохновения. В самом деле, отрывок имеет название "Элегия". Он, таким образом, демонстрирует факт трансформационной связи между одой и элегией в рамках темы *воспоминания*, которая знаменует своего рода сверхжанровое единство в творчестве Пушкина. Таким образом, в лирике Пушкина имеется своеобразный цикл "Воспоминаний". Он вытекает из батюшковского элегического источника, включает и элегию и оду, его рамки обозначены двумя одическими "Воспоминаниями в Царском Селе". Это сверхжанровое единство образовано господством элегического начала в лирике Пушкина и его эпохи.

К циклу "Воспоминаний" близко стоит цикл стихотворений на 19 октября, годовщину лицейского выпуска. С одами его объединяет царско-сельская тема. Значительное место в них занимают воспоминания. Это дружеские послания, и они посвящены культуре дружбы. В элегическом "Воспоминании" 1828 года присутствует противоположный мотив — разочарования в дружбе.

Итак, в поэзии Пушкина, где центральным жанром лирики явилась элегия и при этом жанровые границы стали проницаемыми, *воспоминание* оказалось знаком господства элегического настроения (элегического модуса) в лирике. История пушкинского цикла "Воспоминаний", отмеченная амплитудой колебаний от элегии до оды, показывает, что на пути от батюшковского "Воспоминания" к пушкинскому "Воспоминанию" 1828 года лежал широкий поэтический и мировоззренческий синтез. В собственно элегии он сказался, однако, не расширением предметно-тематических пределов, а построением емкой внутренней формы, пригодной для целостного выражения личности. Обратим внимание на одну симптоматическую подробность: в обоих одических "Воспоминаниях" Пушкина *воспоминание* появляется во множественном числе, в трех элегиях — в единственном. Вряд ли это обстоятельство можно понять иначе, чем противопоставление одическому размаху — концентрированности и цельности элегического переживания.

Элегический мир Жуковского

Особый интерес для нас представляет Жуковский. Его лирический мир по преимуществу элегичен, и элегический модус его поэзии отличается исключительным семантическим единством. Для Пушкина лирический мир Жуковского был образцом поэтической цельности. Он был своего рода фильтром, выделившим целый комплекс важнейших компонентов

элегической культуры. Он явился поэтическим организмом, который усвоил эти компоненты в живом функциональном единстве и тем самым придал им обновленную и полновесную смысловую артикуляцию. Как тема *воспоминания*, так и мотивы *тени* в обоих установленных значениях занимают самое центральное положение в лирическом мире Жуковского.

Ничего неожиданного нет в том, что *тьень* в прямом значении этого слова является постоянным атрибутом элегии Жуковского, ибо идиллический элемент, представляемый этим мотивом, занимает здесь важное место. Идиллическому элементу принадлежат две основные функции: он либо характеризует исходную обстановку, в которой осуществляется элегическая медитация на трудную, критическую тему, либо же он характеризует обстановку, к которой относится воспоминание — обстановку, наделенную ностальгической ценностью.

Тень в прямом значении, однако, важна для Жуковского еще вне идиллического элемента — в качестве указания на вечернее время. Вечер играет особую роль в элегическом мире Жуковского, ибо обозначает переходное время от явного дневного мира к темному и таинственному — ночному. Зыбкая, неустойчивая, переходная обстановка, соединяющая прошлое с будущим, чувственно воспринимаемая, но в силу интенсивно выраженного преходящего характера намекающая на нечто иное, непреходящее, вечное позади летучих феноменов закатной поры — такова излюбленная внешняя обстановка элегических медитаций Жуковского. И *тьень*, феномен промежуточный между светом и мраком, является ее первым признаком. Замечательно, что в вольных переводах Жуковского из Томаса Грея (1802, "Сельское кладбище") и Оливера Голдсмита (1805, отрывок из "Опустевшей деревни") ничего подобного нет.

Интересующий нас мотив в характерной обстановке появляется в первой оригинальной большой элегии Жуковского — "Вечер" (1806) :

Как солнца за горой пленителен закат, —
 Когда поля в *тени*, а рощи отдаленны
 И в зеркале воды колеблющийся град
 Багряным блеском озаренны.

Есть у Жуковского и значения *тени*, промежуточные между прямым и мифологическим. В раннем элегическом послании "К Нине" (1808) *тьень* употребляется в значении 'след, отражение, память':

О Нина, о Нина, сей пламень любви
 Ужели с последним дыханьем угаснет? / ... /

Ужели ни *тени* земного блаженства
С собою в обитель небес не возьмем?

Но это также и представитель земного чувства в потустороннем мире. В том же стихотворении *тень* дальше появляется в еще более своеобразном промежуточном значении:

О друг незабвенный, тебя *окружив*
Невидимой тенью, всем тайным движеньям
Души твоей буду в веселье внимать.

Здесь речь идет о будущем своем возвращении на землю из царства мертвых, то есть как будто бы о *тени* в мифологическом смысле. Но прилагательное *невидимой* в сочетании с деепричастием *окружив* сдвигает это значение в двух противоположных направлениях: первое лишает *тень* зримости и превращает ее в чистую идеальную сущность, второе, наоборот, деперсонифицируя образ, восстанавливает значение *тени* как странственного феномена — чего-то способного 'покрывать', 'падать на', 'окружать'. Выбор из этого ряда значений последнего привносит еще и коннотацию 'защиты', которая соответствует целому ряду библейских употреблений *тени* (Каган 1972: 77–78). В общем здесь имеет место синекдоха концепции потустороннего мира как одновременно мира небесного и обиталища душ почивших.

Тень в значении души умершего является у Жуковского одним из компонентов целого ряда смежных мотивов, образующих плотное смысловое поле. Сложность отношения между компонентами этого ряда заключается в том, что они до известной степени синонимичны между собой и могут быть взаимозаменяемы, но в некоторых отношениях расходятся по своим значениям и входят в контексты, где они не могут заменять друг друга (что, впрочем, естественно для синонимии).

Ближайшие мотивы, смежные *тени*, — это *призрак* и *привидение*. За этим терминологическим расширением стоят не только новые оттенки смысла и эмоционального колорита, но, что гораздо важнее, эти синонимы привлекают иные культурные ассоциации: рядом с античным контекстом у Жуковского различим контекст фольклорный (германских народов) и контекст христианского мистицизма. Заметим, между прочим, что античный, фольклорный и христианский контексты как раз и составляют тот культурный комплекс, который романтики считали сутью романтического синтеза. Фольклорный контекст у Жуковского имеет место, главным образом, в балладах, которые мы исключим из нашего

рассмотрения, ограничившись прямыми формами лирического высказывания. В этой области христианский мистицизм явно доминирует у Жуковского над античным пантеизмом; и даже в тех случаях, когда последний проявляется часто, влияние первого сказывается в аллегоризации последнего, в том, что он приобретает условный характер (что в рамках поэтического мира Жуковского не отменяет символической функции мотивов *тени, призрака, привидения*).

Характерно, что *тени* в этом значении появляются в посланиях к поэтам — знатокам античной культуры — Блудову (1810) и Батюшкову (1812). Так, во втором читаем:

Жильцы духовной сени —
Невозвратимых тени.

Но и здесь различим налет спиритуализма, чуждого античному уму: *тени* все же являются не из Элизиума, не из подземного царства, не от берегов Леты, а из *духовной сени*.

Терминологическое разнообразие рассматриваемого комплекса мотивов связано с тем, что он обозначает не только души умерших, но и другие мистические существа — пришельцев из потустороннего мира. Все они в совокупности представляют сверхчувственную и сверхъестественную сторону мира, которая важнее, больше и емче этой, естественной, чувственной стороны. Если по эту сторону находится временный, преходящий, разрушимый мир, то по ту сторону находится мир вечный и неизменный. Но *тени, призраки, привидения* могут также обозначать видения субъективного характера: мечты, грезы, сновидения, фантазии. Границы же между субъективными и объективными феноменами нет. Субъективные видения есть внутреннее проникновение в потусторонний мир, и наоборот, откровения потустороннего мира в этом — призрачны и даны избирательно, только тем, кто способен их воспринять. Все опыты подобного рода по сути — откровения:

Верь тому, что сердце скажет;
Нет залогов от небес.⁷
("Желание", 1811)

Иногда у Жуковского вообще нельзя сказать, что это — игра мечтательного воображения или вторжение запредельного мира в этот. Таково стихотворение "Привидение" (1823):

В тени дерев, при звуке струн, в сиянье
 Вечерних гаснущих лучей,
 Как первья любви очарованье,
 Как прелесть первых юных дней —
 Явилась она передо мною
 В одежде белой, как туман;
 Воздушною лазурной пеленою
 Был окружен воздушный стан;
 Таинственно она ее свивала
 И развивала над собой;
 То, сняв ее, открытая стояла
 С темнокудрявой головой;
 То, вдруг всю ткань чудесно распустивши,
 Как призрак, исчезала в ней;
 То, перст к устам и голову склонивши,
 Огнем задумчивых очей
 Задумчивость на сердце наводила.
 Вдруг... покрывало подняла...
 Трикраты им куда-то поманила...
 И скрылась... как не была!
 Вотще продлить хотелось упоенье...
 Не возвратилась она;
 Лишь грустию по милом привиденье
 Душа осталась полна.

Обратим сразу же внимание на ряд характерных обстоятельств, знакомых нам уже по пушкинскому "Воспоминанию": 1. "Перст к устам" — это молчаливый знак призыва к молчанию. 2. Свивание и развивание прозрачной ткани. 3. Взаимозаменяемость мотивов *привидение* и *призрак*. 4. Несущественность модуса, в котором вводится мотив — прямой (*Привидение: по милом привиденье*) или косвенный, фигуральный (как *призрак*). 5. Состояние упоенья как результат видения (*Вотще продлить хотелось упоенье*). 6. Мотивы обстановки — *тень* и *вечер* (*В тени дерев, при звуке струн, в сиянье // Вечерних гаснущих лучей*).

Вообще же призрачность видений есть свойство их пограничности между видимым и невидимым. *Тени* и *призраки* — мимолетные намеки на постоянное присутствие в мире сверхъестественного начала. Поэтому помимо прямых столкновений с *тенями* возможен и особый вид откровения, когда душа умершего остается невидимой, но ее присутствие уга-

дывается душой и сердцем в переживании мистической стороны мира, находящейся позади чувственно данных явлений природы:

И *Верная* была незримо с нами...
 Сии окрест волшебные места,
 Сей тихий блеск заката за горами,
 Сия небес вечерних чистота,
 Сей мир души, согласный с небесами,
 Со всем была, как таинство, слита
 Ее душа присутствием священным,
 Невидимым, но сердцу откровенным.
 ("Цвет завета", 1819. Подчеркнуто в оригинале.)

Таковы *онтология* и *гносеология* Жуковского, связанные неразрывным единством.

Другое важное единство в мистическом мире Жуковского составляют его *философия жизни* и *эстетика*. Его философия жизни заключается в понимании этой, земной жизни как места временного, места страдания и тьмы, места лишений — *юдоли земной* в христианской терминологии. Ценностью в этой жизни обладают только откровения вечности, данные во встречах с тенями и призраками. Они являются предвестием окончательной встречи в загробном мире, "мире свиданья" ("Утешенье", 1818). В одной из крупнейших его элегий читаем:

Здесь радости — не наше обладанье,
Пролетные пленители земли
 Лишь по пути заносят к нам преданье
 О благах нам завещанных вдали;
 Земли жилец безвыходный — Странанье;
 Ему на часть Судьбы нас обрекли;
 Блаженство нам по слуху лишь знакомец;
 Земная жизнь — страдания питомец / ... /
 Мы все стоим у таинственных врат;
 Опущена завеса провиденья;
 Но проникать ее дерзает взгляд;
 За нею скрыт предел соединенья...
 ("На кончину Ее Величества Королевы
 Виртембергской. Элегия", 1819)

Присутствие душ умерших является высшим условием, которое определяет, как следует жить живым:

“/ ... / Ту жизнь, где их уже нет, как с ними, совершить,
 Чтоб быть достойными о них *воспоминанья*,
 Чтоб встретить с торжеством великий час свиданья”.
 (“Надгробие И. П. и А. И. Тургеневым”, 1818)

Именно в связи с темой душ умерших тема *воспоминания* приобретает наиболее глубокое у Жуковского значение. И именно здесь Пушкин ближе всего к Жуковскому.

Ценностная двойственность кризисного опыта была сформулирована Жуковским рано. Уже в 1803 г. он писал:

Протекших радостей уже не возвратить;
 Но в самой скорби есть для сердца наслажденье.
 Ужели все мечта? Напрасно ль слезы лить?
 Ужели наша жизнь есть только привиденье
 И трудная стезя к ничтожеству ведет?
 (“К К. М. С [оковнин] ой”, 1803)

Итак, философия жизни Жуковского отличается внутренним драматическим напряжением: именно опыт страдания, кризиса, встречи со смертью и, наконец, самая смерть обладает наибольшей ценностью. Этой двойственностью как раз и определяется место *эстетики* Жуковского. Опыт кризисов и откровений составляет специальность поэта. Поэт есть как раз существо, наиболее открытое кризису и экстазу, страданию и возвышенной радости. В этом контексте проясняется смысл загадочного пушкинского *холода вдохновения*, который составляет контраст к традиционному *пылу вдохновения*. Не случайно это выражение появляется в послании “Жуковскому” (1818):

Когда к мечтательному миру
 Стремясь возвышенной душой,
 Ты держишь на коленях лиру
 Нетерпеливою рукой;
 Когда сменяются виденья
 Перед тобой в волшебной мгле,
 И быстрый холод вдохновенья
 Власы подъемлет на челе.

Это состояние сродни “священному ужасу”, в котором поэт “внемлет арфе серафима” (Пушкин, “В часы забав и праздной скуки”, 1830).

По Жуковскому, поэт — страдалец, аналог христианского мученика:

Но в мире он минутный странник был;
 Едва расцвел — и жизнь уж разлюбил
 И ждал конца с волнением и тоскою;
 И рано встретил он конец,
 Заснул желанным сном могилы...
 Твой век был миг, но миг унылый,
 Бедный певец!
 (“Певец”, 1811)

В то же время поэт — самый счастливый человек, ибо он умеет прозреть вечность во мгновении, помнить умерших и ждать свидания с ними, чувствовать присутствие душ умерших в этой жизни и видеть мистическую гармонию мира позади фрагментарных чувственных явлений. Собственно говоря, поэзия и есть опыт откровения, опыт встречи с посетителем из потустороннего мира. Поэзия в общем неотличима от мистического опыта и есть лишь его наиболее чистый и прекрасный феномен. Поэтому у Жуковского описание мистического опыта переходит в описание поэзии:

Кто ты, призрак, гость прекрасный?
 К нам откуда прилетал?
 Безответно и безгласно
 Для чего от нас пропал?
 Где ты? Где твое селенье?
 Что с тобой? Куда исчез?
 И зачем твое явленье
 В поднебесную с небес? / ... /
 Не волшебница ли Дума?
 Здесь в тебе явилась нам? / ... /
 Иль в тебе сама святая
 Здесь Поэзия была? / ... /
 Иль Предчувствие сходило
 К нам во образе твоём
 И понятно говорило
 О небесном, о святом?
 Часто в жизни так бывало:
 Кто-то светлый к нам летит,

Подымает покрывало
И в далекое манит.
(“Таинственный посетитель”, 1824)

Иногда трудно сказать, что, собственно, описывается — мистический опыт как таковой или именно опыт поэтического вдохновения:

Я смотрел — а призрак мимо
(Увлекая душу вслед)
Пролетал невозвратно;
Я за ним — его уж нет! / ... /
Но в святом воспоминанье
Неразлучен с сердцем он!
Он лишь в чистые мгновенья
Бытия бывает к нам
И приносит откровенья,
Благотворные сердцам;
Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной,
Нам туда сквозь покрывало
Он дает взглянуть порой;
И во всем, что здесь прекрасно,
Что наш мир животворит,
Убедительно и ясно
Он с душою говорит...
(“Лалла Рук”, 1821. Подчеркнуто в оригинале.)

Характерно, что вслед за этим стихотворением Жуковский пишет другое: “Явление Поэзии в виде Лалла Рук” (1821), которое как бы комментирует первое.

В мистическом опыте, где жизнь достигает своего наиболее подлинного и глубокого осуществления, она оказывается равной поэзии:

Я Музу юную, бывало,
Встречал в подлунной стороне,
И вдохновение летало
С небес незваное ко мне;
На все земное наводило
Животворящий луч оно —

И для меня в то время было
 Жизнь и Поэзия одно.
 ("Я Музу юную, бывало", 1824)

Равенство поэзии и жизни в мистическом опыте помогает понять другое, более трудное и парадоксальное равенство молчания и пения. Мы уже видели, что призрак является молча и подает знак молчания ("Привидение", 1823). Вместе с тем настолько, насколько призрачное видение прочитывается в его символическом значении — как свидетельство мистической стороны мира, его невидимого единства в многообразии, как постижение его внешней красоты и гармонии, — настолько поведение откровенного призрака оказывается равным пению:

При ней все мысли наши — пенье!
 И каждый звук ее речей,
 Улыбка уст, лица движенье,
 Дыханье, взгляд — все песня в ней.
 ("Явление Поэзии в виде Лалла Рук", 1821)

Замечательно, что *песня* и *пенье* — здесь категории метафизические, ибо они охватывают не только непосредственный факт песни и пения, но все, что стоит за этим, откуда рождается гармоническая суть пения. Заметим, что песней является видение, а пением оказывается его осознание или даже вообще сознание в его присутствии. Сродни этому замечательному равенству молчания и пения в мистическом, а равно и поэтическом, опыте является удивительная формула Жуковского:

И лишь молчание понятно говорит, —

завершающая его лирико-философскую медитацию под названием "Невыразимое. Отрывок" (1819). Здесь, опять-таки, перед нами antecedent пушкинского *мертвого языка*.

В смысловом пространстве трансцендентальных парадоксов лирического мира Жуковского происходит одно важное обращение и отождествление противоположностей: прошедшего и будущего. В этом контексте получает свое особенное значение тема *воспоминания*. Мы находим двойного рода объяснение такого обращения: онтологическое и психологическое. Онтологическое объяснение заключается в том, что наши души небесного происхождения и они находятся здесь в земном изгнании. Они полны

небесного и возмущены земным. Они живы воспоминанием о небесном и ищут его в мистическом опыте. Здесь вступает в силу психологическое объяснение. Душа обращена к тому раннему времени жизни, когда мечта еще не была омрачена встречей с судьбой. И то, что вспоминается, настолько проникнуто чувством надежды, что прошлое мнится будущим:

Как часто вдруг возвращено
 Каким-то быстрым мановеньем
 Все улетевшее давно!
 И видим мы воображеньем
 Тот свежий луг, где мы цвели;
 Даруем жизнь друзьям отжившим;
 Былое кажется небывшим
 И нас манящим издали;
 И то, что *нашим* было прежде,
 С чем мы простились навсегда,
 Нам мнится *нашим*, как тогда,
 И вверенным еще надежде...

(“Подробный отчет о луне. Послание к Государыне Императрице Марии Федоровне”, 1820. Подчеркнуто в оригинале.)

В этом контексте получает свое объяснение загадочный символ “Цвет Завета” (1819) и ряд его вариантов (*Цвет воспоминания* — “Мотылек и цветы”, 1825; *жизни цвет* — “Княжне А. Ю. Оболенской, 1820; *минувший цвет* — “Вечер. Элегия”, 1806).

Есть у Жуковского стихотворение — послание “К княжне А. Ю. Оболенской” (1820), — где мотив *воспоминания* возникает пять раз в развивающемся контексте. Здесь воспоминание обнаруживает свою ценность в слитности с прошлым упованием, устанавливается различие между кратковременным актом воспоминания и им начатым процессом, который будет иметь продолжение; затем мысль обращается к будущему воспоминанию и в нем опять-таки в качестве его сокровенной сердцевины выделяется прошлое поры упования. Психологическая магия воспоминания в том, что оно обращается к прошлому, то есть чему-то бывшему, реальному и переносит достоинство реальности на надежду. Если бы это была только психотехника, то она была бы чересчур рационалистична. Но это выражение своеобразного строя чувств и более того — духовного строя. Правда, при этом происходит концептуализация, но ее суть в реконструкции смыслового пространства духовного мира, структура кото-

рого определяется сочетанием душевного элегизма с трансцендентальной мистикой.

Воспоминание, явившись внезапно и мимолетным видением, приносит вдохновение:

Прелестно-быстрое виденье,
 Давно не посещавший друг
 Меня внезапно навестило,
 Меня внезапно уманило
 На первобытный в жизни луг!
 Любовь мелькнула предо мною.
 С возобновленную душою
 Я к лире бросился моей,
 И под рукой нетерпеливой
 Бывалый звук раздался в ней!
 И мертвое мне стало живо,
 И снова на бездушный свет
 Я оглянулся как поэт!..

(“ [Василию Алексеевичу Перовскому]”, 1819)

Воспоминание может быть средством актуализации мистического опыта, а равно и поэтического. Первыми шагами к воспоминанию являются *задумчивость* и *уединение*. И тогда на пути воспоминания, на вершине мистического опыта, появляются *тени*, души умерших:

Задумчивость подчас
 Впускай в приют укромный /... /
 Она уединенье
 Собой животворит;
 Она за дальни горы
 Нас к милому стремится /... /
 Как будто с вышины
 Спускается приятный
 Минувшего привет,
 И то, что не возвратно,
 Чего навеки нет,
 Опять животворится
 И тихо веют, мнится,
 Над нашей головой
 Воздушною толпой
 Жильцы духовной сени —
 Невозвратимых тени.

(“К Батюшкову. Послание”, 1812. Подчеркнуто в оригинале.)

Интересно, что тема *воспоминания* отличается у Жуковского чувствительностью к жанровым характеристикам текста. Если в элегиях и элегических посланиях, при медитативном характере тех и других, *воспоминание* всегда предстает как опыт высочайшей ценности, в романсе, который имеет у Жуковского преимущественно ламентативно-риторический характер в сочетании с высказыванием идей в виде банальных формул, воспоминание предстает как источник душевных страданий. Заголовок "Воспоминание" имеет романс 1816 года, через который проходит трансформирующийся рефрен, построенный на столкновении мотивов *воспоминания* и *забвения*:

Ваш след в одной тоске воспоминанья!
Ах! лучше б вас совсем мне позабыть!

* * *

Несчастье — об вас воспоминанье —
Но более несчастье — вас забыть!

* * *

Мне умереть с тоски воспоминанья!
Но можно ль жить, — увы! и позабыть!

И все же, как видим, даже здесь, где высказана готовность умереть от тоски воспоминанья, есть и желание спасительного забвенья.

В форме романса написано и послание 1818 года "Ответ кн. Вяземскому на его стихи 'Воспоминание'":

Ты в утешители зовешь воспоминанье;
Глядишь без прелести на свет!
И раззнакомилось с душой твое желанье!
И веры к будущему нет!

* * *

Но что же, друг, хотеть призвать воспоминанье?
Мечты не дозовемся мы!
Без утоления пробудим лишь желанье;
На небо взглянем из тюрьмы!

Странная амбивалентность связана с этими романсами. С одной стороны, они явно плоше медитативной лирики Жуковского: они смыкаются с популярной культурой романса и условной унылой элегии. С другой стороны, они дают начальные импульсы лирике разочарования Баратынского и Лермонтова. Для нас важно также заметить, что в "Ответе кн. Вя-

земскому" тема воспоминания развита в катренах, построенных на регулярном чередовании 6-ти и 4-стопных ямбов.

Лирический мир Жуковского в высокой степени семиотичен. Но это особая, сверхъестественная и в то же время натурализованная, космологическая семиотика. Главные ценности этой жизни составляют сообщения с потусторонним миром, то есть это коммуникативные ценности. Роль *теней, призраков, привидений* в актах этой коммуникации двойственна: они являются одновременно *вестниками* и *символами* сообщений с запредельным. Они особые, *серединные* существа: они не просто пришельцы из потустороннего мира, но они *явления потустороннего в этом мире*. Они не несут какой-либо вести, отличной от себя — они, как правило, молчаливы и лишь являют себя, то есть они сами — *весть, сами символы* потустороннего. Их двойственная природа в качестве *знаков-существ, вестей-вестников* влечет за собой особый символично-мистический характер общения с ними. Поэзия и есть этот символично-мистический путь коммуникации: выражение невыразимого, но сердцу откровенного.

Выделение функции вестников и вестей в качестве важнейшей для *теней, призраков, привидений* указывает у Жуковского на необходимость расширить этот круг мотивов за счет целого ряда смежных по той же функции. Это касается прежде всего *ангелов*, традиционных библейских вестников небесного мира.

