



ЕВГЕНИЙ ЖАРИНОВ

ЛЕКЦИИ
О ЛИТЕРАТУРЕ

ДИАЛОГ ЭПОХ

Евгений Викторович Жаринов
Лекции о литературе.
Диалог эпох
Серия «Звезда лекций»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=21747284

*Евгений Жаринов. Лекции о литературе. Диалог эпох: АСТ; Москва;
2016*

ISBN 978-5-17-095780-4

Аннотация

Главная черта литературно-художественного процесса – постоянное взаимодействие разных направлений мировой культуры и влияние их друг на друга. Чем похожи «Властелин Колец» и «Война и мир»? Как повлиял рыцарский роман и античная литература на Александра Сергеевича Пушкина? Что общего у Достоевского, Шиллера и Канта? На эти и другие вопросы отвечает легендарный преподаватель – профессор Евгений Жаринов.

Евгений Викторович Жаринов – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Московского государственного лингвистического университета, профессор Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина, ведущий передачи «Лабиринты» на радиостанции «Орфей», лауреат двух премий «Золотой микрофон».

Содержание

Русская и зарубежная литература. Диалог эпох	5
Глава I	8
Глава II	35
Глава III	72
Глава IV	112
Конец ознакомительного фрагмента.	120

Евгений Жаринов

Лекции о литературе.

Диалог эпох

© Жаринов Е. В., Жаринов С. Е., Жаринов Н. Е.,
текст, 2016

© ООО «Издательство АСТ», 2016

Русская и зарубежная литература. Диалог эпох

Эта книга является результатом многолетних разрешений сомнений автора и его научных поисков. Она посвящена очень важной проблеме взаимоотношения отечественной и зарубежной классики. В этом смысле труд Е. Жаринова относится к одной из главных черт художественного процесса, которая заключается в постоянном взаимодействии различных направлений мировой культуры.

В целом литературные связи и взаимовлияния играют в истории мировой культуры продуктивную роль. Они приводят к ускорению литературного процесса (например, развитие русской литературы от XVIII – начала XIX в. до произведений А. С. Пушкина с «ускоренным» воспроизведением основных этапов истории западно-европейской литературы), к сокращению некоторых стадий, а также возникновению и сосуществованию различных стадий и форм.

В России изучение литературных связей и влияний не получило столь широкого развития, как на Западе; но оно имело ту особенность, что влияние рассматривалось как составная часть «исторической поэтики», единого историко-литературного процесса (А. Н. Веселовский). В 60–70-х гг. изучение данной проблемы в отечественной науке усилилось (В.

М. Жирмунский и его школа, М. П. Алексеев, А. И. Белецкий, Н. И. Конрада, группы литературоведов в ИМЛИ, ИРЛИ, институтах славяноведения и литературы им. Т. Г. Шевченко и др.).

В своей книге Е. Жаринов, следуя во многом уже устоявшимся традициям, пытается по-новому взглянуть на старые проблемы. Он стремится обнаружить не только повторения, но и уловить определенные закономерности, которые были характерны для всего мирового литературного процесса разных эпох. Автор стремится расширить границы исследования и выходит за рамки традиционного литературоведения. Он обращается к данным культурологии, психологии и истории, к идеям М. Бахтина, В. Дильтея, М. Фуко и др.

Наиболее показательна в этом смысле глава, где речь идет о периоде правления Николая I и влиянии его на духовное состояние общества. Пожалуй, именно в этой главе проявилась наибольшая увлеченность автора, а его выводы требуют обсуждения. Но метод и принцип анализа известных фактов, а также введение в обращение новых источников (произведения Т. Делорда) делают этот раздел очень полезным для дальнейших исследований на указанную тему.

Глава о повести «Муму» И. С. Тургенева и крепостном праве несколько отличается от общего строя работы. Она полемична в отношении сложившихся методических принципов. Здесь уже нет методического подхода, и автор на разных уровнях: психологическом, эстетическом, историческом, ре-

лигиозном разбирает тезис, прозвучавший в пятой главе – о мощном влиянии идеалистической власти Николая I на сознание и творчество русских художников и взаимоотношении с культурой Запада и Востока. Отечественные писатели сами начали оказывать неизгладимое влияние на весь мировой литературный процесс. Этот тезис и является основой данной работы.

А. А. Гугнин

Глава I

Древнерусская литература, икона и «культура великого молчания»

Жаринов С. Е

Русской литературе насчитывается без малого тысяча лет. Это одна из самых древних литератур Европы. Она древнее, чем литературы французская, английская, немецкая. Ее начало восходит ко второй половине X в. Из этого великого тысячелетия более семисот лет принадлежит периоду, который принято называть «древней русской литературой». И эти семьсот лет были годами «великого молчания». Что это означает? Это означает, что авторское начало было приглушено в нашей национальной литературе в течение целых семисот лет. И в этот период в ней не было ни Шекспира, ни Данте, ни Монтеня, ни Рабле, ни Сервантеса или Боккаччо. Наша литература эпохи «великого молчания» не таит в себе эффектов гениальности, ее голос негромок. И здесь можно вспомнить знаменитые строчки Баратынского 1828 г., который так охарактеризовал собственное творчество:

Мой дар убог и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие:

Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах: как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

На наш взгляд, эта характеристика может быть отнесена и ко всей древнерусской литературе в целом. Она вся устремлена не столько в настоящее, сколько в будущее, и это будущее не земное, а небесное. Древнерусская литература если и занимается проблемами жизни, например, летописи, ораторский жанр «слова» и т. д., то всегда стремится рассмотреть жизненную суету через призму вечности, причем вечности, понимаемой не в абстрактных категориях светского бессмертия, а то, как эту вечность трактует исключительно православие. Как заметил в свое время Д. С. Лихачев, древнерусская литература – «это хор, в котором совсем нет или очень мало солистов и в основном господствует унисон. И тем не менее эта литература поражает нас своей монументальностью и величию целого. Она имеет право на заметное место в истории человеческой культуры и на высокую оценку своих эстетических достоинств».¹

На наш взгляд, вполне уместно сравнить древнерусскую литературу с иконой, а икону – с классической западноевропейской живописью. Вряд ли икону можно считать искус-

¹ Лихачев Д. С. Великое наследие: классические произведения литературы Древней Руси: Заметки о русском. М., Изд-во «Логос». 2007. С. 5.

ством в полном смысле этого слова. Приведем здесь эстетические взгляды такого великого теолога XIII века, как Фома Аквинский, чтобы понять, сколь различались изначально икона и живопись. Приблизительно в это же время, на рубеже XIII и XIV веков, в Италии начинает творить великий Джотто, один из создателей линейной перспективы, мастеров раннего Возрождения. Во многом исходя из учения Аристотеля о форме и содержании, Фома Аквинский в своих эстетических взглядах главный акцент делает на форме, считая, что формой всех форм является Бог. Для него важными являются такие понятия, как ясность (*claritas*), целостность (*integritas*) и пропорциональность (*proportio*).

«Форму» в его учении можно понимать и в поверхностном смысле – как очертания (*morphe*), и тогда это фигура, образ (*figura*), а также количественное ограничение тела, его объемный контур. И одновременно с этим «форма» – это сущность, которая начинает существовать только воплощаясь в какой-либо материи и выходя таким образом из состояния абстракции. В конечном счете мы подойдем к тому, что «форма» – это содержательная сторона вещи (*essentia*), то есть сущность, которая поддается пониманию и определению. Отметим в данном случае, что эстетическая мысль Запада уже в далеком XIII веке обращает особое внимание на материю, на то, что призвано улаживать наш слух и зрение, наши органы чувств, которые непосредственно связывают нас с земным существованием. В своем трактате «О ду-

ше» Фома Аквинский отвергает ту идею Платона, которая была поддержана и развита Августином, мистиками и францисканской школой, что только душа является человеком, а тело является не частью, а орудием души. По его мнению, как и по мнению Аристотеля, тело также принадлежит к природе человека. Отсюда и берут корни его эстетики, ориентированной на физическую форму и на то, что призвано услаждать наш слух и зрение. Великий Джотто, один из создателей линейной перспективы, скорее всего, исходил именно из этих взглядов выдающегося богослова своего времени, чье учение о перводвижателе легло, между прочим, в основание такого монументального творения всей эпохи, как «Божественная комедия» Данте Алигьери.

Так зарождалась, выходя из недр средневековой схоластики, эстетика Возрождения, и корни ее надо искать еще в XIII веке. Древнерусская же традиция подобных идей не знала. В соответствии с византийской традицией Древняя Русь больше тяготела к той идее, что только душа является человеком. Эта традиция находилась под влиянием так называемого дуализма тела и души. Душа есть душа, она и воплощает саму суть человека, а тело – это земное, это дьявольское прельщение и не более того. В древнерусской литературе этот дуализм, или это противоречие тела и души выразилось в том, что почти всегда в самые критические моменты жизни герои этой литературы находились, что называется, под перекрестным огнем, когда дьявол нашептывал свои соблазны в левое

ухо, а ангел – в правое. Наиболее ярко это проявляется в знаменитой «Повести об ослеплении Василька Теребольского» в «Повести временных лет», когда вероломным князьям сам дьявол нашептывает в левое ухо и предлагает им ослепить своего политического соперника. Вот и решение всех сложных психологических проблем. И это при условии, что во Флоренции приблизительно в это же время возникает один из первых опытов психологической прозы, книга Данте «Новая жизнь». Здесь, у Данте, нет никаких разделений на левое и правое, на антагонизм души и тела, здесь есть чувственное, телесное, вполне осязаемое, ибо душа, по Фоме Аквинскому, неотделима от тела как сущностная форма и материальная оболочка. В своей книге «Новая жизнь» Данте находится под непосредственным влиянием так называемого «сладостного нового стиля», литературного течения, очень распространенного в это время во Флоренции. Однако особенно сильное влияние на своеобразную любовную философию, которой проникнуты стихотворения поэтов «сладостного нового стиля», имела философская система Фомы Аквинского, который, подобно Аристотелю, хотел охватить в своей системе все отрасли знания и мудрости. При этом он уделял большое место философии любви, в которой он видел движущую силу мировой души. Он различал три вида любви – любовь натуральную, чувственную и разумную. Пример натуральной любви – падение камня на землю, являющееся результатом влечения, которое производит земля на все на-

ходящиеся на ней предметы. Пример чувственной любви – размножение человека и животных. От чувственной любви отличается любовь разумная, или духовная, признаком которой является бескорыстность.

Фома Аквинский допускал переход одного вида любви в другой, высший. Цель любви, по его учению, есть уподобление любимому предмету. Оно может быть активным (например, дружба) или потенциальным (например, стремление человека вступить в общение с высшими, небесными силами). Между прочим, Фома Аквинский отрицал возможность высшей, разумной любви между мужчиной и женщиной; он считал, что любовь между ними всегда носит чувственный характер. Поэты «сладостного нового стиля», во многом соглашаясь с Фомой Аквинским, в этом пункте с ним полемизировали и утверждали возможность духовной, возвышенной, бескорыстной любви к женщине.

Молодой Данте вырос в атмосфере этих идей и стал одним из самых ярких представителей «сладостного нового стиля». Он усвоил все условности этой школы, присущую ей отвлеченность, философичность и создал свою «Новую жизнь», посвященную любви к Беатриче.

«Новая жизнь» начинается с прозаического рассказа о первой встрече девятилетнего поэта с девятилетней же девочкой Беатриче. Уже при этой первой встрече душа поэта «содрогнулась». Здесь надо отметить, что Фома Аквинский, абсолютный авторитет для Данте, утверждает возмож-

ность лишь чувственной любви между мужчиной и женщиной. Значит, выражение «душа содрогнулась» можно понимать весьма не абстрактно. Еще более сильное волнение вызвала в нем вторая встреча, которая произошла ровно через девять лет. На этот раз Беатриче приветливо поклонилась поэту, и этот поклон наполнил его душу неизъяснимым блаженством. Потрясенный поэт бежит в уединение и видит сон, который он описал в своем первом сонете. Он показывает здесь бога любви, несущего в руках его возлюбленную и дающего ей отведать его сердце. Этот образ девушки, вкушающей сердце возлюбленного, показался странным друзьям поэта, которые его высмеяли и объявили больным. Сам Данте восклицает, говоря о своем сонете: «Кто мне раскроет смысл его глухой». Вот оно, вмешательство материи, телесного начала в дела душевные, и никакой ясности с точки зрения того, откуда исходит голос: справа или слева, от бога или дьявола. Внутренний мир человека начинает представлять собой сложнейшую диалектику телесного и духовного, возвышенного и низкого. Так европейский человек впервые открывает для себя богатство и противоречивость своего внутреннего «я». А мы сказали бы на это: сон Данте, пересказанный им в «Новой жизни», – да это яркий предмет для психоанализа, как и знаменитый сон Леонардо да Винчи, который лег в основу учения Фрейда о бессознательном.

Нескромные, лукавые расспросы друзей побуждают Данте скрывать свою любовь к Беатриче и притворяться влюб-

ленным в другую женщину, которую он называет, следуя провансальской традиции, «дамой-ширмой». Так начинается психологическая игра с самим собой, и автор еще глубже уходит вовнутрь собственных переживаний, мыслей и слов. В своих любовных перипетиях он превращается в теолога-схоласта, который не рассчитывает ни на какую подсказку извне, ни на какой шепот в правое ухо. Данте как настоящий семиотик должен научиться правильно считывать знаки и идти по пути постижения истины, руководствуясь любовью к конкретной женщине, которая ведет его к любви и прозрению божественной истины. Друзья, напомним, не понимают поэта. Он одинок в своих душевных страданиях. Здесь нет и не может быть никакой православной соборности. Эпоха раннего Возрождения, XIII–XIV вв., это эпоха зарождающейся титанической личности, обреченной на какое-то космическое одиночество. Вот он, пресловутый индивидуализм западной культуры, который был унаследован ею еще с эпохи античности. У России, по мнению В. В. Зелинского, такого наследия не было. Российская духовная традиция шла не от Аристотеля, Платона и др. Она шла от Византии, в культуре которой не рациональное, логическое лежало в основании, а мистическое откровение, близкое к высказыванию Тертуллиана: «Верую, ибо абсурдно».

По мнению В. В. Зелинского, западноевропейская мысль шла от традиции абстрактного мышления, заложенной еще в античные времена. Европейцы никогда не прерывали эту

связь. Например, Э. Жильсон совершенно справедливо считает, что и в средние века эта рациональная традиция никогда не прерывалась, даже несмотря на антагонистическое отношение к античности в целом. Эта традиция переключалась в Европу опосредованно через арабских философов Авиценну и Аверроэса.²

Но того же самого нельзя сказать о Византии, от которой и возьмет свое начало русская письменность. Однако это ни в коей мере не означает нечто сниженное, нечто неполноценное по отношению к культуре Запада. Да, в древнерусской словесности действительно плоховато было с индивидуализмом, плоховато было и с отдельными гениями и, как следствие, – почти полное отсутствие психологизма. Доминирует соборность, доминирует общий хор, а не солирование отдельных ярких личностей. У русской литературы нет и не могло быть общих корней с Западом. Это сразу бросается в глаза каждому, кто пытается углубиться в суть проблемы. Но была ли эта литература, вследствие всех этих обстоятельств, примитивна? Ответ однозначный – нет. Примитивной древнерусскую литературу назвать никак нельзя. Она было просто иной. И парадокс ее заключался именно в том, что с точки зрения западной, ярко индивидуальной традиции эта литература – литература молчания. Получается какой-то странный парадокс: литература по своей сути, потому

² Жильсон Э. Разум и откровения в средние века. Киев., Изд-во «Путь к истине». 1992.

что имеем дело со словом, должна говорить, а она вдруг молчит, словно принадлежит к религиозному движению, очень, кстати, распространенному в Древней Руси, движению исихазма. Кратко говоря, исихазм – это практика умно-сердечной молитвы, совмещенная с трезвением (контролем) за всеми исходящими изнутри помыслами, способствующая очищению ума и сердца и подготавливающая (но не приводящая сама по себе) подвижника к богосозерцанию. Разумеется, речь не идет о буквальном, физическом созерцании, а о духовном, «внутреннем» узрении. Как писал св. Иоанн Синаит в Лествице: «Исихаст есть старающийся заключить в своем теле бестелесное».

Обратим внимание на очень важную деталь: «Исихаст есть старающийся заключить в своем теле бестелесное». Вот оно – явное противоречие с западной концепцией души, по Фоме Аквинскому. Последний вслед за Аристотелем видит в душе материальное и тем самым косвенно вдохновляет того же Джотто на создание линейной перспективы, а исихазм утверждает, что тело должно стремиться к бестелесному и никак не меньше.

И это противопоставление наиболее ярко заметно в противопоставлении русской православной иконы и западноевропейской живописи.

По мнению отца Павла Флоренского, икона в отличие от привычной нам картины тоже обладает перспективой, но перспективой обратной. Эта перспектива направлена не на

то, чтобы изображать наш внешний мир наподобие царства божьего, а на наше внутреннее состояние. Богослов сравнивает православную икону с окном в горний мир и отрицает всякое искусствоведческое толкование ее. В его знаменитом «Иконостасе» мы читаем: «Как чрез окно, вижу я Богоматерь, Самую Богоматерь, и Ей Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению. Да в моем сознании и нет никакого изображения: есть доска с красками, и есть Сама Матерь Господа. Окно есть окно, и доска иконы – доска, краски, олифа. А за окном созерцается Сама Божия Матерь; а за окном – видение Пречистой. Иконописец показал мне Ее, да; но не создал: он отверз завесу, а Та, Кто за завесой, – предстоит объективную реальностью не только мне, но равно – и ему, им обретается, ему является, но не сочиняется им, хотя бы и в порыве самого высокого вдохновения. Икону должно или недооценивать, сравнительно с ходячим позитивистическим полупризнанием, или переоценивать, но ни в коем случае не застревать на психологической, ассоциативной ее значимости, т. е. на ней, как на изображении».³

А как же тогда с абстрактным, рациональным познанием мира? Неужели русская традиция вообще отрицает всякое рациональное? Если обратиться к авторитету Е. Н. Трубецкого, то мы придем к выводу, что и в иконе, при всем ее мистицизме, заключена высочайшего уровня рациональность.

