



УДК 821.161.1.09«18»
ББК 83.3(2Рос=Рус)5

«ЦЕЛЬ ПОЭЗИИ – ПОЭЗИЯ»: ОБ ОДНОМ МЕТАСЮЖЕТЕ ПУШКИНСКОЙ ЛИРИКИ

С.Б. Калашиников

Статья посвящена вопросам поэтики творчества Пушкина. Автор выявляет источники интертекстуальных заимствований поэта в стихотворении «Я помню чудное мгновенье...». Текст этого произведения составлен из многочисленных цитат, которые обслуживают в прецедентных текстах Жуковского, Баратынского и самого Пушкина одну и ту же семантическую сферу – тему взаимоотношения поэта и его творческого дара. Лирический сюжет данного стихотворения становится своеобразным метасюжетом всего творчества А.С. Пушкина.

Ключевые слова: поэзия, стихи, текст, тема, метасюжет, цитация.

Идея взаимных зависимостей и обратных связей произведения предполагает множественность их описаний и позволяет выявить глубинный смысл как современных произведений, рассчитанных на амбивалентность истолкования, так и традиционных классических текстов. В частности, перед исследователями Пушкина встает проблема системного прочтения «ключевых» текстов писателя, новое истолкование которых способствует существенному перераспределению художественных смыслов в пределах всей поэтической системы автора. Одним из таких «непроясненных» текстов становится хорошо знакомое и чрезвычайно популярное стихотворение «Я помню чудное мгновенье...».

Свести воедино все сказанное об этом стихотворении без грубых противоречий не удастся: то биография противоречит тексту, то текст не находит биографических подтверждений, то вводит в заблуждение соседство «вавилонской блудницы» и «гения чистой красоты», то религиозная репутация самого Пушкина оказывается безупречной. Словом, мнения разнятся в деталях и частностях, но неизбежно сходятся в одном: стихотворение о любви. Не выходя за пределы того общепринятого ореола, который создают вокруг

текста воспоминания самой А.П. Керн и романс М.И. Глинки, вряд ли мы сможем разрешить хотя бы одно из противоречий: искать нужно *свидетельства не о чувстве*, а в целом о причинах написания *такого* текста, о том, как это произведение вообще *оказалось возможным* в творчестве Пушкина.

Уже «имманентный» анализ текста резко обозначает по крайней мере два парадокса его внутренней организации. Один из них находит объяснение в исследовательской литературе: «Душе настало пробужденье: / И вот опять явилась ты...». В.С. Непомнящий поясняет: «Состояние души и совести человека *влияет на внешние события*, на ход окружающей жизни; сознание определяет “бытие”» [5, с. 527]. При таком повороте лирического сюжета напрасно связывать «пробуждение» души с появлением некогда любимой женщины. Понятно, что *не она* явилась причиной этого пробуждения, но ровно наоборот: любовь к ней – следствие «воскресения». На это место обращает внимание и Е. Эткинд: «Заметим, кстати: привычное чтение сомнительно; оно сводится к тому, что под влиянием новой встречи с прежде любимой женщиной возродились и “божество, и вдохновенье”; то есть, что любовь – источник творчества. Между тем Пушкин, как всегда, необычайно точен... Не любовь породила вдохновенье, а пробужденье к творчеству возродило способность любви» [11, с. 292].