Смотрит... ангелом прекрасным
Кто-то светлый прилетел,
Улыбнулся, взором ясным
Подарил / ... /
(“Жизнь”, 1819)

В том же значении употребляется и *гений* (“Славянка. Элегия”, 1815). В “Лалла Рук” (1821) видение названо и *призраком*, и *ангелом неземным*, и *гением чистой красоты*. Эта взаимозаменяемость характерна. Специальная функция *ангела* — быть *хранителем*:

Останься, будь мне жизнью земною;
Будь ангелом-хранителем души.
(“К мимопролетевшему знакомому гению”, 1819)

Именно *гений* чаще всего наделен способностью агента поэзии (“К мимопролетевшему знакомому гению”), особенно же — это *гений чистой красоты* (“Лалла Рук”, “Я Музу юную, бывало”), причем он может синони-

мически замещать *Музу* ("Я Музу юную, бывало"). В том же стихотворении синоним *гения чистой красоты* и *Музы* — дарователь песнопений. В другом тексте *воспоминание*, явившееся как *прелестно-быстрое виденье* и дарующее поэтическое состояние, названо *святым благовестителем* (" [Василию Алексеевичу Перовскому] ", 1819).

К традиционному значению *ангела* добавляется популярное христианское представление о душе умершего праведника как ангеле.

Ты удалилась,
Как тихий ангел,
Твоя могила,
Как рай, спокойна!
(“19 марта 1823”)

Впрочем, требования Жуковского не столь строги: для него ангелом становится душа любого любимого им существа. В этом значении *ангел* синонимичен *тени*. Но он синонимичен и *ангелу* в традиционном значении. "Видение" 1828 года посвящено встрече с ангелом, летящим с неба на землю в утешение близким умершего, чья душа — брат ангела — возвратилась на небо после земного пребывания:

С нами был твой чистый брат;
Срок земной его свершился,
Он с землей навек простился,
Он опять на небо взят;
Ты им дан за их утрату;
Твой черед — благотворить
И отозванному брату
На земле заменой быть.⁸

Таким образом, синонимическая связь и вытекающие отсюда замещения имеют место не только между всеми значениями *ангела*, но и между всеми мотивами рассматриваемого круга.

Ангелом или *ангелом-хранителем* является и друг или возлюбленная в том случае, когда сознание поэта направлено на его или ее образ и погружено в воображение, мечту, сон ("Песня", 1808; "К Батюшкову", 1812).

Важнейшим обстоятельством у Жуковского является *крылатость* ангелов. Крылья — аллегорический атрибут, свидетельствующий об их функции вестников, но это также и символический атрибут: ангелы — существа

летающие, то есть неземные в прямом, а за этим — и в переносном, сверхъестественном значении. И именно в этом символическом облике *ангелы* являются лишь специфической ипостасью более обширного класса *духов*, или *крылатых существ*. Этот последний мотив представляет, пожалуй, смысловую периферию, и тем самым очерчивает круг, охватывающий все прочие мотивы, которые указывают на феномены мистического опыта. Лирика Жуковского полна *крылатых существ*, они — главное население его поэтического мира. Помимо индивидуальных ипостасей, описанных выше, они движутся в нем *толпами, станицами*:

И быстро жизни колесница
 Стезею младости текла;
 Ее воздушная станица
 Веселых призраков влекла / ... /
 Но кто ж из сей толпы крылатой
 Один с любовью мне вослед,
 Мой до могилы провожатый,
 Участник радостей и бед?..
 ("Мечты. Песня", 1812)

Как все воображенью
 Здесь душу предает!
 Ей слышится полет
 Недвижимых прелестных —
 Одних уже небесных,
 Других еще земных;
 И блага лет молодых,
 И поздних лет утраты,
 Товарищи крылаты
 В бывалой красоте
 Слетаются к мечте!
 ("Государыне Императрице Марии Федоровне", 1819)

Круг крылатых существ необычайно широк. Ими могут быть души умерших, воспоминания о прошлом и любые персонифицированные ценности, как Счастье, Слава, Истина и т. п. В этот круг вовлекаются даже крылатые материальные существа в той мере, в какой они воспринимаются символически. Так, *легкокрылый мотылек* оказывается *призраком-обольстителем* ("Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу", 1813). Да и субъекты мистического опыта уподобляются крылатым су-

ществам. Собственно, мистический опыт может как раз и сводиться к такой ассимиляции ("Мечты. Песня", 1812; "Тургеневу, в ответ на его письмо. Послание", 1813).

Как видим, лирический мир Жуковского исключительно последователен, систематичен, целостен. И это отнюдь не простая логическая согласованность многоликого материала, почерпнутого из античной мифологии и христианской мистики. Весь этот разнородный материал оказался средством выражения страстного мистического духа ("...ясное // Нам без речей // Тайное, страстное..." — "Песня" / "Птичкой певичею" /, 1815). Подлинная мистическая потенция проявляется в оживотворении и гармонизации сущностей, попадающих в поле поэтического сознания, которое стремится к целостному, интегральному, универсальному пониманию мира.

Все свои исходные мотивы Жуковский получил не из первоначальных источников непосредственно — мифологий, фольклора, Библии, христианского мистицизма, а из новой европейской литературы, где они осели в качестве топосов, то есть выражений, утративших свою первоначальную культурную значимость и ставших носителями некоторых ограниченных, условных, ходульных значений. Особенность топосов мифологического происхождения заключается в том, что они, утрачивая связь с породившими их мифологическими мирами, теряют символическую глубину и становятся прозрачными аллегориями и фигурами речи. В лирическом синтезе у Жуковского произошло чудо их воскресения в качестве символов, смысловой потенциал которых обеспечен их взаимной связью и вращенностью в целостный мировоззренческий контекст.

По-видимому, уже этот краткий очерк основных свойств лирического мира Жуковского дает представление о том, на какой глубоко возделанной почве явилось пушкинское "Воспоминание". В элегии Пушкина сошлось столько особенностей мира Жуковского, что в определенном отношении, не исчерпывающем смысла этого текста, "Воспоминание" является своего рода суммой его. Одним из важнейших обстоятельств смысла, который обнаруживается при рассмотрении элегии Пушкина сквозь призму поэзии Жуковского, является глубокое органическое родство мотивов *призрак, тень, ангел* и их связь с темой *воспоминания*.

И все же пушкинское "Воспоминание" больше, чем сумма лирического мира Жуковского; нам остается отметить обстоятельства, создающие контрастное положение пушкинской элегии на его фоне.

Лирический мир Жуковского в высокой степени концентричен. Населяющие его многообразные символы составляют довольно компактную и в значительной мере однородную группу, которая имеет довольно

унисонное звучание и вращается вокруг одной центральной мифологической ситуации. Мир этот во всех направлениях изотропен и хорошо предсказуем. В качестве мифологии это мир невысокой структурности. Символы, населяющие его, это не столько мифологические персонажи, сколько их зародыши. Они напоминают монады Лейбница. Это символический мир, полупробудившийся и скованный, несвободный в своем развитии. Эту скованность, впрочем, не следует понимать в отрицательном смысле: это скорее всего та скованность, которая испытывается в состоянии сновидения. То есть это выразительная, символическая скованность.

Хотя это мир лирический, выражающий внутреннее, строй души, тем не менее по своей интенциональной предметности он космологичен. И космологичен он в такой полной мере, что по существу имперсонален.

Поэтический мир Пушкина, обладая не менее высокой цельностью, в отличие от мира Жуковского, индивидуален, персоналистичен. Его корни ведут в потаенную глубь сознания и далее — в подсознание. Его интенциональность экзистенциального характера. Он погружен в работу рефлексии и объективации. Он полифоничен и обладает в качестве мифологии высокой степенью структурности, как это будет показано в следующей главе.

Если у Жуковского чаще всего можно различить культурную соотнесенность его *теней, призраков, ангелов, гениев*, то у Пушкина всякий локальный культурный колорит чаще всего нейтрализован, и мотив выступает в качестве персонажа собственного поэтического мира, собственной поэтической мифологии.⁹

Если задаться вопросом, нет ли в творчестве Жуковского определенного текста, к которому пушкинское "Воспоминание" было бы ближе всего, то можно прийти к открытию, на первый взгляд странному, а по существу исключительно характерному для пушкинской манеры преломлять чужое влияние: у Жуковского нет текста, который был бы достаточно близок к "Воспоминанию" как целое, в прямом смысле. Но у него есть тексты, по отношению к которым "Воспоминание" является как бы зеркальным отражением. Трудно сказать, в какой мере здесь имеет место соотношение текстов как таковых и в какой — это отображение соотношения поэтических миров.

Еще в ранний период Жуковский создал большое элегическое стихотворение "К Нине. Послание" (1808). Оно начинается вопросом: "О Нина, о Нина, сей пламень любви // Ужели с последним дыханьем угаснет?", выражает веру поэта в то, что память об этой жизни не прекратится по смерти, и обещание являться в виде *тени* на землю к возлюбленной, чтобы дать ей знать о продолжении жизни за гробом и помочь ей в переходе из земной

жизни в вечную. У Пушкина в "Воспоминании" зеркально перевернуты как позиция лирического сознания, так и временная перспектива: лирический субъект — восприимчив тень, и сознание обращено в прошлое. Но функция *теней* та же. В этом отношении особенно выделяются следующие строки у Жуковского:

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

Пушкинское "И нет отрады мне" при сходстве остальных мотивов знаменует как раз обращенную перспективу.

В 1813 году Жуковский написал стихотворение "Тургеневу, в ответ на его письмо. Послание". Стихотворение посвящено воспоминанию о двух умерших друзьях. Оно состоит из трех частей, в составе которых собственно воспоминание занимает среднее положение. Воспоминание посвящено прекрасному, драгоценному прошлому. И главная ценность этого прошлого — дружба. Но в финале появляется тема подлости этой жизни:

Мы бросим взор на жизнь, на гнусный свет / ... /
 Где мнение над совестью властитель;
 Где все, мой друг, иль жертва, иль губитель!..

Речь идет о пребывании у границы жизни и смерти ("Гробами их рубеж означен тот"), но в порядке редчайшего исключения для Жуковского, здесь делается вывод о невозможности общения с теми, кто перешел гробовой порог:

/ ... / и мы в сей край незримый
 Летим душой за мильми вослед;
 Но к нам от них желанной вести нет;
 Лишь тайное живет в нас ожиданье...

Здесь, однако, нет нарушения законов лирического мира Жуковского: вести нет оттуда, но зато мы летим вослед за умершими, мы сами становимся крылатыми существами; так начинается стремление к загробному миру, которое завершится с желанной смертью.

Важно и соотношение общей тональности: у Жуковского господствует дух примирения, слово утешения, у Пушкина — обостренное чувство кризиса; у Жуковского — состояние безответности, у Пушкина — состояние личной ответственности за все, что происходит с ним.¹⁰

То, что пушкинское "Воспоминание" является зеркальным, энантиоморфным отражением послания Жуковского к Тургеневу, дополняется еще и тем, что "Тургеневу" — послание, а "Воспоминание" — чистая элегия, то есть эти тексты представляют жанры, связанные в поэтическом сознании пушкинской поры родством и противоположностью.¹¹

Диалог с Баратынским

Жуковский и Батюшков были учителями Пушкина, из ровесников же своих одного Баратынского видел Пушкин серьезным соперником и признавал его первенство в элегическом жанре (1937: т.11, 50 и 185). Ничто написанное Баратынским не проходило для Пушкина незамеченным. Ближайшими antecedентами пушкинского "Воспоминания" являются, по-видимому, три стихотворения Баратынского.

Первое стихотворение — "Отрывки из поэмы 'Воспоминания'", фрагментарный перевод произведения французского поэта 18-го века Легуве (Legouvé), опубликованный в 1820 году в №1 журнала "Невский зритель". Поэма Легуве по мысли и по образному строю не относится к числу оригинальных произведений, это скорее тривиальный текст. Для нас он как раз тем и интересен, что, будучи характерной объективацией элегического модуса, он нашел блестящее языковое выражение в русском переводе Баратынского, к слову которого Пушкин был очень чуток и ревниво внимателен.

В согласии с подлинником перевод сделан парными alexandrinaми, чему метр пушкинского "Воспоминания" соответствует отчасти — шестистопными ямбами нечетных стихов. Поэма посвящена описанию феномена воспоминания в его характерных проявлениях, это своего рода философия воспоминания. В описании обстановки воспоминания встречаем знакомый мотив:

Но все покоится в *безмолвии* ночном.

У Пушкина он в той же грамматической форме и также составляет полустроиче шестистопного ямба, отделенное цезурой, хотя у него это первое полустроиче.

Особенно важна в рассматриваемой поэме трактовка поэтического творчества как продукта памяти. Память в процессе воспоминания пробуждает чувства, поэтическое выражение связано с погружением в самого себя, хотя бы оно было мучительным:

О дети памяти! о Фебовы сыны!
 Певцы бессмертные! кому одолжены
 Вы силой творческой небесных вдохновений?
 — Отзыву прежних чувств и прежних впечатлений.
 Они неопытный развить умели ум,
 Зажгли, питали в нем, хранили пламень дум.
 Образовала вас природа — не искусство:
 Так чувство выражать одно лишь может чувство.
 Когда вы кистию волшебною своей
 Порывы бурные, волнение страстей
 Прелестно, пламенно и верно выражали,
 Вы отголоску их в самих себе внимали.
 Ах, скольких стоит слез бессмертия венец!

Не дает ли последний стих наилучшее объяснение пушкинским строкам:

И горько жалуясь, и горько слезы лью,
 Но строк печальных не смываю — ?

Вполне тривиальна у Легуве-Баратынского ассоциация *воспоминания*, или *памяти*, со светом:

Воспоминания небесный светлый гений
 К нам ниспускается на крыльях сновидений. /... /
 Доколе памяти животворящий свет
 Еще не озарил туманной бездны лет /... /

Но именно этот тривиальный факт обнажает предустановленную связь между данными смысловыми компонентами, которая у Пушкина принимает вовсе нетривиальный характер. В этом плане приобретает еще одну степень необходимости ночная обстановка экспозиции пушкинской элегии и финальный образ *пламенного* меча, точнее — связь между этими двумя моментами образной ткани — между тьмой и внезапным явлением света.¹²

Второе стихотворение Баратынского — “Элизийские поля” (1820–21), впервые опубликованное в альманахе *Полярная звезда* за 1825 г. и вторично — в *Стихотворениях Евгения Баратынского* 1827 года. Стихотворение относится к числу лучших элегий Баратынского; к числу самых вдохновенных строк в русской поэзии принадлежат в нем строки о посещении этой жизни тенью из загробного мира:

Когда из таинственной сени,
От темных Орковых полей,
Здесь навещать своих друзей
Порою могут наши тени,
Я навещу, о други, вас.

Элегия начинается указанием на состояние пребывания на грани жизни и смерти:

Бежит неверное здоровье,
И каждый час готовлюсь я
Свершить последнее условие,
Закон последний бытия.

В элегии упоминаются *ветреные друзья* и *разгульная юность*. И вот любопытная деталь: поэт обещает остаться поэтом и в подземном мире — и там будет он слагать любовные песни, они будут посвящены *покойной Дафне* и *Темире* и слушать его будут *Катулл* и *Парни*, то есть и тени женщин и тени поэтов представляются ему по две. Элегия написана четырехстопными ямбами.

Первым и, по-видимому, непосредственным откликом на “Элизийские поля” явился текст, над которым Пушкин работал с 1822 по 1825 год. В 1826 году он опубликовал отрывок из него в журнале “Московский Телеграф”, ч. 7, №1, отд. 2:

Люблю ваш сумрак неизвестный
И ваши тайные цветы,
О вы, поэзии прелестной
Благословенные мечты!
Вы нас уверили, поэты,
Что тени легкою толпой
От берегов холодной Леты
Слетаются на брег земной

И невидимо навещают
 Места, где было все милей,
 И в сновиденьях утешают
 Сердца покинутых друзей;
 Они, бессмертие вкушая,
 Их поджидают в Элизей,
 Как ждет на пир семья родная
 Своих замедливших друзей...

Но может быть, мечты пустые —
 Быть может, с ризой гробовой
 Все чувства брошу я земные,
 И чужд мне будет мир земной;
 Быть может, там, где все блистает
 Нетленной славой и красой,
 Где чистый пламень пожирает
 Несовершенство бытия,
 Минутных жизни впечатлений
 Не сохранит душа моя,
 Не буду ведать сожалений,
 Тоску любви забуду я?...

Но приятие забвения, равно как и трактовка загробного мира как Полей Блаженных, не характерны для Пушкина. Здесь стоит обратить внимание на вопросительную форму последней части. Посмертно в рукописях поэта и списках был найден более обширный незавершенный текст, в котором разработана противоположная трактовка той же темы:

Ты сердцу непонятный мрак
 Приют отчаянья слепого,
 Ничтожество! пустой призрак,
 Не жажду твоего покрова;
 Мечтанье жизни разлюбя
 Счастливых дней не знав от века,
 Я все не верую в тебя,
 Ты чуждо мысли человека!
 Тебя страшится гордый ум!
 Так путник, с вышины внимая,
 Ручьев альпийских вечный шум
 И взоры в бездну погружая,

Невольным ужасом томим,
 Дрожит, колеблется — пред ним
 Предметы движутся, темнеют,
 В нем чувства хладные немеют,
 Кругом оплота ищет он,
 Все мчится, меркнет, исчезает...
 И хладный обморока сон
 На край горы его бросает...

Но улетев в миры иные
 Ужели с ризой гробовой,
 Все чувства брошу я земные
 И чужд мне станет мир земной?
 Ужели там, где все блистает
 Нетленной славой и красой,
 Где чистый пламень пожирает
 Несовершенство бытия,
 Минутных жизни впечатлений
 Не сохранит душа моя,
 Не буду ведать сожалений,
 Тоску любви забуду я?...

Любви! — но что же за могилой
 Переживет еще меня?
 Во мне бессмертна память милой,
 Что без нее душа моя?

Вы нас уверили, поэты,
 Что тени тайною толпой
 От берегов печальной Леты
 Слетаются на брег земной,
 Они уныло посещают
 Места, где жизнь была милей
 И в сновиденьях утешают
 Сердца покинутых друзей...
 Они, бессмертие вкушая,
 В Элизий поджидают их,
 Как в праздник ждет семья родная
 Замедливших гостей своих...

.....

Мечты поэзии прелестной,
 Благословенные мечты!
 Люблю ваш сумрак неизвестный
 И ваши тайные цветы.¹³

В этом варианте выражен ужас состояния человека на грани жизни и смерти (первые 20 стихов) и невозможность отказаться от *памяти* даже за гробом. И в опубликованном варианте и в неопубликованном указан один и тот же источник веры в явление теней из загробного мира — мнения поэтов. В неопубликованном варианте обращает на себя внимание перекличка в характеристике царства теней и поэзии. О царстве теней: "Ты сердцу *непонятный мрак*", "тени *тайною толпой*". О поэзии: "Мечты поэзии прелестной, / ... / Люблю ваш *сумрак неизвестный* // И ваши *тайные* цветы". Таков промежуточный этап концептуального развития, ведущего к "Воспоминанию" Пушкина.¹⁴

Третье стихотворение Баратынского — "Бдение". Написанное в 1821 году и опубликованное в журнале "Соревнователь просвещения и благотворения" (ч. 14, №1) в том же году, оно вновь появилось в "Стихотворениях Евгения Баратынского" 1827 года и, следовательно, непременно должно было быть прочитано Пушкиным незадолго до написания "Воспоминания". Оно заслуживает внимания уже по своему заглавию: напомним, что одним из черновых названий "Воспоминания" было "Бдение".

БДЕНИЕ

Один, и пасмурный душою,
 Я пред окном сидел;
 Свистела буря надо мною,
 И глухо дождь шумел.

Уж поздно было, ночь сгустилась;
 Но сон бежал очей.
 О днях минувших пробудилась
 Тоска в душе моей.

"Увижу ль вас, поля родные,
 Увижу ль вас, друзья?
 Губя печалью дни молодые,
 Приметно вяну я!

Дни пролетают, годы тоже;
 Меж тем бледнеет свет!
 Давно ль покинул вас — и что же?
 Двоих уж в мире нет!

И мне назначена могила!
 Умру в чужой стране,
 Умру, и ветреная Лила
 Не вспомнит обо мне!"

Душа стеснилася тоскою;
 Я грустно онемел,
 Склонился на руку главою,
 В окно не зря глядел.

Очнулся я; румян и светел
 Уж новый день сиял,
 И громкой песнью ранний петел
 Мне утро возвещал.

Отношения между "Бдением" Баратынского и "Воспоминанием" Пушкина отличаются как раз той неоднозначностью — сходством и несходством или, точнее, сходством и противоположностью, — что, как мы знаем, соответствует характерной для Пушкина манере следования — манере диалогической. Элегия Баратынского написана катренами, которые состоят из регулярно чередующихся 4- и 3-стопных ямбов. Этот альтернирующий размер представляет собой ближайшее родство по отношению к размеру "Воспоминания" Пушкина. Элегия Баратынского полна мотивами, параллели которым мы находим в "Воспоминании":

БАРАТЫНСКИЙ

1. "Бдение"
2. Уж поздно было, ночь сгустилась;
3. Но сон бежал очей.
4. О днях минувших пробудилась
Тоска в душе моей.
5. Душа стеснилася тоскою;
6. Я грустно онемел.

ПУШКИН

1. ["Бдение"]
2. ...наляжет ночи тень.
3. Часы томительного бденья.
- 4—5. ...в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной...
6. И на немые стогны града...

- | | |
|--|--|
| 7. Губя печально дни молодые | 7. Мои утраченные годы. |
| 8. Двоих уж в мире нет. | 8. ...и тихо предо мной
Встают два призрака молодые,
Две тени милые... |
| 9. ...и ветренная Лила
Не вспомнит обо мне. | 9. ...друзей предательский привет. |

Сходство здесь довольно внушительное, но еще красноречивее различие. Параллельные мотивы у двух поэтов входят в состав совершенно различных поэтических целых. У Баратынского перед нами типичная условная элегия, почти имперсональная; лишь благодаря некоторым стилистическим особенностям она несет на себе отпечатки поэтической индивидуальности Баратынского. Она для нас тем и интересна, что здесь собран чуть ли не весь тот инвентарь условной унылой элегии, который попал в пушкинское "Воспоминание". Получив здесь совсем не условную смысловую нагрузку в рамках отнюдь не унылого смыслового целого, он стал совершенно неузнаваем; и все же "Воспоминание" хранит в себе память об условной элегии. В контексте пушкинской творческой ситуации 1828 года текст Баратынского мог единственно сыграть роль концептуально-поэтического посредника между нынешними зрелыми поэтическими установками и элегической культурой, к которой поэт сам принадлежал в раннюю пору.

Знаменательно, что расхождение двух элегий принимает последовательный и систематический характер. Оно сосредоточено на различии позиций лирического субъекта. Хотя у Баратынского есть мотив "дней минувших", тем не менее он касается не воспоминания по существу, а оплакивания на глазах уходящих, утрачиваемых дней молодости: "Губя печально дни молодые, // Приметно вяну я". И далее: "Дни пролетают, годы тоже" — это чувство настоящего момента, выраженное в настоящем времени. У Пушкина имеет место *воспоминание* в полном смысле этого слова; выражение "утраченные годы" содержит причастие прошедшего времени, совершенного вида; самая развернутость воспоминания строит глубокую временную перспективу. Отсюда вытекает еще более важное различие ситуаций, которое определяет структуру развития и единство каждого из текстов. У Баратынского поток сознания не имеет собственного развития, он вплетен в основу внешних впечатлений, и композиция имеет своими опорами вехи объективного времени. Здесь характерны исходное и конечное обстоятельства: первое — "Я пред окном сидел"; 15 последнее — "Очнулся я; румян и светел // Уж новый день сиял и т. д.". У Пушкина же происходит сложное и последовательное самоуглубление, имеющее совершенно внутреннюю и рефлексивную природу.

ду. В развертывающемся смысловом пространстве рефлексии происходит полная реинтерпретация той же темы и того же набора мотивов.