³ Флоренский П. Иконостас. Изд-во: «Азбука-Классика». М., 2013. С. 58.

Это своеобразное «умозрение в красках».⁴

По мнению Е. Н. Трубецкого, когда смотришь на икону, то «получается впечатление, точно вся телесная жизнь замерла в ожидании высшего откровения, к которому она прислушивается. И иначе его услышать нельзя: нужно, чтобы сначала прозвучал призыв «да молчит всякая плоть человеческая». И только когда этот призыв доходит до нашего слуха – человеческий облик одухотворяется: у него отверзаются очи».⁵

Здесь надо сказать о серьезном различии, которое существует между православной и католической церквями. Православие ориентировано на аскетизм и ортодоксию. Неслучайно на Западе православие называют еще ортодоксальной церковью. Католицизм же исходит из признания слабости человеческой природы. Душа и тело, по Фоме Аквинскому, являют собой нечто нерасторжимое. Мы можем познать Бога не только с помощью абсолютного самоотречения, но и с помощью наших органов чувств. А раз так, то вербовать новых сторонников веры следует, опираясь, во-первых, на слабость их природы, а, во-вторых, словно малых и неразумных детей, привлекая и отвлекая их, например, прекрасными картинками, красивыми статуями, органной музыкой. Люди невежественны, безграмотны и слабы, и поэтому не следует их переоценивать, не следует очень полагаться на их духовность и аскетизм. Людей надо «соблазнять» верой, если так

⁴ Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. М., 2011.

⁵ Там же. С. 67.

позволительно будет высказаться.

Все совсем по-другому в православии, в котором аскетизм, самоотречение и напряжение всех духовных сил являются основным условием воцерквленности. Отсюда и берет свое начало «скромность» древнерусской литературы, ее тяга к молчанию. Что имеется в виду? Под молчанием мы подразумеваем, что авторы древнерусской литературы, во-первых, почти все безымянны, во-вторых, в своих художественных средствах они необычайно скромны, не прибегая ни к пространным описаниям природы, ни к изощренным психологическим характеристикам, ни к всевозможным поэтическим и стилистическим приемам. В этом смысле древнерусская литература – это литература великого молчания. От читателя требуется лишь одно: совершить немалую духовную работу над собой, быть аскетом в своих художественных предпочтениях и полагаться в основном на молитву, чтобы глубже проникнуть в, на первый взгляд, простой и даже примитивный текст. Это как молиться на икону в храме. Заметим, что икона неотделима от храма. Она и может существовать только в храме. Икона не может быть предметом эстетического любования – она предмет духовной практики, на нее молятся, совершая сложный духовный труд, и тогда, может быть, икона предстанет перед вами во всем своем неземном, горнем смысле. Это и есть суть обратной перспективы, по П. Флоренскому.

Совсем другая проблема возникает, когда мы говорим о

перспективе линейной, одним из создателей которой считается Джотто, современник Фомы Аквинского.

Ни для кого не секрет, что линейная перспектива своими корнями уходит в традицию античного рационализма, в особое понимание символики числа сначала Пифагором, а затем и Платоном.

В античной философии небезосновательно сложился особый взгляд на число, где оно (число) понималось как структурное единство многообразного, а также «качественное количество» и основа мира как такового. Например, важной функцией числа является его сопричастность гармонии и, в первую очередь, музыкальной гармонии. Пифагорейцы первыми вычислили зависимость издаваемого тона от длины струны. По преданию, сам Пифагор установил, что наиболее приятные для слуха соотношения получаются «когда длины струн, издающие эти звуки, относятся как 1:2, 2:3, 3:4». Пифагорейцы были крайне поражены сделанным открытием и стали утверждать, что вся Вселенная построена на основе музыкальных соотношений, а сами светила издают «музыку небесных сфер», которая есть гармония мира, без которой он бы распался. Человек ее не слышит: «как рожденный на берегу моря человек перестает в конце концов различать беспрестанный рокот волн, так и слух человека привык и не замечает гармонического звучания небесных сфер». Но она изначально живет в человеческой душе, поэтому ему доступна обычная, земная музыка, которая не более чем отзвук

небесной.

Платон продолжает это размышление, развивая теорию небесного семиструнника – гептахорда. В диалоге «Тимей» он пишет, что демиург «создавал Вселенную следующим образом: прежде всего отнял от целого одну долю, затем вторую, вдвое большую, третью – в полтора раза больше второй и в три раза больше первой, четвертую – вдвое больше второй, пятую – втрое больше третьей, шестую – в восемь раз больше первой, а седьмую больше первой в двадцать семь раз». Таким образом, гармония небесных сфер имела вид 1:2:3:4:9:8:27.

Из сказанного вытекает, что мир для пифагорейцев и Платона гармоничен, а потому очислен. Они полагали, что вся Вселенная – гармония и число.

Но на этом мирообразующая функция числа не заканчивается. Она намного шире и глубже. Число для них является также диалектическим принципом первоначала. Этот принцип заключался в том, что в мире все произошло из двух первопричин: Единицы и Двоицы. Это учение стали развивать еще ранние пифагорейцы. Пифагор, сын Мнесарха, полагает началами единицу (монаду) и неопределенную двоицу. Все числа, чтобы существовать, должны приобщиться к единице – принципу первоначала, единства, предела и завершенности. Чтобы быть множественным, число должно также содержать и момент двоичности, как начала бесконечного, беспредельного, неоформленного. Такое понимание Единицы и

Двоицы существенным образом зависят от геометрического выражения этих принципов: единица – это точка, самый малый и в то же время совершенный математический объект. Позже, в эпоху Возрождения, Николай Кузанский, исходя из пифагорейско-платонической концепции числа, представит Бога в виде точки. Двоица же – линия: у нее нет центра, поэтому ей свойственно растекаться в беспредельность, бесконечно простирается в обе стороны.

В этом принципе проявились и воззрения на бесконечность, типичные для грека. А именно: благость ограниченности, предела – Единицы, и дурная бесконечность – Двоицы: Зло – свойство безграничного, как образно выражались пифагорейцы, а добро – ограниченного.

Платон продолжает пифагорейскую традицию Единого и Многого. Особое развитие этот принцип получает в диалогах «Парменид» и «Филеб». Единица у Платона обладает теми же свойствами, что и у пифагорейцев, и получает свое существование через причастность иному – Двоице. Двоица же именуется также большим и малым, так как беспредельное – это все то, о чем мы можем сказать только больше или меньше. Предел, внесенный в беспредельное, создает для него меру. Таким образом, лишь число может остановить качание Единицы и Двоицы и определить предмет.

Последователем данной диалектической концепции числа был Плотин. Он утверждал что мир – цельное единство, а каждая вещь одновременно единство и множественность.

К примеру, 4 лишь потому 4, а не 4 единицы, что оно едино. Единое – принцип благодати, определенности, неподвижности, двойка же – дурной неоформленности, материи и движения. Единица, таким образом, есть ипостась всего сущего. Лишь благодаря ей мир не рассыпался, однако без Двойки Единица бы оставалась непроявленной в материи и бездвижной. В своей системе Плотин ставит Единое очень высоко: между Благом и Умом, число же идет сразу после Единого. Таким образом, складывается диалектический взгляд на построения мира из числового принципа. Кстати, если взглянуть на шедевр Боттичелли «Primavera» с точки зрения учения Платона о гармонии, которую он понимает вслед за Пифагором как музыкальный ряд, имеющий числовое выражение, то картина эта, если приложить к ней геометрический принцип и расчертить ее по законам линейной перспективы, приобретет конкретное числовое и геометрическое воплощение.

Известно, что в эпоху Средневековья было распространено учение о дьявольском созвучии, запрещенном во всех церквях Европы. Это дьявольское созвучие и есть воплощенные три грации на картине Боттичелли. Монахи записывали музыку с помощью цифр. Записывали ее, располагая эти цифры на разных строчках. Этот манускрипт хранится в монастыре Савонароллы Сан-Марко. Поражает графическое совпадение музыкально-цифровой записи с фрагментом «Танцующие грации» на картине «Весна» Боттичел-

ли. К тому же в эпоху Возрождения художники открыли, что любая картина имеет определенные точки, невольно привлекающие наше внимание, так называемые зрительные центры. При этом абсолютно неважно, какой формат имеет картина – горизонтальный или вертикальный. Таких точек всего четыре, и расположены они на расстоянии $3/8$ и $5/8$ от соответствующих краев плоскости. Это и есть так называемое золотое сечение.

В изначальном смысле и согласно каноническому определению это $\acute{\alpha}\kappa\rho\omicron\varsigma \kappa\alpha\iota \mu\acute{\epsilon}\sigma\omicron\varsigma \lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ – деление отрезка в крайнем и среднем отношении. В словесной формулировке целое относится к большей части как большая часть к меньшей, и речь здесь идет уже не только об отрезках, а о произвольных величинах, не обязательно геометрической природы. Впрочем, судя по некоторым источникам, золотое сечение понимается не только как некое геометрическое построение или определенная пропорция, а гораздо шире.

Помимо канонического отрезка и прямоугольника с соответствующим отношением сторон наиболее известной фигурой, двумерным символом золотого сечения вправе может считаться пентаграмма (пентальфа, пентагерон), обычно понимаемая как пятиугольная звезда, вписанная в правильный пятиугольник, которую понимают еще как ловушку для демонов и которая была символом многих тайных обществ. Весьма популярна и золотая логарифмическая спираль – с постоянным углом 73° между радиусом-вектором и каса-

тельной к кривой. Среди других узнаваемых золотых фигур укажем на прямоугольные и равнобедренные треугольники нескольких типов, эллипсы и ромбы, образуемые соединением золотых треугольников. Список трехмерных золотых тел всегда начинается со знаменитых еще со времен Платона, позже «Начал» Евклида додекаэдра и икосаэдра – двух из пяти платоновых тел, то есть многогранников, составленных из однотипных правильных многоугольников. Интересна и пространственная логарифмическая спираль, трехмерный аналог своего двумерного прототипа.

А теперь мы подходим к рассмотрению центрального элемента теории золотого сечения – константы φ (фи). Существует несколько взаимосвязанных и формально равноправных, но содержательно различных и эвристически неравнозначных определений этого числа. Не будем здесь углубляться в излишние подробности. В цифровом отношении это таинственное число выглядит следующим образом:

$$\varphi = 1,61803\ 39887\ 49894\ 84820\ 45868\ 34365\ 63811\ 77203\dots$$

В эпоху Возрождения усиливается интерес к золотому сечению среди ученых и художников в связи с его применением как в геометрии, так и в искусстве, особенно в архитектуре. Сам Леонардо да Винчи говорил: «Пусть никто, не будучи математиком, не дерзнет читать мои труды». В это время появилась книга монаха Луки Пачоли. По мнению современников и историков науки, Лука Пачоли был настоящим

светилом, величайшим математиком Италии в период между Фибоначчи и Галилеем. К тому же он изобрел основу основ финансового бизнеса, двойную бухгалтерию, без которой немыслимо было процветание дома Медичи. Лука Пачоли был учеником художника Пьеро делла Франчески, написавшего две книги, одна из которых называлась «О перспективе в живописи». Его считают творцом начертательной геометрии. Леонардо да Винчи также много внимания уделял изучению золотого сечения. Он производил сечения стереометрического тела, образованного правильными пятиугольниками, и каждый раз получал прямоугольники с отношениями сторон в золотом делении.

Вновь «открыто» золотое сечение было в середине XIX в. В 1855 г. немецкий исследователь профессор Цейзинг опубликовал свой труд «Эстетические исследования». Справедливость своей теории Цейзинг проверял на греческих статуях. Наиболее подробно он разработал пропорции Аполлона Бельведерского. Подверглись исследованию греческие вазы, архитектурные сооружения различных эпох, растения, животные, птичьи яйца, музыкальные тона, стихотворные размеры. Цейзинг дал определение золотому сечению, показал, как оно выражается в отрезках прямой и в цифрах. Когда цифры, выражающие длины отрезков, были получены, Цейзинг увидел, что они составляют ряд Фибоначчи, который можно продолжать до бесконечности в одну и в другую сторону. В конце XIX – начале XX в. появилось немало ис-

ключительно формалистических теорий о применении золотого сечения в произведениях искусства и архитектуры. С развитием дизайна и технической эстетики действие закона золотого сечения распространилось на конструирование машин, мебели и т. д. Мы буквально окружены этой геометрико-цифровой закономерностью вплоть до размеров и форм наших кредитных карт, которыми мы расплачиваемся во всех уголках мира, включенных во всеобщую банковскую систему. Но именно о такой глобальной власти денег, денег дома Медичи, и мечтали финансисты эпохи Возрождения. А между тем золотое сечение берет свои корни еще в философии Пифагора, а затем и Платона, древнего мыслителя, в честь которого и была создана на вилле Кареджи знаменитая академия и так называемая платоновская семья. Еще мыслители древности и деятели Платоновской академии к своему несказанному удивлению открыли для себя, что все, что приобретало какую-то форму, образовывалось, росло, стремилось занять место в пространстве и сохранить себя, имело отношение к золотому сечению и числу φ (фи). Это стремление находит осуществление в основном в двух вариантах – рост вверх или расстилание по поверхности земли и закручивание по спирали. Раковина закручена по спирали. Спирали очень распространены в природе. Форма спирально завитой раковины привлекла внимание Архимеда. Он изучал ее и вывел уравнение спирали. Спираль, вычерченная по этому уравнению, называется его именем. Увеличение ее шага все-

гда равномерно. В настоящее время спираль Архимеда широко применяется в технике.

Винтообразное и спиралевидное расположение листьев на ветках деревьев подметили давно. Спираль увидели в расположении семян подсолнечника, в шишках сосны, ананасах, кактусах и т. д. Выяснилось, что в расположении листьев на ветке (филотаксис), семян подсолнечника, шишек сосны проявляет себя ряд Фибоначчи, а стало быть, проявляет себя закон золотого сечения. Паук плетет паутину спиралеобразно. Спиралью закручивается ураган. Молекула ДНК закручена двойной спиралью. Спираль называли еще «кривой жизни». И в растительном, и в животном мире настойчиво пробивается формообразующая тенденция природы – симметрия относительно направления роста и движения. Здесь золотое сечение проявляется в пропорциях частей перпендикулярно к направлению роста. Природа осуществила деление на симметричные части и золотые пропорции. В частях проявляется повторение строения целого. Даже галактики в космосе предстают перед нами в виде спирали.

И здесь мы опять упираемся в деятельность Платоновской академии, расположенной на вилле в Кареджи и основанной еще Козимо эль Веккьо. Теоретической основой финансового благополучия семьи являлась теория двойной бухгалтерии Луки Пачоли, правда, и до этого гения Медичи умели вести счет своим активам и имели при себе некую черную книгу, куда записывали все, что касалось их финансо-

вой деятельности. Поговаривают даже, что знаменитый Пачоли был тривиальным плагиатором и присвоил себе чужое открытие. Об этом откровенно заявлял такой авторитет, как Вазари. Но, как бы там ни было, а теория двойной бухгалтерии навечно связана с именем Луки Пачоли, или Фра Луки из Богро, как его начали называть, когда он принял монашеский сан. Поначалу этот будущий монах даже и не собирался становиться известным математиком, а тем более изобретателем двойной бухгалтерии. Он собирался быть живописцем и проходил выучку в мастерской художника Пьеро делла Франческа. Но занятия живописью как-то не задались, и Лука увлекся математикой, благо тогда, в соответствии со всеобщим влиянием идей Платона, именно эту науку считали основной в области любого пластического искусства. Ведь это была эпоха безраздельной власти линейной перспективы, а линейная перспектива – это, прежде всего, явление геометрическое, а уж затем эстетическое. А я бы сказал, что через математику эта самая пресловутая перспектива очень сильно связана и с теорией финансов.

Вдохновляло Пачоли стремление показать универсальный характер математических знаний, математики как «всеобщей закономерности», которую можно применить ко всем вещам. Это убеждение фра Луки основывалось на философии Платона, его учении о математике как некоем опосредующем звене между миром идей и материей, а также на неоплатонизме Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Ми-

рандола, проникнутом пифагорейскими и каббалистическими представлениями о роли числа. Как мы видим, это обстоятельство необычайно связывало в духовном и идейном смысле создателя теории двойной бухгалтерии с так называемой платоновской семьей. Пачоли был хорошо знаком с математическими идеями Платона по его «Тимею». По примеру пифагорейцев Платон полагал, «что четыре или пять стихий состоят из правильных тел». Он представлял себе, что однородная, составляющая тело мира материя, сгущаясь известным образом в небольшие, невидимые тетраэдры, образует стихию огня, а в гексаэдры – стихию земли... Между этими крайними телами помещались затем в виде связующих звеньев икосаэдр и октаэдр, причем первый получил форму стихии воды, а второй форму стихии воздуха. Пятое из правильных тел, додекаэдр, представляло, по мнению пифагорейцев, эфир и символизировало у Платона упорядоченную форму мирового целого. Переход одной стихии в другую изображался в виде преобразования правильных тел друг в друга. Таким образом платоновская физика сливалась со стереометрией. И у Пачоли, разделявшего эти пифагорейски-платоновские представления, стереометрия оказывалась главным звеном его математических изысканий.

Античные идеи легли в основу учения о пропорции, которому Пачоли уделял особое внимание. В «Сумме» он отмечал: философы «хорошо знали, что без учения о пропорции невозможно познание природы; действительно, всякое наше

исследование направлено на то, чтобы установить отношение вещей друг к другу». Пачоли была близка высказанная в «Тимее» мысль Платона, что с пропорциями мы имеем дело «не только в области чисел и измерений, но и в музыке, в географии, в определении времени, в статике и динамике, во всех, следовательно, искусствах и науках». На точном знании пропорций покоится линейная и воздушная перспектива, равно как и правдивое изображение человеческого тела.