Второе несоответствие менее очевидно для читателя хотя и прилежного, но все же воспринимающего текст «по инерции». Сам автор предлагает в четвертой строфе иерархию понятий, своеобразную нисходящую «лестницу чувств»: *божество – вдохновенье – слезы – жизнь – любовь*. «Умирают» они в душе лирического героя именно в этой последовательности. В шестой строфе иерархия сохраняется, только *жизнь* и *слезы* поменялись местами. *Божество* же отстоит от *любви* по-прежнему далеко. Можно попытаться настаивать на их одновременности (которая, спору нет, способна задаваться повторяющимся союзом «и» – но не *многократно* повторенным: вспомним «Пророка»), но все-таки, надо полагать, здесь представлена последовательность по-пушкински точная и выверенная. Именно в этой очередности «воскресают» чувства в душе героя – и сочинительный союз «и», повторяясь, призван регламентировать их «возрождение». Как не вспомнить: «Веленью Божию, о Муза, будь послушна...». Сперва в этой незримой табели следуют Бог и вдохновенье, и лишь потом – все остальное. Поэзия и любовь огнюдь не одно и то же, по крайней мере – не одновременны, если не сказать полярны друг другу: «Прошла любовь, явилась Муза...». В поэтическом мире Пушкина эти понятия становятся едва ли не взаимоисключающими. К примеру, декларация «прав поэта», развернутая в стихотворении 1836 года «Не дорого ценю я громкие права...», ни полусловом не обмолвилась о любви. Если относиться к Пушкину как «певцу любви, певцу своей печали», то это обстоятельство должно настораживать. «Итоговое» стихотворение не просто умалчивает о любви, но старательно уводит нас в сферу творчества. В ранние периоды дело обстоит лучше: «Пускай любовь Овидии поют...».

В этом смысле следует, действительно, согласиться с тем, что ни из характера А.П. Керн, ни из характера отношения Пушкина к ней стихотворение объяснить нельзя: «Ни биография Пушкина, ни его поэзия не позволяют рассматривать эти стихи как какой бы то ни было вариант петраркизма» [10, с. 329]. Биографических сведений явно недостаточно для комментирования данных стихов как образца *любовной* лирики, но их вполне достаточно, чтобы этого

не делать. Реальные отношения в данном случае и не должны гармонировать с содержанием стихотворения, поскольку не в Керн это дело. Популярность стихотворения как раз и задает инерцию его восприятия, хотя адресат – конкретная женщина – оказывается мнимым, по крайней мере – *почему-то* не названным.

Б.В. Томашевский справедливо отмечает: «Слова “гений чистой красоты” так же опасно переносить на образ реальной А.П. Керн, как и комплиментарные слова Пушкина, о которых она пишет в своих воспоминаниях» [10, с. 329]. Но исследователь так и не объясняет, почему подобное сближение чревато опасностями. Итоговый вывод сведен все к тому же пресловутому чувству любви: «Все-таки любовь представлена в стихотворении не на равных правах с вдохновением, слезами, божеством и пр. Все-таки это основная тема стихотворения, определяющая его сюжет, то есть сцепление мыслей, на котором зиждется композиция стихотворения. Недаром оно в самом заголовке (К***) адресовано любимой женщине, хотя бы и не названной, хотя бы и изображенной в отвлеченном и обобщенном образе идеальной женщины. Любовь в жизни и творчестве Пушкина всегда была страстью, в высшей степени воплощающей в себе ощущение жизненной полноты. Это страсть кардинальная, в какой-то степени представительствующая все страсти. И в данном стихотворении любовь определяет полноту жизненных сил. <...> Чувство любви завершило полноту пробуждения: за божеством, вдохновением, слезами явилась все венчающая любовь» [там же, с. 336–337]. Это высказывание несколько противоречит словам самого Пушкина, сказанным, кстати, *в августе 1825 года*, между письмами к А.П. Керн от 25 июля и 13–14 августа: «Поэзия бывает исключительно *страстью* немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни» (курсив наш. – С. К.) [8, с. 12]. Следом ученый, правда, признает, что «вопреки общепринятому толкованию, Пушкин не изображает любовь как причину жизненного пробуждения. Самая последовательность речи этому противоречит:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты...

Чувство прилива жизненных и творческих сил Пушкин ощутил независимо от встречи с Керн. Но она пришла вовремя» [10, с. 336]. Причина этого жизненного пробуждения так и не названа.