Итак, даже по отношению к этим трем ближайшим источникам работа Пушкина отличается таким же подходом, как и по отношению к более широкому фону поэтических antecedентов. Это отбор наиболее значительных мотивов и тематических поворотов, их рекомбинация и синтез в качестве компонентов собственной весьма конденсированной целостной концепции. К заимствуемым мотивам и темам Пушкин относится совершенно так же, как поэзия в принципе относится к языковому материалу. Он не полагается на готовые ближайшие значения семантических компонентов, не ставит их в поверхностную логическую или вообще линейную связь, но помещает их в сочетания, которые смещают и раздвигают значения каждого из них и наделяют их взаимной необходимостью в целостной структуре контекста. Это не просто аналогия — это сходство раскрывает суть пушкинского отношения к чужому поэтическому слову: будучи чрезвычайно восприимчив, он не подражает чужой поэзии, но усваивает ее как язык для собственного поэтического высказывания, в рамках которого этот язык радикально преобразуется. При этом он относится к поэтическим мотивам и темам как к *поэтическим* мотивам и темам, то есть воспринимает их в их поэтической оформленности. Речь идет прежде всего об оформленности интонационно-ритмической, которая сказывается у него как в буквальном сохранении звучания данного мотива, так и в сохранении метрического родства с текстами-antecedентами в целом. В данном случае метрическая структура "Воспоминания" откликается семейным сходством на черты всех трех текстов Братынского: 1. шестистопный ямб "Воспоминаний", 2. четырехстопный ямб "Элизийских полей" и 3. регулярное перекрестное чередование более длинных нечетных стихов с более короткими четными в рамках катренов с перекрестными рифмами, как в "Бдении".

Полемика с Дельвигом

Среди тех авторов, чьи произведения находятся в числе antecedентов "Воспоминания", из ровесников Пушкина, помимо Братынского, должен быть назван Дельвиг. "Воспоминание" находится в диалогическом отношении к сонету Дельвига "Вдохновение" (1822). Концептуальный antecedент "Воспоминания" заключен в первом его катрене:

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
*Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землею разлученье.*

Но Пушкин гораздо более последовательно, чем Дельвиг, развивает эту мысль. У Дельвига затем следует:

В друзьях обман, в любви разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забыты им: восторженный пиит
Уж прочитал свое предназначенье.

По Дельвигу, предчувствие бессмертия освобождает поэта от мучительной памяти о прошлом и даже настоящем. Пушкин отказывается от облегчающего забвения. Мучительное состояние и состояние 'восторженности' не в современном выцветшем значении, а в значении 'исторгнутости' из обыденного течения событий и 'вознесенности' ввысь не противоречат для него друг другу, не являются несовместимыми.¹⁶

Ответ Языкову

. Включает "Воспоминание" и диалог с младшим элегиком пушкинского круга — Николаем Языковым. Осенью 1826 года он написал стихотворение "Тригорское", посвященное хозяйке деревни Тригорское П. А Осиповой и обращенное одновременно к Пушкину, который провел свое сельское изгнание 1824—26 гг. по соседству, в своем имении — Михайловском. Стихотворение написано в жанре фактического дружеского воспоминания — жанре, характерном для фамильярно-элитарной культуры пушкинской поры. Оно включает и воспоминания об эпизодах общения двух поэтов и завершается стихами:

Как утешительно поэту
И вдруг и гордо позабыть
Свои потерянные годы.

Отзвук этой ситуации и подхват последнего стиха мы находим во второй части "Воспоминания": "Я вижу / ... / Свои утраченные годы". Но — характерная черта пушкинского диалога — подхваченный мотив помещен

в полемический контекст: языковскому “И вдруг и гордо позабыть” Пушкин противопоставил: “Но строк печальных не смываю”.

Заключительные замечания

Итак, пушкинский солилоквиум, выражающий полную сосредоточенность в самом себе, оказывается с другой стороны диалогическим словом в обширном поэтическом контексте. Но эта диалогичность здесь не интенциональная, мы находим ее только на входе, и она целиком рстворяется в построении сложного внутреннего смыслового пространства текста. Множественность связей внешнего контекста, переходя в замкнутое единство контекста внутреннего, обеспечивает его возвышение. Это напоминает архитектуру готического храма, где множество контрфорсов во внешнем пространстве обеспечивает объем, единство и высоту пространства внутреннего.

“Воспоминание” является характерной и образцовой частью обширного собирательного текста — русской элегической культуры поры Романтизма. Этот небольшой лирический текст так многообразно отозвался на свою литературную среду, что он представляет собой своеобразный конденсат этой культуры, высокую точку на рельефе русской элегической поэзии. С точки зрения “Воспоминания” мы получаем возможность обозреть в качестве его необходимого окружения, прямых его окрестностей — широкие пространства современной ему русской лирики. Или, если угодно, “Воспоминание” — это глубочайший водоем, который питают многочисленные реки и ручьи современной лирики. Именно его внешний контекст дает нам лучшее понимание его емкости и глубины.

Наиболее крупные черты связи пушкинского текста с лирикой его эпохи очерчены темой *воспоминания*, но наиболее тонкие связи отмечены мотивом *тени*. В многомерном смысловом пространстве, образованном разнообразными функциями мотива *тени* в русской лирике второй половины 18-го — первой трети 19-го веков, *тень* пушкинского “Воспоминания” выделяется семантической нагрузкой. Одно дело представить себе текст, интегрирующий крупные культурные пласты, другое дело, когда крупный интегральный масштаб находит свой фокус в лексическом мотиве. Это обстоятельство особой интенсивности поэтической концепции.

Тень потому и является одним из фокальных мотивов лирики Предромантизма и Романтизма вообще и пушкинской лирики в частности, что это не просто один из наиболее часто встречающихся элементов, не

общее место, не топос, а внутренне сложный и семантически активный мотив, который определяет свое смысловое окружение в тексте и выполняет роль хранителя и переносчика целых концептуальных объемов. Назовем мотив, обладающий такой функцией, *семантическим радикалом*.

ГЛАВА 7.

ФРАГМЕНТ ПОЭТИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ ПУШКИНА

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,
Но все растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался.

Сначала думал я, что имя — серафим,
И тела легкого дичился,
Немного дней прошло, и я смешался с ним
И в милой тени растворился.

— *Осип Мандельштам*

Имманентное понятие поэтической мифологии

Я буду пользоваться понятием *поэтического мифа* в особом — имманентном смысле, отличном от популярных употреблений. Наиболее распространенные в последние десятилетия употребления понятия *миф* по отношению к художественной литературе при всем их многообразии падают в две основные группы. Во-первых, имеются в виду: всевозможные отражения натуральных мифологий в литературе — прямые, косвенные, смешанные; реинтерпретации мифов — от экзегетических до обращенных, кощунственных, пародийных; бессознательные отражения мифических архетипов — героических и сюжетных, неявные ориентации на мифологические модели. Во-вторых, мифом в литературе принято называть смысловые образования, совершенно независимые от натуральных мифологий, но аналогичные им по характеру репрезентативной функции: имеются в виду символически-обобщающие представления, это либо образы и сюжеты типического характера для данной страны и эпохи, либо воплощения характерных идеалов данной культуры, либо тема, которой одержим данный поэт.

Более глубокое понимание поэтического мифа было развито немецкими романтиками в конце 18-го — начале 19-го вв. Фридрих Шлегель и Шеллинг говорили о *мире поэта* как своеобразном универсуме со своими особыми законами. Они видели в античной мифологии прообраз такого мира и утверждали, что поэту необходимо создать свою мифологию. Они выработали язык, пригодный для описания мифологического и поэтического мира в одних и тех же терминах. Я привожу обобщение их взглядов в передаче Романа Якобсона, потому что ему принадлежит следующий решительный шаг по созданию *имманентной* концепции поэтического мифа. В статье 1935 года о чешском романтическом поэте К. Й. Эрбене "Poznámky k dílu Erbenovu" он писал:

*/ ... / миф / ... / есть / ... / основной элемент романтической поэтики и поэтики вообще. Эпоха Романтизма понимала миф как **независимый** и **самодостаточный** мир. Мир этот оригинален, т. е. не может быть ни выведен ни из чего другого, ни сведен к чему-либо иному; это феномен, и, следовательно, он не должен быть интерпретируем аллегорически; он объективен и обязателен, управляем исключительно внутренними, имманентными законами, содержит в себе свой собственный критерий истины — глубину; он предшествует истории и он бессмертен; только миф изображает реальность как целое, а не в обрывках; лишь миф является намеком невыразимого. (1979:511)*

Это точное и компактное обобщение романтической концепции дает отличное представление о том, что натуральная и поэтическая мифологии могут быть схвачены в качестве особого структурно-смыслового феномена, то есть феномена, специфика которого определяется в аспекте, где структура смысла и смысл структуры нераздельны.

Этот аспект оказался глубоко созвучным взглядам Якобсона, который, до того, как обратиться к теории мифа, создал теории *ритма* и теорию *тропа* в качестве двух кардинальных уровней лингвистической теории поэтического языка. Он впервые построил теорию *поэтического ритма* как лингвистической ценности, как времени, обращенного в лингвистическую ценность, как конфигурирования по принципу контраста в системе смыслоразличительных (фонологических) признаков языка, то есть в плане выражения (1923). Он предложил понимание *поэтического тропа* как такого столкновения двух по крайней мере языковых единиц, что конвенциональные отношения между лингвистической формой высказывания и его смыслом приходят к кризису и обращаются в нерасторжимое единство, когда форма смысла есть лингвистическая ценность или лингвистическая форма есть фокус смысла, в результате чего самый узел форма / смысл актуализуется для воспринимающего сознания (1921). *Поэтический миф* оказался третьим и завершающим концептом этой последовательно лингвистической теории поэтического языка. Якобсон построил концепцию поэтического мифа именно как лингвистическую теорию, как теорию поэтического слова. Поэтический миф у него впервые приобретает имманентное значение свойства поэзии как искусства слова. Поэтический миф у Якобсона приобретает смысл конфигурации в области семантики поэтического высказывания на самых крупных, целостных уровнях. Вместе с тем поэтический миф, в отличие от всякого другого, соединяет целостные уровни поэтического высказывания с уровнем лексических составляющих текста. Поэтический миф задает единство целому циклу произведений поэта или даже всему его творчеству. Он и является выражением целостного аспекта поэтической личности. В этом смысле концепция даже выходит за пределы поэзии — она касается единства поэзии и личности поэта, его жизни.

Первое упоминание о поэтическом мифе у Якобсона мы находим в его статье 1930 года "О поколении, растратившем своих поэтов". Потрясенный только что случившимся самоубийством Маяковского, с которым он был в дружбе и к поэзии которого был всегда особенно чуток, Якобсон изложил свои наблюдения над замечательным единством тематики поэта и его судьбы, в силу которого поэзия приобрела с ранних лет предсказательную силу в отношении жизни (1979: 355–81).

В статье "Randbemerkungen zum Proza des Dichters Pasternak" 1935 года (1979: 416–32) Якобсон построил типологическое сопоставление Пастернака и Маяковского. Он показал, что два различных поэтических мифа вырастают на основе двух противоположных поэтик: поэзия Маяковского исключительно последовательно построена на метафорическом мышлении, тогда как творчество Пастернака так же последовательно на метонимическом. Путь метафоры — творческие ассоциации по сходству и противоположности. У Маяковского образы внешнего мира сопоставлены с лирическим импульсом и являются транспозициями последнего на космическое многообразие планов. В поэзии, в центре которой находится лирический герой и которая связана цепью метафорических ассоциаций, мифология и жизнь поэта оказываются слитыми воедино, и семантическая структура поэзии позволяет вывести либретто, которое может служить ядром биографии. Наоборот, у Пастернака образы окружающего мира составляют метонимическое выражение поэтического я. Это, таким образом, множество частичных выражений, нагромождение различных аспектов. Поэтическим мир, основанный на метонимии, теряет четкие очертания. Реализация метонимии в семантике ведет к взаимному пересечению, взаимопроникновению различных предметов. Реализация синекдохи (ближайшей родственницы метонимии) ведет к расщеплению объектов, подобно тому как это происходит в кубистической живописи. Не закономерность, а случай правит этим миром. Тематика такого мира — бесконечная цепь состояний лирического сознания, в рамках которого каждая бесконечно малая величина живет независимо от поэта. Активности нет места в этом мире. Если главная ситуация в поэзии Маяковского — поэт не находит понимания, то главная ситуация у Пастернака — собственное состояние непонимания, растерянности. Впрочем, Якобсон отклоняет мысль, будто его теория отражает реальную зависимость жизни поэта от его поэзии. Здесь нет причинно-следственных связей. Поэтическая индивидуальность связывает воедино поэтику, тематику и самую жизнь, которые принадлежат разным рядам феноменов и имеют каждая свою историю.

Проблема соотношения индивидуальной поэтической мифологии и влияния готовых натуральных мифологий на творчество поэта поставлена в работах Якобсона 30-х годов о чешских поэтах-романтиках К. Х. Махе и К. Й. Эрбене (собраны в 1979). Проблема поставлена диалектически. Некоторые поэты, как Маха, создают оригинальную, индивидуальную мифологию, основанную на найденном поэтическом мотиве. Другие, как Эрбен, движимые также внутренней потребностью лирического выражения, обращаются к традиционным мифологиям. Эрбен нашел такую

поддержку в своей национальной культурной традиции, другие обращаются к классическим мифологиям.

Можно предположить, что существуют различные степени зависимости от натуральных мифологий. К тому же оригинальные поэтические мифологии бессознательно тяготеют к архетипам в смысле Юнга. Так, Якобсон описывает персональный миф Маяковского в терминах, отсылающих к Моисею (1979: 362). Даже у Эрбена он подчеркивает не столько заимствование из натуральной мифологии, сколько оправдание внутреннего импульса.

Самое глубокое лингвистическое, семиотическое и феноменологическое исследование поэтического мифа Якобсон осуществил в 1937 году в работе "Socha v symbolice Puškinově". Здесь мы находим описание поэтической мифологии в лингвистических терминах — в качестве свойств поэтических текстов, несущих на себе печать единства поэтического мира:

В многообразном символизме поэтического творчества мы находим некоторые постоянные, организующие, цементирующие элементы, которые являются носителями единства во множестве произведений поэта, и которые накладывают на эти произведения печать индивидуальности поэта. Эти элементы вносят целостность поэтической индивидуальной *мифологии* в запутанную сеть часто разнообразных и разнородных поэтических мотивов; они делают стихотворения Пушкина — пушкинскими, Махи — подлинно махиными, Бодлера — бодлеровыми. (1975: 2)

Это описание чревато операциональными следствиями. Оно указывает на текстуальную реальность и ведет к лингвистически имманентному методу анализа:

Каждому читателю поэта очевидно, что определенные элементы составляют неустранимый компонент динамики в его произведениях, и эта читательская интуиция заслуживает доверия. Задача ученого — следовать этой интуиции и извлекать эти инвариантные компоненты или константы прямо из поэтического произведения посредством внутреннего, имманентного анализа; или, если речь идет о варьирующихся компонентах, установить, что является постоянным и устойчивым в этом диалектическом движении, чтобы определить субстрат вариаций / ... / Если мы намерены овладеть символической системой поэта, мы должны прежде всего установить символические константы, которые составляют мифологию поэта. (Там же: 2—3)

Итак, метод этот предлагает прежде всего анализ поэтического языка. Результаты же анализа должны обнаружить аспект единства поэтического творчества или цикла произведений. В фокусе, таким образом, оказываются реляционные, структурные ценности. Метод указывает в направлении лексических мотивов в той мере, в какой они обретают символическую функцию благодаря участию в сложных семантических конфигурациях.

Имманентный анализ позволил Якобсону обнаружить у Пушкина определенную устойчивую совокупность элементов, группирующихся вокруг одного центрального символа и тем самым задающих ему постоянное смысловое окружение. Он показал, что вариантами относительно единой целостной инвариантной основы являются три произведения позднего Пушкина: "Каменный гость" (1830), "Медный всадник" (1833) и "Сказка о золотом петушке" (1834). Они образуют особую группу в творчестве Пушкина уже по названию: каждое из них указывает в качестве центрального протагониста на изваяние и материал, из которого оно сделано. Они имеют также одинаковое *фабульное ядро*:

1. Усталый человек ищет покоя, этот мотив переплетен со стремлением к обладанию женщиной / ... /
2. Изваяние, точнее существо, неразрывно связанное с этим изваянием, имеет сверхъестественную и непостижимую власть над этой желанной женщиной / ... /
3. Человек гибнет после безуспешного бунта и в результате вмешательства изваяния, которое чудесным образом приходит в движение, а женщина исчезает / ... / (1975: 5–7)

Открытие такой устойчивой, инвариантной, целостной, символической системы, или архифабулы, в трех различных произведениях позволяет Якобсону уподобить эту группу произведений вариантам одного мифа.

Согласно Якобсону, центральная функция в мифе о разрушительной статуе принадлежит образу статуи. Она состоит в семантическом развертывании семиотических свойств образного значения слова *изваяние*, или *статуя*. Если статуя, изображающая живое существо, есть неподвижный знак подвижного, то статуя, воплощенная в слове, или поэтический образ статуи, есть знак знака. Причем в слове возникает возможность привести в движение то, что в косном материале неподвижно. Здесь важно, что в слове — например, в выражении "входит статуя" — движение относится именно к статуе, а не к тому, что она изображает. Статуя сама по себе может изображать движение, но движение при этом относится к

изображаемому существу, а не к статуе, которая остается неподвижной. Слово же может приписать движение самой статуе, ибо она в данном случае есть предмет подвижной области — смысла. Именно эту возможность, заложенную в семиотической природе данного словесного образа, использовал Пушкин в созданном им мифе. Перед нами, таким образом, собственно поэтический миф, отличный от всякого другого, поскольку он основан на актуализации внутренних свойств слова. Мифологизация и поэтизация слова в этом случае совершенно тождественные процессы.

Имманентная структура мифа

Работа, проделанная Якобсоном, может быть продолжена в плане расширения и углубления открытой им перспективы. Для этого прежде всего следует вдуматься в природу и характер смысловой структуры мифа. Наиболее крупная, очевидная особенность мифов заключается в том, что они не имеют канонической формы — они всегда существуют в равноправных вариантах. В этом отношении миф разделяет особенность всех вообще форм фольклора, всех форм бесписьменной культуры. Эта особенность для ново-европейских форм фольклора была четко определена в лингвистических терминах в двух совместных статьях Якобсона и Богатырева, написанных в 1929 году.

В фольклоре соотношение между художественным произведением, с одной стороны, и его объективацией, то есть так называемыми вариантами этого произведения при исполнении его разными людьми, с другой стороны, совершенно аналогично соотношению между *langue* и *parole*. Подобно *langue*, фольклорное произведение внелично и существует только потенциально, это только комплекс известных норм и импульсов, канва актуальной традиции, которую исполнители расцвечивают узорами индивидуального творчества, подобно тому, как поступают производители *parole* по отношению к *langue*. (Богатырев: 374)

Но миф отличается от остаточных форм ново-европейского фольклора. В натуральных мифологиях особенности устной культуры проявляются гораздо радикальнее. Здесь имеет место не накладывание индивидуального "расцвечивания" на "комплекс известных норм и импульсов, канву актуальной традиции", а сверхиндивидуальное и сверхязыковое варьирование самой смысловой основы. Миф имеет свойство рождаться заново. Совокупность вариантов мифа представляет собой совокупность

смежных и в известной степени комплементарных высказываний. Само варьирование есть проявление сдвига точки зрения в соответствии со сверхличными — социальными, культурными, географическими — смещениями, а также необходимости порождения новых смыслов. Вместе с тем всякое новое мифологическое высказывание создается из мифологического же материала и на основе специфически мифологического способа его комбинации и трансформации. Как писал Франц Боас, “кажется, что мифологические миры создаются только для того, чтобы быть вновь разрушенными, а эти новые миры были созданы из осколков” (18). Рекомбинации мифологических повествований узнаются как варианты одного мифа, когда они представляют собой трансформации относительно общей структурно-смысловой основы.

Но то же касается и мифов в современных культурах: мы узнаем их, когда находим общую основу во множестве разнообразных текстов данной культуры. И так же дело обстоит и с персональной мифологией писателя. Следовательно, хотя миф и является естественным продуктом бесписьменных культур, тем не менее он не связан с условиями устной традиции нерасторжимыми узами. Нужно, однако, иметь в виду, что далеко не всякая устойчивая смысловая конфигурация, получающая вариативное распространение в данной культуре, является мифом. Сказки, легенды, бродячие сюжеты получают вариативную репрезентацию даже транскультурного порядка. Но такое варьирование есть простой результат неканонической передачи. Миф же существует не как частный феномен, а как феномен универсального порядка — как подражание целостности культуры и как выражение этой цельности. То же относится и к индивидуальному творчеству писателя. Миф есть реитерация целостности данного культурного мира по частному поводу. Варьирование мифа есть варьирование духа целостности.

Здесь мы с неизбежностью возвращаемся к идеям романтиков о мифологии как автономном мире, живущем по своим законам. Отсюда же вытекает необходимость найти определение мифа чисто феноменологическое — во внутренней, имманентной структуре. А так как миф живет в области смысла, а не языка как такового, то феноменологическая структура мифа должна лежать в области смысла — это семантическая структура. Вариативная репрезентация семантического ядра мифа является фактом принципиального значения для натуральных мифологий, но это факт бытия (*das Dasein*), а не сущности (*das Wesen*), хотя он должен находиться в соответствии с феноменологической структурой мифа, которая имеет два слоя: слой сущности (*das Wesen*) и слой наличного бытия (*Dasein*). Глубже лежит феноменологическая структура сущности мифа.

Она-то обща для мифа в любых его формах — архаических и современных, сверхличных и личных.

И именно в этом направлении пошел Клод Леви-Стросс, построивший свою теорию мифа под непосредственным влиянием структурно-лингвистических идей Якобсона. Он показал, что сущность мифа лежит целиком в области семантики и характеризуется как имманентная семантическая структура, возникающая на уровне высказывания. И он описал ее в имманентных и структурно-семантических терминах, отличных как от предметно-смысловых терминов ("даритель", "недостаток" и т. п. у Проппа /1928/), так и от собственно формальных (каковы по отношению к семантике термины грамматики, логики и математики). Согласно концепции Леви-Стросса, миф представляет собой символическую систему, в которой символы интерпретируются через символы, точнее — одни символические отношения через другие, так что смысловая артикуляция имеет структурный характер, который и обеспечивает как устойчивость основы мифа, так и ее способность порождать варианты. В мифологическом повествовании действуют закономерности, преобразующие, перекодирующие отношения между его смысловыми компонентами и тем самым конституирующие особый семантический уровень. Такое перекодирование вносится реляционным фактором: компоненты смысла вступают в бинарные оппозиционные отношения. Последние являются вообще самыми элементарными отношениями: любое различие предполагает частичное противопоставление, простой перенос ударения с различаемого на различие выдвигает оппозицию как таковую. Это также наиболее универсальное отношение: наше сознание не знает более определенного пути представления универсального единства, как посредством совмещения самых крайних противоположностей, или нахождения для любой крайности противоположного ей полюса. Но Леви-Стросс шел не от метафизических принципов, для него эвристическую роль сыграла структурная лингвистика, открывшая принцип двоичных оппозиций в основе языка как семиотической системы.

Оппозиционная пара смысловых компонентов порождает в мифологическом повествовании значение, которого ее составляющие порознь не имеют. Благодаря такой устойчивой структурной основе образуются ряды взаимно эквивалентных пар смысловых компонентов текста. При этом важно, что эквивалентность не есть равенство. Эквивалентность двух пар компонентов относительно пары оппозиционных признаков предполагает и область различия, а следовательно, и трансформации конкретного смысла оппозиции. Таким образом, ряды пар смысловых компонентов, эквивалентных относительно некоторой оппозиции, оказыва-

ются носителями и некоторой смысловой трансформации. Они конституируют скрытое под поверхностью демонстративного сюжета смысловое ядро мифа.