Известна дружба Леонардо да Винчи и математика Луки Пачоли, завязавшаяся во время их службы у миланского герцога Лодовико Моро в 1496–1499 гг. Сведения об их творческом сотрудничестве сохранились в трудах Луки Пачоли, в частности в его сочинении «О божественной пропорции», а также в недавно опубликованной рукописи «О возможностях чисел» («De viribus quantitatis»). Несколько упоминаний о Пачоли содержат записи Леонардо. Они важны для понимания роли известного математика в совершенствовании математических знаний Леонардо, не получившего, как известно, систематического образования. В Милане Пачоли начал работу над сочинением «О божественной пропорции», в которой речь шла и о линейной перспективе, чем были одержимы все художники Возрождения. Иллюстрации к ней сделал сам Леонардо, так что вполне возможно предположить, что он консультировал да Винчи по проблемам геометрии, во всяком случае, поддерживал его интерес к этой области математики. Впрочем, Леонардо да Винчи еще в молодости,

во Флоренции, занимали проблемы перспективы, связанные с геометрией. Увлекала Леонардо и теория пропорций, овладеть которой он считал важной задачей для себя как художника. Размышлял он и о теоретической стороне пропорциональности. В пропорции он видел основу числовой гармонии, присущей мирозданию, и полагал, что она составляет суть «не только числа и размера, но также звуков, веса, времени и места, любой существующей в мире силы». Леонардо считал необходимым органическое соединение эксперимента с его математическим осмыслением – в этом он был пионером современного естествознания. Математика, по Леонардо, главная наука, способная придать результатам эксперимента достоверность.

Особый интерес Пачоли проявлял к архитектурным пропорциям: в возведенной Брунеллески церкви Сан-Лоренцо во Флоренции он видел наиболее совершенный пример правильного применения пропорции в современном ему зодчестве. Это место неслучайно стало местом захоронения всех Медичи...

О чем же говорят нам все эти упомянутые нами факты? Прежде всего о том, что, унаследовав языческий античный гедонизм, западный мир, начиная чуть ли не с XII века, впал, если можно так выразиться, в «прельщение» миром земным. Это «прельщение» выразилось в возрождении античной линейной перспективы в живописи и во всем искусстве эпохи Возрождения, эпохи, которая была во многом инициа-

рована банкирским домом Медичи, которые поставили перед собой грандиозную задачу по программированию всей средневековой цивилизации Запада. Если применить здесь язык программирования, то можно сказать, что Медичи, начиная с Козимо Старого и продолжая деятельностью Лоренцо Великолепного, сознательно произвели «перезагрузку», вернув Европу в гедонистическое язычество античной эпохи. И немалую роль здесь сыграло именно учение о линейной перспективе, о золотом сечении и о числе Фибоначчи. Обратная же перспектива русской иконы никак не «перепрограммировалась». Икона оставалась очень традиционной и ортодоксальной. Ее величественное молчание, как и молчание всей древнерусской литературы, было наполнено огромным скрытым смыслом, смыслом не земным, а горним, не сиюминутным, а непреходящим. На древнерусскую литературу можно смотреть как на некий реликт, если исходить из традиции Запада, как на некое безличностное молчаливое молчание, так и застрявшее где-то в далеких темных временах. Но это будет взгляд, продиктованный исключительно европоцентризмом, в то время как мир необычайно разнообразен. Однако именно это молчание, именно эта аскетичность и ортодоксальность во многом определяют все своеобразие такого бесспорного классика мировой литературы, как Ф. М. Достоевский, о чем будет сказано несколько ниже.

Глава II

Пушкин и наследие средневекового рыцарского эпоса и итальянского Ренессанса

Русская литература еще в XVIII веке, то есть задолго до Пушкина, обращается не только к античной традиции, например, Горация («Памятник» Ломоносова и Державина, творчество Хераскова и Сумарокова), но и к стихии рыцарского эпоса, рыцарского романа и в связи с этим итальянского Ренессанса. Так, Пушкин еще лицеистом усвоил сложившееся в восемнадцатом веке мнение, что лучшими героическими поэмами у «древних» народов являются «Илиада» и «Энеида», а у «новых» – «Освобожденный Иерусалим» Тассо и «Генриада» Вольтера. Имена четырех великих эпиков перечислены в стихотворении «Городок» (1815 г.):

На полке за Вольтером
Вергилий, Тасс с Гомером
Все вместе предстоят.

По мнению В. В. Сиповского, «еще в родительском доме начал он сочинять подражания Мольеру и Вольтеру. Но особенно увлекала его «легкая поэзия» французов с ее жизне-

радостными настроениями, веселым, не всегда приличным содержанием. Обладая с детства феноменальной памятью, Пушкин «выучил наизусть» всю эту литературу – оттого так сильны были ее влияния на первых опытах его своеобразного творчества».⁶

По меткому замечанию Ю. М. Лотмана, уже в середине XVIII века произошло серьезное изменение во взглядах русских интеллектуалов, до этого в большей степени ориентированных на православие. Современник Вольтера и читатель Гельвеция русский человек середины восемнадцатого столетия с улыбкой превосходства отвернулся от отцовских верований: «Взамен он получил сомнения или отчаяние. Но зато он приобрел и огромную свободу. Он как бы вырос до гигантских размеров и оказался один на один, лицом к лицу с вечностью».⁷

В какой-то степени это может объяснить, почему в домашней библиотеке отца Пушкина оказалось так много вольных поэм Вольтера и, в частности, его знаменитая «Орлеанская девственница», написанная в жанре ирои-комической поэмы и под непосредственным влиянием Ариосто и его «Неистового Роланда».

Но почему именно жанр ирои-комической поэмы приобрел такую популярность в век Просвещения? Почему по-

⁶ Сиповский В. В. История русской словесности. Часть 3. Выпуск 1. С. 25.

⁷ См.: Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Искусство – СПб, 1994. С. 151.

эты и мыслители начали относиться с нескрываемой иронией к героическому и даже сакральному прошлому? На наш взгляд, все объясняется тем, что в век разума интеллектуалы Европы открыли для себя некий ящик Пандоры, ведь, разум – это не только свет, но и сомнения. Однако до кризиса рациональности было еще очень далеко, и Мишель Фуко напишет свою знаменитую «Историю безумия в классическую эпоху» лишь в далеком двадцатом столетии. Европа же в это время буквально упивалась еще не до конца раскрытыми возможностями рации. Наука находилась еще в зачаточном состоянии, ньютоно-картезианская парадигма воспринималась как догма, и человеческий Разум, его почти божественная сила, казалось, не знали себе равных и готовы были преодолеть и осветить любую тьму:

Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Вот тут и настала пора вспомнить о таком великом ернике, как Лудовико Ариосто, которого современники, кстати сказать, считали сумасшедшим, опираясь в качестве доказательства в основном на его великую поэму «Неистовый Роланд» с ее безумными перипетиями, бесконечными отступ-

лениями от главной темы повествования и сбивчивым ритмом, больше похожим на речь безумца, а не на размеренные фразы классического риторика. Это обращение к Ариосто как к образцу для подражания самим Вольтером свидетельствует, на наш взгляд, о том, что разум и Просвещение в целом не обошлись без диалектических противоречий, когда в тени рации, как змий в раю, скрывалось и веселенькое безумие. Или, выражаясь словами того же М. Фуко, «безумие ушло из чувственно воспринимаемого мира, укрывшись в тайном царстве всеобщего разума».⁸

Но сначала все-таки был Вольтер, а не Ариосто, Вольтер, кумир юного Пушкина, которому он пытался подражать в своих ранних сомнительных поэмах еще в лице («Бова», «Монах», скандальная сказка «Царь Никита и сорок его дочерей» и, конечно же, «Гавриилиада»), видно, в юношеском запале стараясь удивить своих сверстников собственным свободомыслием. Типичное проявление подросткового нигилизма, только в отличие от современной ситуации, ситуации смерти книжной цивилизации в эпоху компьютерных технологий, подросток пушкинской поры был, наоборот, перенасыщен плодами этой самой книжной цивилизации, он жил, что называется, «приизлиху насытившись сладости книжной». Жил, сызмальства «себе присвоив ум чужой». И поэтому подростковый нигилизм Пушкина – это яв-

⁸ Фуко М. История безумия в Классическую эпоху. Университетская книга, 1997. С. 98.

ление большой культуры, а не какой-нибудь там современной тусовки полуграмотных отроков. Этот подростковый нигилизм лицеиста начала девятнадцатого века соревнуется в своих первых поэтических опытах с самым известным циником столетия, с Вольтером. Это не то же самое, что подражать какому-нибудь эстраднему фрику современности, кумиру всех, кто находится в пубертатном периоде своей непутевой жизни.

Возьмем, к примеру, поэму юного Пушкина «Монах». Источники творческого воображения, создававшего «Монаха», как установили пушкинисты, сводятся к трем группам впечатлений. Первая группа дана чтением и изучением литературных образцов (те же скабрезные поэмы Вольтера и традиция французского либертинажа); вторая – созерцанием картин, которые Пушкин видел на стенах дворцовых покоев, и гравюр, которыми была так богата французская книга XVIII века, и, наконец, третья возникла из непосредственных возбуждений реальной действительности. Несколько слов о действительности, питавшей эротику 13–14-летнего мальчика, воспитанника закрытого учебного заведения, которое казалось ему монастырем. Источником ее были сцены домашнего театра графа Варфоломея Васильевича Толстого. Тынянов в своем знаменитом романе «Пушкин» прекрасно описал этот первый опыт чувственной любви поэта. Каждый может лишний раз перечитать замечательные строки романа.

Сюжет поэмы «Бова», который принято относить лишь

к русскому фольклорному сказанию, рассказанному няней поэта Ариной Родионовной еще в детстве Пушкина, на самом деле является не чем иным, как «бродячим сюжетом», то есть общенародным фольклорным текстом. Повесть является аналогом средневекового французского романа о подвигах рыцаря Бово д'Антон, известного также с XVI века в лубочных итальянских изданиях поэтических и прозаических произведений. Старейший вариант французского романа, дошедший до наших дней, – «Бэв из Антона», датированный первой половиной XIII века, написан на англо-нормандском диалекте. Наряду с русской повестью о Бове аналогичные произведения были созданы и на многих других европейских языках. Из всех рыцарских и авантюрных произведений, бытовавших на Руси в допетровское время, повесть о Бове пользовалась наибольшим успехом. Известно около 100 рукописей и около 200 лубочных изданий, последние из которых выходили даже после революции в 1918 году. Образ Бове был очень популярен в фольклоре.

«Гавриилиада» написана 22-летним Пушкиным в апреле 1821 года в Кишиневе. Исследователи связывали сюжет «Гавриилиады» с поэмой «Война старых и новых богов» Эвариста Парни, поэта, высоко ценимого Пушкиным; возможна также связь с одним эпизодом «Сказки о Золотом петухе» Ф. М. Клингера. В самой же интриге, связанной с Девой Марией, явно проступают мотивы, взятые непосредственно из Вольтера и его «Орлеанской девственницы», в

которой вся трагедия столетней войны цинично рассматривается как борьба за обладание Жанной д'Арк. Сказка же Клингера потом напрямую будет практически пересказана Пушкиным стихами под тем же названием, а «Гавриилиада» в дальнейшем доставит поэту немало хлопот в связи с ее атеистическим содержанием. Поэт откажется от нее по причине изменившихся взглядов на религию, но в молодости фривольная французская поэзия будет безраздельно владеть умом молодого гения.

«Орлеанская девственница» (фр. *La Pucelle d'Orléans*) – сатирическая пародийная поэма Вольтера, где события жизни национальной героини (тогда еще не канонизированной святой) Жанны д'Арк представлены в сниженно-комическом ключе, столь же иронически показаны французские рыцари и церковь. Изданная анонимно «Девственница» стала одним из самых популярных неподцензурных произведений Вольтера, она получила известность и за пределами Франции как образец скептически-иронического «вольнодумства» XVIII в. «Орлеанская девственница» в молодости была одной из любимых книг Пушкина, он подражал ей в «Руслане и Людмиле», начал ее перевод, а впоследствии посвятил «преступной поэме» свое последнее произведение. Незадолго до дуэли с Дантесом в январе 1837 г. Пушкин работал над статьей «Последний из свойственников Иоанны д'Арк», предназначавшейся для журнала «Современник». Статье было суждено стать его последним произведением.

Это мистификация («пастиш»), стилизованная под перевод переписки Вольтера с вымышленным «господином Дюлисом» (фамилия от национальной лилии Франции – Флер-делис), якобы потомком брата Жанны д’Арк, которому Карл VII действительно даровал дворянство и фамилию дю Лис. Увидев скабрёзную поэму о сестре своего пращура, «добрый дворянин, мало занимавшийся литературой» Дюлис вызывает Вольтера на дуэль (следы размышлений Пушкина о своей собственной ситуации). Знаменитый же писатель уходит от ответственности, сказавшись больным и заверяя, что никогда «Девственницы» не писал (исследователи видят отзвук истории с «Гавриилиадой»). В конце Пушкин вкладывает в уста «английскому журналисту» такую оценку творчества Вольтера: «Новейшая история не представляет предмета более трогательного, более поэтического жизни и смерти орлеанской героини; что же сделал из того Вольтер, сей достойный представитель своего народа? Раз в жизни случилось ему быть истинно поэтом, и вот на что употребляет он вдохновение! Он сатаническим дыханием раздувает искры, тлевшие в пепле мученического костра, и как пьяный дикарь пляшет около своего потешного огня. Он как римский палач присовокупляет поругание к смертным мучениям девы. <...> Заметим, что Вольтер, окруженный во Франции врагами и завистниками, на каждом своем шагу подвергавшийся самым ядовитым порицаниям, почти не нашел обвинителей, когда явилась его преступная поэма. Самые ожесточенные

враги его были обезоружены. Все с восторгом приняли книгу, в которой презрение ко всему, что почитается священным для человека и гражданина, доведено до последней степени кинизма. Никто не вздумал заступиться за честь своего отечества; и вызов доброго и честного Дюлиса, если бы стал тогда известен, возбудил бы неистощимый хохот не только в философических гостиных барона д'Ольбаха и M-me Joffrin, но и в старинных залах потомков Лагира и Латримулья. Жалкий век! Жалкий народ».

Очень важное, на наш взгляд, заявление, которое свидетельствует, какие кардинальные изменения произошли во внутреннем мире великого поэта. От слепого юношеского подражания своему кумиру в начале жизни до горького признания разрушительной силы его цинизма, или кинизма. Но Вольтер в данном случае нам будет интересен тем, что во многом именно через него молодой Пушкин и смог рассмотреть и проникнуться очарованием поэзии Ариосто как представителя позднего итальянского Возрождения, с одной стороны, а с другой – прекрасного продолжателя и интерпретатора общеевропейского рыцарского средневекового эпоса. Так, через слепое юношеское подражание главному цинику Европы Вольтеру во многом благодаря Пушкину в русскую литературу девятнадцатого века буквально ворвалась стихия литературного прошлого западного мира, того самого прошлого, без которого не было бы нашего национального самобытного романа «Евгений Онегин». О связи «Онегина»

и «Неистового Роланда» мы поговорим немного позднее. А пока все-таки Вольтер.

Его «Девственница» написана силлабическим двенадцатисложником, однако в отличие от классического эпоса (в том числе, например, «Генриады» самого Вольтера), где рифмующие строки объединяются попарно (александрийский стих), в поэме рифмовка вольная, что придает рассказу большую естественность и непринужденность. Поэма состоит из 21 «песни» (chants). В начале (эти строки переведены Пушкиным) Вольтер иронически отрекается от Шаплена:

О ты, певец сей чудотворной девы,
Седой певец, чьи хриплые напевы,
Нестройный ум и бестолковый вкус
В былые дни бесили нежных муз,
Хотел бы ты, о стихотворец хилый,
Почтить меня скрипицею своей,
Да не хочу. Отдай ее, мой милый,
Кому-нибудь из модных рифмачей.

Вольтер травестирует сюжет девы-воительницы, выпячивая его эротический подтекст – «под юбкою» Жанны хранится «ключ от осаждаемого Орлеана и от судеб всей Франции». Враги Франции охотятся за девственностью Жанны, не отстают от них в разврате и окружающие Жанну французские служители церкви всех уровней; она дает им отпор то при помощи кулаков, как деревенская девица, то различных уло-

вок. На ее невинность посягает даже осел, что совсем уж выходит за рамки всякого приличия:

Трубя, красуясь, изгибая шею.
Уже подседлан он и взнуздан был,
Пленяя блеском золотых удил,
Копытом в нетерпенье землю роя,
Как лучший конь фракийского героя;
Сверкали крылья на его спине,
На них летал он часто в вышине.
Так некогда Пегас в полях небесных
Носил на крупе девять дев чудесных,
И Гиппогриф, летая на луну,
Астольфа мчал в священную страну.
Ты хочешь знать, кем был осел тот странный,
Подставивший крестец свой для Иоанны?
Об этом я потом упомяну,
Пока же я тебя предупреждаю,
Что тот осел довольно близок к раю.⁹

Как мы видим, в этом отрывке Вольтер упоминает одного из главных героев поэмы Ариосто «Неистовый Роланд», а знаменитый Гиппогриф в дальнейшем в русской литературе превратится в такой любимый народом образ, как конек-горбунук.

Итак, полем битвы за Францию и весь христианский мир становятся, извините за откровенность, женские гениталии.

⁹ Вольтер. Орлеанская девственница. Политиздат Украины, 1989.

Здесь, с одной стороны, возникают ассоциации с описанной борьбой за Францию вымышленного Карла Великого в поэме Ариосто, где также все будет свернуто в сторону безумной страсти и любовных утех, а с другой – мы можем вновь вспомнить хулиганскую юношескую поэму Пушкина «Гавриилиада» и его знаменитую скабрёзную сказку «Царь Никита и сорок его дочерей», где именно женские гениталии, а точнее, их отсутствие становится причиной крайне неудобной политической ситуации в вымышленном царстве. Поистине можно сказать, что Вольтер, перефразируя Достоевского, буквально в душу пушкинскую «всосался».