Менее всего ее следует выводить из признаний самой А.П. Керн. Бесспорно, биографическая основа в стихотворении присутствует. Следует только уточнить характер этого биографизма. Факты и детали настолько скупы, что в них с трудом опознается встреча с А.П. Керн в 1819 году. Сама атмосфера знакомства, если верить А.П. Керн, была совершенно иной. Похоже, что исполнение И.А. Крыловым одной из своих басен произвело на нее более глубокое впечатление, чем встреча с Пушкиным. О молодом же и мало заметном поэте сказано: «На одном из вечеров у Олениных я встретила Пушкина и не заметила его...» [3, с. 30]. Уточним, что «Воспоминания» пишутся в конце 1850-х годов, то есть тридцать лет спустя после встречи, когда Пушкин уже стал «солнцем нашей поэзии». Иначе говоря, Керн слегка лукавит в мемуарах, ибо пишет о своем восприятии Пушкина 50-х годов, а не конца 10-х. Подобные недоразумения довольно часты в воспоминаниях о поэте. Вспомним, например, А.А. Оленину, которая тоже приписала себе ряд стихотворений, посвященных Е.Н. Ушаковой; и даже «Я вас любил...», вписанное поэтом в ее альбом в 1834 году, отнесла на свой счет.

С трудом верится, что те светские разговоры, которые ведут Пушкин с Полторацким за спиной Керн в 1819 году у Олениных, могли оставить столь глубокую отметину в его сердце и стать «чудным мгновеньем». Пушкин – до скрупулезности точный автор, о чем свидетельствует П.А. Вяземский: «Уже и в то молодое время стих Пушкина выражал мысль и чувство его не только изящно и поэтически благозвучно, но, можно сказать, и грамматически и педантически точно и верно» [2, с. 39]. Иначе говоря, *мгновение знакомства чудным не было!* Сама Керн, приводя детали ночной прогулки по Михайловскому саду и разговора с Пушкиным, отмечает: «...он вспоминал нашу первую встречу у Олениных, выражался о ней увлекательно, восторженно и в конце разговора сказал: “Вы выглядели такой невинной девочкой; на вас

было тогда что-то вроде крестика, не правда ли?”» [3, с. 35]. Невинность облика *той* Керн противопоставлена образу Керн *этой* – «жены, сбежавшей от мужа». *Тогда* крестик (или «что-то вроде крестика») еще был, *сейчас* – нет. Это скорее не комплимент, а намек на христианскую этику, в соблюдении которой в данный момент Пушкин отнюдь не заинтересован. В этом случае само уподобление Керн «вавилонской блуднице» содержит отчасти злость и обиду за несостоявшийся своевременно роман. Это – своеобразная поэтическая месть¹, которая вполне удалась: ведь эпистолярный образ так же прочно закрепляется за Керн, как и «гений чистой красоты». На таком фоне фраза из известного письма к С.А. Соболевскому 1828 года выглядит не столь уж неожиданной.

А.П. Керн, возможно, и достойный «адресат» стихотворения, причем, думается, даже не ироничный. Собственно, подчеркнутое несоответствие между ее поэтическим и эпистолярным обликом ничуть не противоречит содержанию стихотворения. «Божество» и «гений» непринужденно уживаются в игривых письмах Пушкина с «мерзкой» и «вавилонской блудницей», что лишь подчеркивает достоверность этого образа «женщины-демона», «беззаконной кометы», «смело разрушающей все условности созданного мужчинами мира»².