Важна, впрочем, не просто трансформация смысла оппозиции, а трансформация характера оппозиции. Типичной является следующая система преобразований: пара гетерогенных символов, мыслимых непримиримыми противоположностями, заменяется другой парой символов, которая находится в эквивалентных, но уже не непримиримых отношениях, и так до тех пор, пока не появляется пара противоположных, но совместимых (как две вариации на общей основе) символов, либо символ, совмещающий в себе одновременно два противоположных значения, амбивалентный член, или медиатор. Процесс может протекать и в обратном направлении.¹ Таким образом, Леви-Стросс описал внутреннюю структуру мифа как более глубокий уровень действия тех же закономерностей, что проявляются более очевидным образом в его внешнем существовании: как ряд преобразований относительно некоторого более или менее устойчивого структурно-смыслового ядра. Внимание мифологического повествования сосредоточено именно на носителях амбивалентных значений. Миф представляет собой повествование, обнаруживающее амбивалентность центрального героя, в результате чего разворачивается структурно-смысловая функция мифа:

Койот (пожиратель падали) является посредником между травоядными и хищниками так же, как туман — между Небом и Землей, как скальп между войной и сельским хозяйством (скальп есть урожай войны); как кукуруза между дикими и культурными растениями; как одежда между "природой" и "культурой"; как отбросы между деревней и внешним миром; а пепел (или сажа) между крышей (небесным сводом) и очагом (в земле). Эта цепь, скажем, медиаторов не только проливает свет на крупные фрагменты северо-американской мифологии — отчего Бог Росы может быть одновременно Хозяином Дичи и дарителем одеяний, и быть воплощенным в Ash-Boy (мальчик-золушка); или почему скальпы порождают туман; или отчего Мать Дичи ассоциируется с головней и т. д., — но и, вероятно, соответствует универсальному способу организации ежедневного опыта. (Леви-Стросс: 225)

Концепция Леви-Стросса замечательна тем, что это настоящая умозрительная теория, которая наделяет понятия *мифа* и *мифологии* характером опорных универсальных категорий. Эти категории дают структурное представление о феноменах, возникающих в семантике корпуса

текстов в результате того, что они — каждый в отдельности и все вместе — выражают, о чем бы ни шла речь, целостность порождающего их творческого сознания — индивидуального или коллективного. Эти представления строятся на пересечении лингвистико-семиотической теории и диалектической философии целостности, они вводят теорию творчества в концептуальное поле семиотики в качестве гомолога лингвистической теории. Это именно гомология, а не аналогия, ибо это не простой перенос лингвистических концептов на область мифологии, а расширение семиотической теории путем введения в нее новых уровней: уровня семантики высказывания и уровня целостного корпуса текстов, образующих единый творческий космос. Специфический анализ этих уровней в их взаимосвязи дал результаты, далекие от повторения того, что известно лингвистике.

Принять понятия мифа и мифологии для поэзии именно в качестве универсальных структурно-семантических категорий, позволяющих описывать глубинные аспекты целостности поэтических миров, означает признать необходимость уточнения их в качестве понятий *поэтического мифа* и *поэтической мифологии*, необходимость указания на фундаментальные различия между устойчивыми конфигурациями в натуральных мифологиях и индивидуальном творчестве.

Следующие различия в этом отношении могут быть указаны сразу же. Первое различие вытекает из того, что натуральные мифы принадлежат области фольклора — они являются коллективной собственностью, передаются изустно с неизбежными вариациями. Литературное же произведение принадлежит данному автору и имеет строго зафиксированную форму бытия. Оно, таким образом, принципиально единично. Вариативность литературного текста не имеет оснований в его модусе существования. Она может иметь основания только в его семантике — в наличии семантического потенциала, неисчерпаемого в одном тексте, в одной повествовательной развертке, и требующего дальнейших и дальнейших разработок. Такой потенциал является функцией внутренней семантической структуры мифологического типа. Таким образом, два структурных фактора феномена мифа — вариативный модус существования и внутренняя диалектическая смысловая структура — находятся в противоположных иерархических отношениях в натуральных мифологиях и в литературе. В натуральной мифологии доминирующий фактор — модус существования, в литературном творчестве — внутренняя семантическая структура.

Литературное произведение является носителем мифической стихии уже тогда, когда его внутренняя смысловая структура подобна мифи-

ческой, даже если связанная с этим возможность вариативной репрезентации остается неосуществленной, хотя весьма часто она осуществляется. Назовем такое структурно-смысловое подобие литературного произведения мифу — *мифоморфизмом*. Мифоморфизм является не только более сильным, но и просто необходимым критерием при имманентно-мифологическом подходе к литературе. Сама по себе вариативная репрезентация некоторого фабульного ядра — явление совершенно недостаточное, чтобы говорить о мифологии в глубоком смысле этого слова.

Второе фундаментальное отличие поэтической мифологии от натуральной заключается в том, что если в натуральных мифологиях, как показал Леви-Стросс, собственно мифологическая семантика отрывается от языковой основы (Леви-Стросс: 210), ее специфические структурные отношения осуществляются в крупных текстовых блоках, главным образом на уровне предложений и выше, и лишь изредка проявляются на уровне словесного мотива, — то в поэзии как раз непосредственная языковая ткань является носителем мифологических символов. Здесь имеет место более, чем манифестация мифологических смыслов в *лексических мотивах*: последние в качестве основных единиц поэтического языка являются носителями мифологических потенциалов. Мифологический потенциал, заключенный в мотиве, означает, что данный мотив, будучи фактором, активно определяющим свои смысловые окрестности (*семантическим радикалом*) имеет к тому же особую предрасположенность к ассоциациям с другими устойчивыми мотивами по принципам эквивалентности и оппозиции и вызывает их появление. А это значит, что поэтический мотив не определяется "атомарным" уровнем, но является компонентом более сложного, "молекулярного", уровня — уровня ассоциации мотивов. Один и тот же лексический мотив у разных поэтов, в составе разных поэтических миров, не тождествен самому себе. Это по сути разные поэтические мотивы, ибо они принадлежат разным, ассоциациям мотивов и, следовательно, имеют различные смысловые валентности. Собственно *поэтическим мифом* и является *смысловая конфигурация устойчивой ассоциации мотивов*.

Внутренняя структура скульптурного мифа

Скульптурный миф у Пушкина отлично выдерживает проверку по структурно-семантическому критерию. Смертельная вражда, жизнь и смерть, этот мир и мир потусторонний — образуют смысловое пространство, в котором получают место оппозиционные пары символов (персонажей) и происходит процесс трансформации и медиации. В этом поле

гомогенная пара живых противников замещается гетерогенной парой полных антиподов: живой, или смертный, и мертвое изображение живого. Амбивалентным членом является *ожившее изваяние*, мертвая материя, ставшая вдруг живой, антипод обычного изваяния. Фабульная функция изваяния покоится на его двойственной природе: эта двойственность представлена иерархически — как доминирование мертвой неподвижности над обозначаемой подвижностью живого существа; но в определенный критический момент иерархия обращается, изваяние приходит в движение, и тогда мир потусторонний вторгается в этот мир. Пока статуя неподвижна и мертва, она изображает живое существо, но как только она приходит в движение, подобно живому существу, она тотчас же обретает смертоносную силу.

Подход с точки зрения внутренней семантической структуры сразу же позволяет расширить нашу перспективу. Уже Якобсон с присущим ему исключительным художественным чутьем не обошел вниманием тот факт, что помимо трех вариантов статуйного мифа, представленных в крупных жанрах пушкинского творчества, мы находим в творчестве поэта вообще повышенный интерес к статуе. Статуя фигурирует в целом ряде лирических произведений. Замечательнее всего, что хотя фабульное ядро, описанное Якобсоном для трех крупных произведений, здесь, в малых лирических формах, отсутствует, тем не менее смысловое сходство статуи в лирике и крупных жанрах зачастую довольно-таки заметно. По крайней мере двойственность статуи подчеркнута в наброске 1818 г. "Могучий бог садов" и в отрывке 1830 г. "В начале жизни школу помню я". Вероятно, ближе к смысловой двойственности статуи из статуйного мифа подходит набросок "Элегия" ("Воспоминаньем упоенный") 1819 г. Все это следует считать фрагментами или отголосками мифологической мысли поэта, более или менее тесно соприкасающимися с основным смысловым полем мифа. Проекция мифа о разрушительной статуе можно найти у Пушкина в самых неожиданных местах. Я склонен видеть такое отображение, например, в отрывке 1830 г. "Стамбул гяуры нынче славят":

Стамбул гяуры нынче славят,
 А завтра *кованной пятой*,
 Как змея спящего, раздавят
 И прочь пойдут — и так оставят.
 Стамбул заснул перед бедой.

Здесь мы находим не только метонимический трансформ образа разрушительной статуи — *кованную пята* (заметим: не “кованный сапог”, а *пята*), но и целый набор характеристических сопровождающих мотивов, о которых речь будет впереди. Сходную же метонимию мы встречаем в незавершенном стихотворении “Недвижный страж дремал на царственном пороге” (1824):

“...О грозные витии,
Целуйте жезл России
И вас поправшую *железную стопу*”.

Таким образом, порождающая сила статуйного мифа охватывает в творческом сознании поэта область гораздо большую, чем его прямые репрезентации. В последних следует видеть лишь наиболее полное, наиболее пластическое — скульптурное, если угодно, — развитие возможностей, заложенных в том особом мифоморфном образе статуи, который владел пушкинским воображением.

Миф и мифология

В самом начале 19-го века Ф. В. Й. Шеллинг писал:

Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира, и из этого материала создать собственную мифологию. (Т. 2, 940)

По Шеллингу, мифология есть нечто целое — система мифов. Аналогичная мысль лежит в основе работ Леви-Стросса: не существует отдельных мифов, миф есть компонент мифологической системы. Мифологическая система включает варианты мифа, родственные мифы и смежные мифы — мифы, связанные трансформационными отношениями. Два варианта одного мифа обнаруживают общее структурно-смысловое ядро; два разных мифа в пределах одной мифологии обнаруживают общую архиструктуру, в рамках которой есть место для обоих. Сеть таких архиструктур, пронизывающая творчество поэта, позволяет видеть в нем *мифологию*. Понятие мифа в рамках мифологической системы на целый порядок мощнее понятия отдельного мифа.

Попытаемся сделать по крайней мере один шаг в этом направлении.

Миф о тени

В первой четверти этого века М. Гершензон обратил внимание на то, что у Пушкина есть устойчивые, повторяющиеся, проходящие через все творчество образы (1919; 1922; 1926). В частности, он исследовал важный для наших целей образ *тени*. Гершензон дал внушительный обзор *теней* и установил, что *тень* у Пушкина имеет совершенно определенное, специфическое значение: это *тень* умершего, то, что остается от человека после смерти, то, что является живому напоминанием об умершем.

Свойства пушкинской *тени* Гершензон резюмирует следующим образом: 1. В момент смерти от человека отделяется *тень*, которая отправляется в загробный мир. О *тени* Шенье читаем: "С кровавой плахи в дни страданий // Сошедшая в могильну сень" ("Андрей Шенье", 1825). 2. *Тень* сохраняет облик и свойства личности. Так, *тень* Наполеона названа "развенчанной", *тень* возлюбленной — "легковерной", неоднократно встречается "младая *тень*". 3. *Тень* летает на землю и вступает в общение с живыми людьми. 4. Она охотнее всего появляется ночью ("Баратынскому. Из Бессарабии", 1822; "Заклинание", 1830). 5. *Тень* может оставаться невидимой живым ("Андрей Шенье"), но чаще всего является воочию. 6. От *тени* можно ожидать того, что она обещала при жизни, но не успела выполнить: "Твоя краса, твои страданья // Исчезли в урне гробовой — // А с ними поцелуй свиданья... // Но жду его; он за тобой..." ("Для берегов отчизны дальней", 1830). 7. *Тень* может активно вмешиваться в жизнь живых ("Люблю ваш сумрак неизвестный", 1822; "Воспоминание", 1828 и др.). (Гершензон 1926: 86—90)

Таким образом, Гершензон увидел, что, несмотря на разнообразие свойств *тени*, проявляющихся в разных произведениях, все они представляют собой смежные компоненты одного плотного смыслового комплекса, черты единой характеристики единого, по существу, персонажа. Важность этого усмотрения заключается в том, что частичность, избирательность, метонимичность — это специфический способ, которым лирика осуществляет разработку некоторого архетипического образа или фабулы. Метонимичность, имплицативность, эллиптичность — принципиальные свойства лирики. Поэтому самый критерий выделения мифа в области лирики должен быть иным, чем в области крупных сюжетных жанров. Здесь должны учитываться не только повторяющиеся во всех вариантах, то есть инвариантные, черты, но и черты смежные, смыкающиеся в единый смысловой комплекс.

Итак, если увидеть пушкинскую *тень* в единстве ее свойств, то в ней можно узнать достаточно характерный мифологический персонаж. Об

этом говорит как семантическая структура образа, так и семантическая структура ситуации, в которую он включен. Гомогенная пара живой и живой заменяется гетерогенной парой живой и умерший, затем: живой, или смертный, и незримая бессмертная душа умершего. Наконец, душа умершего, явившись в этом мире в качестве *зримой тени*, оказывается медирующим символом, амбивалентным членом: она дух, но она и чувственно воспринимаема; она нарушает разделенность двух миров, вступает в общение с живым, влияет на течение событий в этом мире и общается живого к тайнам вечности и загробного мира. В дальнейшем мы увидим еще одну особенность: явившись, *тень* проявляет тенденцию превратиться в нечто еще более отличное от живого и мертвого, принять сверхъестественный облик.

Как только эта характеристика уяснена, становится совершенно очевидным, что мы нашли не просто еще один мифологический персонаж у Пушкина, но что перед нами два персонажа, которые находятся между собой в отношении чрезвычайно сильного подобия или даже родства. *Тень и статуя* — в одинаковой мере медиаторы между этим и загробным мирами, представители сверхъестественного порядка вещей. Они настолько подобны, что в некоторых периферических случаях их нелегко различить.²

И все же сходство *статуи* и *тени* не исчерпывает их функций. Полные наборы их функций нетождественны. Они наделены и прямо противоположными чертами, что объясняет наличие двух медиаторов для одной и той же области противоположностей в системе семантической экономии пушкинского поэтического мира. *Статуя* — в произведениях, представляющих сформировавшийся статуейный миф, — смертоносна. Это ее свойство смежно с тем, что она представляет собой мертвую материю, косную силу. Наоборот, *тень* — не предмет, а сущность, духовная, беспокойная, мятущаяся. И главное — она благотворна. Встреча со *статуей* имеет роковой характер для живого. Встреча с *тенью* приносит спасение, обещает надежду или поддержку:

Вы нас уверили, поэты,
 Что тени легкою толпой
 От берегов холодной Леты
 Слетаются на брег земной
 И невидимо навещают
 Места, где было все милей,
 И в сновиденьях утешают
 Сердца покинутых друзей.

(“Люблю ваш сумрак неизвестный”, 1822)

Тень в лирике Пушкина — это всегда *тень* верной возлюбленной, любимого поэта или героя. Но даже и за пределами лирики, где мы находим лишь слабые и эпизодические рефлексии теневого мифа, *тень* чаще всего выполняет благотворную функцию, по крайней мере, если она названа именно *тенью*. Воспоминание о *тени* Ивана Грозного укрепляет дух Самозванца:

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла.
(“Борис Годунов”)

Скупому Барону сладостна мечта о том, что его собственная *тень* может явиться защитой его сокровищ после его смерти:

/ ... / о, если б из могилы
Прийти я мог, *сторожевою тенью*
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..
(“Скупой рыцарь”)

Есть у Пушкина места, где говорится о том, что *тень* не появляется, тогда как ее можно было бы ожидать. И это всегда тот случай, когда *тень* должна была бы появиться в роли ревнивца, завистника, мстителя. Вот обращение к молодой вдове в момент свидания:

Нет, *завистливый ревнивец*
Не придет из вечной тьмы;
Тихой ночью гром не грянет,
И *разгневанная тень*
Близ любовников не станет,
Вызывая спящий день.
(“К молодой вдове”, 1817)

В черновой рукописи “Евгения Онегина” (7, XI) есть строки:

По крайней мере из могилы
Не вышла в сей печальный день
Его *ревнующая Тень*.
(1937: т. 6, 422)

Тень не может взять на себя функции *статуи*, она не может явиться ни разгневанной, ни завистливой, ни ревнующей. Заметим, что противоположность *тени* статуе есть ее изначальное свойство, проявившееся задолго до того, как сформировался статуыйный миф.

Миф о тени как поэтический миф

Хотя Гершензон не имел в виду реконструкции пушкинской мифологии, тем не менее он был поражен именно сходством полученной им реконструкции образа *тени* у Пушкина с аналогичным персонажем в мифологиях так называемых примитивных культур:

Первое же, самое беглое наблюдение над этим образом поражает неожиданностью, притом двойною. В нем нет ни одной оригинальной черты, ни малейших следов личного творчества. Представление Пушкина о загробной жизни в целом и в частях насквозь традиционно или, вернее, атавистично; именно так рисовал себе загробную жизнь человек каменного века, так верят и теперь дикари в глубине Африки и Австралии. Можно подумать, что Пушкин узнал этот образ из этнографических книг и присвоил его себе. Но нет: его представление о загробной жизни проникнуто таким живым чувством, оно так органически цельно и стройно в своих частях, и чертит он этот образ в своих стихах так уверенно и четко, что не может быть сомнения: в недрах его собственного духа родилось видение "тени", и что он умел рассказать о ней, он сам узнал, точно видел своими глазами. (1926: 85)

Гершензон предложил реконструкцию того мировосприятия, в контексте которого образ *тени* у Пушкина получает свою смысловую нагрузку. Он показал, что этот образ является в контексте пушкинских размышлений о смерти и бессмертии, о "тайнах счастья и гроба" ("Воспоминание", 1828). Эти размышления включают проблему веры или неверия в загробную жизнь. Мысль поэта не была однозначной, она металась между полярными решениями. Его ужасала мысль об окончательной смерти, об исчезновении без остатка: "И все умрет со мной / ... /?" ("Война", 1821). Эта мысль неприемлема для него. Но в то же время, человек рационалистической культуры 19-го века, он не может верить в загробную жизнь: "Мой ум упорствует, надежду презирает... // Ничтожество меня за гробом ожидает..." ("Надеждой сладостной младенчески дыша",

1823). И все же Пушкин не отказывается от *теней*, они являются ему, он беседует с ними, заклинает их. По мнению Гершензона, это объясняется тем, что Пушкин, хотя и знал "закон смерти", не мог, будучи человеком "огненного темперамента", поверить в то, что с его плотской смертью исчезнут безвозвратно его мысль и его чувство, прекратится его духовная жизнь. Но это пугало его только "в минуты душевной вялости", в главном же своем состоянии — "обуреваемый каким-либо чувством или вдохновением" — он само свое чувство, свою идею ощущал как бессмертную реальность и "совершенно забывал закон смерти". По убеждению Гершензона, высказывания Пушкина о *тнях* "совсем недвусмысленны: в них нет ни метафорического, ни психологического смысла; не подлежит ни малейшему сомнению, что он верил в *объективное* существование призраков" (1926: 80—85).

Поэтическая безусловность пушкинской *тени* и явная мифологичность реконструированного Гершензоном феномена произвели на исследователя, как видим, такое сильное впечатление, что он не разглядел его отличий от родственного феномена натуральных мифологий и натурализовал его. На самом деле здесь есть важные различия.

Уже замеченная нами выше особенность пушкинских *теней* — они выполняют благотворную роль, явившись в этот мир, — отличает их от *теней* в натуральных мифологиях, где они могут быть и злыми. Но гораздо важнее собственно феноменологические отличия, из которых вытекает и данная особенность.

Тени для Пушкина — реальность, в которую нужно не верить, а видеть ее, вступать с ней в контакт и т. д. Такое отношение, действительно, очень похоже на отношение к теням в так называемых примитивных культурах, где, в отличие от христианской культуры, нет вопроса о вере, где альтернативам просто нет места. Именно такая нерасчлененная целостность создает мифологическое мышление. Принципиальное отличие мифологического мышления Пушкина от мифологического мышления представителя примитивной культуры заключается в том, что *тени* для него не были в одном ряду с натуральными явлениями. Он был человеком новоевропейской культуры: его сознание было иерархично. *Тени* являлись ему только на почве определенной для них резервации — в мире поэтического мышления. Они знаменуют этого мира законы, являются их реализацией. Пушкин жил в христианской культуре и мучился ее противоречиями. Вера и неверие, вера и разум, бессмертие и тленность живого — были его проблемами. Он их остро переживал и вне поэзии и в поэзии. Но мифологическое разрешение этих противоречий возникало только в поэзии, которая тоже есть жизнь, но жизнь по другим законам. Поэзия двойственна

по своему существу. В натуральном ряду явлений она меньше жизни, она лишь часть ее, ограниченная рамками условностей. В мире сущностей она больше жизни, поскольку может включить ее в свой контекст и дать ей смысл, обусловить ее. И в свою очередь жизнь, включающая в себя поэзию, имеет совершенно особые свойства. Мифологическое мышление поэта нет нужды выводить ни из предполагаемой религиозности, или веры в загробную жизнь, ни из нехристианских, языческих воззрений. Пушкинская мифология относится к совершенно иному плану — к плану поэтического мышления. Это не воззрение на мир, а мышление по феноменологическим законам поэтического мира. Секрет пушкинских *теней* лежит в том, как они связаны с поэзией.

Если уж коснуться источника пушкинской *тени*, то она прежде всего литературного происхождения. В течение всей литературной истории Европы *тень* была устойчивым, хотя и не всегда приметным, персонажем поэтического репертуара. Если путем глубокого проникновения в смысловой потенциал этого образа Пушкин как бы в самом деле возвращается к первобытным мифологическим представлениям, то тем не менее он не забывает и о поэтической истории мотива. В уже цитированном выше стихотворении “Люблю ваш сумрак неизвестный”, которое было написано в 1822 г. и, таким образом, представляет собой одно из самых ранних явлений пушкинской *тени*, говорится прямо о поэтическом источнике *теней*: “Вы нас уверили, поэты, / / Что тени легкою толпой” и т. д.

В поэзию *тени* попали не из какой-либо примитивной мифологии, а из мифологий античных греков и римлян, которые были, по убеждению современников Пушкина, непосредственно предпоэтической формой культуры и неисчерпаемым поэтическим арсеналом.³ К тому же греко-римская мифология снабдила европейскую литературу мифом об Орфее, в котором поэт поставлен в связь с царством *теней*. Но, что еще важнее, мифология *теней* дошла до ново-европейской культуры через творчество античных поэтов.

В безошибочном контексте античной концепции поэзии появляется *тень* у 16-летнего Пушкина:

Не весь я предан тленью;
С моей, быть может, *тенью*
Полуночной порой
Сын Феба молодой,
Мой правнук просвещенный
Беседовать придет

И мною вдохновенный
 На лире воздохнет.
 ("Городок", 1815)

Подражанием Горацию ("Оды", 3, 30) является стихотворение, написанное Пушкиным в последний год жизни и занимающее в его творчестве положение поэтического итога. Ближе всего к римскому образцу подходит строфа вторая:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
 Мой прах переживет и тленья убежит —
 И буду славен я, доколь в подлунном мире
 Жив будет хоть один пиит.

Душа, избежавшая тленья, — это и есть *тень* в пушкинском, а равно и в древнем мифологическом смысле. Но здесь речь идет не о загробной жизни в прямом смысле, а о сохранении души "в заветной лире". Здесь замечательно отклонение от Горация. Римский поэт также говорит не о буквальном бессмертии, но он говорит о сохранении его "лучшей части" в посмертной славе, у Пушкина же речь идет о сохранении души в поэзии как таковой, а если о славе, то среди поэтов. И эта важная особенность пушкинской мифологии *тени*.

Подведем теперь некоторые итоги, которые должны указать нам направление нашего дальнейшего исследования. *Тень* у Пушкина представляет собой характерный мифологический персонаж как по внутренней семантической структуре, соответствующей его внешним фабульным функциям, так и по устойчивости в творчестве поэта и по вариантной репрезентации. *Тень* имеет черты тождественные и противоположные с другим персонажем пушкинской мифологии — *статуей*. А это значит, что более емкая семантическая архиструктура объединяет оба мифа в некоторое мифологическое системное единство. Здесь мы получаем систематический фрагмент пушкинской поэтической мифологии в отличие от отдельных мифов. Мотив *тени* ведет свое происхождение из натуральных мифологий, но к Пушкину он пришел, пережив длинную литературную историю. У Пушкина это не метафора и не "чужое слово", предполагающее ссылку на тот контекст, из которого оно заимствовано, а органический компонент его мира. При этом литературность образа у Пушкина не затушевывается, но и не проявляется в качестве условности, так называемой "литературности" образа. Литературность становится у него непосредственным семантическим компонентом в мифологическом контексте

тени. *Тень* приходит к Пушкину из поэзии и существенным образом замыкается в кругу поэзии.

Метапоэтический смысл мифа о тени

Более того, связь мотива *тени* с поэзией как темой поэзии составляет один из ключевых моментов пушкинского теневого мифа. В уже упомянутом стихотворении 1822 г. "Люблю ваш сумрак неизвестный" говорится о поэзии как источнике знаний о тенях: "Вы нас уверили, поэты, // Что тени легкою толпой" и т. д. Замечательно начало этого стихотворения:

Люблю ваш сумрак неизвестный
И ваши тайные цветы,
О вы, поэзии прелестной
Благословенные мечты!

"Поэзии прелестной Благословенные мечты" — это перифрастический оборот, метонимически обозначающий самое поэзию. Определение мира поэзии как "сумрака неизвестного" уподобляет его потустороннему миру, царству *тений*. (Сравни: "Когда сменяются виденья // Перед тобой в волшебной мгле // И быстрый холод вдохновенья // Власы подъемлет на челе", — "Жуковскому", 1818. *Волшебная мгла* здесь — внутренний мир поэта, локус поэтического воображения).