И старик Фрейд, и его ученик Юнг – все в один голос утверждали, что именно сексуальность является одной из причин активного творческого состояния индивида. По Фрейду, сексуальное напряжение переходит в напряжение творческое, и начинается процесс замещения, или сублимации.

Зигмунд Фрейд, в соответствии с концепциями своей теории, описывал сублимацию как отклонение энергии биологических, в первую очередь сексуальных влечений от их прямой цели и перенаправление ее к социально приемлемым целям. Рассматривалась она им как исключительно «хорошая» защита, способствующая конструктивной деятельности и снятию внутреннего напряжения индивида. На данный момент сублимация обычно понимается шире – как перенаправление неприемлемых импульсов вообще, независимо от

их природы. Сублимация принимает самые различные формы. Например: садистские желания можно сублимировать, занимаясь хирургией, чрезмерное влечение к сексу – искусством. Механизм сублимации трансформирует нежелательные, травмирующие и негативные переживания в различные виды конструктивной и востребованной деятельности. То, что юный Пушкин обладал повышенной сексуальностью, об этом не писал только ленивый. То, что находил ответ на свои желания во фривольной французской поэзии и прозе – это тоже хорошо известно любому пушкинисту, то, что он оставил после себя целый том эротических, откровенных стихов, знает почти каждый. Но нас в данном случае будет интересоваться то, как, увлекшись циничной поэзией Вольтера, Пушкин разглядит за французским классиком контуры другого гения, и этот гений приведет его уже не к созданию «Гавриилиады» или «Царя Никиты», а сначала к «Руслану и Людмиле», а затем – к роману всей жизни – «Онегину». Вот что значит, по нашим представлениям, «всосаться» в душу гения, или нажать на спусковой крючок его сексуальной природы, вызвав к жизни из глубин подсознания самые смелые, самые неожиданные и порой парадоксальные образы. Конечно, меня здесь можно упрекнуть в том, что я слишком увлекся, слишком пытаюсь осовременить наше представление о великом русском поэте, но тогда давайте вспомним слова из «Евгения Онегина»: «Блажен, кто смолоду был молод». Это сказано Пушкиным о самом себе. В молодости он при

всей своей лицеистской образованности оставался молодым, а значит, страстным, полным энергии и желаний. В молодости он еще не собирался писать «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», а жил страстями и о памятниках не думал. Не до этого было...

Согласно авторскому предисловию (под именем «Апулея Ризория Бенедиктинца», лат. risorius – «смешливый»), Вольтер начал писать «Девственницу» около 1730 г. По сведениям современников, замысел возник у него в ответ на предложение одного из знакомых лучше изложить тему созданной в середине XVII века поэмы Жана Шаплена «Девственница, или Освобожденная Франция: героическая поэма». Поэма Шаплена, наполненная пространными философскими рассуждениями, была осуждена современниками и потомками как эталон бездарного и скучного произведения. Вольтер решил спародировать Шаплена не для легальной печати, однако работа протекала медленно и в известном смысле осталась незавершенной. Ясно, что автор планировал пополнить свой текст еще новыми эпизодами, но так и не реализовал полностью свой план.

При жизни автора «Девственница» печаталась анонимно в различных странах Европы (по спискам разного качества). Первое анонимное издание вышло во Франкфурте в 1755 году; это издание, содержащее многочисленные искажения и вымышленные другим автором эротические эпизоды, возмутило Вольтера, на что он впоследствии специально указал

в предисловии в поэме. Существует точка зрения, что эти фрагменты все же принадлежали Вольтеру, но он решил таким образом от них отречься, «очистив» текст. В 1756 году в Париже вышло второе подпольное анонимное издание, также с не вполне достоверным текстом. Авторизованным считается издание 1762 года в Женеве (переиздавалось неоднократно), на котором Вольтер также не указал своего имени из соображений осторожности. Кроме того, списки поэмы, относящиеся к разным редакциям, охотно распространялись самим автором среди писателей и философов, а также корреспондентов из самых высших классов общества. В предисловии от имени «Апулея Ризория» Вольтер говорит, ссылаясь на своего поклонника прусского короля Фридриха Великого: «...некая немецкая принцесса, которой дали на время рукопись только для прочтения, была так восхищена осмотрительностью, с какой автор развил столь скользкую тему, что потратила целый день и целую ночь, заставляя списывать и списывая сама наиболее назидательные места упомянутой рукописи».

Несмотря на то что в женевском издании Вольтер смягчил сатиру на духовенство, а в предисловии заметил, что его поэма уступает (в том числе и в религиозном отношении) смелости итальянских поэтов Пульчи и Ариосто и раблезианским скабрёзностям, сразу же после его выхода «Орлеанская девственница» была внесена Римско-католической церковью в «Индекс запрещенных книг». На протяжении

XVIII–XIX вв. в различных странах «Орлеанская девственница» также неоднократно подвергалась цензурному запрету, ее издания конфисковывались и сжигались.

Несмотря на запреты, «Орлеанская девственница» читалась в широких слоях образованной публики и была самым популярным сочинением о Жанне д'Арк.

В агитационных куплетах «Ах, где те острова...» декабристы К. Ф. Рылеев и А. А. Бестужев противопоставляют веселый антиклерикализм «Девственницы» мистическим настроениям последних лет царствования Александра I:

Ах, где те острова,
Где растет трин-трава,
Братцы!

Где читают *Rucelle*
И летят под постель
Святцы.

Отношение Пушкина к поэме Ариосто впервые косвенно выражено в стихотворении «Городок (К

« (1815), где его любимый автор Вольтер, создатель «Орлеанской девственницы», назван внуком «Арьоста», т. е. продолжателем его поэтической традиции.

В России широкая известность поэмы наблюдается с середины XVIII в., ее образы, мотивы и сюжеты бытуют в рукописной традиции, используются без дополнительных по-

яснений в публицистике, и переводы отрывков из нее публикуются в журналах и сборниках. Первый русский неполный (без песен 34–46) перевод поэмы (опубликован в 1791–1793) был выполнен П. С. Молчановым (1770–1831) с французского прозаического переложения (1741) Ж.-Б. Мирабо (Mirabaud, 1675–1760) и вызвал в целом одобрительную оценку Н. М. Карамзина (Моск. журнал, 1791. Ч. 2. Июнь. С. 324). Особенно актуален становится «Неистовый Роланд» на рубеже XVIII – XIX вв. в связи с раннеромантическим оживлением интереса к европейскому средневековью и разработкой жанра национальной сказочно-богатырской (волшебнo-рыцарской) поэмы. В русской критике 1810–1820-х гг. «Неистовый Роланд» предстает образцом поэмы романтического склада. В это же время ставится, но не находит решения проблема полного перевода поэмы Ариосто на русский язык октавами и размером подлинника; виднейшую роль в пропаганде творчества Ариосто играет К. Н. Батюшков.

Знакомство Пушкина с «Неистовым Роландом» могло состояться еще в детстве. Сведения об Ариосто были включены в лицейский курс истории словесности и эстетики. Но, скорее всего, молодой поэт воспринимал гения итальянского Возрождения не в подлиннике, а через опосредованное влияние вольной французской поэзии, о чем мы уже писали выше. Итальянским Пушкин овладел намного позднее и тогда же решился перевести несколько октав на русский язык,

словно решив довести до конца работу своего собрата по поэтическому цеху Батюшкова, который так и умер в сумасшедшем доме в далекой Вятке, не успев сделать достойный перевод знаменитых «золотых октав». То, что Ариосто не оставлял Пушкина в течение всей его жизни, косвенно подтверждает знаменитое вступление к поздней его поэме «Домик в Коломне» (1830 г., написано в период Болдинской осени). Там есть такие строки:

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.

Здесь мы видим, что поэт упоминает именно октаву, любимейший размер Ариосто, чьи октавы и названы были золотыми. А шуточный тон повествования, отрицающий всякую чопорность и напыщенность, словно предлагает читателю вступить с автором в диалог о проблемах литературы и поэзии. Это то, что сейчас принято называть метатекстом, т. е. текстом, который комментирует сам себя. Именно метатекст, по мнению специалистов, и помогает книге, как и любому другому произведению искусства (полотна Караваджо,

фильм Феллини «8 1/2», например), вступить в диалог с тем, кто этот метатекст в данный момент воспринимает. Но такое вольное комментирование самого себя, а это и есть суть метатекста, а точнее, метапрозы (литературные произведения, затрагивающие сам процесс повествования), является ничем иным, как психологической «провокацией», или приглашением читателя к диалогу с автором. В этой ситуации автор как бы снимает с себя одежду официальности и словно надевает домашние тапочки и халат, говоря читателю: «а теперь поговорим по душам».

В раннем детстве, наверное, роясь в библиотеке отца, будущий поэт вполне мог наткнуться на какую-нибудь из поэм Вольтера, на его «Девственницу», и получить первую прививку этой самой «сладо́сти книжной», заключенной в самой манере легкого непринужденного повествования, унаследованного от великих итальянцев, когда автор словно лепечет что-то, на первый взгляд, бессвязное, а за этой необязательностью предстают потрясающие события, полные трагизма и веселья одновременно. И главное, все описываемые события пропущены через «я» самого художника. Сам автор становится не учителем или пророком, а твоим непосредственным собеседником, с которым ты «перетираешь» (простите меня за этот низкий стиль, не удержался от вольностей) вечерней порой, «что между нами названа порой меж волком и собаки». Неоднократно биографы Пушкина, включая Тынянова, указывали, каким одиноким был будущий ге-

ний русской литературы в раннем детстве. Так, может быть, это одиночество скрашивало ему общение именно с этим «сладостным стилем» итальянцев, который так великолепно перенял Вольтер, когда автор и читатель оказываются в одном положении и художественный материал предстает не как глыба каррарского мрамора, из которого высечен знаменитый Давид Микеланджело, а как воск в податливых руках мастера, и читателю дают возможность помять его в теплых ладонях. Впоследствии в критических заметках и письмах Пушкин упоминал Ариосто неизменно как одного из величайших итальянских поэтов. И если говорить о его свободном стиле повествования, минуя уже Вольтера, то авторскую манеру рассказа Ариосто можно охарактеризовать так: автор относится к описываемым им приключениям подчеркнуто иронически, выражая свою оценку как в описаниях, так и в многочисленных лирических отступлениях, которые впоследствии стали важнейшим элементом новоевропейской поэмы. Кто из нас, воспитанных в традициях старшей школы еще до «славной» эпохи ЕГЭ, не писал сочинения на тему: «Роль лирических отступлений в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»?» И писали мы в этих сочинениях о том, что автор затрагивает в этих отступлениях проблемы современного ему общества («Все, чем для прихоти обильной/Торгует Лондон щепетильный/И по балтийским волнам/За лес и сало возит нам»), литературы и языка («Шишков, прости/Не знаю, как перевести»), упоминает

о своей личной и даже сексуальной жизни (знаменитое отступление о дамских ножках, навеянное его влюбленностью в молодую Раевскую во время южной ссылки: «Итак, я жил в Одессе пыльной»), о своих гастрономических предпочтениях («Еще бокалов жажда просит залить горячий жир котлет»), о своих трогательных детских воспоминаниях («В те дни, когда в садах лица/Я безмятежно расцветал»). Иными словами, именно эти многочисленные отступления от главной темы повествования: любовь Онегина и Татьяны, и позволят В. Г. Белинскому назвать роман в стихах Пушкина «энциклопедией русской жизни». Но это будет какая-то идеализированная русская жизнь. Это будет не реальная Россия, а Россия, возникшая в поэтическом воображении автора, главного творца художественного мира, некой эстетической утопии, куда творец приглашает войти своего читателя в выдуманный мир собственного воображения, заманивая этого читателя «роскошью человеческого общения», то есть простым душевным разговором на самые разные и порой непредсказуемые темы. У этого разговора есть своя интрига, ритм авторской речи постоянно держит вас в напряжении. Вы просто не знаете, чего ожидать в следующий момент («Был вечер. Небо меркло. Воды/Струились тихо. Жук жужжал...»). И вот вы уже чувствуете жужжание этого жука в вечернем теплом воздухе на просторах природы. Как напряжено все, как таинственно! Вас интригуют не просто словами, вас интригуют интонацией. Вот оно, самое главное,

наверное, что есть в пушкинском романе, – живая интонация беседы. С вами говорят, по сути дела, из могилы, говорит давно умерший поэт, но вы при этом чувствуете, как дрожит его голос, как напряжено все его творческое «я». И вы невольно заражаетесь этим творческим импульсом великой метапрозы, то есть литературы, которая отказывается от всякой условности, от всякой искусственности и становится столь же естественной, как сама жизнь, ибо жизнь наша и есть рассказ. «Что есть жизнь? – спросил как-то у самого себя римский император-философ Марк Аврелий. – Пепел, зола и еще рассказ». Рассказ и становится квинтэссенцией каждой человеческой жизни. А умение вести непринужденное повествование является проявлением не просто высшего мастерства поэта, а проявлением важной жизненной составляющей, когда чей-то рассказ в форме дружеской беседы с вами становится оправданием всей вашей собственной жизни. Главное здесь не подвести собеседника, главное – понять, о чем с вами говорят, потому что говорят за вас, за всех тех, кому говорить, то есть писать и творить, просто не дано от природы. Таким образом, простой акт чтения превращается, благодаря метаповествованию, в творческий акт, в немалой степени оправдывающий всю вашу жизнь.

Известный отечественный филолог В. Турбин в свое время на одной из лекций рассказал очень интересный случай. Во время сталинских репрессий в теплушке, в обычном столыпинском вагоне, находились сосланные интелли-

генты. Иметь при себе какие-то книги было строго запрещено. Но эти люди не мыслили себя вне слова, вне рассказа, вне жизни, причем жизни подлинной. Несчастные эти тогда решили по очереди читать отрывки из романа «Евгений Онегин». Каждый знал этот текст целиком, наверное, как во времена Гомера, когда греки из уст в уста передавали героические сказания о подвигах своих предков. Поэмы Гомера были для них тем культурным кодом, который и позволял древним эллинам быть эллинами и никем другим. Нечто подобное происходило и в России. «Онегин» был тем культурным кодом, который делал русских интеллигентов чем-то особенным, отличающимся от всего остального. И вот в промерзлой теплушке, умирая от голода и холода, люди по очереди читали «Онегина». Они готовы были умереть. Большинство из них и умерло, превратившись в лагерную пыль. Но они наизусть читали «Онегина», они, по Марку Аврелию, переходили после пепла и золы в высшую ипостась своего земного существования – в ипостась рассказа. С ними через пропасть могилы беседовал сам Пушкин, интригуя в который раз их своей таинственной интонацией: «Был вечер. Небо меркло. Воды/Струились тихо. Жук жужжал...»

За всем этим внимательно наблюдал полуграмотный охранник. В конце он сказал: «Ну вы, господа троцкисты, даете!» Интересно, пробрало этого охранника или нет? Может быть, и он смог на мгновение ощутить проникновенную пушкинскую интонацию? Как знать? Как знать? Жизнь для

большинства лишь пепел и зола и лишь для немногих счастливых она еще и рассказ.

Но откуда взял Пушкин эту особую манеру повествования? Он унаследовал ее еще в далеком детстве, когда всеми покинутый, в одиночестве рыскал по книжным полкам отца и натывался на слабое отражение Ариосто в вольтеровских вольностях. Это было подобно звуку морских волн в старой раковине: приложишь к уху – и вот ты на берегу самого океана. В этом метаповествовании, в этой свободной манере общения гений Пушкина уловил собеседника, потому что, наверное, инстинктивно понимал, что за пеплом и золой есть еще рассказ, и есть тот, кто его, рассказ, тебе рассказывает, приглашая присоединиться к увлекательной игре в творчество.

А теперь настало время быть строгими и академичными и вспомнить, что в письме к К. Ф. Рылееву от 25 января 1825 года поэт прямо указывает, что в работе над «Евгением Онегиным» в числе прочего ориентировался на стилистику «легкого и веселого» повествования, которым и отличается «Неистовый Роланд» Ариосто. Правда, среди прочего влияния на манеру повествования пушкинисты обычно указывают еще на роман в стихах «Дон Жуан» Байрона, но ведь и Байрон находился под необычайным впечатлением от все того же «Неистового Роланда». Этот факт считается абсолютно доказанным. То есть как ни верти, а мы упираемся в великого итальянца XVI века.

И действительно, в авторских отступлениях «Неистового Роланда», так же как и в «Онегине», обсуждаются вполне «серьезные» темы; так, Ариосто беседует с читателем об искусстве поэзии, критикует Итальянские войны и сводит счеты со своими завистниками и недоброжелателями. Разного рода сатирические и критические элементы рассеяны по всему тексту поэмы; в одном из наиболее знаменитых эпизодов рыцарь Астольф прилетает на гиппогрифе на Луну, чтобы разыскать потерянный разум Роланда, и встречает обитающего там апостола Иоанна. Апостол показывает ему долину, где лежит все, что потеряно людьми, в том числе красота женщин, милость государей и Константинов дар.

Не двигаясь в сторону психологического анализа, Ариосто целиком погружается в сказочность, которая составляет лишь нижнее основание романной структуры. Гегель неточен, когда он пишет, что «Ариосто восстает против сказочности рыцарских приключений». Ценой иронической интерпретации и игровой трактовки Ариосто как бы приобретает право упиваться сказочной фантастикой с ее гиперболическими преувеличениями и причудливыми образами, сложнейшими нагромождениями фабульных линий, необычайными и неожиданными поворотами в судьбах персонажей. При этом подчеркиваются гораздо больше, чем в классических куртуазных романах, наличие художественного вымысла, субъективный произвол и тонкое мастерство автора-художника, использующего эпическое предание только

как глину в руках мастера. Вот она – точка совпадения шедевра Ренессанса и первого русского романа.

Но если быть до конца точным, то надо признать, что Ариосто был не первым, кто придумал такую манеру повествования. У него были серьезные предшественники, и один из них принадлежал, ни много ни мало, к ближайшему окружению знаменитого Лоренцо Великолепного, покровителя Сандро Боттичелли, Микеланджело и Леонардо да Винчи. Это был поэт Пульчи, чей портрет можно найти в самом центре Флоренции в капелле Бранкаччи. Это он первый решил переиграть старый рыцарский эпос в ироничной манере. На Пульчи ссылается и Вольтер в одном из своих комментариев к «Девственнице».