Хорошо известно, что у каждой пушкинской темы своя фразеология. Учитывая, что «К***» наполовину составлено из цитат и автоцитат, нетрудно установить тематическую сферу, которую они обслуживают. Ответ предлагает сам поэт. В том же 1819 году, в котором происходит знакомство с А.П. Керн, впервые серьезно обостряются отношения Пушкина с собственной Музой. Безудержное стремление к светским успехам в конечном итоге породило внутреннюю усталость и чувство утраты поэтического дарования. Все настойчивее становится мотив возврата к «первоначальным, чистым дням», когда «музы нежные... тайно улыбались». Юность прочно ассоциируется с поэзией, а преждевременная старость души – с «тревогами шумной суеты». В стихотворении 1819 года «Деревня» этот мотив прочно связан не с любовью к Керн, а с петербургской светской жизнью, вол-

нения которой отчасти связаны и с многочисленными страстными увлечениями. «Забавы» эти, однако, удаляют от поэзии, стирают ее облик из памяти. Деревня же располагает к вдохновению и дает освобождение от регламента светской жизни. Только причастность творчеству пробуждает от угрюмого сна, равносильного омертвлению: «Оракулы веков, здесь вопрошаю вас! / В уединенье величавом / Слышнее ваш отградный глас. / Он гонит лени сон угрюмый, / К трудам рождает жар во мне, / И ваши творческие думы / В душевной зреют глубине» [6, с. 82].

Поэтический дар – мучительное бремя, которое сам поэт не выбирает. Избранничество – страдальческий удел, поэтому и музы названы «мучительницами». Внутренне не готовый пожертвовать *всем* ради поэзии, лирический герой Пушкина допускает мысль о кратковременной измене дару ради «человеческого» счастья, не вполне доверяя своему гению, не относясь к нему с должной серьезностью. Уже в 1816 году мотив душевной смерти и чувство оставленности даром выражено достаточно отчетливо: «Прервется ли души холодный сон, / Поэзии зажжется ль упоенье, – / Родится жар, и тихо стынет он: / Бесплодное проходит *вдохновенье*» [там же, с. 438]. Причем уже тогда невозможность поэзии внушает невозможность любви и даже жизни: «К чему мне петь? под кленом полевым / *Оставил* я пустынному зефиру / Уж навсегда покинутую *лиру*, / И *слабый дар* как легкий скрылся дым» [там же]. «Упоенье» и «вдохновенье» рифмуются здесь так же семантически, как и затем в «К***».

В послании к Дельвигу того же времени настойчиво повторяется мотив утраты дара песнопения и невозможности возврата к первоначальному, чистым дням: «О милый друг, и мне богини *песнопенья* / Еще в младенческую грудь / Влияли искру *вдохновенья* / И *тайный* указали путь: / Я лирных звуков *наслажденья* / Младенцем чувствовать умел, / И лира стала мой удел. / Но где же вы, минуты *упоенья*, / Неизъяснимый сердца жар, / Одушевленный труд и *слезы вдохновенья!* / Как дым, исчез мой легкий дар» [там же, с. 31].

Оппозиция «прошлое – настоящее» в данном случае особенно ощутима. Присутствие дара в «младенчестве» гарантировало

и наслаждение, и упоенье. Рифмы образуют здесь своеобразное семантическое гнездо, обслуживающее тему поэзии. Прошлое озаменовано *слезами вдохновенья* (вот, думается, откуда возьмутся впоследствии «и жизнь, и слезы, и любовь») и одушевленным божественным трудом. Этого залога собственного перерождения лишен поэт в настоящем, что и приводит его в мрачное, подавленное состояние и оставляет лишь воспоминание о поэтическом младенчестве: «*В томленьях грусти безнадежной, / В тревогах шумной суеты, / Звучал мне долго голос нежный / И снились милые черты*» [7, с. 23].