Поскольку в этом тексте *тени* рассматриваются как продукт поэтического воображения, возникает возможность усомниться в их реальности. Именно в этом смысле Пушкин осуществил переделку текста в 1825 г. при подготовке его к публикации в первой книге своих стихотворений, вышедшей в 1826 г. В варианте, увидевшем свет, читаем:

Но, может быть, мечты пустые —
Быть может, с ризой гробовой
Все чувства брошу я земные,
И чужд мне будет мир земной.

Но нет, *тени* не исчезают из поэзии Пушкина. Для того, кто увидел однажды мир поэзии в качестве таинственного мира вечного пребывания, наподобие царства *тений*, — для того *тени* уже не могут исчезнуть из его поэзии. Более того, статус *тений* обретает у Пушкина еще большую основательность. Изменяется смысл отношений между поэзией и *тенями*: эти отно-

шения претерпевают полное обращение. *Тени* больше не продукт поэтического воображения — они становятся атрибутом и стимулом поэтического творчества.

В 1826 г. Пушкин пишет элегию "Под небом голубым страны своей родной". Привожу ее начало и конец:

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...

Увяла наконец, и верно надо мной
Младая *тень* уже летала.

....

Где муки, где любовь? Увы! в душе моей
Для бедной, легковерной *тени*,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

В этой загадочной элегии речь идет отнюдь не о душевной черствости поэта и не об утраченном чувстве, а о дистанции, которая необходима поэту для того, чтобы некий опыт стал предметом поэтического переживания. Эта мысль была прямо сформулирована Пушкиным уже в 1823 г. в заключении первой главы "Онегина": "Прошла любовь, явилась муза, // И прояснился темный ум" (1, LIX). Поэзия для Пушкина есть главным образом не непосредственное выражение чувства, а переживание воспоминания о чувстве на расстоянии, в изменившемся сознании. Таков преобладающий элегический модус пушкинской лирики. Нет *ни слез, ни пени*, но есть *сладкая память невозвратимых дней* и есть ее поэтическое воплощение. Требуемая непреодолимая дистанция может быть обеспечена либо временем, либо смертью. В этом контексте *тень* умершей возлюбленной есть идеальный непосредственный стимул к творчеству, прямой агент поэтического состояния. Замечательна в этой связи часто указываемая локализация *тени* в непосредственной близости: "надо мной" ("Под небом голубым") или "предо мной", как в "Воспоминании" (1828).

Я *призрак* милый, роковой
Тебя увидев, забываю.
Но ты поешь — и предо мной
Его я вновь воображаю.

Вид встреченной женщины вытесняет из памяти поэта облик прежней возлюбленной, но песня, род поэзии, сразу же упраздняет непосредственное

впечатление и пробуждает память, вызывает забытый *призрак*.

Тени — как ни страшны, как ни трудны встречи с ними — становятся для поэта желанными гостями. Он ищет встреч с ними, призывает их, заклиняет. “Заклинание” — заголовок стихотворения 1830 г.:

О, если правда, что в ночи,
 Когда покоятся живые,
 И с неба лунные лучи
 Скользят на камни гробовые,
 О, если правда, что тогда
 Пустеют тихие могилы, —
 Я *тень* зову, я жду Леилы:
 Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Явись, возлюбленная *тень*,
 Как ты была перед разлукой,
 Бледна, хладна, как зимний день,
 Искажена последней мукой.
 Приди, как дальняя звезда,
 Как легкий звук иль дуновенье,
 Иль как ужасное виденье,
 Мне все равно: сюда, сюда!..

Зову тебя не для того,
 Чтоб укорять людей, чья злоба
 Убила друга моего,
 Иль чтоб изведать тайны гроба,
 Не для того, что иногда
 Сомненьем мучусь... но, тоскуя,
 Хочу сказать, что все люблю я,
 Что все я твой: сюда, сюда!

Здесь достойно внимания указание на мотивировки, недействительные для этого заклинания. Это не месть, не познавательный интерес, не моральное состояние. Актуальная мотивировка — желание высказаться: “хочу сказать”. Перед нами, так сказать, речевая ситуация в квадрате: данная речь передает другую, желаемую речь (“хочу сказать, что...” и т. д.). И та, другая речь, есть лишь повод для этой, актуальной речи: эта предвзвешивает ту, ибо, чтобы говорить с *тенью*, необходимо раньше сказать заклинание, то есть речь, отличную от обычной речи. Заклинание — это осо-

бая речь, сакральная, подобная жреческой и равная поэтической. Вспомним:

Во градах ваших с улиц шумных
Сметают сор, — полезный труд! —
Но, позабыв свое служенье,
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы ль у вас метлу берут?
Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.
(“Поэт и толпа”, 1828)

Поэтическая речь, будучи речью эзотерической, равной молитве и заклинанию, нуждается в сверхъестественном посреднике. Обращение к сверхъестественному посреднику вносит мотивировку в текст “Заклинания”: объясняет, почему данная речь имеет эзотерический характер. Здесь сливаются воедино телеология и метапоэтика. Это в одинаковой мере заклинание *тени* и объяснение поэтического акта.

В этой связи особый интерес представляет “Воспоминание” 1828 года. Здесь *тени* являются не извне и не на зов, не как инородные сущности, а возникают как результат погружения в воспоминание, приходят из глубины сознания как сущности имманентные. Явившись, они оборачиваются ангелами, дарителями эзотерической речи о тайнах жизни и смерти:

И нет отрады мне — и тихо предо мной
Встают два *призрака* молодые,
Две *тени* милые — два данные судьбой
Мне *ангела* во дни былые —
Но оба с крыльями и с пламенным мечом —
И стерегут — и мстят мне оба —
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба.

Здесь происходит второе в истории пушкинского творчества обращение функциональных отношений *тени*: из обстоятельства творческого процесса она превращается в его субъект, меняясь при этом своей ролью с поэтом, который с появлением теней утрачивает активную роль в творческом процессе, становится посредником, медиумом.⁴

Еще одна, смежная роль *тени* состоит в том, что поэтическое видение достигается путем мысленного отождествления поэтом самого себя с *тенью*:

Но и вдали, в краю чужом
Я буду мыслию всегдашней
Бродить Тригорского кругом,
В лугах, у речки, над холмом,
В саду под сенью лип домашней.

Когда померкнет ясный день,
Одна из глубины могильной
Так иногда в родную сень
Летит тоскующая *тень*
На милых бросить взор умильный.
(“П. А. Осиповой”, 1825)

Эта роль, впрочем, одна из самых ранних у Пушкина — см. “Городок” 1815 года (цит. выше). По-видимому, это самоотождествление с *тенью* и есть лирический корень, из которого идет все дальнейшее развитие мотива.

После возлюбленной в качестве *теней* чаще всего являются поэты:

Еще доньине *тень* Назона
Дунайских ищет берегов;
Она летит на сладкий зов
Питомцев муз и Аполлона,
И с нею часто при луне
Брожу вдоль берега крутого.
(“Баратынскому. Из Бессарабии”, 1822)

Меж тем, как изумленный мир
На урну Байрона взирает,
И хору европейских лир
Близ Данте *тень* его внимает,

Зовет меня другая *тень*,
Давно без песен, без рыданий
С кровавой плахи в дни страданий
Сошедшая в могильну сень.

Певцу любви, дубрав и мира
 Несу надгробные цветы.
 Звучит незнаемая лира.
 Пою. Мне внемлет он и ты.
 ("Андрей Шенье", 1825)

Тень Дельвига упоминается в стихотворении "Чем чаще празднует лицей" (1830). И собственная *тень* поэта будет являться потомкам:

Но если, обо мне потомок поздний мой
 Узнав, придет искать в стране сей отдаленной
 Близ праха моего мой след уединенный —
 Брегов забвения оставя хладну сень,
 К нему слетит моя признательная *тень*,
 И будет мило мне его воспоминанье.
 ("К Овидию", 1821)

Интересно, что следы смысловой связи *тени* с контекстом поэзии видны даже в тех редких случаях, когда этот образ употребляется вне этого контекста. Так, явление тени Кутузова описывается в чертах, весьма напоминающих картину вдохновения:

О старец грозный! На мгновенье
 Явись у двери гробовой,
 Явись, *вдохни восторг и рвенья*
 Полкам, оставленным тобой!
 ("Пред гробницею святой", 1831)

Итак, тема поэзии либо является непосредственным семантическим компонентом мифа о *тени*, как в стихотворениях о поэтах; либо, как в стихотворениях об умерших возлюбленных, присутствует в качестве скрытого, но основополагающего контекста, который является предметом поэтического выражения и в котором только и находит свое окончательное объяснение вся ситуация; либо, в наиболее слабом случае, смысловым компонентом ситуации, в которой является *тень*, служит воодушевление, напоминающее поэтическое вдохновение.

Связь мотива *тени* с темой поэзии не является односторонней. В пушкинской концепции поэзии заложены свойства, позволяющие ей сказаться в мифе о *тени*. Поэзия, как мы знаем, есть область, в которой душа поэта избежит смерти. Она вообще есть подобие царства *теней*, "сумрак

неизвестный” и источник знания о тенях. Что ж удивительного, что стихи и возникают в результате встреч с *тенями*? В противоположность человеку, от которого *тьень* отделяется в момент смерти, поэзия, рождаясь из встречи с *тенью*, обретает объективацию и материализацию в рукописи (Пушкин разыгрывает эту внутреннюю антиномию феномена поэзии: “Не продается вдохновенье, // Но можно рукопись продать”, – “Разговор книгопродавца с поэтом”, 1824) и наряду с этим обретает род бессмертия, впрочем, ограниченного, ибо она жива, пока “жив будет хоть один пиит”. Эта концепция поэзии как сферы, соединяющей в себе бессмертие и смертность в своеобразном единстве, превращает ее в некую серединную область, в собственную область мифологического. Естественно, что центральное событие на этой почве есть встреча представителей двух миров, здешнего и потустороннего, которые в то же время являются законными гражданами этого, третьего, мира: поэта и *тени*.

Творчество и кризис.

Миф о поэте

Миф о спасительной и вдохновляющей *тени* не получил такого четкого фабульного выражения, как миф о разрушительной статуе. Это объясняется тем, что *статуя* и *тьень* возобладали на различных жанровых территориях. Статуйный миф сформировался вполне в крупных “объективных” жанрах: трагедии, поэме, сказке; тогда как теневой миф блуждает преимущественно на “субъективной” почве лирики, малые формы которой в принципе не приемлют ни развитой фабулы, ни многогеройной структуры. Тем не менее функциональные контуры *тени* не менее развиты и определены, чем у *статуи*. В качестве амбивалентного члена, медирующего отношения между жизнью и смертью, *тьень* активно влияет на окружающее смысловое пространство. Именно организация смыслового пространства является эквивалентом фабульного строения в области лирики. *Тень* появляется в обстановке духовного кризиса, в переходной ПОРОГОВОЙ ситуации, хорошо знакомой феноменологической и экзистенциалистической мысли.⁵

Строго говоря, перед нами не один миф, а спектр смежных мифов о спасительной и вдохновляющей тени. Центральным среди них следует считать миф о творческом состоянии, о поэтическом вдохновении как результате кризиса, разрешаемого при посредстве *тени*. Его следует считать центральным, потому что в этом варианте *тьень* обретает наибольшее количество

функций. Она не просто спасительна, но спасает от внутреннего, духовного кризиса. И не от духовного кризиса вообще, но от кризиса в духовной жизни поэта. Спасительная функция в этом случае заключается в сообщении вдохновения ("Баратынскому. Из Бессарабии", "Андрей Шенье"), стимула к творчеству ("Заклинание"), в передаче особого знания и дарования эзотерической речи ("Воспоминание").

Из двух связанных между собой ситуаций — кризиса и вдохновения — миф о вдохновляющей *тени* сосредоточен преимущественно на ситуации кризиса. Состояние вдохновения демонстрируется косвенно, самым фактом данного поэтического текста, имеющего рефлексивный характер, обращенного на свою предысторию, на свой генезис. Ситуация кризиса четко выражена даже в тех случаях, где все остальные смысловые компоненты мифа редуцированы. Так, стихотворение "Люблю ваш сумрак неизвестный" целиком сосредоточено на состоянии кризиса, причем поэтическая вера в *тени* указана лишь как возможность. В элегии "Под небом голубым страны своей родной" загадочная концовка:

Где муки, где любовь? Увы в душе моей
Для бедной, легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени, —

может быть понята как наблюдение признаков душевного кризиса, преодолением которого, — в результате встречи с *тенью* и последующего самоанализа, вызванного этой встречей, — является данный текст. Такая смысловая структура объясняет кажущееся противоречие: признание в отсутствии чувств в рамках эмоционально насыщенного текста.

Рефлексивность, обернутость на самого себя в текстах, представляющих миф о вдохновляющей *тени*, заключается в том, что такой текст включает себя как целое в собственный план содержания в качестве его имплицитной части, которой принадлежит завершающее место в развитии смысла.

Прямое сопоставление состояния кризиса и состояния вдохновения имеет место в группе пушкинских лирических текстов, которые следует охарактеризовать как варианты мифа о поэте: "Пророк" (1826) и "Поэт" (1827). Оба стихотворения повествуют о чудесном преодолении духовного кризиса, оба построены на контрастном сопоставлении двух состояний: бесплодного и творческого. Здесь миф получает четкое фабульное выражение. Это своего рода лирический эпос. Если в текстах

о вдохновляющей *тени* поэт находится в собственно лирической позиции: он смотрит вглубь себя, — то здесь, на территории прямого мифа о поэте, он смотрит на себя извне. К указанным стихотворениям этой группы примыкают и стансы "В часы забав и праздной скуки" (1830), но тут позиция автора собственно лирическая и, соответственно, содержание редуцируется, сводится исключительно к состоянию кризиса, в конце которого, однако же, появляется просвет. Во всех трех стихотворениях имеет место сверхъестественный посредник между земной и небесной жизнью, явление которого разрешает кризис или намекает на разрешение: он является дарителем высокой и вдохновенной речи или способности к ней. В "Поэте" это бог Апполон, в "Пророке" и стансах — *серафим*:

Но лишь божественный глагол
 До слуха чуткого коснется,
 Душа поэта вострепнется,
 Как пробудившийся орел. .
 ("Поэт")

Духовной жаждою томим,
 В пустыне мрачной я влачился, —
 И шестикрылый *серафим*
 На перепутье мне явился.

.....

И он к устам моим приник,
 И вырвал грешный мой язык,
 И празднословный и лукавый,
 И жало мудрыя змеи
 В уста замершие мои
 Вложил десницею кровавой.
 ("Пророк")

Твоим огнем душа палима
 Отвергла мрак земных сует,
 И внемлет *арфе серафима*
 В священном ужасе поэт.
 ("В часы забав и праздной скуки")

Смежность мифа о поэте мифу о спасительной и вдохновляющей *тени* очевидна. Она оказывается еще более тесной, если обратить внимание

на сходство между *серафимом* и *тенью*. Оба персонажа не только пришельцы из потустороннего мира, но и оба — сущности идеальные, предстающие в видениях. Собственно, между ними нет даже границы. Если *серафим* — разновидность *ангела*, то в "Воспоминании" *тени* и *ангелы* — это синонимы, видение *теней* проясняется в видение *ангелов*:

И нет отрады мне — и тихо предо мной
Встают два *призрака* молодые,
Две *тени* милые — два данные судьбой
Мне *ангела* во дни былые.

Это различные ипостаси одного образа.

Заметим теперь, что *ангел* у Пушкина вообще слово многозначное. Одно из наиболее частых его значений: 'прекрасное и доброе, идеальное существо со спасительной миссией'. Это обычно возлюбленная: "Мой ангел, как я вас люблю!" ("Признание", 1826); "Ангел Донна Анна // Утешь вас бог, как сами вы сегодня // Утешили несчастного страдальца" ("Каменный гость"). В популярном христианском представлении душа праведника становится ангелом; существует выражение "ангельская душа". В рамках христианского сознания ангелам свойственно являться в видениях. В этом контексте античная *тень* естественно переводится на язык христианства как *ангел*. Здесь мы находим объяснение тому, что центральный персонаж мифа о спасительной тени — *тень* умершей возлюбленной — может синонимически замещаться *ангелом*. Этим объясняется также смежность мифа о спасительной и вдохновляющей *тени* и мифа о поэте, в рамках которого эквивалентом *тени* является божество или божественный вестник, *серафим*.

Мир вокруг тени

Если последний член триады *призраки-тени-ангелы* ("Воспоминание") имеет неизменно положительный смысл, то первый ее член двулик, он отличается способностью принимать как положительные, так и отрицательные значения. Это обстоятельство обусловлено отчасти скептическими коннотациями его внутренней формы ('некто призраке, а что неизвестно'), отчасти его принадлежностью к фольклорному контексту, где *призрак* соседствует со всякой "чертовщиной" и "нечистью". (Здесь любопытно обратить внимание на разграничение двух языческих контекстов: античного, к которому принадлежит *тень*, и фольклорного.

Первый мыслится как мир высокой, светлой, идеальной мифологии; второй — как мир мифологии низкой, темной, приземленной). В ассоциации со статуей естественно *призрак* появляется в отрицательном смысле:

Разоблачив пленительный кумир,
Я вижу призрак безобразный.
(“В. Ф. Раевскому”, 1822)

Даже тени героев вблизи статуй, или только обелисков, предстают *призраками*:

Садятся призраки героев
У посвященных им столпов.
(“Воспоминание в Царском Селе”, 1829)

В согласии с традицией, *ангел* у Пушкина имеет своего антагониста: “Кто ты, мой ангел ли хранитель, // Или коварный искуситель / ... /?” (“Евгений Онегин”, 3, письмо Татьяны). *Коварный искуситель* — это напоминание о библейском Змее Искусителе. *Змей*, или *змея*, — в значении хитрого, коварного, скрытого, находящегося вблизи и потому чрезвычайно опасного врага — часто находится в окрестностях статуи. В “Борисе Годунове” Кавалер на балу говорит о Марине: “Мраморная нимфа: // Глаза, уста без жизни, без улыбки”. Следующая сцена: “Ночь. Сад. Фонтан” (Фонтан обычно включает также скульптуру). Сцена открывается репликой Самозванца: “Вот и фонтан; она сюда придет”, а в его заключительной тираде слышим: “И путает, и вьется, и ползет, // Скользит из рук, шипит и жалит. // Змея! Змея!” В уже цитированном фрагменте “Стамбул гяуры нынче славят”: “А завтра кованной пятой, // Как змея спящего, раздавят”. Замечательно умолчание в “Медном всаднике” о змее, составляющей часть памятника Петру. Вероятно, факт этот сам по себе представлялся Пушкину достаточно красноречивым, но здесь следует учесть и поэтику умолчаний, которая играет важную роль в этой поэме.

В натуральных мифологиях и фольклоре *змей* имеет двойственную природу: наряду с враждебным змеем есть дружественный, наряду с хитрым — мудрый. Пропп считает, что именно “благой змей”, дарующий способность понимать язык животных или даже всеведение, представляет собой первую ступень в истории этого образа (1946: 210). Благоую змею находим мы и у Пушкина. “И жало мудрыя змеи // В уста замершие мои // Вложил десницею кровавой”, — так в “Пророке” описывается обретение пророческого дара из рук *серафима*. *Мудрая змея* здесь не

является дарителем, как в мифологиях и фольклоре, дар сообщается посредством прямой пересадки змеиного жала, но в силе остается достаточно существенное сходство смысловой нагрузки мотива *змеи*. Дарителем же у Пушкина является *серафим*. Т. о., если злая *змея* соседствует со *статуей*, то благая *змея* находится вблизи *серафима*.

Змей, наделяющий героя дарами всеведения и мудрости, в натуральных мифологиях связан с обрядом посвящения в шаманы и соответствующим испытанием — прохождением через состояние временной смерти, за которой следует символическое рождение в качестве нового человека (Пропп 1946: 223). Параллель этому в пушкинском состоянии духовного кризиса очевидна.

Кроме того, в мифологиях и фольклоре *змей* мог выступать в роли охранителя царства мертвых, царства *теней* (там же: 243—46). В "Воспоминании" мотив *змеи* предваряет появление пришельцев из потустороннего мира, *призраков-теней-ангелов*. В этом тексте *змея* не является персонажем, а лексическим мотивом в составе метафорического выражения, символизирующего мучительность состояния внутреннего кризиса: "В безмолвии ночном живе́й горят во мне // *Змеи* сердечной угрызенья". Однако у Пушкина совершенно неважно, как появляется тот или иной лексический мотив. Различия в формальном статусе с точки зрения традиционной поэтики здесь совершенно иррелевантны: метафора, сравнение, персонаж, побочное обстоятельство — совершенно равноценны. Пушкинская мифология есть мифология мотивов, более чем персонажей, и смысловых отношений, более чем фабул. В этом-то она и представляет собой поэтическую мифологию. Для поэта персонажами являются мотивы, а персонаж — только частный случай мотива. На соотношении мотивов строится поэтическая семантика, а следовательно и мифология.

Столкновение злой *змеи* с *ангелом* запечатлено в конфликте Сальери с Моцартом. Сцена 1 "Моцарта и Сальери" открывается монологом Сальери, в котором звучит следующее признание:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
 Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
 Песок и пыль грызущею бессильно?
 Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне
 Завистник. Я завидую; глубоко,
 Мучительно завидую.

Сцена завершается вторым монологом Сальери, где он объясняет свое понимание неуместности Моцарта:

Нет! Не могу противиться я доле
 Судьбе моей: я избран, чтоб его
 Остановить — не то мы все погибли,
 Мы все, жрецы, служители музыки,
 Не я один с моей глухою славой...
 Что пользы, если Моцарт будет жив
 И новой высоты еще достигнет?
 Подымет ли он тем искусство? Нет;
 Оно падет опять, как он исчезнет:
 Наследника нам не оставит он.
 Что пользы в нем? Как некий *херувим*,
 Он несколько занес нам *песен райских*,
 Чтоб, возмутив бескрылое желанье
 В нас, *падах праха*, после улететь!
 Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Итак, пушкинская мифология формируется из элементов натуральной мифологии (греко-римской), устойчивых поэтических условностей и популярных христианских поверий, которые подвергаются совместной переплавке и отливаются в своеобразные смысловые формы его индивидуального поэтического мира. Смысловые контуры каждого персонажа определяются его местом в мифологической системе,⁶ то есть набором персонажей и структурой отношений между ними. Так, пушкинская *тень* отличается от *тени* в любой другой мифологии тем, что она входит в набор персонажей, другими членами которого являются *статуя* и *серафим*, *змея* и *ангел*. Смысловая конфигурация *тени* определяется тем, что она находится в отношении антонимии со *статуей* и в отношении синонимии с *серафимом* и т. д.

Не все персонажи пушкинской мифологии обладают одинаковой важностью и определенностью. Так, центральными и наиболее определенными по семантическим функциям среди рассмотренных нами персонажей являются *статуя* и *тень*. Периферические персонажи отличаются семантической поливалентностью вплоть до выполнения в разных контекстах противоположных ролей. Это естественно: периферия включает диаметрально противоположные зоны.

Феномены статуи и тени

Противоположность *тени* и *статуи* у Пушкина опирается на различия в объективной феноменологической структуре этих образов. Вернемся к мысли Якобсона о том, что поэтический образ статуи есть образ образа, или знак знака: словесный знак скульптурного знака. Скульптура, будучи знаком живого, располагая возможностью указать на движение, при этом остается неподвижной; словесный же знак статуи может приписать движение именно ей. Таким образом, поэт извлек имманентные силы, скрытые в природе данного слова. Пушкин не связывает образ наложением на него внешних условий, а наоборот, развязывает его, дает ему волю, освобождает его глубинную энергию, и этот внутренний потенциал преобразуется в кинетическую силу сверхъестественного порядка. В возникающее движение переходит и вся инертная сила мертвого материала статуи, отсюда ее роковой характер.

Тень имеет совершенно иную, в значительной мере противоположную природу. *Тень* в значении 'призрак' и 'дух' есть нечто нематериальное, невещественное. Она принадлежит иному порядку реальности — будь то психологической или сверхъестественной. В отличие от статуи, *тень* не есть нечто внешнее по отношению к живому существу и поэтому не обладает фундаментальным свойством знака — быть 'другим', заместителем. *Тень* есть то, что отделилось от самого живого существа, но не в качестве его признака, а в качестве его сущности. И все же именно эта сущность обладает функцией представительства: *тень* обладает зримостью, чувственной восприимчивостью. Представительство в вечности и есть функция *тени*. *Тень* есть тождество индивидуальной сущности и представительства, или индивидуальная сущность, редуцированная к роли знака.