И здесь нам понадобится историческая справка. Дело в том, что все началось еще в пятнадцатом веке, во Флоренции, в так называемом кружке Лоренцо Великолепного, покровителя высокого Возрождения. В этот кружок входили такие поэты, как сам Лоренцо, Полициано и Пульчи. В 1483 году именно он сочинил свою знаменитую поэму, которая и стала отправной точкой для возникновения сначала «Влюбленного Роланда» Боярдо, а затем и «Неистового Роланда» Ариосто.

Пульчи первый решил воспользоваться французскими рыцарскими сюжетами, наследием европейского Средневековья, в своей не совсем обычной поэме. Эти французские сюжеты проникли во Флоренцию через Северную Ита-

лию (Ломбардию и Венецианскую область), где они получили большое распространение благодаря сходству североитальянских диалектов с французским языком. Рыцарские поэмы кантасториев писались октавами и отличались огромными размерами. На этой основе Пульчи и создал свою знаменитую поэму «Морганте», которая состоит из 28 песен. В первых 23 поэт следует сюжету анонимной народной поэмы «Орландо» (ок. 1380 г.), представляющей итальянскую переделку «Песни о Роланде», а в последующих 5 песнях он более вольно использует поэму «Испания», повествующую о Ронсевальской битве.

Поэма названа именем второстепенного персонажа – крещенного Роландом и беззаветно преданного ему добродушного великана Морганте, обладающего колоссальной силой и не меньшим аппетитом (на обед он сжирает целого слона). Поэма неслучайно названа именем второстепенного персонажа. Это сознательный прием, подчеркивающий ведущую роль во всем произведении буффонного элемента и сравнительную несущественность ее основной рыцарской фабулы. Вот она, та вольность, которая и будет развита последователями, сначала Боярдо, а затем Ариосто.

Мы сделали этот экскурс в историю, чтобы показать, как в русской классике опосредованно отразится солнце Флоренции и Феррары, а также французский средневековый рыцарский эпос.

Но вернемся еще раз к Ариосто и его предшественнику

Боярдо. Они и довели первый опыт Пульчи до совершенства, что и позволило в дальнейшем поэме «Неистовый Роланд» оказать такое мощное и неизгладимое влияние на всю ново-европейскую поэму.

Итак, в конце пятнадцатого века в Северной Италии появляется новый культурный очаг, оказавшийся весьма жизне-способным в годы феодально-католической реакции, охватившей Италию в шестнадцатом веке. Этим культурным очагом стал небольшой город Феррара, расположенный недалеко от устья реки По, на торговом пути, ведущем из Венеции в Болонью. С давних пор Феррара была объектом притязаний Венеции и Рима, соперничавших из-за овладения ею. Маленькая Феррара успешно сопротивлялась этим посягательствам на ее независимость, главным образом вследствие искусства ее правителей герцогов Эсте, создавших здесь первый по времени принципат (в начале тринадцатого века). В отличие от большинства других итальянских тираний герцогство Феррарское культивировало феодальные традиции, имевшие реальные предпосылки в быту местного землевладельческого дворянства. Герцоги Эсте всемерно поощряли эти традиции, создавая при своем дворе настоящий культ древнего рыцарства. В итоге Феррара являлась в конце пятнадцатого века своеобразным феодальным оазисом в Северной Италии. Немало на эту ситуацию влияла и близость соседней Франции, в которой в пятнадцатом веке еще догорала средневековая Столетняя война.

Своеобразные особенности феррарской культуры со всеми присущими ей противоречиями ярко отразились в творчестве графа Маттео Боярдо (1441–1494). Он происходил из знатного феодального рода и провел всю свою жизнь при дворе феррарского герцога Эрколе Первого, занимая ряд высших административных и военных должностей. Самым выдающимся произведением Боярдо считается неоконченная рыцарская поэма «Влюбленный Роланд», первые две части которой были опубликованы в 1484 году, а незаконченная третья часть увидела свет только после смерти поэта. В своей поэме Боярдо исходил непосредственно из французских оригиналов, хорошо известных феррарской придворной знати. Но, заимствуя фабулу своей поэмы из каролингского эпоса (знаменитая «Песнь о Роланде»), Боярдо обрабатывал ее в духе романов «круглого стола», превращая грубоватых паладинов Карла Великого в изящных рыцарей, а сурового Роланда – в нежного любовника. Герои Боярдо готовы на любые подвиги и приключения в честь прекрасной дамы. Все их приключения имеют сказочный, фантастический характер. Странствующие рыцари сражаются не только друг с другом, но и с великанами и чудовищами. Волшебство и чары заменяют христианские чудеса, фигурировавшие в рыцарском эпосе; вместо ангелов судьбой героев распоряжаются феи и волшебники. Поэма Боярдо является настоящим кодексом рыцарской чести, причем враги христианства – сарацины – тоже изображены рыцарями, ищущими подвигов в

честь своих дам.

Главными пружинами действия являются любовь, ревность, соперничество, женская хитрость и прочее.

Сюжет «Влюбленного Роланда» отличается большой запутанностью. В центре поэмы стоит образ Роланда, влюбленного в красавицу Анджелику, дочь Галафрона, царя китайского, которая появляется при дворе Карла Великого и вызывает там всеобщее поклонение. Одного ее слова достаточно, чтобы заставить Роланда совершить самые невероятные подвиги. Он попадает в заколдованный сад, в волшебный грот феи Морганы, он дерется с великанами и драконами. В честь Анджелики Роланд отправляется на Восток и там сражается с царем Татарии Агриканом, ведущим войну с отцом Анджелики. Роланд убивает Агрикана и освобождает от осады столицу Галафрона Альбракку. Однако все усилия Роланда тщетны: Анджелика равнодушна к нему, так как она влюблена в его двоюродного брата Ринальдо, который к ней холоден. Эти противоположные чувства Ринальдо и Анджелики вызваны тем, что они напились из волшебных источников, вода которых обладает свойством менять чувства людей. В дальнейшем Ринальдо и Анджелика еще раз испытывают действие воды волшебного источника, после чего меняются ролями: теперь Анджелика ненавидит Ринальдо, а Ринальдо любит ее.

Фабула поэмы соткана из бесчисленных приключений и подвигов, о которых Боярдо повествует с легкой иронией,

подчеркивающей их неправдоподобие. При этом он постоянно прибегает к приему преувеличения, рассказывая, например, о том, как девять рыцарей обращают в бегство двухмиллионную армию, в которой имеется несколько сотен великанов ростом в тридцать футов. Зачарованными в поэме Боярдо оказываются не только рыцари, но также лошади, шлемы, мечи и т. д. Ирония Боярдо не щадит даже изображаемых им рыцарей. Так, он преувеличивает целомудрие Роланда, его робость в присутствии женщин. Равным образом Боярдо снижает образы своих героинь, в особенности Анджелики, которая в отличие от прекрасных дам куртуазных рыцарских романов изображается обольстительной кокеткой, хитрой, ветреной и изменчивой.

Таким показом образов с героев и героинь рыцарских романов Боярдо снимает идеализирующий покров. Его ирония разрушает тот идеальный рыцарский мир, который он сам же и построил. Мы находим здесь типичное выражение эпикуреизма, присущего аристократии времен Ренессанса, учащего ничего не принимать всерьез и подшучивать над собственными вкусами. Так и приходит на ум знаменитая фраза из «Евгения Онегина»: «...учил его всему шутя,/ Не докучал моралью строгой,/Слегка за шалости бранил...»

Такой эстетический подход находит также выражение в композиции поэмы Боярдо. Ее основная сюжетная линия на каждом шагу прерывается бесчисленными эпизодами, которые то развиваются параллельно, то переплетаются, то

неожиданно прерываются в самый волнующий момент, а затем столь же неожиданно возвращаются. Такая манера повествования создает впечатление изящной игры воображения, отвечавшей вкусам утонченной аристократической публики. Все это очень далеко от грубоватой плебейской буффонады Пульчи, решительно взрывающей мир феодальных ценностей.

«Влюбленный Роланд» имел огромный успех и вызвал множество подражаний. Но всех этих малоискусных продолжателей влюбленного Роланда затмил Ариосто, автор «Неистового Роланда», доведший жанр рыцарской поэмы до предельного художественного совершенства и сделавший ее целостным выражением культуры позднего итальянского Возрождения.

По мнению де Санктис, «Ариосто и Данте были знаменитостями двух культур, противоположных по своему характеру. Оба они жили на рубеже двух веков... Поэзия того и другого явилась синтезом и завершением целой эпохи. Данте завершает Средние века, Ариосто завершает Возрождение».¹⁰

Самая ранняя версия (в 40 песнях) появилась в 1516 году, 2-е издание (1521) отличается лишь более тщательной стилистической отделкой, полностью опубликовано в 1532 г. «Неистовый Роланд» является продолжением (gionta) поэмы «Влюбленный Роланд» (Orlando innamorato), написан-

¹⁰ Де Санктис. История итальянской литературы. Изд-во: Прогресс. М., 1964. С. 22.

ной Маттео Боярдо (опубликована посмертно в 1495 году). Состоит из 46 песен, написанных октавами; полный текст «Неистового Роланда» насчитывает 38 736 строк, что делает его одной из длиннейших поэм европейской литературы.

Поэма Ариосто построена как продолжение поэмы Боярдо. Он начинает повествование с того момента, на котором оно обрывается у Боярдо, выводит тех же персонажей в тех же положениях. Вследствие этого Ариосто не приходится знакомить читателей со своими героями. Справедливо было замечено, что для Ариосто поэма Боярдо как бы играла роль традиции, из которой эпический поэт берет своих персонажей и сюжетные мотивы.

Ариосто заимствует у Боярдо также и приемы сюжетного построения своей поэмы. Композиция «Неистового Роланда» основана на принципе неожиданных переходов от одного эпизода к другому и на переплетении нескольких линий повествования, получающих подчас необычайно причудливый, почти хаотический характер. Однако хаотичность поэмы Ариосто – мнимая. На самом деле в ней царит сознательный расчет: каждая часть, сцена, эпизод занимает строго определенное место; ни одного куса поэмы нельзя переставить на место другого, не нарушив художественной гармонии целого. Всю поэму в целом можно сравнить со сложной симфонией, которая кажется беспорядочным набором звуков только немзыкальным или невнимательным слушателям. Это тот самый принцип «свободного романа», о ко-

тором в свое время будет писать Пушкин, имея в виду «Евгения Онегина».

В сложном и многоплановом сюжете «Неистового Роланда» можно выделить три основных темы, которые сопровождаются множеством мелких вставных эпизодов.

Первая тема – традиционная, унаследованная от каролингского эпоса – война императора Карла и его паладинов с сарацинами. Эта тема внешне охватывает весь лабиринт событий, изображенных в поэме. В начале поэмы войско сарацинского царя Аграманта стоит под Парижем, угрожая столице могущественнейшего христианского государства. В конце поэмы сарацины разбиты, и христианский мир спасен. В промежутке изображено бесчисленное множество событий, участниками которых являются рыцари обоих враждебных войск. Уже один этот факт имеет немалое композиционное значение в поэме: он связывает разрозненные нити ее эпизодов. Самая тема борьбы христианского мира с мусульманским не имеет для Ариосто того принципиального значения, какое он получит впоследствии у Тассо, например. Поэтому многие эпизоды войны он трактует шутливо, иронически.

Вторую тему поэмы составляет история любви Роланда к Анжелике, являющейся причиной безумия главного героя, что и дало название всей поэме. Роланд следует по пятам за ветреной и жестокой красавицей-язычницей, становящейся яблоком раздора между христианскими рыцарями. Во время

своих скитаний Анджелика встречает прекрасного сарацинского юношу Медора, тяжело раненного. Она ухаживает за ним, спасает его от смерти и влюбляется в него. Роланд, преследуя Анджелику, попадает в лес, в котором незадолго до этого Анджелика и Медор наслаждались любовью. Он видит на деревьях вензеля, начертанные влюбленными, слышит от пастуха рассказ об их любви и сходит с ума от горя и ревности. Безумие Роланда, изображенного, в согласии с традицией, самым доблестным из рыцарей Карла Великого, является как бы наказанием за безрассудную страсть к недостойной его Анджелике. Эта тема разработана Ариосто с подлинным драматизмом и местами с психологической тонкостью. Однако финальный эпизод этой истории носит комический характер: утерянный Роландом рассудок Астольфо находит на Луне, где рассудок многих людей, потерявших его на земле, хранится в склянках, на которых наклеены ярлыки с именами владельцев.

Третья тема поэмы – история любви молодого сарацинского героя Руджеро к воинственной деве Брадаманте, сестре Ринальдо. От союза Руджеро и Брадаманты должен произойти княжеский дом Эсте; поэтому Ариосто излагает их историю особенно обстоятельно. Эта тема вводит в поэму чрезвычайно обильный сверхъестественный, фантастический элемент.

Помимо трех основных тем в поэме содержится множество более или менее крупных эпизодов, в которых участву-

ет огромное количество лиц. Общее количество персонажей поэмы доходит до двухсот. Среди них встречаются волшебники, феи, великаны, людоеды, карлики, необычайные кони, чудовища и т. д. Чередуя эпизоды, Ариосто смешивает серьезное с шутливым и непринужденно переходит от одного тона повествования к другому; стили комический, лирический, идиллический, эпический перемежаются в зависимости от хода того или иного рассказа. Ариосто боится однообразия и монотонности, а потому он часто в одной части объединяет трагическое с комическим. Так, в 43-й песни печальная история смерти Брадаманты стоит рядом с двумя шутливыми рассказами о женских обольщениях.

Основным стилистическим моментом «Неистового Роланда» является ирония. Боярдо применял ее, повествуя о необычайных подвигах своих рыцарей. Ариосто идет дальше Боярдо по этому пути. Ариосто непринужденно играет основным рыцарским материалом, постоянно напоминая о себе читателю критическими замечаниями, обращениями и т. п. Так, рисуя посещение Астольфом подземного мира, Ариосто недвусмысленно пародирует Данте. Жестокосердные красавицы, подвешенные в пещере, полной огня и дыма, в наказание за свою холодность, явно пародируют эпизод Франчески да Римини. Когда Астольфо приходит в рай, там ему дают пищу и постель, а его лошадь ставят в конюшню; Астольфо с наслаждением ест райские яблоки, замечая, что Адам и Ева заслуживают снисхождения, и т. д.

Ренессансная полнокровность творчества Ариосто находит выражение также в поэтической форме его поэмы. Она написана великолепными, звучными и певучими октавами, которые за свою красоту получили название «золотых октав». При всей их кажущейся легкости и непринужденности эти октавы являются результатом долгой, кропотливой работы. Такими же качествами отличается язык Ариосто, необычайно ясный и конкретный, лишенный всяческих риторических прикрас.

В финале лишь заметим, что знаменитый «Конек-Горбун» сибирского сказителя Ершова также написан не без влияния поэмы Ариосто.

Глава III
А. С. Пушкин и
античная литература с
«французским акцентом»
Жаринов Н. Е

Сейчас очень много говорят о наших национальных духовных ценностях, порой забывая при этом, что Россия со времен реформ Петра была и остается частью Европы. В то время как европейское сознание проходило такие этапы развития, как античные времена, Средневековье и Возрождение, которое распалось в дальнейшем на классицизм и барокко, а дальше пришла эпоха Просвещения, русская художественная мысль находилась где-то на периферии этого развития и лишь с XVIII века начала свой быстрый процесс ученичества, осваивая за 100 лет то, что Европе удалось накопить за долгие 2,5 тысячи лет. Именно тогда вслед за преобразованиями Петра русские писатели обратились к богатому опыту античных памятников, памятников Возрождения, усваивая это наследство во многом через классицистов и просветителей, то есть через своих почти современников, близких им по духу. И в основном это были французы. Благодаря широкому распространению французского языка

русские писатели познакомились и с Тацитом, и со Светонием, Титом Ливием и прочими авторами. В самом начале девятнадцатого века Гнедич уже успел перевести с греческого на церковнославянский «Илиаду» Гомера, основу основ всей западной литературы, а позднее вышла и «Одиссея» в переводе Жуковского, но и с этими важнейшими произведениями молодой лицеист Пушкин уже успел познакомиться еще в годы ученичества через те же французские переводы. Гений Пушкина немыслим без античного влияния. Его лицейское стихотворение «К Лицинию» (1815) было написано, когда поэту было всего шестнадцать лет. Такое раннее обращение к античному наследию говорит о том, что русское общество самого начала XIX века буквально жило античными идеалами. Как замечает историк А. А. Формозов: «Специфика развития археологии в России по сравнению с Западной Европой заключалась в том, что за рубежом изучение античности началось еще со времен Ренессанса и к XIX в. обособилось в самостоятельную дисциплину. У нас же эта область сложилась относительно поздно – когда уже зародился интерес к русским средневековым древностям.

В эпоху Пушкина наследие античной культуры занимало в жизни образованного общества большее место».¹¹

Объяснялось это тем, что были живы еще традиции классицизма, которые во многом ориентировались на культ граж-

¹¹ Формозов А. А. Пушкин и древности. Наблюдения археолога. Языки русской культуры. М., 2000. С. 45.

данских римских добродетелей и республиканских идеалов, характерных для Великой французской революции. Знаменитое пушкинское «Воспоминание в Царском Селе» было прочитано пятнадцатилетним Пушкиным в присутствии великого русского поэта Г. Р. Державина, чье творчество немыслимо без античной традиции. Уже на современников сцена, когда патриарх литературы (Державин умер через год) благословил 15-летнего лицеиста в свои преемники, произвела большое впечатление. В дальнейшем, когда раскрылся гений Пушкина, событие приобрело вид символической передачи творческой эстафеты от первого поэта XVIII века первому поэту XIX века.