Кстати отметить, что «милые черты» впервые появляются у Пушкина в совершенно не замеченном комментаторами стихотворении 1819 года «Дорида»: «Я таял; но среди неверной темноты / Другие *милые* мне виделись *черты*, / И весь я полон был таинственной печали, / И имя чуждое уста мои шептали» [6, с. 74]. В «неверной», обманчивой темноте герою стихотворения грезятся другие, милые и знакомые, черты. Глагол «виделись» здесь семантически сближается с существительным «виденье»: это то, что представляется воображению, является в виде призрака. Любовь одной женщины, противопоставленная любви другой женщины, не антитеза в пушкинском ее понимании. В этом случае противопоставление утрачивает свой качественный характер, а его смысл остается непроявленным. Портрет Дориды привлекателен («локоны золотые», «бледное лицо», «очи голубые»), но пригрезившиеся «милые черты» еще более совершенны и вообще вряд ли земного происхождения. Они – *другие*. Как и чуждое имя, которое вышептывается устами героя, – чуждое, в первую очередь, ему самому. Отсюда и та «таинственная печаль», наполняющая его. Сама интонация стихотворения, сдержанная и недоуменно-задумчивая, подчеркивает внутреннюю приверженность героя *чему-то иному*, нежели любовь. Прояснить образ помогает стихотворение «Муза» 1821 года: «С утра до вечера в немой тени дубов / Прилежно я внимал урокам *девы тайной*, / И, радуя меня наградою случайной, / Откинув локоны от *милого чела*, / Сама из рук моих свирель она брала. / Тростник был оживлен божественным дыханьем / И серд-

це наполнял святым очарованием» [6, с. 136]. К такому уподоблению неясного ночного образа и музыки нас подталкивают и общий для обоих стихотворений шестистопный ямб, и парная рифмовка, и идентичное чередование женских и мужских окончаний, не говоря уже о сходном ритмико-интонационном рисунке. Так семантический ореол метра и единая интонация обслуживают в этих текстах одну и ту же тему – *тему поэзии*, сопровождаемую мимолетным видением милых черт, присутствием божества и внутреннего преображения. Любви, таким образом, оказывается противопоставлена именно поэзия. Поэтому опрометчиво, на наш взгляд, также полагать, что стихотворение 1817 года «К ней», в котором, например, Б.В. Томашевский видит истоки любовного лирического сюжета «К***», адресовано женщине. Комментаторы и биографы бессильны выявить адресат. Но содержание самого произведения подсказывает, что обращение осуществляется отнюдь не к возлюбленной, а – к Музе, самой поэзии. Не о любви тоскует лирический герой. «Поэзии поклонник безмятежный», он сетует на себя самого, праздно забывшего лиру («я лиру забывал») и предавшегося «дремоте лени» («...Я влачил постыдной лени груз, / В дремоту хладную неволью погружался»). Собственно, «дни дружества, любви, надежд и грусти нежной» оказались возможны не столько благодаря юности, сколько благодаря поэзии. Не будь ее, вряд ли эти душевные волнения оказались бы замеченными. Не они в этом случае источник творчества, но, напротив, творчество – первопричина «волнения любви, уныния разлуки». Иначе говоря, отсутствие поэзии равносильно отсутствию жизни, равно как ее – поэзии – возвращение ознаменовано «воскресением» к жизни: «Но вдруг, как молнии стрела, / Зажглась в увядшем сердце младость, / Душа проснулась, ожила, / Узнала вновь любви надежду, скорбь и радость. / Все снова расцвело! Я жизнью трепетал; / Природы вновь восторженный свидетель, / Живее чувствовал, свободнее дышал, / Сильней пленяла добродетель...» [там же, с. 43].

Лирический герой признается, что становится лучше в нравственном плане, причем слово «добродетель» употреблено здесь отнюдь не в абстрактном, как у классицистов