Если статуя есть материальный знак искусства, то *тень* не есть ни знак искусства, ни материальный предмет. *Тень* есть нечто настолько чуждое материальности в принципе, что ее нельзя вообще воспроизвести, на нее можно только намекнуть. Само слово *тень* в значении 'душа умершего' есть чужое имя, метафора, основанная на сравнении души умершего с тенью, невещественной, но зримой, отрицательной, темной проекцией, отбрасываемой освещенными материальными телами. Противопоставление светлой, ясной и темной, теневой сторон вещей — одна из древнейших и фундаментальных для нашего сознания концепций. Тот же феномен с другой стороны, с субъективной, схвачен синонимическим понятием *призрак*: то, что *призраке*, а само по себе, мол, неизвестно что такое. Другой синоним — *привидение* — запечатлел уж и вовсе скептический вариант идеи насчет того же феномена: то, что *привиделось*.

Скульптура создает материальные тела, обладающие пространственной трехмерностью. Изображает скульптура преимущественно живые существа; натюрморт, как заметил Якобсон, в скульптуре неэффективен. Он объясняет это тем, что образ искусства строится на контрасте различных знаковых планов или на антитезе в семантическом плане, на "внутренних конфликтах (*антиномиях*), которые служат необходимой, незаменимой основой всякого семиотического мира" (1975: 31). В частности: "только оппозиция *мертвой, неподвижной материи*, из которой статуя сформирована, и *подвижной, одушевленной материи*, которую статуя представляет, обеспечивает досточную дистанцию" (там же: 32). Натюрморт, с другой стороны, не дает скульптуре необходимого контраста.

Условие, отмеченное Якобсоном, не исчерпывает проблемы. Это лишь первое в целом ряду условий, здесь действующих. Здесь важна также эквивалентность знака искусства и его предмета в определенном аспекте, в данном случае — в материальной трехмерности. Поэтому *тень*, несмотря на то, что в качестве предмета изображения она находится в контрасте с мертвым материалом статуи, тем не менее не может быть объектом скульптуры: здесь нет аспекта эквивалентности.

В предметной живописи разыгрывается контраст между неосязаемостью, иллюзорностью мира, изображенного на двухмерной плоскости, и трехмерной материальной осязаемостью мира, служащего предметом изображения. Но предметная реальность и изображение на плоскости эквивалентны с точки зрения визуального образа. В конкретной живописи всякое предметное нечто воспринимается как материальное; вся непредметная среда, заполняющая зрительный феномен, воспринимается как свето-воздушные эффекты. Всякая попытка изобразить *тень* в живописи наталкивается на то, что она либо будет восприниматься как материальная предметность, либо как свето-воздушная иллюзия. Только подпись к картине или известный сюжет могут предотвратить такое естественное неузнавание *тени* в живописном изображении. Словом, живопись как таковая бессильна изобразить *тень*.

Скульптура, изображающая живое существо, обладает еще одной феноменологической особенностью, когерентной уже указанным двум. Здесь имеет место внутреннее оппозиционно-бинарное расслоение феномена, являющегося предметом изображения. Живое существо — в качестве феномена — заключает в себе двойственность материальности и духовности, которая и разыгрывается скульптурой. Материальность ложится в основу отождествления изображаемого феномена с материалом скульптуры, а духовность оказывается в контрасте с ним. На этой почве

имеет место еще один аспект эквивалентности — по внутренней структуре: и живое существо и скульптура представляют собой внутренне двойственные — материально-идеальные феномены.

Совершенно очевидно, природа этих двух феноменов различна. Двойственность феномена скульптуры равна двойственности всякого другого знака: это семиотическая двойственность обозначающего и обозначаемого, в данном случае лишь обостренная массивной вещественностью бытийственной основы скульптурного знака. Живое существо не является знаком. Но феномен живого существа, данный нашему сознанию в качестве материально-духовной двойственности, отражает в себе радикальную семиотичность нашего сознания. Это, следовательно, не семиотический, но *семиоморфный* феномен, или, иначе, феномен, принадлежащий области *семиоморфизмов*. Под семиоморфизмами я понимаю феноменологические структуры, подобные семиотическим и находящиеся с ними в рефлексивных отношениях. Феномен живого существа в такой же мере семиоморфен, в какой знак антропоморфен. Переведя феномен статуи в языковой образ и отдав его во власть возможностей языка, первичной семиотической стихии, поэт пробудил в нем дремлющий семиотический потенциал, привел в движение глубинные слои феномена.

Искусство слова является единственным видом искусства, феноменологически адекватным *тени*. *Тень* не располагает ни феноменологической двойственностью материального и духовного, которая служит конструктивной основой скульптуры, ни двойственностью двухмерности и трехмерности, которая лежит в основе конкретной живописи. Зато *тень* обладает неотъемлемой двойственностью между нематериальностью, или идеальностью, с одной стороны, и зримостью, чувственной восприимчивостью, с другой. Это не только иная двойственность, но и двойственность совершенно иного порядка, чем та, что разыгрывается в скульптуре и живописи. Она не имеет области эквивалентной изобразительной репрезентации во внешнем материале. Но *тень* сама по себе уже является репрезентацией — она репрезентирует человека. При этом она есть абсолютная идеальность представительства. Вместе с тем она не есть нечто внешнее по отношению к репрезентируемому существу — это его принадлежность, часть, притом вечная, сущность.

Здесь следует обратить внимание на исключительное сходство феномена *тени* и феномена знака. Но только это знак самодовлеющий, абсолютно замкнутый в себе, неотделимый от своего значения; это само значение, обретшее чудесную непосредственную репрезентативность. В этом смысле это идеальный знак, ибо главное свойство всякого зна-

ка — нечто значить, наличие же референта для знака факультативно, точно так же, как факультативна для знака материальная запечатленность — для него достаточно быть воспринимаемым. В противоположность обнаженному дуализму обозначающего и обозначаемого, *тьнь* представляет сокровенную слитность знака и смысла. Поэтому мистик относится к знаку, как человек примитивной культуры к *тени*. Для него знак есть не что иное как *тьнь* объекта, его неистребимая репрезентация, которая обладает большей существенностью, чем сам объект. И все же *тьнь* — перевернутое, зеркальное отображение коммуникативного знака, его анима. В коммуникативном знаке явленность доминирует над смыслом в том отношении, что знак может терять свой смысл для воспринимающего сознания. *Тень*, наоборот, может терять свою явленность, но никак не сущность.

Слово, будучи сложнейшей формой знака, содержит в своей противоречивой природе и нечто родственное *тени*. Это нечто пробуждается как раз в поэтическом слове, так что *тьнь* может служить метафорой поэтического слова. Если обычное информационное слово демонстрирует обостренный дуализм явленности и смысла в том, что оно стремится явить не себя как таковое, а свой смысл или даже свою референциальную область, в пользу которых самоустраивается, то поэтическое слово, как раз наоборот, не отказывается от себя как такового и неразрывно сливает свою непосредственную данность со смыслом, насквозь одухотворяет свою форму, делает ее чистой явленностью духа. Обычное информационное слово стремится к функциональному униформизму, однозначности, заменимости синонимами. Наоборот, поэтическое слово имеет индивидуальность, характер и трансцендентно положенную миссию. Более того, если поэтическое слово является поэтическим не в силу формальных приемов, а в силу глубины, то оно, подобно Орфею, погружается в царство *тений* и влечет оттуда за собой хоровод вытесненных из памяти и сознания значений.⁷

Один из синонимов *тени* мы встречаем у Пушкина в связи с музыкой: “виденье гробовое”. Моцарт, сев за фортепиано и готовясь играть, предлагает Сальери программу своей музыки:

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня — немного помоложе;

Влюбленного — не слишком, а слегка —

С красоткой, или с другом — хоть с тобой,

Я весел... Вдруг: *виденье гробовое* / ... /

Но тут же добавляет:

Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Как видим, призрак может стать компонентом музыкальной программы, то есть ассоциируемого с музыкой поэтического содержания, но не музыки как таковой. Пушкин демонстрирует заменимость "виденья гробового" любым эмоциональным эквивалентом в контексте музыки.

Словом, *тьень* — специфический предмет поэзии. Только слово представляет собой адекватный ей материал. Так что ее тематическая связь с поэзией у Пушкина имеет глубокий феноменологический смысл. Более того, феноменологически *тьень* связана не с поэзией вообще, а с определенными ее формами — родовыми и жанровыми.

Если задуматься над местом *тени* вне поэзии, то можно заметить, что у нее есть одна привилегированная область — область, где явление *тени* имеет безусловный характер и не может быть подвергнуто сомнению, которое не исключено в любом другом случае: *тени* безусловно являются из глубин человеческого сознания. Человеческое сознание, как это зафиксировано историей всех культур, неизбежно рождает *тени* и *призраки*. Видение *теней* и узнавание их среди нетеневых предметов должно быть одним из древнейших актов рефлексии: актом отличения сознанием своих имманентных продуктов, хотя бы и без осознания самого этого факта. Соответственно, *тьень* есть имманентный предмет лирики среди всех других родов поэзии или словесного искусства вообще. В других родах поэзии *тьень* связана определенными условиями: для нее требуется допущение сверхъестественного мира, другими условиями являются стилизация и пародирование. Лирика — единственный род поэзии, где *тьень* имеет имманентную укорененность, где она не нуждается в оправдании, поскольку этот род поэзии обращен во внутренний мир человека.

В области лирики есть один жанр, связанный с *тьенью* наиболее интимными узлами. Это элегия. Исторически элегия происходит из оплакивания умерших. Элегия предромантическая полна призраков в связи с кладбищенской темой. Отсюда они перекочевывают в романтическую элегию. Здесь возникает дополнительное обстоятельство: романтическая элегия сосредотачивается на самоанализе, на интроспекции. Удивительно ли, что из глубины самосознания она извлекает *тени*? В пушкинскую эпоху и особенно у Пушкина элегия становится центральным жанром лирики, повлиявшим на всю систему лирических жанров.

Духовная способность, лежащая в основе элегического переживания, есть память. Элегическое свойство воспоминания заключается в том,

что оно, даже достигая силы, равной первичному впечатлению, все же им не является. Переживание временной дистанции обращает в *тени* даже самые яркие воспоминания, не говоря уже об уничтожающей работе времени как по отношению к памяти, так и по отношению к объектам воспоминания. Таким образом, в воспоминании, сопряженном с острым переживанием времени, *тени* являются как выражение его собственной сущности. Явившись на зов памяти в качестве душ умерших, *тени* осуществляют высшую функцию памяти — быть в сознании смертного окном в вечность.

Феномен *статуи* у Пушкина также связан с памятью. Это памятная статуя — памятник или по крайней мере напоминание, как в "Сказке о золотом петушке". Это внешний знак, поставленный для того, чтобы память не усыпала. В противоположность *тени*, разрушительная *статуя* является в ответ на забвение. Она мстит за забвение. Царь Додон, забывшись в гордыне власти, нарушает свой договор со звездочетом. Дон Гуан забылся, упоенный властью над сердцами смертных — он привык покорять сердца женщин и протыкать шпагой сердца мужчин ("Ты прямо в сердце ткнул — небось не мимо". "Каменный гость", сцена 2), — забыл, что он не властен над теми, кто перешел в загробный мир. Евгений забыл, что он знатного рода, что его имя принадлежит истории, и его смирение не меньший грех, чем гордыня. Тема забвения вводится в "Медном всаднике" замечательной фигурой умолчания, отводящей внимание от значимости самой темы:

Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но нынче светом и молвой
Оно забыто. Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных и не тужит
Ни о почиющей родне,
Ни о забытой старине.

("Медный всадник", ч.1)

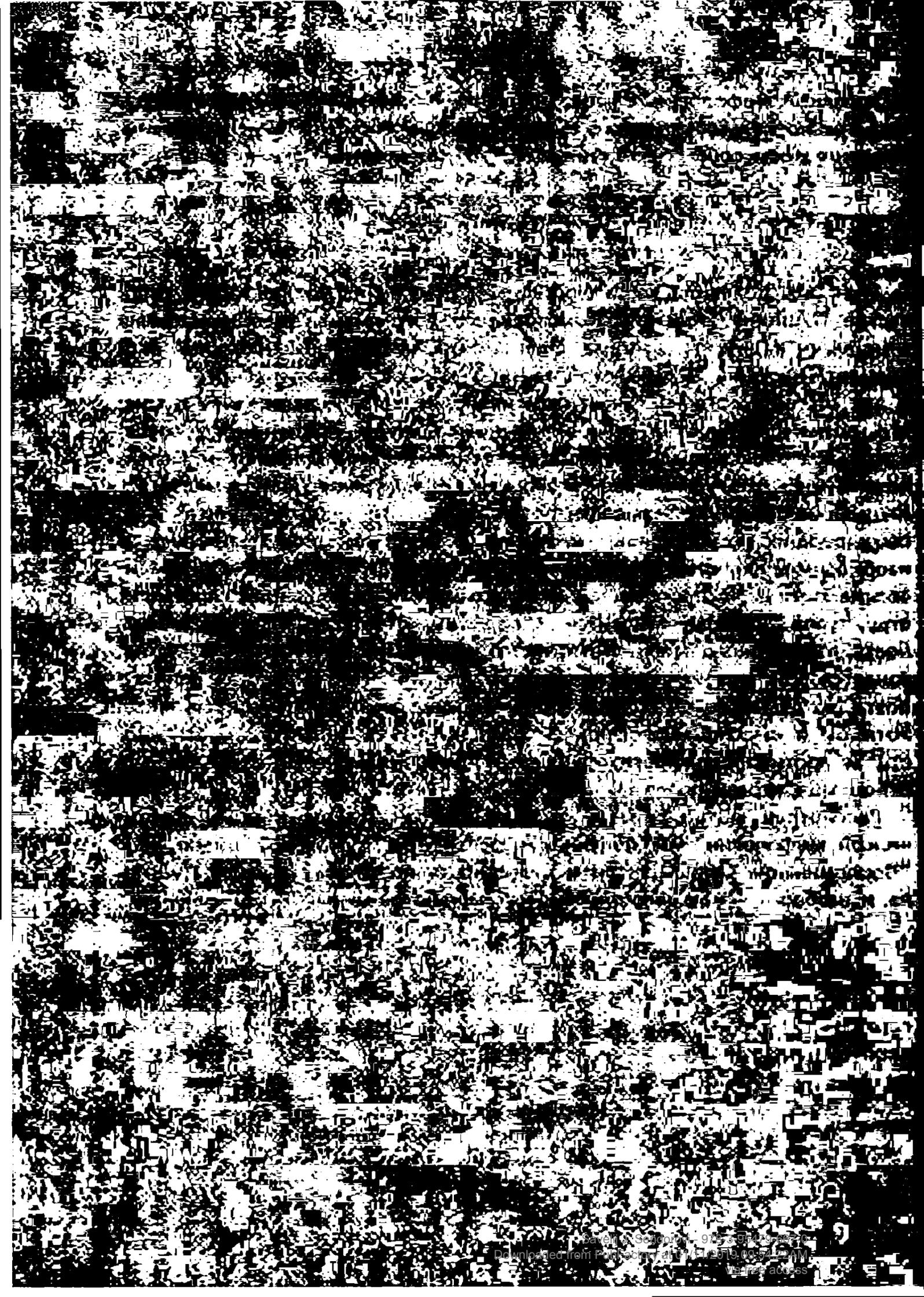
Это первое, что автор сообщает о своем герое. И хотя место это не имеет видимой фабульной роли и может показаться необязательной подробностью, оно имеет первостепенное значение с точки зрения пушкинской

поэтической мифологии. Вызов, брошенный безумным Евгением Петру, есть только кульминация того вызова, который брошен *статуе* забвением. Забвение и есть собственная стихия *статуи*, как память — стихия *тени*.

Итоги

Итак, мы получили достаточно полное понимание мотива *тени* в творчестве Пушкина, только рассмотрев его устойчивые функциональные отношения к другим мотивам. Поэтический мотив, таким образом, есть элемент, несущий в себе отображение целостного поэтического мира, и это обстоятельство получает свое наиболее сильное выражение в том, что поэтический мотив становится компонентом поэтического мифа, который в свою очередь входит в состав поэтической мифологии. Поэтический миф есть устойчивая смысловая конфигурация, описуемая в реляционных терминах эквивалентности, смежности и противоположности, связывающих констелляцию мотивов. Категория мифа связывает в необходимое единство элементы поверхностной структуры текста, лексические мотивы, с неочевидной и непосредственно не данной глубинной структурой, которая относится к порядку, ответственному за целостность поэтического мира. Хотя чисто эмпирически поэтический мотив узнается как устойчивый, повторяющийся элемент в текстах данного поэта, по существу он определяется как компонент поэтического мифа, хотя бы и вырожденного, причем отношения эквивалентности, смежности и противоположности, фундаментальные имманентные смысловые отношения, играют более важную роль, чем частотность.

Рассмотрев мотив *тени* в качестве компонента пушкинской поэтической мифологии, мы получили перспективу, в которой видно, как "Воспоминание" вписывается в целостность поэтического мира Пушкина, и наоборот — как целостность этого мира отражена в "Воспоминании".



ПОСЛЕСЛОВИЕ

Книга пришла к концу, но затронутые темы далеко не исчерпаны. Так, анализ пушкинской мифологии подошел к стадии, на которой, по-видимому, можно было бы узнать в ее персонажах юнгианские архетипы и осуществить психоаналитическую ее интерпретацию, которая в свою очередь позволила бы установить единство жизни и творчества поэта. Я в принципе полагаю, что психоаналитическая интерпретация текста должна осуществляться по следам мифологического анализа, то есть по следам выяснения смысловых структур целостного и глубинного планов. Но эту задачу лучше отложить до более полной реконструкции пушкинской мифологии.

Многое, быть может, слишком многое, сказано скороговоркой. В особенности это касается главы об элегии, которая стала было разрастаться в особую книгу. Пришлось с нею обойтись сурово, но без нее просто нельзя. Менее всего исчерпана ведущая тема этой книги: воспоминание у Пушкина. Но эта тема способна поглотить всего Пушкина и много более. В общем при формировании этой книги пришлось отказаться от материалов в объеме, превышающем ее нынешний объем, — ради ясности ее жанрового контура. Это исследование в целом — система открытая и, более того, требующая дальнейшего развития по разным направлениям, а проще говоря — узел, завязанный для памяти.

Размышляя над сделанной работой, я не могу не вернуться — не в порядке сравнения, но лишь по неизбежному сходству мотива — к мысли о незавершенности пушкинского "Воспоминания". Я понимаю сейчас то, что было лишь смутным чувством ранее: самый выбор незавершенного текста в качестве опорного предмета исследования для меня отнюдь не случаен. Именно двойное его существование — одна из самых привлекательных его особенностей. Незавершенность есть везде, где есть глубина. Возможность и актуальность дальнейшего развития отсюда просто следует, что, однако, не должно смешивать с развитием и продолжением вообще. Законченный, заверченный, совершенно остановившийся в своем развитии на высшей точке текст есть фикция письменной панэстетической культуры. Есть в ней положительный смысл — в качестве творческой установки и в качестве опоры для необходимого аб-

солютного читательского доверия. И все же не следует забывать того, что ради этого фантома поэт нередко должен наступать "на горло собственной песне". Великие поэты эпохи Романтизма были свободнее в этом отношении. Таковы прежде всего Вордсворт и Пушкин. Пушкин достиг особых результатов в преследовании обеих целей — в достижении высокой степени внутренней завершенности текста и в создании принципиально незавершенных текстов. Что еще важнее, он умел разнообразно сочетать эти взаимно противоречащие тенденции. "Онегин" — величайший тому образец: он открыт дальнейшему движению на каждой стадии и как бы оборван в конце, вместе с тем он обладает исключительной внутренней завершенностью как в целом, так и на каждой стадии, что и запечатлено в его строфической структуре, символически преобразовавшей форму сонета — самого строгого в смысле формальной завершенности поэтического жанра. Двойное существование текста "Воспоминания" — классически ясное, строгое и завершенное в одном варианте, и в другом — теневое, наполовину уходящее в сумрак неизвестный черновых записей, с текстовыми лакунами и мистическим содержанием при исключительной стройности и цельности — представляет наиболее полный феномен пушкинского творчества.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Транскрипция черновиков
 "Воспоминания". Воспроизводится по "Полному
 собранию сочинений", М., АН СССР, 1937-,
 т. 3.2, сс. 651-55.

А. Продолжение стихотворения в рукописи.

(ЛБ 71, л. 14-14 об.)

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
 В безумстве гибельной свободы,
 В неволе, бедности, в гоненьи <?> [и] в степях
 20 Мои утраченные [годы].
 Я слышу вновь друзей предательский привет
 На играх Вакха и Киприды,
 Вновь сердцу наносит хладный свет
 [Неотразимые обиды].
 Я слышу жужжанье клеветы
 Решенья глупости лукавой
 И шопот зависти и легкой суеты
 Укор веселый и кровавый —
 И нет отрады мне — и тихо предо мной
 30 Встают два призрака молодые,
 Две тени милые — два данные судьбой
 Мне ангела во дни былые —
 Но оба с крыльями, и с пламенным мечом —
 И стерегут — и мстят мне оба —
 И оба говорят мне мертвым языком
 О тайнах счастья и гроба.

Б. Черновой автограф.

(ЛБ 71, л. 13 об., 14, 14 об.)

Есть

*

¹ т. е.: Оленька или Оленьяны.

² Опечатка вместо: арапский <?>

Давно день — и тихо ночь
На стогны града

*

Умолкнул шумный день — и тихо налегла
Немая ночь на стогны града
Полупрозрачная нисходит с нею мгла
И сон, дневных забот награда —¹
Но сон меня бежит — — влачатся в тишине
Часы томительного бденья —
И грустно² бодрствую, живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья —
Воспоминания

*

Умолкнул шумный день — и наступив <легла> <?>
Немая ночь на стогны града
Полупрозрачная слетела с нею мгла
И сон, дневных трудов награда —

- <1> Когда умолкнет шумный день
<2> И на немые стогны града³
<3> Полупрозрачная наляжет⁴ ночи тень
<4> И сон, дневных трудов награда
<5> В то время для меня влачатся в тишине⁵
<6> Часы томительного бденья —
<7> В ночном бездействии живей горят во мне⁶
<8> Змеи сердечной угрызенья —
<9> Вся кровь кипит; в уме, подавленном тоской⁷
<10> Теснится тяжких⁸ дум избыток
Воспоминания — —

*

Воспоминание предо мной
Свой мрачный⁹ развивает свиток

*

Воспоминание печально предо мной
Свой длинный развивает свиток

*

¹ отрад(а)

² Начато: И грустью

³ Стих начат: а. И от <?> б. И про<....> в. И въ

⁴ а. нисходит б. слетает

⁵ Всё спит.... Но для меня влачатся в тишине

⁶ В безмолвии <ночном> живей горят во мне

⁷ В уме, встревоженном тоской

⁸ а. горьких б. грустных

⁹ Стих начат: Свой дл<инный> <?>

Воспоминание — зачем ты предо мной
Свой длинный развиваешь свиток?

*

<11> Воспоминание безмолвно предо мной
<12> Свой долгий <?>¹ развивает свиток
Читаю жизнь мою²
И содрагаюсь и
И стону жалобно, слезы лью
Над строками

*

И я минувшую читаю жизнь мою
И трепещу и проклинаяю
И томно жалуясь и горько слезы лью
Но строк заветных³ не смываю —

*

<13> И с отвращением читая жизнь мою
<14> Я трепещу и проклинаяю
<15> И горько жалуясь и горько слезы лью⁴
<16> Но строк печальных не смываю!!!