Одобрение Державина произвело огромное влияние и на самого Пушкина. Он неоднократно возвращался к нему в своих произведениях, а во II строфе восьмой главы «Евгения Онегина» сказал свое знаменитое:

Старик Державин нас заметил,
И, в гроб сходя, благословил.

Эта фраза стала крылатой в значении символической передачи традиции от представителя старшего поколения молодому коллеге.

По просьбе Державина Пушкин послал ему список «Воспоминаний в Царском Селе», второй список попал в руки дяди молодого поэта Василия Львовича и через него стал из-

вестен многим поэтам и писателям того времени.

Стихотворение несет черты как элегии, так и оды. Лирический герой созерцает памятники Царского Села: Чесменскую колонну в память о победе русского флота над турками в 1770 году, обелиск в честь победы армии Румянцева над турками при Кагуле в 1770 году – и вспоминает славных полководцев екатерининской эпохи, их победы и поэтов, которые их воспевали.

Затем герой думает о новом веке, новой военной угрозе, потрясшей Россию: вторжение Наполеона в Россию, неотвратимое движение всепокрушающей французской армии, на пути которой встает русская (битва при Бородино, сгоревшая Москва, изгнание французов и покорение Парижа, причем вместо мщения за Москву Россия несет Франции и всей Европе мир). Стихотворение заканчивается обращением к поэту нового времени – «скальду России» Жуковскому – с призывом воспеть новые победы.

В стихотворении отчетливо заявлена высокая роль поэта в обществе: каждой эпохе нужны не только полководцы и ратники, но и поэты, которые вдохновляют героев на подвиги. Ода, влияние которой присутствует в этом юношеском стихотворении Пушкина, впервые появилась в мировой литературе благодаря римскому поэту Горацию, с которым у Пушкина сложились особые отношения. Но задолго до Пушкина Горация открыл для себя русский классицизм, к которому в какой-то мере принадлежал и Державин, благословивший

Пушкина после услышанных им «Воспоминаний в Царском Селе».

Русский классицизм XVIII в. был временем, когда в России началось интенсивное знакомство с Горацием. «Послание к Писонам» было переведено в 1752 г. В. К. Тредиаковским. А. Д. Кантемир не только переводил Послания Горация (1744), но и подражал им:

Что дал Гораций, занял у француза.

О, сколь собою бедна моя муза.

Переводами и переложениями из Горация занимались также А. Ф. Мерзляков, И. Барков, В. В. Капнист, А. П. Сумароков. Они дали первые образцы «русского Горация»; позднее, в XIX–XX вв., появились более совершенные переводы. Их авторы – цвет русской поэзии (Г. Державин, А. Пушкин, А. Фет, А. Майков, Тютчев, Брюсов, Б. Пастернак).

Многие произведения неоднократно переводились: «Памятник» – 18 раз; «Наука поэзии» («Послание к Писонам») – 10; «Ода к Кораблю» (14-я ода 1-й книги) – 12; и т. д.

И здесь заслуживает внимания блестящая работа выдающегося литературоведа академика М. П. Алексеева «Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» (1967). Поэтическому шедевр всего в 16 строк ученый посвятил насыщенную огромным аналитическим и фактическим материалом монографию в 272 страницы! Это стихотворение

столь же важно для понимания Пушкина, как и его своеобразный исторический прототип, 30-я ода Горация, для понимания всего наследия римского поэта.¹²

Смысл своей концепции М. П. Алексеев формулирует следующим образом. Долгое время стихотворение Пушкина трактовалось как подражание Державину и его источнику – оде Горация. Этому давал повод и сам Пушкин, вынося в эпитафию из Горация «Exegi monumentum». Но это молчаливое следование Державину и ссылка на Горация, по мысли М. П. Алексеева, «были лишь подобием музыкального ключа в нотной рукописи – знаком выбора поэтической тональности в собственной поэтической разработке темы, а частично маскировкой слишком большой самостоятельности этой трактовки. Комментаторы делали, однако, упор на подражательности стихотворения и ослабляли этим значение заключающихся в нем глубоко личных сокровенных признаний поэта». В книге М. П. Алексеева немало тонких наблюдений, раскрывающих генезис идей этого стихотворения, как бы «интегрированного» в общий контекст творчества Пушкина.

Гораций привлекал Пушкина на протяжении всего его творчества, начиная с ранних лицейских стихов. Имя римского поэта встречается у него даже чаще имени Овидия, судьба которого, как будет показано ниже, была ему особен-

¹² Алексеев А. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Ленинград, Изд-во: Наука, 1967.

но близка. В стихотворении «Городок» (1815) Гораций назван в числе любимых поэтов:

Питомцы юных граций —
С Державиным потом
Чувствительный Гораций
Является вдвоем.

Созданию «Памятника» предшествует, что неслучайно, работа над переводами из Горация, который, безусловно, импонировал Пушкину своим «литым», классически широким стихом. Пушкину нравилась «горацианская сатира, тонкая, легкая, веселая». Правда, переводы Пушкина носили во многом вольный характер. Пушкин выбрал удобный для себя размер; в частности, в оде «К Меценату» (1833) (1-я ода 1-й книги) это был четырехстопный ямб («Царей потомок Меценат»). В 1835 г. он делает другой свободный перевод 7-й оды 2-й книги («К Помпею Вару»).

«Кто из богов мне возвратил...» — это вольный перевод оды Горация «К Помпею Вару». Гораций с Помпеем Варом участвовал в республиканских легионах Брута и сражениях против Цезаря Октавиана Августа при Филиппах. Написано стихотворение для включения в «Повесть из римской жизни» («Цезарь путешествовал...»), оно должно было быть включено в текст после слов: «...не верю... трусости Горация. Вы знаете оду его?»

Помпей Вар — товарищ Горация по военной службе. Он

не ограничился участием в битве при Филиппах, а вместе с остатками армии республиканца Марка Юния Брута участвовал в новой войне Секста Помпея против Октавиана, тоже окончившейся поражением республиканцев. В этой оде Гораций поздравляет своего друга с благополучным возвращением после войны и приглашает его на радостный пир. Ода обращена к товарищу Горация, вернувшемуся в Рим после амнистии. У Пушкина финал оды звучит так:

И ныне в Рим ты возвратился,
В мой домик, темный и простой.
Садись под сень моих пенатов.
Давайте чаши. Не жалея
Ни вин моих, ни ароматов —
Венки готовы. Мальчик! лей.
Теперь некстати воздержанье:
Как дикий скиф, хочу я пить.
Я с другом праздную свиданье,
Я рад рассудок утопить.

Выбранный поэтом излюбленный им стихотворный размер, четырехстопный ямб, словно преодолевает время и делает двух поэтов современниками. В этом смысле вольный перевод из Горация очень напоминает стихотворение «Мой первый друг, мой друг бесценный», обращенное к Пушкину. Далекая гражданская война эпохи императора Августа оказывается созвучной трагическим событиям декабрьского

восстания. В дальнейшем мы увидим, что это умение находить общий язык с «мертвыми» поэтами античности Пушкин позаимствует у А. Шенье, у французского поэта, также стремившегося оживить седую античность.

Особое место во всей поэзии Пушкина занимает стихотворение «Вакхическая песнь». Оно было написано А. С. Пушкиным в 1825 году, напечатано же – в сборнике 1826 года.

Основная тема произведения – тема познания мира, утверждение торжества человеческого разума. Мы можем отнести его к философской лирике, однако у Пушкина присутствуют здесь черты античного дифирамба.

Стихотворение написано разностопным амфибрахийем. Поэт использует разнообразные средства художественной выразительности: эпитеты («нежные девы», «звонкое дно», «заветные кольца»), анафору («Да здравствуют музы...», «Да здравствует солнце...»), развернутое сравнение и метафору:

Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.

Восклицательные предложения, повелительная форма глаголов, энергичный ритм стихотворения – все это передает жизнелюбие, оптимизм поэта.

Таким образом, «Вакхическая песня» – это великолепный гимн человеческому разуму и творчеству.

Все так. С этим трудно спорить, но тема пира, которая была столь любезна поэту, здесь предстает перед нами в определенной традиции, идущей еще из Древней Греции. Заметим, что знаменитый диалог Платона «Пир» также рассказывает нам о застолье и о почитании бога Дионисия (греческое имя Вакха). И в этом произведении впервые вводится в мировую практику слово «философия». Сократ возлежит на ложе, пьет вино, необходимый атрибут служения богу вина, и рассуждает о мироустройстве. Так появляется на свет то, что еще называется философской мыслью. Культ бога Дионисия пришел в Грецию из Фракии и быстро покорил всех жителей Эллады. По мнению историков, именно этот культ сначала породит такой поэтический жанр, как дифирамб, из которого вырастет вся греческая лирика, а затем и драматургию. И лирика, и драматургия станут ярким воплощением личностного начала. По сути дела, культ бога Дионисия, если следовать этой логике, породит европейскую личность, начинающую чувствовать свою свободу от власти архаических олимпийских богов, от власти этой коллективной и очень сплоченной семьи небожителей, подчиняющихся в своем безудержном волюнтаризме лишь всемогущей Ананке, богине «необходимости», вращающей мировое веретено. И вот, благодаря культу бога вина Вакху, человек внутренне освобождается от этой власти и начинает зада-

вать прямые вопросы не только богам, но и самой Судьбе. Именно этому и будет посвящена великая трагедия «Царь Эдип» Софокла. А все, напомним, началось лишь с невинных дифирамбов на праздниках в честь бога вина. Пушкин в этом стихотворении, следуя уже своему излюбленному приему, словно осовременивает далекую античность, делает ее актуальной. Здесь еще далеко до концепции аполлонического и дионисийского начала европейской цивилизации, согласно Ф. Ницше («Рождение трагедии из духа музыки»), когда именно дионисийское начало будет связано со всем иррациональным, экстатическим. Нет, у Пушкина Дионис, или Вакх, подобен Аполлону, богу солнца. Почему? Да потому, что русский поэт еще полностью принадлежит европейскому Просвещению и до так называемого кризиса рациональности еще очень далеко. По этой причине у него Вакх и Аполлон в этом стихотворении являют собой нечто единое. И в этом смысле его лирический герой словно лично присутствует на пиру, где по соседству вполне мог возлечь не только его любимый Дельвиг или Кюхля с Пушиным, но и сам Сократ, повествующий им за чашей лучшего вина о том, что миром управляет Космическая Душа, части которой, как осколки магического зеркала, застряли в сердцах избранных, только и способных называть себя истинными философами.

Знаменитые «Египетские ночи» богаты разнообразными отсылками к миру Древнего Рима и, в частности, к легендарным ночам Клеопатры.

Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир.
Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир;
Сердца неслись к ее престолу,
Но вдруг над чашей золотой
Она задумалась и долу
Поникла дивною главой...
И пышный пир как будто дремлет.
Безмолвны гости. Хор молчит.
Но вновь она чело подымлет
И с видом ясным говорит:
В моей любви для вас блаженство?
Блаженство можно вам купить...
Внемлите ж мне: могу равенство
Меж нами я восстановить.
Кто к торгу страстному приступит?
Свою любовь я продаю;
Скажите: кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою? —
Рекла — и ужас всех объемлет,
И страстью дрогнули сердца...
Она смущенный ропот внемлет
С холодной дерзостью лица,
И взор презрительный обводит
Кругом поклонников своих...
Вдруг из толпы один выходит,
Вослед за ним и два других.

Смела их поступь; ясны очи;
Навстречу им она встает;
Свершилось: куплены три ночи,
И ложе смерти их зовет.
Благословенные жрецами,
Теперь из урны роковой
Пред неподвижными гостями
Выходят жребии чредой.
И первый – Флавий, воин смелый,
В дружинах римских поседелый;
Снести не мог он от жены
Высокомерного презренья;
Он принял вызов наслажденья,
Как принимал во дни войны
Он вызов ярого сраженья.
За ним Критон, молодой мудрец,
Рожденный в рощах Эпикура,
Критон, поклонник и певец
Харит, Киприды и Амура.
Любезный сердцу и очам,
Как вешний цвет едва развитый,
Последний имени векам
Не передал. Его ланиты
Пух первый нежно отенял;
Восторг в очах его сиял;
Страстей неопытная сила
Кипела в сердце молодом...
И грустный взор остановила
Царица гордая на нем.

В данном случае хочется обратить внимание на то, как поэт описывает нам поведение римского legionera, который принимает «вызов наслаждения, как принимал во дни войны он вызов ярого сражения». Здесь чувствуется перифраз известной поэмы Овидия «Наука любви», той самой, которой зачитывался и Онегин. В этом произведении римский поэт описывает любовь как сражение, которое затмевает собой наслаждение страстью. И вот что по этому поводу пишет, например, Паскаль Киньяр в своем эссе «Секс и страх», когда речь заходит о сексуальных предпочтениях древних римлян: «Добродетель (virtus) означает сексуальную мощь. Мужественность (virtus), будучи долгом свободнорожденного человека, отмечает его сексуальной силой; фиаско расценивается как позор или козни демонов. Единственной моделью римской сексуальности является владычество (dominatio) властелина (dominus) над всем остальным. Насилие над тем, кто обладает низшим статусом, есть норма поведения. Наслаждение не должно разделяться с объектом наслаждения, лишь тогда оно – добродетель».¹³

Здесь не лишним будет отметить, что многие исследователи Пушкина не раз отмечали его способность проникать в суть вещей на интуитивном уровне. Поэт безошибочно улавливал дух давно ушедшей эпохи. Глубокий знаток античного мира, его ментальности, Паскаль Киньяр словно комменти-

¹³ Паскаль Киньяр. Секс и страх. Из-во: Азбука-классика, М. 2005, С. 45.

рует мимолетно брошенную фразу поэта: «как принимал во дни войны он вызов ярого сраженья». И слова «сражение» и «наслаждение» прекрасно дополняют друг друга в общем ритмическом рисунке удачно подобранной рифмы.

В «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» мы сталкиваемся с образом всесильной Судьбы:

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

Это стихотворение считается одним из шедевров пушкинской лирики. Поэт говорит в нем о своих личных страхах и опасениях. Перед нами предстает своеобразная исповедь. Это стихотворение написано в октябре 1830 года и при жизни опубликовано не было. Первая часть стихотворения пре-

красно передает ощущение тишины и мрака ночи. Подобный эффект достигается богатой звукописью, выразительными метафорами и 4-стопным хореем, созвучным ходу старых часов. Ночь и мрак рождают в душе лирического героя непростые вопросы, вызывающие тревогу. Беспорядочные ночные звуки рождают невольное желание проникнуть в их смысл, уловить в этих звуках «парки бабье лепетанье». Поэт бесстрашно начинает вопрошать саму Судьбу. Но все вопросы так и остаются без ответов. Мы просто погружаемся в некое медитативное состояние рассуждения, когда мысль даже не успевает еще до конца оформиться, а лишь дается как намек. Но точно так же неопределенно и отдаленными намеками общались с вопрошающими и жрицы храма Аполлона в греческих Дельфах. Судьба в античной традиции всегда была непостижимой, угрожающей и таинственной. Упомянутые Пушкиным парки будут лишь римским вариантом трех богинь Судьбы – мойр.

В «Мифологическом словаре» мы читаем следующее: «Мойры (греч.) – «часть», «доля» – богини человеческой судьбы, дочери Зевса и Фемиды (вариант: Никты). М. представляли в виде трех старух-сестер, прядущих нить человеческой жизни. Лахесис («дающая жребий») определяет судьбу человека еще до его рождения, Киото («прядущая») прядет нить его жизни, Атропос («неотвратимая»), перерезает нить, обрывая жизнь человека. Платон считал матерью М. богиню Ананке («необходимость»), вращающую мировое

веретено». ¹⁴

В начале восьмой главы «Евгения Онегина» мы читаем:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться муза стала мне.
Моя студенческая келья
Вдруг озарилась: муза в ней
Открыла пир молодых затей,
Воспела детские веселья,
И славу нашей старины,
И сердца трепетные сны.

По этому поводу в комментарии В. Набокова к этому роману мы читаем: «Слово «лицей» происходит от парижского «lucée». В 1781 г. Жан Франсуа Пилатр де Розье (р. 1756) учредил в Париже учебное заведение, называвшееся Музей, – там преподавались естественные науки. После его смерти в результате несчастного случая при запуске воздушного шара в 1785 г. Музей был реорганизован, получив название Лицей, и туда пригласили Жана Франсуа де Лагар-

¹⁴ Щеглов Г. «Мифологический словарь.» Издательства: Астрель, Транзиткнига, АСТ, 2006 г. 368 стр.

па читать курс всеобщей литературы. Он вел его несколько лет и приступил также к изданию своего знаменитого учебного пособия «Лицей, или Курс древней и новой литературы» (1799–1805), который через восемь лет после его смерти использовался в Царскосельском лицее.

В письмах 1831 г. из Царского Села, где Пушкин провел первые месяцы после женитьбы (с конца мая по октябрь) и внес последние поправки в «ЕО», он не без удовольствия ставит пометы «Сарское Село», или «Сарско-Село», как прежде на западный лад именовалось это место.

«Апулея. Луций Апулей, латинский автор второго века, создатель «Метаморфоз» (также известных под названием «Золотой осел» – в подражание грекам), которые в России читались, главным образом, в безвкусных французских переложениях, – например, аббата Компена де Сен-Мартена («Les Métamorphoses, ou l'Ane d'or d'Apulée», 2 тома, Париж, 1707, и «последующие издания»); на них основывается и тяжеловесная русская версия Ермила Кострова (Москва, 1780–81)».¹⁵

Действительно, русские писатели воспринимали во многом наследие античности с «французским акцентом», но при этом акцент не мешал великому поэту проникать в суть вещей, таким образом восполняя многовековой пробел и постепенно приближаясь к самой сути западной цивилизации.

¹⁵ Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. «Интелвак», 1964.