или у Жуковского в одноименном стихотворении, смысле. Прежде других чувств он «чувства *добрые...* лирой пробуждал» в самом себе. Поэтому и поэтическое «подношение» осуществляется *к ней* – Музе, за которой следует видеть саму поэзию и ее нравственную очистительную силу: «Вновь лиры сладостной раздался голос юный, / И с звонким трепетом воскреснувшие струны / Несу к твоим ногам!..» [6, с. 43]. Трудно в этом случае согласиться с Б.В. Томашевским, который пишет: «Действительно, сквозь элегическую фразеологию мы узнаем здесь тот же творческий порыв, который явился темой стихов 1825 года; после состояния подавленности, сопровождаемого творческим бесплодием, наступает пробуждение *под влиянием внезапного порыва любви* (курсив наш. – С. К.), при этом обостряется чувство жизни во всех ее проявлениях – чувство, очищающее душу; и снова воскресают творческие силы» [10, с. 331–332]. Корректнее и точнее было бы сказать так: «После творческого бесплодия, сопровождаемого состоянием подавленности, наступает пробуждение *под влиянием внезапного поэтического порыва* («но вдруг, как молнии стрела»), при этом обостряется чувство жизни во всех ее проявлениях; творчество, очищающее душу, снова воскрешает жизненные силы». Но в «К***» этому пробуждению и внутреннему преображению предшествует мрак поэтического забвения и отступничества от дара: «*Шли годы. Бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты. / И я забыл твой голос нежный, / Твои небесные черты*» [7, с. 23].

Бури здесь имеются в виду, конечно, не общественно-политические, но душевные. Не о своих ссылках говорит поэт, но о тех страстях, что иссушили его дар. Появляются они впервые в стихотворении 1820 года «Погасло дневное светило...»: «Где *рано в бурях отцвела / Моя потерянная младость*, / Где легкокрылая мне изменила радость / И *сердце хладное* страданью предала» [6, с. 118]. «Пламенные страсти» привели к преждевременному расставанию с молодостью и внушили сердечный холод и пустоту. В одном из незавершенных стихотворений 1821 года появляется полустышище, семантически и грамматически совпадающее с полустыши-

ем из текста 1825 года: «Наперсница моих сердечных дум, / О ты, чей глас приятный и небрежный / Смирал порой *страстей порыв мятежный* / И веселил порой унылый ум, / О верная, задумчивая лира» [6, с. 540]. Только поэтический дар внушает спокойствие и радость, в то время как любовь бессильна оживить душу поэта и своими чрезмерными чувствами лишь губит ее: «Ничто, ничто моих не радует очей, / И ни единый дар возлюбленной моей, / Святой залог любви, утеха грусти нежной – / Не лечит ран любви безумной, безнадежной» [6, с. 258].

В «К***» сохраняется даже рифменный репертуар стихотворений начала 20-х годов: нежный / безнадежный / мятежный. Равно как и «рассеянные мечты» становятся аллюзией к собственным текстам, написанным ранее. Лирического героя покидает вовсе не любовное, а *поэтическое* мечтание. В 1821 году Пушкин пишет: «Люблю ваш сумрак неизвестный / И ваши тайные цветы, / О вы, *поэзии прелестной* / *Благословенные мечты*» [там же, с. 190]. Мечта и дар песнопения сопутствуют друг другу, внушая таинственность и загадочность самой «поэзии святой». Воображение влечется не к женщине, а к Музе. Утрата же поэтической мечты и становится причиной сердечного бесчувствия: «Чтоб отогнать угрюмые страданья, / Напрасно вы несете лиру мне: / Минувших дней *погаснули мечтанья*, / И умер глас в бесчувственной струне» [там же, с. 473]. Расставание с поэтической мечтой звучит и в «Разговоре книгопродавца с поэтом», ставшем «предисловием» к публикации первой главы «Онегина» (врученной, заметим, Керн вместе со стихотворением «Я помню чудное мгновенье»): «Самолюбивые мечты, / Утехи юности безумной! / И я, *среди бури жизни шумной*, / Искал вниманья красоты» [там же, с. 231].