*

Я вижу в праздности, в безумстве и пирах
Свою потопленную младость⁵
В изгнании, в бедности под стражей и в степях
< >
Я слышу жужжанье клеветы⁶
Лукавый смех, надменный ропот⁷
Измены гнусный шип и легкой суеты

*

<17> Я вижу в праздности, в неистовых пирах⁸
<18> В безумстве гибельной⁹ свободы
<19> В неволе бедности, в гонении <?> [и] в степях
<20> Мои утраченные [годы]¹⁰

¹ Свой мрачный

² Стих начат: Всё в

³ печальных

⁴ И горько жалуясь и слезы лью

⁵ Стих начат: Свою потопленную р(адость) <?>

⁶ а. Я слышу вновь жуж(жанье клеветы)

б. Стих начат: Я слышу клеветы жуж(жанье)

⁷ Стих начат: а. И вижу б. Я вижу

а. Лукавый смех и го(рдый) <?> ропот

⁸ Я вижу в праздности в раз(врате) <?> и пирах

⁹ ветренной

¹⁰ а. Мои годы

б. Мои потопленн(ые) <годы> <<?>>

Я слышу жужжанье клеветы
 [Измены шопот] смех лукавый ¹
 Решенья глупости и легкой суеты ²
 Укор жестокой и кровавый —
 И вновь

*

Я слышу вновь друзей предательский привет
 Мне сердце жгут его обиды — —

*

Я слышу дружбы вновь предательский привет
 На играх Вакха и Киприды
 Вновь наносит легкой свет
 Неотразимые обиды —

*

И дружбы слышу вновь предательский привет
 Измену —

*

И дружбы слышу вновь предательский привет
 Мне сердце жгут обиды
 Мне вновь предательски (?) наносит холодный свет ³
 Свои обиды

*

- <21> Я слышу вновь друзей предательский привет
 <22> На играх Вакха и Киприды
 <23> Вновь сердцу наносит холодный свет
 <24> [Неотразимые обиды]
 <25> Я слышу жужжанье клеветы
 <26> Решенья глупости лукавой
 <27> И шопот зависти и легкой суеты
 <28> Укор веселый и кровавый —
 <29> И нет отрады мне — — — и тихо предо мной ⁴
 <30> Встают два призрака младые
 <31> Две тени милые — два данные судьбой ⁵
 <32> Мне ангела во дни былые — ⁶

¹ а. Стих начат: <Нрзб.>

б. Укор надменный, смех лукавый

² а. Измены гнусный глас и холодной суеты

б. Измены гнусный крик и легкой суеты

³ а. Стих начат: Измену их мне вновь

б. И мне <нрзб.> наносит холодный свет

⁴ Стих начат: И новою

⁵ а. Стих начат: Две тени милые — и к дав(нему) (?)

б. Две тени милые — две данные судьбой

⁶ Мне Гении во дни былые —

<33> Но оба с крыльями ¹, и с пламенным мечом —
<34> И стерегут — и мстят мне оба — ²
И мертвую любовь питает их <?> огнем³
Неумирающая злоба

*

и со мной идут одним путем

*

И оба говорят мне внятным языком
О тайнах вечности и гроба

*

<35> И оба говорят мне мертвым языком
<36> О тайнах счастья и гроба

19 мая

ПРИМЕЧАНИЯ

ГЛАВА I

1. Привожу реконструкцию по ПСС 1949, так как ни в книге Томашевского (1928), ни в ППС 1937 нет сводной реконструкции продолжения. В рукописи *Ангела* с большой буквы (см. фотографию рукописи в Приложениях). Так было и у Анненкова. Во всех советских изданиях, включая транскрипцию рукописи в 17-томном "Полном собрании сочинений", изданном АН СССР (1937), это слово пишется с маленькой буквы. Описание рукописей см. в: Измайлов 1975. Транскрипция черновиков по изданию Академии Наук 1937 г. см. в Приложениях.

2. Кстати, физика к тому времени также столкнулась уже с проблемой наблюдателя. Но различие между физикой и филологией заключается в том, что если первая нашла решение своей проблемы в принципе дополнительности, сформулированном Нильсом Бором, в принципе дизъюнктивном, то последняя находит свое решение в принципе герменевтическом, то есть конъюнктивном и диалектическом.

3. В 1934 г. Томашевский одобрил подход Винокура:

Ценность работы Винокура в том, что он не довольствуется разбором ошибок своих предшественников, но выводит вопрос за пределы узкой "специальности" редактора и указывает на его широкое филологическое значение. Оставляя в стороне, насколько прочна методологическая позиция автора, отмечу, что проблема "субъективизма" в редакции разрешена очень удачно. После его работы нельзя более отмахиваться от "смыслового", эстетического или психологического редакционного метода /.../ (Цит. по Томашевский 1959в: 222)

4. См. транскрипцию рукописи в Приложениях.

5. Анализируя черновики элегии Пушкина "На холмах Грузии" (которая, кстати, по мнению Томашевского (1959: 230) принадлежит совместно с "Воспоминанием" к одному элегическому циклу), С. Бонди натолкнулся на подобное же раздвоение первоначального творческого акта. Он приходит к выводу о существовании двух полноценных вариантов стихотворения:

Если бы у нас не было самим Пушкиным напечатанного текста и двух его беловых автографов, то единственной, окончательной редакцией этого стихотворения стали бы восемь стихов, получившихся от соединения первой и четвертой строф черновика. А сейчас эти стихи, не отменяя, конечно, известной печатной редакции, представляют собой данный самим Пушкиным (а вовсе не произвольно скомпонованный редактором) новый вариант знаменитого стихотворения, вариант вполне законченный, значительно отличающийся от стихотворения "На холмах Грузии" и, пожалуй, не уступающий ему в художественном отношении. /.../ Это стихотворение сделало бы печатать среди сочинений Пушкина рядом с "Отрывком" ("На холмах Грузии"), как вполне законченную прекрасную вариацию того же замысла". (Бонди 1971: 24–25)

По-видимому, можно говорить о характерной пушкинской ситуации, когда творческий процесс приводил к раздвоению замысла. Возвращаясь затем к результатам, полученным в процессе вдохновения, поэт выбирал одну из возможностей, предпочтительно наиболее компактную, для печати, рассматривая все же этот вариант как отрывок ("Отрывком" назвал Пушкин "На холмах Грузии" в первой публикации) из более обширного целого. Сама идея совместного представления читателю двух вариаций не мыслилась возможной. Законность и непреложность вариационного характера поэтического творчества осознал и реализовал Мандельштам.

ГЛАВА 2

1. Впервые на отголоски этой оды у Пушкина указал В. П. Гаевский ("Современник", 1853, №8).
2. Определение античного элегического стиха — у Томашевского 1925в: 79.
3. По истории передачи элегического дистиха в русской поэзии см.: Берджи 1954; Бонди 1978: 310–371.
4. Первая философская элегия Пушкина написана парными шестистопными ямбами — "Безверие" (1817), так же, как и последняя — "Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит" (1834). Элегии, написанные парными шестистопными ямбами, мы находим и среди подражаний древним: "Дорида" (1819), "Редвет облаков летучая гряда" (1820). Этим же размером написаны элегические послания 1821 года — "Чаадаеву" и "К Овидию".
5. Радищев, "На осьмнадцатое столетие" (1801). Подобным же стихом Пушкин написал цикл подражаний древним в 1829–1836 гг.

6. "Кто на снегах возрастил" (1829), "Труд" (1830), "Царскосельская статуя" (1830), "Рифма" (1830), "Отрок" (1830), "На перевод Илиады" (1830), "К переводу Илиады" (1830), "Из Афедея" (1833), "Юноша, скромно пируй" (1833), "Вино" (1833), "Юношу, горько рыдая" (1835), "Художнику" (1836), "На статую играющего в свайку" (1836), "На статую играющего в бабки" (1836).

7. Фонологическая терминология выдержана по системе Якобсон, Черрин, Халле 1962. Маркированность признаков — по системе Шапиро 1972.

8. Основные работы: Эйхенбаум 1922; Жирмунский 1922; Якобсон 1923; Тынянов 1924; Брик 1927; Томашевский 1929. Более поздний обзор этой литературы в виду пушкинской проблематики: Поспелов 1960.

9. Тынянов проливает некоторый свет на историю и поэтику спиралевидной композиции в статье "Ода как ораторский жанр" (Тексты русских формалистов 1972). Она имела место в ломоносовской оде. Если функция оды "возбуждение, утолнение и изображение страстей", то отсюда вытекает важнейший принцип построения: развитие через варьирование характера интонации, направленное на поддержание внимания. "При этом особое значение получала первая строфа, как заданный интонационный строй; остальные строфы представляли постепенное варьирование, нарастание вариаций и к концу спад интонационной линии либо к началу, либо к равновесию" (285).

10. См. также статью Томашевского "Десятая глава 'Евгения Онегина' (История разгадки)", в которой сообщается, как это свойство первых четверостиший ввело в заблуждению исследователей, занятых упорядочением текста 10-ой главы (Томашевский 1961: 200—213).

ГЛАВА 3

1. Замечательно точная феноменология момента появления *тени* дана Л. С. Выготским в его ранней работе о "Гамлете":

Есть в ежедневном замыкающемся кругу времени, в бесконечной цепи светлых и темных часов — один, самый смутный и неопределенный, неуловимая грань ночи и дня. Перед самым рассветом есть час, когда пришло уже утро, но еще ночь. Нет ничего таинственнее и непонятнее, загадочнее и темнее этого странного перехода ночи в день. /.../ В этот час, когда все зыбко, неясно и неустойчиво, нет теней в обычном смысле этого слова: темных отражений освещенных предметов, отбрасываемых на землю. Но все представляется как бы тенью, все имеет свою ночную сторону. Это самый скорбный и мистический час; час провала времени, разодрания его ненадежного покрова; час обнажения ночной бездны, над которой вознесся дневной мир; час — *ночи и дня*. (362)

К этому месту автор сделал примечание:

Этот час, отделяющий ночь от дня, когда утро погружено в ночь, нельзя смешивать с гранью, отделяющей день от ночи. Вечерние сумерки — после захода солнца — *полусвет* и *полутьма*, то есть *ни свет, ни тьма*, а смесь, тоже зыбкая и неустойчивая, но не пугающая, а *разрешающая*, хоть и скорбная (час лирической резиньяции — ср. "Сумерки" Тютчева), — "... вечер ясный: ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет" (Лермонтов). В этот час — *ни день, ни ночь*, а в утренние сумерки именно *и день и ночь*. (527)

Петербургские белые ночи — обстановка "Воспоминания" и других произведений Пушкина — есть как раз соединение, совпадение обоих пограничных моментов, так точно разграниченных Выготским, в один. Это момент лирической резиньяции и провала во времени, это момент кризиса и разрешения.

2. Об изучении книги Иова и ее влиянии на творчество Пушкина см.: Благой 1967: 172—202. Благой выделяет ряд стихотворений, связанных темой дороги жизни, в качестве своеобразного цикла, в котором отразилось пушкинское увлечение Иовом. С этим циклом и настроениями книги Иова Благой сближает и "Воспоминание". Следует добавить, что сильный отзвук той же библейской книги есть в "Демоне" (1823). Что до "Воспоминания", то здесь *свиток воспоминания* — образ, напоминающий кн. Иова, 31, 33—37. Пушкин подлжен был знать это место как в запутанной церковнославянской версии, основанной на Септуагинте, так и в более ясном протестантском переводе с еврейского на французский. Особенно впечатляющими должны быть строки: "*писание же еже имехъ на кого, на плечахъ, ничтоже возьмь отъ должника*" (35—37). Из французского текста можно было узнать, что речь идет о записи собственной жизни. В 1828, важном для нас, году черновым эпиграфом к программной "Черни" ("Поэт и толпа") были слова Иова: "Послушайте глагол моих".

3. Взяв за основу мнение Щербы о значении *не смываю* в смысле 'не хочу', Ляпунов (1976) разработал своеобразную интерпретацию стихотворения в целом. Он предложил читать глагол *смывать* в моральном плане: "в том смысле, какой он имеет в моральном кодексе: 'очистить или освободить от вины, бесчестия, позора и т. д., путем совершения соответствующих действий'; 'Искупить'; 'оправдать себя'" (33). Во всем описании состояния лирического субъекта Ляпунов видит последовательную картину, напоминающую христианское таинство покаяния. Именно таинство покаяния он считает контекстом, в котором следует читать стихотворение, смысл которого он, однако, видит в сознательном отказе лирического субъекта от снятия с него вины. Ляпунов читает стихотворение как гордое индивидуалистическое нежелание отказаться от ответственности за вину в противоположность христианскому смирению и надежде на очищение по благодати Божией. Помимо однозначного прочтения смысла глагола *не смываю*, Ляпунов, как видим,

возвращается к интерпретации стихотворения в моральном плане и, более того, вводит опорное понятие *вины*, вокруг которого якобы сосредоточено мышление лирического субъекта, хотя в тексте нет ни малейшего намека на это понятие. Отсутствие ссылки на вину означает иррелевантность оппозиции 'благочестие' / 'гордый индивидуализм'. Без ссылки на нормативный религиозный контекст *не смываю* может означать только имманентную, экзистенциальную позицию, или парадоксальную 'моральность без морали'. Ценность в экзистенциальном модусе строится на переживании конфликта подлинности и неподлинности существования. Это непосредственные ценности, выражающие личность целостно, а не на основе внешних критериев. Отсюда и невозможность различить между 'не хочу' и 'не могу'.

ГЛАВА 4

1. "Гвидо Гвиницелли (ум. 1276) сделал сублимацию возлюбленной в райского ангела топосом итальянской лирики" (Курциус: 372).

2. См. также морфологический анализ, глава 2, где показана особая подчеркнутость значений 'два' и 'три'. Связь принципа тройственности, триединства, троичности с мистическим откровением не раз разрабатывалась богословием. Превосходно подытожил эту традицию Павел Флоренский ("Столп и утверждение истины") :

Надо твердо помнить, что число "три" есть *не следствие* нашего понятия о Божестве, выводимое оттуда приемами умозаключения, а содержание самого переживания Божества, в Его превыше-разумной действительности. /... /

Числа вообще оказываются невыводимыми ни из чего другого, и все попытки на такую дедукцию терпят решительное крушение, а, в лучшем случае, когда по-видимому к чему-то приводят, страдают *petitio principii*. Число выводимо из числа же, — не иначе. А т. к. глубочайшая характеристика сущностей связана именно с числами, то само собой напрашивается пифагоровско-платоновский вывод, что числа — основные за-эмпирические корни вещей, — своего рода вещи в себе (593).

/... / число *три*, в нашем разуме характеризующее безусловность Божества, свойственно всему тому, что обладает относительной самозаклученностью, — присуще заключенным в себе видам бытия. Положительно, число *три* являет себя всюду, как какая-то основная категория жизни и мышления (595).

[в склонности к триадам заключено] врожденное человеку неясное тяготение к сверх-чувственному миру, смутное стремление к Триединству (599).

Таким образом, стремление к триаде совсем не обязательно должно быть номинально религиозным откровением, но уж если это видение, то это по крайней мере интуиция, уходящая в глубину.

Но у Пушкина троичностью дело не исчерпывается: у него подчеркнуты также значения двоичности. *Два* имеет совершенно иную метафизическую природу. В противоположность тройственности, двойственность есть принцип эмпирических структур. Недаром на принципе двойственности построена симметрия живого тела, он лежит в основе фонологических структур и исчисления, на котором строится теория информации, а также в основе китайской культуры. Сочетание принципов тройственности и двойственности лежит в основе самой универсальной метафизики, которая связывает мир абсолютного с миром относительного. На нем основано астрологическое мышление. На этом сочетании принципов строил и свою философию выведения эмпирического мира из Абсолюта Ф. В. Й. Шеллинг, благодаря чему ему удалось создать доныне непревзойденную по глубине философию искусства.

3. Именно этот вариант был выбран Анненковым в его реконструкции продолжения, он был известен во второй половине 19-го и начале 20-го вв., вплоть до реконструкции Томашевского.

ГЛАВА 5

1. Ни у одного из крупных теоретиков литературы этого века мы не находим сколько-нибудь серьезной теории элегии. Но и по истории русской элегии нет ничего, сопоставимого, допустим, с книгой Байсснера по истории немецкой элегии (1941), хотя и Байсснер увяз в материале и отказался от теоретического аспекта. Немногое вообще может быть названо по истории русской элегии. Гуковский (1927) сделал блестящее описание русской элегии 18-го века, но его предмет ограничен. В статье Флейшмана по истории элегии пушкинской поры (1968) имеются отдельные хорошие наблюдения и соображения. Фризман (1973) дал первый обзор русской элегии от Сумарокова до Некрасова, но удачные страницы ограничиваются опять-таки 18-ым веком. Теория элегии в обеих работах отсутствует, но у Фризмана есть превосходные замечания о центральности элегического жанра для лирики.

2. В одеждах траурных, потупя взор уныло,
 Элегия, скорбя, над гробом слезы льет.
 Не дерзок, но высок ее стиха полет.
 Она рисует нам влюбленных смех и слезы,
 И радость, и печаль, и ревность, и угрозы;
 Но лишь поэт, что сам любви изведаль власть,
 Сумеет описать правдиво эту страсть.

(Буало 1957: 68)

3. "Хотя слово 'элегия' происходит от греческого ἔλεγος, означающего жалобу или плач, однако же она не всегда была жалобна: с самого начала в элегиях воспеваемы были, как и ныне, различные предметы /... /" (Лягарп 1810: т. 1, 62)

По Лягарпу изучали историю литературы в Царскосельском Лицее. К 1815 г. относится свидетельство Пушкина:

Здесь Озеров с Расином,
 Руссо с Карамзиным,
 С Мольером-исполином
 Фонвизин и Княжнин.
 За ними хмурясь важно,
 Их грозный Аристарх
 Является отважно
 В шестнадцати томах.
 Хоть страшно стихоткачу
 Лагарпа видеть вкус,
 Но часто, признаюсь,
 Над ним я время трачу.

(“Городок”, 1815)

4. “Элегия в своей трогательной простоте соединила все, что в поэзии есть от воображения и чувства. Это несмотря на то, что со времен возрождения наук, она представляет собой наиболее пренебрегаемый жанр поэзии: ему приписывают идею бесцветной печали.”
5. “В общем ее можно определить как чувственно совершенное описание наших смешанных ощущений”.
6. “На долю элегического поэта достаются лишь ощущения, уже смягченные своей противоположностью: ощущения, возникающие в душе вновь и вновь, а не в бурном порыве страдания, и тем самым себя поддерживающие: так что они нередко представляют собой

— весенний день,
 что улыбается сквозь тучку.”

7. Со ссылкой на французский журнал *Le Spectateur*.

8. Песни Тиртея, судя по сохранившимся фрагментам, были все же, по-видимому, настоящими элегиями. Они сохранили связь с надгробными песнями в одном важном отношении: они имеют своим предметом пребывание на грани жизни и смерти и трактуют о цене жизни и смерти, о героической смерти в бою, когда человек добровольно подвергает свою жизнь опасности. Политико-философская элегика Солона — это размышления в кризисной ситуации. Недаром его элегии получают такие названия, как “Завещание самому себе”, “Завещание афинянам”.

9. "Мажор" и "минор" в данном случае представляют собой довольно приблизительный перевод на язык ново-европейской музыкальной теории совсем иных античных понятий.

10. В рамках античной культуры элегия и ода (пеан, дифирамб) составляли противоположные и одновременно тождественные жанры: песнь, ритуально приуроченная к смерти, была элегией, но та же самая песнь, приуроченная в ритуальном цикле к рождению, служила пеаном или дифирамбом (Фрейденберг 1936: 124–126).

11. О близости "Кавказского пленника" к элегическому творчеству Пушкина см. Томашевский 1956: 393–394, 398, 401. Особенно важны замечания: " 'Противоречия страстей' и составляют центральный узел душевного конфликта героя поэмы" (398). "Такие лирические тирады тесно связывают поэму с лирикой того же периода в одно подлинное целое" (401).

12. Это именно в наброске письма к Дельвигу о впечатлениях от Бахчисарайского дворца находятся строки о воспоминании, которые мы цитировали в самом начале. Вся структура поэмы — элегическая: концовка ее прямо сообщает о том, что все повествование рождено воспоминанием и анализом собственных переживаний.

13. Даже название "Элегия" не делает в таком случае стихотворение элегией. Так, у Пушкина есть "Элегия на смерть Анны Львовны" (1825), но это веселая пародия, а не элегия.

14. Основной круг дружеских посланий впервые описан в: Сендерович и Сендерович 1977.

15. Возрождение элегии в позднем Ренессансе (в 30-ые гг. 16-го века) у Клемана Маро (Clément Marot) началась едва ли не простым переименованием послания (l'épître) в элегию (l'élégie).

16. Это естественная связь: в античной культуре существовала застольная, пиршественная, анакреонтическая элегия (Фрейденберг 1936: 131, 288).

17. В этом месте становится ясно, что наш структурно-типологический метод есть дисциплина, позволяющая войти в область культурной феноменологии.

18. Клеман Маро, вводя название *элегия*, имел в виду приобщиться к духу классической античности. Вместе с тем именно этот поэт своими поэтическими переводами *псалмов* приобщился к работе гугенотов по переводу Библии на французский язык. Переводы, подражания и парафразы псалмов в 18-ом веке подготавливают

элегическую эпоху. Ода Жильбера, сильно повлиявшая на русскую элегию и, в частности, на "Воспоминание" Пушкина, называлась "Ode imitée de plusieurs psaumes".

19. В зрелом английском Романтизме настроение, вокруг которого концентрируется стихия унылого элегизма, принято определять как *dejection*. Вот как формулирует его М. Абрамс:

/... / в ряде величайших лирических произведений — включая "Уныние" ("Dejection") Колриджа, "Намеки на бессмертие" ("Intimations") Вордсворта, "Стансы, написанные в унынии" и "Западный ветер" Шелли, "Соловей" Китса — предметом является некоторое повторяющееся состояние, часто называемое специальным термином "уныние" ("dejection"). Это не приятная меланхолия чувствительного поэта 18-го века, не приглушенная жалость к самому себе Бауэла, а глубокая печаль, иногда граничащая с мучительным переживанием ужаса или отчаяния, с чувством потери и потерянности, изоляции или внутренней смерти, которые предстают как внутреннее свойство в условиях существования лирического субъекта. (Блум: 225).

20. Этой проблеме посвящены две последние главы этой книги.

21. Под *лирическим родом* Пушкин понимает *оду*: пение античной оды сопровождалось игрой на лире, элегии — на флейте, авлосе (авлетический род).

22. Ламентативный элегический стиль восходит к заклинательной функции античной элегии: элегия имела ритуальную цель — пробуждение умершего (Фрейдберг 1936: 105).

23. Мудрые сентенции, гномика составляли главное содержание античной элегии (там же: 43, 141, 144).

24. "Элегия есть форма поэзии, естественная для рефлексивного сознания, Она может заниматься любым предметом, но ни одним предметом не должна она заниматься ради него самого, а всегда и исключительно со ссылкой на самого поэта."

25. Подробнее об этой элегии и ее месте в элегическом творчестве Пушкина пишет Джордж Дж. Гутше (1981).

ГЛАВА 6

1. Изучение поэзии 18-го века необходимо для построения поэтики Пушкина. Только на этом фоне ясно выступает система его художественных приемов.

Пушкин исчерпывает все возможности русского стиха — словесные и ритмические, — насколько их подготовила старая поэзия. (Эйхенбаум 1969: 26)

2. Подражание этому стиху, но уступающее ему по красоте, есть уже у раннего Пушкина: “Медлительно влекутся дни мои” (“Желание”, 1816).

3. Следует различать древнеримский *manes* от христианской *души*. Это дух, призрачный двойник живого человека. Поэтому ничего удивительного нет в том, что *umbra* может быть принята за живого человека или во всяком случае похожа на него. *Тень* же в христианском контексте есть противоречивый концепт: с одной стороны, она может являться в качестве подобия живого человека, с другой же, она — душа, идеальная субстанция, предполагающая оппозицию душа / тело. Именно в силу этой второй стороны, *тень* в христианском контексте имеет тенденцию к обретанию облика, свойственного душе — ангельской или демонской.

4. О латинских значениях *тени* см.: Новакова 1964. Тонкие замечания о русском значении *тени*, древнеримских, средневековых латинских и библейских см. в статье Каган 1972.

5. В очевидной преемственности по отношению к державинскому “Призыванию” находится пушкинское “Заклинание” (1830). Сходство обнаруживается в первой же строфе:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые,
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы,—
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Это обстоятельство оставалось затененным тем известным фактом, что пушкинское “Заклинание” есть отклик на стихотворение малого английского романтика Барри Корнуола (Barry Cornwall — псевдоним, под которым писал Bryan Waller Procter) под таким же названием (“An Invocation”). Но, как всегда, у Пушкина одно влияние не исключает ряда других. Н. Яковлев, открывший и исследовавший связь пушкинского текста с текстом Корнуола, несколько переоценил ее. На самом деле Пушкин более, чем “мастерски сократил” Корнуола и “исправил /.../ места мало художественные” (Яковлев 1917: 20). Не проверив выводов Яковлева, Благой говорит о “почти буквальном переводе” (1931: 207). Пушкинский отклик диалогичен. В строфе 3 у Пушкина отрицаются мотивы, по которым тень вызывается

у Корнуола, и выдвигается иной мотив. Кроме того, самый образ вызываемой тени различен. У Корнуола:

Or be thou like a demon thing
Or shadow hovering,
Or like the bloody shapes that come
With torch and sound of drum,
Scaring the warrior's slumbers.

У Пушкина:

Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, холодна, как зимний день,
Искажена последней мукой.
Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье.

Правда, у Корнуола в предпоследней строфе есть мотив *звезды*: "But there thou art, a radiant spirit, /.../ Like a visiting beam, from star to star," но пушкинское "легкий звук иль дуновенье" не имеет соответствия у английского поэта. Зато у Державина тень ожидается "В дыхании зефира", "В мечте иль легком сне", а также:

Как ветерок, дыханьем
В объятиях своих
Меня ты утешаешь.