Так, например, Гомера еще до Гнедича и Жуковского Пушкин-лицеист мог знать во французских переводах. В. Набоков пишет по этому поводу в своем комментарии: «Онегин знал Гомера, несомненно, по тому же французскому адаптированному изданию архипреступника П. Ж. Битобе (в 12 т., 1787–88), по которому Пушкин мальчиком читал «Илиаду» и «Одиссею» Гомера».¹⁶

Заметим, что греческому поэту Феокриту, родившемуся в Сиракузах (расцвет в 284–280 или 274–270 гг. до н. э.), подражал Вергилий (70–19 гг. до н. э.) и другие римские поэты; им обоим подражали западноевропейские лирики, особенно в течение трех предшествовавших девятнадцатому веку столетий. Пушкин в данном случае лишь оказывается частью общего хора, если так можно выразиться, он соответствует общей литературной моде, характерной в это время для всего западного мира. Однако еще раз обратим внимание на то, что онегинское (и пушкинское) знание Феокрита, вне всякого сомнения, было основано на таких жалких французских «переводах» и «подражаниях», как, например, «Идиллии Феокрита» М. П. Г. де Шабанона (Париж, 1777) или прозаический перевод, выполненный Ж. Б. Гайлем (Париж, 1798).

Всего, что знал еще Евгений,
Пересказать мне недосуг;

¹⁶ Там же.

Но в чем он истинный был гений,
Что знал он тверже всех наук,
Что было для него измлада
И труд, и мука, и отрада,
Что занимало целый день
Его тоскующую лень, —
Была наука страсти нежной,
Которую воспел Назон,
За что страдальцем кончил он
Свой век блестящий и мятежный
В Молдавии, в глуши степей,
Вдали Италии своей.

Как мы видим, здесь упоминается имя опального римского поэта Публия Овидия Назона (43 г. до н. э. – 17 г. н. э.). Пушкин знал его, главным образом, по «Полному собранию произведений Овидия», переведенных на французский язык Ж. Ж. Ле Франком де Помпиньяном (Париж, 1799). И мы вновь вынуждены говорить о все том же пресловутом «французском акценте» в восприятии античности великим русским классиком.

В связи с этим обратимся к стихотворению «К Овидию» А. Пушкина, к одному из лучших образцов исторической элегии южного периода творчества.

Поэзия и личность Овидия живо интересовали Пушкина со времен южной ссылки и до конца жизни. Он не только чувствовал близость своей собственной судьбы к судьбе

римского изгнанника, но видел в нем поэта милостью божией, принадлежавшего к тому «сладостному союзу» служителей муз, к которому причислял себя и он сам.

Поводом для ссылки стало крупнейшее поэтическое произведение А. С. Пушкина – поэма «Руслан и Людмила», опубликованная в 1820 году и вызвавшая яростные споры. Выпады против власть предержащих не остались без внимания, и в мае 1820 года, под видом служебного перемещения, поэта, по сути, высылают из столицы. Пушкин отправляется на Кавказ, потом в Крым, живет в Кишиневе и Одессе, встречается с будущими декабристами. В «южный» период творчества расцвел романтизм Пушкина, и произведения этих лет укрепили за ним славу первого русского поэта благодаря ярким характерам и непревзойденному мастерству, а также созвучности настроениям передовых общественных кругов.

Послание было написано в 1821 г. в Кишиневе под впечатлением молдавских легенд об Овидии. Оно необычайно интересно и значительно. Значительно уже тем, что это был первый, по словам Б. В. Томашевского, опыт воссоздания прошлого на основании исторических источников, первое, в сущности, «историческое произведение Пушкина».

Оказавшись в Молдавии, поэт жадно читает «Тристию» и «Послания с Понта», сверяя французский перевод с латинским подлинником. Латынь, заброшенная после лицейских лет, оживает в его памяти. Письма друзьям, написанные в это время, изобилуют латинскими цитатами; следы знания подлинника

можно заметить и в послании «К Овидию», и в речи старого цыгана в «Цыганах».

Путешествуя по Молдавии, осматривая Аккерман, Пушкин сверяет картины, нарисованные Овидием, с тем, что он видит сам. В молдавских степях он ищет следы древности. Его интерес подогревается преданиями и легендами, изысканиями краеведов, книгами, посвященными истории Бессарабии: «Описанием Молдавии» Д. Кантемира, «Воспоминаниями в степях бессарабских» П. П. Свиньина, общением с И. П. Липранди и В. Ф. Раевским – знатоками истории и быта этого края. За лиманом в селении Овидиополь, у стен крепости близ озера Овидулуй сохранились следы пребывания там римлян. Могила с латинской надписью была обнаружена инженером К. Деволаном в конце XVIII в.; в раскопках якобы принимали участие цыгане; распространились слухи, что здесь погребен поэт Овидий. Этим слухам поверила Екатерина II. Позже были найдены и другие латинские надписи. Высказывалось даже предположение, что Овидий незадолго до смерти перешел из Томи в Аккерман и был погребен в этих местах. Предлагалось воздвигнуть ему здесь памятник.

Но внимательно изучив элегии Овидия, Пушкин понял, что все это поэтические легенды, не более, так как сам Овидий называет местом своей ссылки город Томи, теперешнюю Констанцу в Румынии. Об этом Пушкин написал в своем примечании к посланию «К Овидию», позднее перенесся комментарий в роман «Евгений Онегин», где он назы-

вает местом ссылки поэта Молдавию («В Молдавии, в глуши степей...»). К строкам об Овидии в первой главе «Евгения Онегина» Пушкин предполагал дать следующее примечание: «Мнение, будто бы Овидий был сослан в нынешний Акерман, ни на чем не основано. В своих элегиях он ясно назначает местом своего пребывания город Томы при самом устье Дуная».

Однако, несмотря на очевидность того, что Овидий не жил ни в Аккермане, ни в Овидиополе, ни вообще в Бессарабии, эти места все же оказывались овейными его именем.

Образ Овидия, воспринимавшийся ранее лишь в качестве певца любви, теперь приобретал черты поэта-изгнанника, который, несмотря на слабость своего характера и постоянные унижительные мольбы к Августу о прощении, все же был овейн в сознании Пушкина ореолом симпатии как поэт, подвергшийся несправедливому гонению. Именно таким чувством проникнут рассказ об Овидии в «Цыганах» (1824):

Он был уже летами стар,
Но млад и жив душой незлобной —
Имел он песен дивный дар
И голос, шуму вод подобный —
И полюбили все его,
И жил он на берегах Дуная,
Не обижая никого,
Людей рассказами пленяя.

Этот созданный одним поэтом-изгнанником образ другого поэта-изгнанника, вероятно, даже не совсем соответствующий описываемой исторической действительности, наполнен таким глубоко личным, пушкинским горьким лиризмом изгнания, овевая такой теплой симпатией, проникнут таким пониманием трагизма судьбы гонимого поэта, что ответная реплика Алеко на этот рассказ Старика переводит все содержание рассказанного эпизода в плоскость личных переживаний самого Пушкина и его схожей с Овидиевой личной судьбы:

Так вот судьба твоих сынов,
О Рим, о громкая держава!
Певец любви, певец богов,
Скажи мне, что такое слава?
Могильный гул, хвалебный глас,
Из рода в роды звук бегущий?
Или под сенью дымной куши
Цыгана дикого рассказ?

С такой смысловой наполненностью и лирической окрашенностью имя Овидия входит в лирику Пушкина. Так возникает тема художника и Власти. И это противостояние будет наполняться особым трагическим смыслом при любой деспотии. Власть выбрасывает куда-то на периферию всех тех, кто с нею не согласен, кто ей пытается противостоять, превращая творчество в пепел, в золу или в ненадежную па-

мать народной молвы: «Цыгана дикого рассказ». И здесь дает знать о себе урок А. Шенье, французского поэта, у которого Пушкин учится тому, как относиться к седой древности, как через века забвения протягивать руку своему собрату по перу, как научиться вести диалог даже минуя всемогущую Смерть. Урок, который сам А. Шенье скорее всего усвоил, вчитываясь в поэму Данте «Божественная комедия», где флорентийский поэт четырнадцатого века как с живым общается с поэтом золотого века императора Августа, с Вергилием, заметим, современником Овидия, с которым стремится установить подобную же близкую связь русский поэт Пушкин. И таким образом через А. Шенье и Данте Алигьери, через все богатство западной культуры утверждается простая мысль: в поэзии нет мертвых. Живы все. Надо лишь услышать тех, кто продолжает говорить с нами сквозь века. И тогда этот разговор заглушит любой сиюминутный ропот Власти. Власть преходяща, Власть – это тлен. Она не входит в избранное общество мертвых поэтов, которые мертвыми лишь кажутся, а на самом деле они ведут непрерывную беседу друг с другом.

Судьба римлянина интересовала в то время в Кишиневе многих, особенно декабристов, членов Южного общества. Известно, что Пушкина называли у Раевских «племянником Овидия»; имя это считалось весьма неблагонадежным, и Пушкин боялся цензуры, посылая в «Полярную звезду» свое послание.

В декабристской среде знаменитого римлянина считали первой жертвой деспотического императорского режима, разрушившего Республику, страдальцем и великим поэтом. Так же смотрел на Овидия и Пушкин, сосланный, как и его римский собрат, деспотом-императором.

Но были и другие причины, оживившие в Кишиневе его интерес к личности Овидия. В Молдавию поэт приехал после путешествия по Крыму, богатому античными руинами. Феодосия произвела на него глубокое впечатление, сама природа и южное море воскресили в его душе образы античной мифологии и поэзии, известные с лицейских лет. К этому присоединилось еще и увлечение поэзией А. Шенье, только что открытой русскими поэтами. Страстно влюбленный в искусство, философию и поэзию древних А. Шенье хотел вдохнуть в античные формы современную жизнь, раскрыв в этой жизни красоту, достойную античного резца. Не подражать древним, но писать так, как если бы они жили среди нас, призывает он молодых поэтов, не имитировать, а создавать современное произведение по их образцам, сохраняя грацию, живость, пластичность, свежесть, свойственные, по его мнению, совершенной и гармоничной поэзии древних. Известно, что Пушкин глубоко увлекся поэзией А. Шенье, и античные образы в его южных стихотворениях согреты мыслями и тончайшими чувствами человека Нового времени. Очень важны эти поэтические открытия и для элегии «К Овидию». Важны прежде всего тем, что и в римском

поэте Пушкин нашел живого человека и попытался понять его, основываясь на его произведениях, посмотрев на них свежим взглядом.

Пушкин, как и А. Шенье, в своем послании то дает скрытые цитаты, то творит в стиле Овидия, стремясь воссоздать его образ. Он как бы сопоставляет два типа человека – древнего и нового, два рода поэзии – античную и современную. Глубокие выводы, сделанные им на основе этих сопоставлений, не прошли бесследно для его дальнейшего творчества.

Структура послания отчетливо проста. Первая часть (53 строки) относится к Овидию; вторая (31 строка) – к Пушкину; последняя (20 строк) является заключением. Первая часть основана на внимательном чтении «Тристий» и «Посланий с Понта». Пушкин как бы переводит элегии изгнанника в другой поэтический регистр, сближает их с жанром русской элегии, а самого Овидия наделяет некоторыми чертами, характерными для образа певца в элегиях Батюшкова и в своей собственной лицейской лирике. Овидий у него поэт прежде всего невоинственный, нежный, привыкший «венчать свои власы розами» и проводить «беспечные часы в неге». Музы были его «легкими подругами», грации «венчали» его стихи, хариты любили их.

Римский изгнанник действительно говорит о своей невоинственности. Поэт любит спокойную жизнь и уже в молодости ненавидел брани, привык предаваться занятиям поэзией, чтением и философией в своем саду на тенистом ло-

же, как это было принято у просвещенных поэтов века Августа, пользовавшихся благами «досуга», предоставленного им принцепсом. Но это была не «нега» и не «беспечный досуг», а энергичная умственная деятельность, самосовершенствование, которым Овидий гордится как достижением современной ему культуры. Потому ему несносна жизнь среди воюющих сарматов и гетов.

«Златой Италии роскошный гражданин» – каким он действительно хочет предстать перед своими читателями – это человек, впитавший в себя все достижения современной культуры: ее гуманизм, широту взгляда, утонченность вкуса, нравственную высоту.

В 1821 г. Овидий для него – это прежде всего «нежный» певец любви, внезапно попавший в противоположенные самой его музе условия жизни. И именно этот контраст изнеженного поэта и суровой действительности и хочет показать Пушкин. Восставая впоследствии против несправедливого приговора Грессе, упрекавшего Овидия в слезливости и монотонности, Пушкин отметит «яркость» и «живость подробностей» в описании «чуждого климата и чуждой земли», «грусть о Риме», «трогательные жалобы». Но как раз эту «яркость» и «живость подробностей» он смягчает в своем послании, отказавшись от передачи экзотичности, от гиперболы, красочных деталей, свойственных описаниям Овидия.

Пушкин восклицает: «Дивись, Назон, дивись судьбе пре-

вратной!» А Назон и в самом деле постоянно удивляется разительной перемене в своей судьбе. Но и здесь много деталей, не воспроизведенных Пушкиным. Как пишет Овидий, с ним произошла метаморфоза, подобная тем, какие описаны в его знаменитой поэме «Метаморфозы»: лик судьбы из «веселого» превратился в «плачущий», поэта поразила молния Юпитера, как древних героев мифа, вызвавших гнев олимпийского владыки, и т. п.

В послании же все античное, конкретное, яркое сглажено и нивелировано, из текста извлечена суть, обнажено общепонятное, так сказать, общечеловеческое – трагическая судьба: Овидий – изгнанный певец.

В 8 г. н. э. император Август внезапно отправил поэта в ссылку в Томы (совр. Констанца). Для изгнания было две причины – «оскорбление и ошибка». Оскорбление, несомненно, следует усматривать в аморальном легкомыслии написанной Овидием поэмы «Искусство любви» (*Aras amatoria*). Эта тщательно отделанная безделка появилась примерно восемью годами ранее, что, по несчастью совпало со скандалом, разразившимся из-за супружеской неверности дочери императора Юлии. Однако гнев Августа (который уже давно вел борьбу с распущенностью) разразился лишь теперь, когда в подобную историю оказалась вовлечена дочь Юлии, Юлия Младшая. В чем состояла «ошибка» поэта, остается загадкой. Здесь Овидий ограничивается лишь намеком. Он случайно оказался свидетелем чего-то недозво-

ленного (и, вероятно, об этом не донес). Одни исследователи (их большинство) полагают, что Овидий играл роль доверенного лица в любовной связи Юлии, другие считают, что он был в курсе династических интриг с целью лишить Тиберия, сына императрицы Ливии от предыдущего брака, прав престолонаследника.

Неоднократно обращается он к Августу, просит освободить его или по крайней мере сослать в место, не столь мучительное и опасное. Овидий напоминает кесарю свои хвалебные песни в его честь, просит, молит «робкими стихами». Это и имеет в виду Пушкин, говоря:

Ни слава, ни лета, ни жалобы, ни грусть,
Ни песни робкие Октавия не тронут.
Дни старости твоей в забвении потонут.

Судьба Овидия ужасна. Она ужасна тем, что «роскошный гражданин Златой Италии», широко известный в своей стране, должен жить теперь среди варваров, один, без семьи, без друзей.

Тяжелую судьбу Овидия Пушкин изображает стихами:
Златой Италии роскошный гражданин,
В отчизне варваров безвестен и один,
Ты звуков родины вокруг себя не слышишь.
Ты в тяжелой горести далекой дружбе пишешь:
«О, возвратите мне священный град отцов

И тени мирные наследственных садов!
О други, Августу мольбы мои несите!
Карающую длань слезами отклоните!
Но если гневный бог досель неумолим,
И век мне не видать тебя, великий Рим;
Последнею мольбой смягчая рок ужасной,
Приблизьте хоть мой гроб к Италии прекрасной!

Как видим, Пушкин четко рисует разницу между Овидием – гражданином Рима и Овидием-изгнанником. Это достигается посредством противопоставления: «роскошный гражданин» – «в отчизне варваров безвестен и один».

«Роскошный гражданин» предполагает широкую известность, уважение, которых лишен Овидий – изгнанник. Пушкиным противопоставляются родина поэта и родина варваров: «златая Италия» – «отчизна варваров».

Родина поэта, Италия, характеризуется эпитетом «златая». О мрачности нынешнего места жизни поэта свидетельствует название: «отчизна варваров». Эта «отчизна варваров» чужда Овидию.

Овидий дорог и близок Пушкину-изгнаннику. Пушкин понимает весь ужас положения римского поэта и сочувствует ему. Но сразу же Пушкин подчеркивает и различие между собою и Овидием. Русский поэт понял, что Овидий избрал определенную линию поведения по отношению к сославшему его деспоту: он не протестует, не восстает против Августа, а молит его о прощении и проливает слезы:

О други, Августу мольбы мои несите,
Карающую длань слезами отклоните.

Наперекор общепринятой отрицательной оценке поведения Овидия Пушкин сочувствует ему:

Суровый славянин, я слез не проливал,
Но понимаю их...

Находясь почти в том же положении, в котором Овидий жалуется на свою печальную участь, пишет «печальные стихи», Пушкин сообщает:

...Изгнанник самовольный,
И светом, и собой, в жизнь недовольный,
С душой задумчивой, я ныне посетил
Страну, где грустный век ты некогда влачил.

Овидий чувствовал себя в Скифии совершенно одиноким. Пушкин тоже был сослан сюда приказом царя. Это была ссылка. Но в то же время Пушкин встречает здесь много хороших, интересных людей, и он не может жаловаться на полное одиночество. Поэт работает, создает произведения, которые не являются такими скорбными, как последние «Tristia» и «Ex Ponto» Овидия. Пушкин посещает места, связанные, по преданиям, с жизнью великого римского по-

эта, находит много общих черт в биографии его и своей:

Здесь, оживив тобой мечты воображенья,
Я повторил твои, Овидий, песнопенья...

Это допущение общности мест изгнания Овидия и самого Пушкина дало возможность построить центральную часть стихотворения на чрезвычайно остром и блестяще выполненном Пушкиным противопоставлении двух различных восприятий одного и того же края: с одной стороны – южанином Овидием, с другой – северянином Пушкиным.

Вслед за приведенным началом стихотворения Пушкин говорит, что творения Овидия, где он рассказывает о своем изгнании, прославили и самый этот край, который в его восприятии предстает в таком мрачном освещении:

Ты живо впечатлел в моем воображенье
Пустыню мрачную, поэта заточенье,
Туманный свод небес, обычные снега
И краткой теплотой согретые луга.
... Там нивы без теней, холмы без винограда...

Антитеза строится следующим образом. Указав, что он посетил ныне те самые места, где когда-то жил Овидий, Пушкин говорит, что он возобновил в памяти описания этих мест у Овидия, чтобы своими глазами проверить нарисованные там картины. Но произошло неожиданное: места, ко-

гда-то казавшиеся такими суровыми южанину, теперь радовали «привыкшие к снегам угрюмой полуночи» глаза северянина:

Здесь долго светится небесная лазурь;
Здесь кратко царствует жестокость зимних бурь.
На скифских берегах переселенец новый,
Сын юга, виноград блистает пурпуровый.
Уж пасмурный декабрь на русские луга
Слоями расстилал пушистые снега;
Зима дышала там – а с вешней теплотою
Здесь солнце ясное катилось надо мною;
Младую зеленью пестрел увядший луг;
Свободные поля взрывал уж ранний плуг...

Антитеза разворачивается дальше, переходя от различия восприятия одного и того же предмета на самих воспринимающих, она углубляется, рисуя различные характеры и душевный склад того и другого. «Златой Италии роскошный гражданин» Овидий, «привыкнув розами венчать свои власы и в неге провождать беспечные часы», оказался сломленным тяжестью изгнания:

Ты в тяжелой горести далекой дружбе пишешь:
«О возвратите мне священный град отцов
И тени мирные наследственных садов!
О други, Августу мольбы мои несите,
Карающую длань слезами отклоните.

Такое органичное сочетание далекого античного прошлого, от которого остались одни лишь легенды, и настоящего свидетельствует о том, что Пушкин прекрасно усвоил уроки своего кумира французского поэта А. Шенье, сопоставляя два типа человека – древнего и нового, два рода поэзии – античную и современную, делая их необычайно созвучными друг другу.

В ссылке Пушкин очутился в еще более накаленной атмосфере южного декабризма и развертывавшегося национально-освободительного движения в Греции, Молдавии и Валахии, самым непосредственным образом отражавшегося на всей жизни южной России. И это, конечно, уже современность. Тихие и скорбные стенания Овидия постепенно сменяются скрытым напряжением готовящегося восстания против деспотической власти.

И здесь дело не обошлось без масонского влияния.

Организационной предпосылкой появления тайных политических организаций явилось масонство. Из шести инициаторов создания Союза Спасения двое – А. Н. Муравьев и М. И. Муравьев-Апостол – уже были масонами. Кн. С. П. Трубецкой, Н. М. Муравьев и С. И. Муравьев-Апостол вступили в ложу Трех Добродетелей, которая была инсталлирована 11 января 1816 г. Схема устройства и работы ложи являлась уже известной формой тайного общества, и нет ничего странного в том, что Союз Спасения своей технической ор-

ганизацией копировал масонские степени и ритуалы (закрытые собрания, система соподчинения, присяга и т. д.).¹⁷

Вопрос о роли масонства в движении декабристов вполне закономерен. Тем более что ведущий основатель Союза Спасения А. Н. Муравьев был видным масоном – его «Записки» доказывают нам, что до конца своих дней Муравьев остался верен нравственным идеалам ордена. Но вернемся вновь к знаменитому стихотворению Пушкина, посвященному римскому поэту Овидию. В декабристских кругах римского поэта считали жертвой «предрассуждений века». Одна из масонских лож, членом которой стал 4 мая 1821 г. Пушкин, носила имя Овидия («Овидий № 25»). Как справедливо указывают исследователи, судьба Овидия представлялась и русскому поэту в известной степени символичной для общества, в котором господствует режим деспотии. Создается впечатление, словно Пушкин готов отомстить за своего собрата по перу если не деспоту императору Августу, то хотя бы деспоту современному, императору Александру I.

В самом Кишиневе Пушкин непосредственно общался с такими видными деятелями Южной управы Союза Благоденствия, как П. И. Пестель, М. Ф. Орлов, П. С. Пущин, К. А. Охотников и др. 9 апреля он записывает в дневнике: «Утро провел я с Пестелем, умный человек во всем смысле этого слова. ...Мы с ним имели разговор метафизический, поли-

¹⁷ Пыпин А. Н. Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в. С. 426–427, 527. Нечкина М. В. Движение декабристов. Т. 1. С. 141, 172.

тический, нравственный и проч. Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю».

В такой обстановке и в таких условиях создавалось самое сильное революционное стихотворение Пушкина южного периода – «Кинжал» (1821):

Лемноской бог тебя сковал
Для рук бессмертной Немезиды,
Свободы тайный страж, карающий кинжал,
Последний судия Позора и Обиды.
Где Зевса гром молчит, где дремлет меч Закона,
Свершитель ты проклятий и надежд,
Ты кроешься под сенью трона,
Под блеском праздничных одежд.
Как адской луч, как молния богов,
Немое лезвие злодею в очи блещет,
И озираясь он трепещет,
Среди своих пиров.
Везде его найдет удар неожиданный твой:
На суше, на морях, во храме, под шатрами,
За потаенными замками,
На ложе сна, в семье родной.
Шумит под Кесарем заветный Рубикон,
Державный Рим упал, главой поник Закон:
Но Брут восстал вольнолюбивый:
Ты Кесаря сразил – и мертв объемлет он
Помпея мрамор горделивый.

И здесь мы видим еще одно обращение к античной традиции. В стихотворении явно присутствуют мотивы, взятые из знаменитых «Жизнеописаний» Плутарха, которого, кстати сказать, Пушкин тоже мог читать только во французском переводе.

В эпоху Пушкина наследие античной культуры занимало в жизни образованного общества неизмеримо большое место. Были живы традиции классицизма, культ римских гражданских добродетелей и республиканских идеалов. «Мы страстно любили древних, – вспоминал декабрист И. Д. Якушкин. – Плутарх, Тит Ливий, Цицерон, Тацит и другие были у каждого из нас настольными книгами».

Самым обаятельным в глазах детей и подростков начала XIX века становится образ римского республиканца. В эту же эпоху входит в детское чтение книга – «Плутарх для детей». Так называли обычно книгу Плутарха Херонейского «О детоводстве, или воспитании детей наставление», переведенное с эллино-греческого языка Степаном Писаревым, СПб., 1771. Правда, существовали и французские издания, которые тоже были необычайно популярны. Эти издания были предназначены для воспитательных целей и издавались сразу после Французской революции в качестве пропаганды республиканских взглядов. С учетом русской галломании в этот период русское дворянство с удовольствием приобретало эти книги, видя в них лишь практику французского языка. Ю. М. Лотман в своей книге «Беседы о русской культуре

начала XIX века», в частности, приводит такой курьезный случай, который произошел на детском балу с будущим декабристом Никитой Муравьевым: «Маленький Никитушка, будущий декабрист, на детском вечере стоит и не танцует, и когда мать спрашивает у него о причине, мальчик осведомляется (по-французски): «Матушка, разве Аристид и Катон танцевали?» Мать на это ему отвечает, также по-французски: «Надо полагать, что танцевали, будучи в твоём возрасте». И только после этого Никитушка идет танцевать. Он ещё не научился многому, но он уже знает, что будет героем, как древний римлянин. Пока он к этому плохо подготовлен, хотя знает и географию, и математику, и многие языки».¹⁸

У Никиты Муравьева и его сверстников было особое детство – детство, которое создает людей, уже заранее подготовленных не для карьеры, не для службы, а для подвигов. Людей, которые знают, что самое худшее в жизни – это потерять честь. Совершить недостойный поступок – хуже смерти. Смерть не страшит подростков и юношей этого поколения: все великие римляне погибали героически, и такая смерть завидна. Когда генерал Ипсиланти, грек на русской службе, боевой офицер, которому под Лейпцигом оторвало руку, поднял в 1821 году греческое восстание против турок, Пушкин писал В. Л. Давыдову: «Первый шаг Александра Ипсиланти прекрасен и блистателен. Он «счастливо начал – от-

¹⁸ См.: Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Искусство – СПб, 1994. С. 105.

ныне и мертвый или победитель он принадлежит истории – 28 лет, оторванная рука, цель великодушная! – завидная участь».

Люди живут для того, чтобы их имена записали в историю, а не для того, чтобы выпросить у царя лишнюю сотню душ. «Так в детской комнате создается новый психологический тип», – пишет Ю. М. Лотман.¹⁹

Поразительно, но предметом зависти молодого Пушкина является даже оторванная рука Ипсиланти – свидетельство героизма. Пушкин принадлежит к поколению, которое жаждет подвигов и боится не смерти, а неизвестности. Это тот тип поведения, который они все взяли из книг Плутарха с «французским акцентом», и здесь еще есть что исследовать: насколько этот самый акцент скорректировал греческого моралиста? Думается, что именно культ рыцарской французской чести, культ знаменитых «chansons de gestes» сыграл свою решающую роль.

¹⁹ Там же.

Глава IV

«Ужасные» и «фантастические» рассказы и повести в русской литературе начала XIX века

Среди романтической беллетристики 30-х – 40-х годов позапрошлого века особое место занимают так называемые повести «ужасов», в которых «ужасное», «неистовое» доминирует над остальным содержанием. В. Ю. Троицкий совершенно справедливо замечает, что «в чистом виде они не свойственны русской романтической прозе».²⁰ На наш взгляд, исследователю удалось подметить, что повести с неизбежным заигрыванием с дьявольскими силами, с эстетизацией зла по сути своей противоречили православному мироощущению и той православной мифологии греха и неизбежного раскаяния, которая, по мнению Ю. М. Лотмана, ляжет в основу всего дальнейшего развития русской литературы.

Если исторические романы и повести были ориентированы в основном на В. Скотта, то «ужасные» повести стали

²⁰ Троицкий В. Ю. «Сказочные», «Ужасные» и «фантастические» рассказы, романы, повести // История романтизма в русской литературе (1825–1840). М., 1979. С. 154.

проявлением особого интереса к творчеству Э. Т. Л. Гофмана.

С учетом общего определения А. В. Михайлова массовой беллетристики как текста-процесса, который умирает сразу после своего прочтения, необходимость установления абсолютной доверительности между автором и читателем определяет создание текста как некоего замкнутого пространства. Но именно причастность к тайне, без чего не может обойтись ни одно произведение этого жанра, является, по мнению А. Немзер, отличительной чертой «ужасных» повестей. «Устанавливается, – пишет исследовательница, – своеобразная конвенция между автором и читателем: они готовы подтрунивать друг над другом, мистифицировать друг друга, но все же связаны некоторым единством – ощущением избранности, приобщенности к тайне.

Писатель-романтик верит, что его читатель оценит и поймет любовь Адели и Дмитрия, а потому достоин быть посвященным в дневники умершего героя – друга автора («Адель» М. П. Погодина); верит, что читатель не удовлетворится рациональными объяснениями загадочной жизни крестьянки-провидицы Энхен («Орлахская крестьянка» В. Ф. Одоевского); верит, что за маскарадными несуразностями будет усмотрена благодетельная воля, останавливающая светского льва на пороге падения («Черный гость» Бернета). Писатель верит, что читатель думает о тех же тайнах, с которыми стал-

киваешься на каждом шагу – стоит лишь захотеть».²¹

Общая беллетристическая направленность «страшных» русских повестей приводит и к определенной формализации «текста-процесса». «Эмблематичность», например, принцип «знаковости», по мнению М. А. Турьян, будет характерна для многих героев страшных повестей Одоевского.²² По мнению В. В. Виноградова, это явление стиля так же, «как алгебраический знак, поставленный перед математическим выражением», определяет «направление понимания текста».²³

Эта формализованность «текста-процесса» приводит к тому, что почти все страшные повести и рассказы укладываются в определенную типологию. Об этом писал Ю. М. Лотман в своей весьма примечательной заметке об А. С. Пушкине «Задумчивый вампир» и «Влюбленный бес». Заметка посвящена анализу рассказа В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском». Этому рассказу как никакому другому в данном жанре повезло в количестве написанных по его поводу исследований.

Основные этапы изучения рассказа В. П. Титова отражены в следующих работах: П. Е. Щеголева в кн.: Уединенный

²¹ Немзер А. Тринадцать таинственных историй // Русская романтическая новелла. М., 1989. С. 5–6.

²² Турьян М. А. Сказки Ирины Модестовича Гомозейки // Приложение к факсимильному воспроизведению издания 1833 г. М., 1991. С. 6.

²³ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 536.

домик на Васильевском, рассказ А. С. Пушкина по записи В. П. Титова (Послесловие П. Е. Щеголева и Федора Сологуба. СПб., 1913); Н. О. Лернера. Забытая повесть Пушкина (Северные заметки. 1913, № 1); сюда же относится заметка Ю. Г. Оксмана в журнале «Атеней» (1924, кн. 1/2); статья В. Н. Писной «Фабула «Уединенного домика на Васильевском» (Пушкин и его современники. Л., 1927) и работа Т. Г. Цявловской. «Влюбленный бес»: неосуществленный замысел Пушкина (Пушкин: исследования и материалы. М.; Л., 1960. Вып. 3).

Такая обширная литература о рассказе Титова могла появиться лишь потому, что идея «Домика на Васильевском», по преданию, принадлежала самому А. С. Пушкину. Вопрос ставился так: включать это произведение в собрание сочинений поэта или нет. Т. Г. Цявловская решительно настаивала на том, чтобы удалить этот текст из творческого наследия великого поэта. Ю. М. Лотман же в своей заметке указывает на очень важный культурологический контекст, в котором и появился рассказ Титова, а именно, выхода в свет книжки «Вампир: Повесть, рассказанная лордом Байроном. С приложением отрывка из одного недоконченного сочинения Байрона (с английского)».²⁴

В предисловии к этой весьма знаменательной книжке П. Киреевский писал: «Во время своего пребывания в Женеве

²⁴ См.: Лотман Ю. М. Задумчивый Вампир и Влюбленный бес // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. III. Таллин. 1993. С. 404.

лорд Байрон посещал иногда дом графини Брюс, одной русской дамы, живущей в трех или четырех милях от города; и в один вечер, когда общество состояло из лорда Байрона, П. Б. Шелли, Г. Полидори (несколько времени путешествовавшего с Байроном в качестве доктора) и нескольких дам, прочтя одно немецкое сочинение под названием *Phantasmagorians*, предложили, чтобы каждый из путешествовавших рассказал повесть, основанную на действии сил сверхъестественных; предложение было принято лордом Байроном, Г. Полидори и одною из дам. Когда речь дошла до Байрона, он рассказал «Вампира».²⁵

«Таким образом, – замечает Ю. М. Лотман, – паре: Байрон – Полидори сопоставляется другая: Пушкин – Титов».²⁶ При этом, правда, исследователь замечает, что сам Пушкин отрицательно оценивал ставшее уже общим местом в критике тех лет сопоставление его с Байроном, потому-то он и не втянулся после публикации Титом Космократовым (Титовым) «Домика на Васильевском» в полемику по модели «Байрон – Полидори», в которой английский поэт собирался привлечь к суду своего бывшего врача за то, что он подписал его именем свое произведение. Но как бы ни реагировал на эту ситуацию сам Пушкин, ясно одно: русская публика именно так и восприняла всю непростую ситуацию, связанную со страшным рассказом. Здесь, на наш взгляд, также сказалась

²⁵ Там же. С. 405–406.

²⁶ Там же.

определенная «эмблематичность» и «знаковость» сознания массового читателя, готового воспринимать и страшную повесть, и все, что с ней связано, по определенной схеме, тем более что об этом же говорило и прямое сюжетное сходство «Домика на Васильевском» и «Вампира» Полидори: как и у Титова, так и у Полидори, бес (он же вампир) сначала развращает своего неопытного друга, а затем губит его возлюбленную.

А. Немзер определяет следующие элементы типологии русских страшных повестей начала XIX века: «Любовь становилась в ряд с безумием, страсть к искусству принимала черты демонической одержимости, а то и греха («Концерт бесов» М. Н. Загоскина, «Антонио» Н. В. Кукольника), героизм сливался с отчаянием»; заодно приобретали новый смысл и устойчивые детали, например, «отождествление светского общества с адом».²⁷

Следует обратить внимание и на такую особенность страшных повестей, как цикличность. Она выражала самозамкнутость текста, посвященного проблеме таинственного. Эта самозамкнутость создавала условия для общения с читателем на уровне уже сложившихся в литературе романтизма клише, кодов, знаков и эмблем. В подобных произведениях появлялся свой не связанный с реальной жизнью мир, где, по мнению А. В. Михайлова, «текст-процесс» мог действовать лишь в момент чтения, а затем легко и безвозврат-

²⁷ Немзер А. Тринадцать таинственных историй... С. 6–7.

но забываться, что и является основным проявлением беллетристичности. Естественно, что эта беллетристичность, развившаяся в самозамкнутости сюжета, вступала в противоречие с новыми поисками великих русских писателей, открывавших почти неограниченные возможности смыслового насыщения, приводивших к ощущению сюжетной безграничности, когда и устанавливался «живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)».²⁸

Заметим, что именно по принципу цикличности уже в XX веке в англо-американской массовой литературе будут выстраиваться произведения многих популярных авторов (Муркок, Желязны и др.), что, бесспорно, говорит о близости русской романтической прозы начала XIX века и последующей западной беллетристики.

К таким циклическим построениям относятся «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского, «Вечер на Хопре» М. Н. Загоскина, «Рассказы на станции» В. Н. Оли-на, «Пестрые сказки» В. Ф. Одоевского. Даже если писатель и не создавал особой рамки для своих рассказов, а просто соединял их в сборник, то и тогда общая тематика и общие, ставшие уже определенным кодом, приемы заставляли говорить о так называемой скрытой, непроявленной, но все же цикличности. К подобным сборникам можно отнести «Меч-

²⁸ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 451.

ты и жизнь» Н. А. Полевого, «Рассказы о былом и небывалом» Н. Л. Мельгунова.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.