Точно так же и в первой строфе Пушкин следует за Корнуолом только в общем контуре мысли, но обстановка здесь, как мы видели, соответствует державинской: лунный свет и тишина — это то, чего нет у английского поэта, но есть у русского.

Но даже там, где Пушкин допускает, что тень может явиться как "ужасное виденье", это все равно не "demon thing" Корнуола, бьющая в барабан, а

Как ты была перед разлукой,
Бледна, холодна, как зимний день,
Искажена последней мукой.

И вообще обстановка тишины и интимное представление о тени есть то, что связывает пушкинскую концепцию с державинской. Пушкин совершенно отказывается от готического элемента, от литературной традиции ужасов, привидений и древних преданий, что имеет место у Корнуола. Он целиком примыкает к иной поэтической традиции — к поэзии спиритуальной в смысле уточненного психологизма и возвы-

шенного символизма. В рамках этой традиции между Державиным и Пушкиным находятся многочисленные незабвенные тени Батюшкова и "мимолетные виденья" Жуковского. Не исключено, что пушкинское "Заклинание" включает в себе и отклик на одноименное стихотворение Ламартина ("Invocation"), которое вошло в его "Méditations poétique" (1820).

6. Благой находит, что строфа "Воспоминаний в Царском Селе" подсказана строфой батюшковского "Воспоминания" и только слегка варьирует ее (1950: 105).

7. Эти строчки Жуковского (перевод из Шиллера) Бахтин цитирует в своей феноменологической эстетике ("Автор и герой в эстетической деятельности"), в разделе о феноменологии души:

Пока жизнь не оборвалась во времени (для себя самой она обрывается, а не завершается), она живет изнутри себя надеждой и верой в свое несовпадение с собой. В свое смысловое предстояние себе, и в этом жизнь безумна с точки зрения своей наличности, ибо вера и надежда с точки зрения их личного бытия ничем не обоснованы (в бытии нет гарантий долженствования, "нет залогов от небес"). Отсюда эта вера и надежда носят молитвенный характер. (1979: 112)

Этот феноменологически необходимый момент душевной жизни, как мы увидим далее, развит Жуковским весьма многосторонне.

8. Иная разработка той же темы — раннее стихотворение Лермонтова "Ангел".

9. Вообще медитации Жуковского имеют генерализованный, описательный и риторический характер. Пушкин же входит в середину вещей, он строит феномен — уникальный, этот. Сравни:

Жуковский:

Но в самой скорби есть для сердца наслажденье
("К К.М. С[оковнин]ой", 1803)

Пушкин:

Мне грустно и легко, печаль моя светла.
("На холмах Грузии", 1829)

10. Жуковский опубликовал свое послание впервые в первом томе собрания сочинений в 1815 году, то есть в пору наивысшей восприимчивости у Пушкина.

Насколько полно Пушкин впитал это стихотворение, свидетельствует то, что десять лет спустя, 25 января 1825 года, в письме к Рылееву он пишет: "Что касается Батюшкова, уважим в нем несчастья и несозревшие надежды". Это парафраза примечания Жуковского к своему посланию: "Жизнь его можно назвать прекрасною неисполнившеюся надеждою".

11. Вот другой пример обращения этих жанров при получении творческого импульса. Пушкинское "К***" ("Я помню чудное мгновенье") хранит в себе исключительно яркие следы влияния "Я Музу юную бывало" Жуковского, но жанровые характеристики обращены: у Жуковского — элегия, у Пушкина — послание.

12. Существенно различие между мотивами *животворящего света* и *пламенного меча*. Второй из них принадлежит контексту обостренного предельного напряжения, кризиса, порога.

13. Этот текст существует только в черновом автографе. Опубликовано в: Пушкин 1937: т. 2. 2, 749—758.

14. Близость поэтического звучания — не только мотивов, но и ритма (4-стопный ямб) и интонации — свидетельствуют о том, что стихотворение Баратынского было непосредственным отправным пунктом для Пушкина, тем не менее, как это обычно бывает у Пушкина, в его стихотворении есть отклики и на Батюшкова и особенно на Жуковского. У Батюшкова, помимо "Тени друга" должен быть упомянут его ранний перевод из Парни — "Элегия" ("Как счастье медленно приходит", 1804—05): строки о превратностях счастья и мечтаний. Пушкинское "Ничтожество! пустой призрак, // Не жажду твоего покрова; // Мечтанье жизни разлюбя..." напоминает о строках Жуковского: "Ужели все мечта? Напрасно ль слезы лить? Ужели наша жизнь есть только привиденье // И трудная стезя к ничтожеству ведет?" ("К К. М. С [оковнин] ой", 1803). В самой проблематической постановке темы Жуковский — предшественник Пушкина. Помимо только что цитированного стихотворения, замечательно в этом отношении и послание "К Нине" (1808): "Ужели, о Нина, всем чувствам конец? // Ужели ни тени земного блаженства // С собою в обитель небес не возьмем?". Но на пути от этого текста Жуковского к "Люблю ваш сумрак неизвестный" Пушкина стоит его же, Пушкина, раннее "Безверие" (1817).

Наконец, "Вы нас уверили поэты" относится и к Кюхельбекеру. Едва ли не самое нашумевшее большое стихотворение "Поэты" он написал в 1820 г. и прочел 22 марта того же года в заседании Вольного общества любителей российской словесности в Петербурге. Стихотворение вызвало донос вице-президента Общества В. Н. Каразина министру внутренних дел. Там, между прочим, говорилось: "...поэтику эта пьеса была читана в обществе непосредственно после того, как высылка Пушкина сделалась гласною, то и очевидно, что она по сему случаю написана" ("Русская старина", 1899, № 5, 278). В этом стихотворении рассказывается история поэтов на земле. Зевс, создав землю и людей, решил послать им в утешение поэтов. В этой роли он отправил на землю духи небесных певцов. Они

“...С бессмертным счастьем разлучась,
 Оставят жребий свой высокий,
 Слетят на смертных шар далекий
 И, в тело смертных облачась,
 Напомнят братьям об *отчизне*,
 Им путь укажут к полной жизни:
 Тогда с прекрасными примирен,
 Род смертных будет искуплен!”

И всколебался сонм священный,
 И начали они слетать...

Но еще интереснее для нас, пожалуй, тема мученической жизни поэтов на земле, которой стихотворение открывается. Вводная часть завершается стихами:

Свой насущный хлеб
 Слезами грусти вы кропили;
 Вы мучились, пока не жили.

В качестве antecedenta строки пушкинского “Воспоминания” “И горько жалеюсь, и горько слезы лью” строки Кюхельбекера интересны тем, что они в свою очередь представляют собой отзвук строк из Гете из “*Harfenspieler*”:

Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
 wer nie die Kummervollen Nächte
 auf seinem Bette weinend saß,
 der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

15. С точки зрения поэтической феноменологии это весьма значимая оппозиция мотивов: *воспоминания/окно*. Окно отмечает позицию прямого вовне направленного чувственного наблюдения и настоящий момент времени. *Воспоминание* означает внутреннее наблюдение, направленное в прошлое.

16. Дельвиг написал всего 6 сонетов, Пушкин всего 3, но в том из них, где речь идет о поэтах, писавших сонеты, он упоминает Дельвига, единственного из русских поэтов, наряду с Данте, Петраркой, Шекспиром и Камозэнсом (“Сонет / “Суровый Дант не презирал сонета”/, 1830).

ГЛАВА 7

1. Один из вариантов описания этого процесса гласит:

Мы должны лишь допустить, что два противоположных термина, не имеющих посредника, проявляют тенденцию к замене двумя эквивалентными термина-

ми, которые допускают существование третьего в качестве медиатора; тогда один из полярных терминов и медиатор становятся заменимы новой триадой и т. д. (Леви-Стросс:224)

2. И в самом деле, Гершензон включает в число теней и призраков ожившую статую Командора из "Каменного гостя" (Гершензон: 1926: 90), а Якобсон толкует "призраки героев" в строчках из "Воспоминаний в Царском Селе" (1829): "Садятся призраки героев // У посвященных им столпов", — как ожившие статуи (Якобсон 1975: 16).

3. " /.../ греческая мифология есть высочайший первообраз (das Urbild) поэтического мира", — говорит в своей *Philosophie der Kunst* Шеллинг (т. 2, 884), который оказал сильнейшее влияние на ближайшее окружение Пушкина.

4. Эта роль, впрочем, подготовлена библейской концепцией пророка ("Пророк", 1825) и платонической концепцией поэта, одержимого сверхъестественной волей ("Поэт", 1827). Но только *тьень* дает этой роли органическое место в личной поэтической мифологии Пушкина.

5. Например, у Бахтина читаем:

Назовем здесь еще такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп, как *порог*; он может сочетаться с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение — это хронотоп кризиса и жизненного *перелома*. (1975: 397)

6. Сравни у Шеллинга характеристику греческой мифологии:

Боги с необходимостью образуют между собой некоторую целокупность (die Totalität), некоторый мир /.../ Так как здесь в каждом образе абсолютное дается с ограничением, то как раз благодаря этому каждый образ предлагает другие, и, опосредствованно или непосредственно, каждый в отдельности — все остальные и все вместе — каждый в отдельности. (Т. 2, 892)

7. Поэтический отчет об этом феномене мы находим в стихотворении Осипа Мандельштама:

Я слово позабыл, что я хотел сказать,
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть,
В беспомысленстве ночная песнь поется.

БИБЛИОГРАФИЯ

Абрамс — Abrams, M. H.

1970. "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric".

В: Блум 1970, 201—229.

1971. *Natural Supernaturalism*. New York: W. W. Norton & Co.

Анненков, П. В.

1873. *А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений*.

С.-Пб.: издание товарищества "Общественная польза".

Афанасьев, А. Н.

1958. *Народные русские сказки (в 3 т.)*. М.: ГИХЛ.

Байсснер — Beissner, Friedrich

1941. *Geschichte der deutschen Elegie* (Grundriss der germanischen Philologie, No 14).

Berlin.

Бахтин, М. М.

1972. *Проблемы поэтики Достоевского*. (Изд. 3-е) М.: ХЛ.

1975. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: ХЛ.

1979. *Эстетика словесного творчества*. М.: "Искусство".

Бек — Böckh, August

1862. *Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*. Leipzig:

B. G. Teubner.

Белый, Андрей

1929. *Ритм как диалектика и "Медный всадник"*. М.: "Федерация".

Берджи — Burgu, Richard

1954. *A History of Russian Hexameter*. Hamden, Conn.: Shoe String Press.

Благой, Д. Д.

1931. *Социология творчества Пушкина. Этюды*. Второе дополненное издание.

М.: "Мир".

1950. *Творческий путь Пушкина (1813—1826)*. М.: Академия Наук.

1967. *Творческий путь Пушкина (1826—1830)*. М.: СП.

Блум — Bloom H.

1970. (ed.) *Romanticism and Consciousness*. New York: W.W. Norton & Co.

Боас — Boas, Franz

1898. "Introduction" in: James Teit, *Traditions of the Thomson River Indians of British Columbia*. Boston: Houghton, Mifflin & Co. (Memoirs of the American Folk-Lore Society, vol. VI).

Бонди, С. М.

1971. *Черновики Пушкина*. М.: "Просвещение".

1978. *О Пушкине. Статьи и исследования*. М.: ХЛ.

Бор — Bohr, Niels

1961. *Атомная физика и человеческое познание*. М.: Изд. иностранной литературы.

Брик, О. М.

1927. "Ритм и синтаксис", *Новый Леф*, №5. (Переизд. в *Тексты русских формалистов*, 1972).

Буало — Voileau-Derreaux, Nicolas

1821. *Oeuvres*. Paris: Lefèvre. ("L'Art poetique" — t. 2).

1957. *Поэтическое искусство*. Пер. Э. Л. Линецкой, М.: ГИХЛ.

Бубер — Buber, Martin

1965. *Das dialogische Prinzip ("Ich und du")*, Heidelberg: Verlag Lambert Schneider.

Вересаев, В. В.

1929. *В двух планах: Статьи о Пушкине*. М.: "Недра".

Винокур, Г. О.

1927. *Критика поэтического текста*. М.: Государственная Академия Художественных Наук.

1959. *Избранные работы по русскому языку*. М.: ГИХЛ.

Витковски — Witkowski, Georg

1924. *Textkritik und Editionstechnik*. Leipzig: H. Haessel.

Выготский, Л. С.

1968. *Психология искусства*. (Изд. 2-е.) М.: "Искусство".

Галич, А. И.

1974. "Опыт науки изящного" в кн.: *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века*, т. 2. М.: "Искусство". Сс. 205—276.

- Гердер — Herder, J. G. von
1877. *Herders Sämmtliche Werke*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Гершензон, М. О.
1919. *Мудрость Пушкина*. М.: Книгоиздательство писателей в Москве.
1922. *Гольфстрем*. М.: "Шиповник".
1926. *Статьи о Пушкине*. М.: ГАХН.
- Гинзбург, Л.
1964. *О лирике*. М.: СП.
- Гоголь, Н. В.
1959. *Собрание сочинений* (в 6 тт.) . М.: ГИХЛ.
- Гофман, Модест
1922. *Пушкин. Первая глава науки о Пушкине*. Петербург: "Атеней".
- Григорьева, А. Д.
1969. "Поэтическая фразеология Пушкина" в кн. *Поэтическая фразеология Пушкина*. М.: "Наука".
- Гуковский, Г. А.
1927. *Русская поэзия 18-го века* (Вопросы поэтики, вып. X) . Л.: "Academia".
- Гутше — Gutsche, George J.
1981. "Puškin's Boldino 'Elegija' ". *Russian Language Journal*. v. XXXV, No 120, pp. 115—125.
- Дильтай — Dilthey, Wilhelm
1900. "Die Entstehung der Hermeneutik" in: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5, SS. 318—338. Leipzig; Teubner.
- Жирмунский, В. М.
1922. "Мелодика стиха" в: *Мысль*, № 3. (Переизд. в: Жирмунский 1928 и 1977.)
1928. *Вопросы теории литературы*. Л.: "Academia".
1977. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Л.: "Наука".
- Завадская, Е. В.
1976. "Философско-эстетическое осознание тени в классической культуре Китая" в кн: *Из истории культуры Средних Веков и Возрождения*. Ред. В. А. Карпушин. М.: "Наука". Сс. 92—105.
- Измайлов, Н. В.
1975. *Очерки творчества Пушкина*. Л.: "Наука".

Исаченко, А. В.

1973. "Из наблюдений над 'новой рифмой'" в: *Славянская поэтика*. 1973.

Каган, Ю. М.

1972. "По поводу слова 'umbra' — 'тьень'" в: *Античность и современность*. К 80-летию Ф. А. Петровского. М.: "Наука". Сс. 72—79.

Колридж — Coleridge, Samuel Taylor

1884. *Table Talk*. London: G. Routledge & Sons.

Курциус — Curtius, E. R.

1973. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Кюхельбекер, В. К.

1824. "О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие" в кн.: *Легавка* 1959, сс. 198—204.

Леви-Стросс — Lévi-Strauss, Claude

1963. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books.

Левкович, Я. Л.

1974. "Воспоминание" в кн.: *Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика*. Л.: "Наука". Ред. Н. В. Измайлов. Сс. 107—120.

Легавка, М. П.

1959. *Русская литература XIX в. Хрестоматия критических материалов. Вып. 1. Литературное движение первой четверти века*. Харьков: Издательство Харьковского Государственного Университета.

Лягарп — La Harpe, J. F. de

1810. *Лицей, или Круг словесности древней и новой*, ч. 1. С.—Пб.

1826. *Cours de littérature ancienne et moderne*. Paris: Gaultier—Laguionie (16 tt.)

Ляпунов — Liapunov, Vadim

1976. "Mnemozyne and Lethe" in: *Alexander Puškin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*. A. Kodjak & K. Taranovsky, eds. Pp. 27—41. New York: New York University Press.

Мальт—Брен (Мальтбрен) — Malte-Brun, Conrad

1814. "Рассуждение об Элегии", *Сын Отечества*, т. 18, № 51, сс. 215—225.

Мармонтель — Marmontel, J. F.

1761. "Élégiaç", "Élégie" — *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné de sciences, des arts et de métiers*, Mis en ordre & publié par M. Diderot. Paris: Société de Gens de Letters. T. 5 (1755), pp. 483–84 et 484–91.

Новакова — Novakova, J.

1964. *Umbra. Ein Beitrag zur dichterischen Semantik*. Berlin: Akademie-Verlag.

Остолопов, Н. Ф.

1821. *Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, Действительным и Почетным членом разных Ученых Обществ.* (3 тт.) С.—Пб.: Типография Императорской Российской Академии.

Плутарх

1922. *О музыке*. Пб.: Государственное издательство.

Поспелов, Н. С.

1960. *Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина*. М.: АН СССР.

Поттс — Potts, Abbie Findlay

1967. *The Elegiac Mode. Poetic Form in Wordsworth and Other Elegists*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Пропп, В. Я.

1928. *Морфология сказки*. Л.: "Academia".

1946. *Исторические корни волшебной сказки*. Л.: Изд. Ленинградского университета.

Пушкин, А. С.

1937. *Полное собрание сочинений* (в 16 тт.) . АН СССР.

1949. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. М.: АН СССР.

Сендерович, С. и Сендерович, М.

1977. "'Роза' Пушкина и ее литературное окружение", *Canadian-American Slavic Studies*, v. 11, No 1, pp. 36-60.

Сигел — Segel, Harold

1973. "Classicist and Classical Antiquity in Eighteenth and Early Nineteenth Century Russian Literature" in: J. Garrard, ed. *The Eighteenth Century Russia*. Oxford: Clarendon.

Славянская поэтика

1973. *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague: Mouton.

Степанов, Н. Л.

1974. *Лирика Пушкина: Очерки и этюды*. Изд. 2-ое. М.: ХЛ.

Сумцов, Н.

1896. *Этюды об А. С. Пушкине*. Вып. 4—5. Варшава.

1900. *А. С. Пушкин*. Харьков.

Тексты русских формалистов —

1972. *Texte der Russischen Formalisten*, Bd. 2, Hrsg. von W.—D. Stempel. München: Wilhelm Fink Verlag.

Толстой, Л. Н.

1928. *Полное собрание сочинений* (в 90 тт.) М.: Гослитиздат.

Томашевский, Б. В.

1923. "Новое о Пушкине". *Литературная мысль*, 1.

1925 а. *Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения*.

Л.: "Образование". (Репринт: The Hague: Mouton, 1970).

1925 в. *Теория литературы*. Л.: Госиздат.

1928. *Писатель и книга. Очерк текстологии*. Л.: "Прибой".

1929. *О стихе. Статьи*. Л.: "Прибой".

1956. *Пушкин. Книга первая (1813—1824)*. М.: АН СССР.

1959 а. *Стих и язык. Филологические очерки*. М.: ГИХЛ.

1959 в. *Писатель и книга. Очерк текстологии*. Изд. 2-ое. М.: "Искусство".

1961. *Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824—1837)*. М.: АН СССР.

Тынянов, Ю. Н.

1924. "Проблема стихотворного языка". *Вопросы поэтики*, 5, Л.: (Переизд. в 1965).

1965. *Проблема стихотворного языка*. Статьи. М.: СП.

1969. *Пушкин и его современники*. М.: "Наука".

1977. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: "Наука".

Фихте — Fichte, J. G.

1916. *Избранные сочинения*. Перевод под редакцией кн. Е. Трубецкого. Т. 1. М.

Флейшман, Л. С.

1968. "Из истории элегии в пушкинскую эпоху". В кн.: *Ученые записки*, т. 106. *Пушкинский сборник*. Рига: Латвийский государственный университет.

Фрейденберг, О. М.

1936. *Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы*. Л.: ГИХЛ.

Фризман, Л. Г.

1973. *Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова.* М.: "Наука".

Цявловский, М. А. (ред.)

1935. *Рукою Пушкина.* М.: "Academia".

Чичерин, А. В.

1977. *Очерки по истории русского литературного стиля.* М.: ХЛ.

Шапиро — Shapiro, Michael

1972. "Explorations into Markedness", *Language*, 48, pp. 343—364.

Шеллинг — Schelling, F. W. J.

1971. *Frühschriften. Eine Auswahl in zwei Bänden.* Berlin: Akademie-Verlag.

Шестов, Л. И.

1951. *Афины и Иерусалим.* Париж: YMCA-Press.

Шляйермахер — Schleiermacher, Friedrich

1835. "Über Begriff und Einteilung der philologischen Kritik" in: *Schleiermachers literarischer Nachlass. Zur Philosophie.* Bd. 1, ss. 387—402. Berlin: G. Reiner.

Шоо — Shaw, J. Thomas

1981. "The Problem of Unity of Author-Narrator's Stance in Puškin's *Evgenij Onegin*". *Russian Language Journal*, No 120, pp. 25—42.

Шпет, Г. Г.

1922. *Очерк развития русской философии.* Первая часть. Петроград: "Колос".

Штелин — Stählin, Otto

1914. *Editionstechnik.* 2. Aufl. Leipzig: B. G. Teubner.

Щеголев, П. Е.

1931. *Из жизни и творчества Пушкина.* Изд. 3-е. М.: Гослитиздат.

Щерба, Л. В.

1923. "Опыты лингвистического толкования стихотворений. 1. "Воспоминание" Пушкина" в: *Русская речь*, Л.: изд. Фонетического института.

1957. *Избранные работы по русскому языку.* М.: Учпедгиз.

Эйхенбаум, Б. М.

1922. *Мелодика русского лирического стиха.* Пб.: "Опояз". Перевзд. в: Эйхенбаум 1969.

1969. *О поэзии*. Л.: СП.

Якобсон, Роман — Jakobson, Roman

1921. *Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову*. Прага: типография "Политика". Перепечатана в *Тексты...* и в Jakobson 1979.

1923. *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*. Берлин: "Опояз". (Репринт: Brown University Press, Providence, 1969.)

1960. "Поэзия грамматики и грамматика поэзии" в кн. *Poetics. Poetyka. Poetika*, т. I. The Hague: Mouton. pp. 391—417.

1975. *Puškin and His Sculptural Myth*. The Hague: Mouton. (Перепечатана в Jakobson 1979.)

1979. *Selected Writings V*. The Hague: Mouton.

Якобсон, Черри, Халле — Jakobson, Cherry, Halle.

1962. "Towards the Logical Description of Languages in Their Phonemic Aspect" in: Roman Jakobson, *Selected Writings II*, The Hague: Mouton.

Яковлев, Н.

1917. "Последний литературный собеседник Пушкина" (Бари Корнуол)" в: *Пушкин и его современники*, вып. 28. Пг.: Императорская Академия Наук. Сс. 5—28.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Acknowledgements	3
Предисловие	5
Введение	7
Гл. 1. Проблема текста "Воспоминания"	13
Гл. 2. Наблюдения над формальной организацией текстов	25
Гл. 3. Алтейя. Смысловый комментарий к тексту А	61
Гл. 4. Прежде живой речи. Смысловый комментарий к тексту В	85
Гл. 5. Лидийский лад	109
Гл. 6. "Воспоминание" и его литературное окружение	161
Гл. 7. Фрагмент поэтической мифологии Пушкина	203
Послесловие	245
Приложения	247
Примечания	255
Библиография	270

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

S O N D E R B Ä N D E

1. Ju.D.APRESJAN, Tipy informacii dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli "smysl ↔ tekst", 1980, 125 S. ÖS 120.-, DM 17.-, \$ 9.-
2. A.K.ŽOLKOVSKIJ / Ju.K.ŠČEGLOV, Poëtika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, 1980, 256 S., ÖS 200.-, DM 28.-, \$ 15.-
3. Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, 1981, 310 S. ÖS 250.-, DM 35.-, \$ 16.-
4. I.P.SMIRNOV, Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, 1981, S. 262, ÖS 200.-, DM 29.-, \$ 12.-
5. A.STONE-NAKHINOVSKY, Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii, 1982, 191 S., ÖS 180.-, DM 25,70.-, \$ 11.-
6. E.MNACAKANOVA, Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, 1982, S. 216, ÖS 150.-, DM 21,40.-, \$ 9.-
7. Marina Cvetaeva, "Krysolov". Der Rattenfänger, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von M.-L.BOTT, mit einem Glossar von G.WYTRZENS, 1982, S. 326, ÖS 200.-, DM 28,50.- \$ 12.-
8. S.SENDEROVIČ, Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poëtiki, 1982, 350 S., ÖS 250.-, DM 35.-

Alle Bestellungen an WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Universität Wien, A-1010 Wien, Liebigg. 5.