Только мысль о музе, ее «чудное» виденье способны «воскресить» омертвевшую душу лирического героя: «Она цвела передо мною, / И я *чудесной красоты* / Уже отгадывал *мечтою* / Еще *неясные черты*, / И мысль об ней одушевила / Моей цевницы первый звук / И тайне сердца научила» [6, с. 510]. Встреча с музой в младенчестве уподоблена сну и, действительно, оставляет ощущение «чудного мгновенья», таинственно-

го видения самой поэзии, хотя и осмысливается в традиции эротического перифраза: «О боги мирные полей, дубров и гор, / Мой Аполлон ваш любит разговор, / Меж вами я нашел и музу молодую, / Подругу дней моих, невинную, простую, / Но чем-то милую – не правда ли, друзья? / И своенравная волшебница моя, / *Как тихий ветерок, иль пчелка золотая*, / *Иль беглый поцелуй, туда, сюда летая...*» [там же, с. 593]. Таким образом, потусторонняя сущность поэзии при отсутствии языка метафизических понятий передается с помощью литературно-отвлеченной перифрастической речи французской эротической поэзии. Неискушенный читатель «К***» потому и воспринимает текст в традициях эксплицитованного биографизма, ошибочно полагая, что в нем действительно находят буквальное отражение любовные переживания Пушкина, связанные с А.П. Керн. Речь даже не следует вести, на наш взгляд, о семантической двуплановости образа «небесные черты». Как образ метаописательный, он не предполагает одновременной соотнесенности с обликом земной женщины и музыки. Семантически он однозначен и, подобно всякому метаописанию, предполагает единственное истолкование, передающее метафизическую сущность творчества, в частности – самой поэзии.

Само словосочетание «небесные черты» взято Пушкиным из своего же стихотворения 1819 года «Недоконченная картина»: «Чья мысль восторгом угадала, / Постигла тайну красоты? / Чья кисть, о небо, означала / Сии *небесные черты*? // Ты, гений!.. Но любви страданья / Его сразили. Взор немой / Вперил он на свое созданье / И гаснет пламенной душой» [там же, с. 86]. «Небесные черты» сопровождают здесь образ отнюдь не земной, а таинственной, небесной красоты. Речь ведется не о возлюбленной, но о каком-то божественно совершенном облике, который художник (!) переносит на полотно своей *гениальной* кистью. Тщетными эти восторженные усилия оказываются из-за любви, причиняющей страданья и губящей творческий дар. Гений как высшее проявление творческих способностей, осененных божественным началом, вновь противопоставлен любви. Таким образом, в «К***» перед нами, по сути, вырисовывается попытка создания метафизического

языка поэзии и реконструкция метасюжета лирических произведений своего времени на тему поэзии. С этой точки зрения даже описания, на первый взгляд, жизненных обстоятельств и состояния Пушкина во время Михайловской ссылки вряд ли следует рассматривать в категориях биографизма: «*В глуши, во мраке заточенья / Тянулись тихо дни мои / Без божества, без вдохновенья, / Без слез, без жизни, без любви*» [7, с. 23]. В этой строфе тоже не обошлось без использования автоцитат и поэтических перифраз собственных ранних произведений. Так, все в том же «Разговоре книгопродавца с поэтом» находим: «...Теперь в *глуши* / *Безмолвно жизнь моя несется*; / Стон лиры верной не коснется / Их легкой, ветреной души; / Не чисто в них воображение: / Не понимает нас оно, / И, *признак Бога, вдохновенье* / Для них и чуждо и смешно» [6, с. 232]. *Глушь*, равно как и *мрак заточенья*, метафорически уподобляются здесь поэтической немоте, «холодному сну» могилы. Показательно, что состояние это описывается Пушкиным в стихах задолго до начала Михайловской ссылки. Например, в стихотворении 1819 года «К Щербинину» говорится: «Но дни молодые пролетят, / Веселье, нега нас покинут, / Желаньям чувства изменят, / Сердца иссохнут и остынут, / Тогда – *без песен, без подруг, / Без наслаждений, без желаний, / Найдем отраду, милый друг, / В туманном сне воспоминаний!*» [там же, с. 79–80]. Знаменателен этот фрагмент не только тем, что перед нами одна из ранних констатаций «преждевременной старости души» (констатации, сделанной, заметим, в год знакомства с А.П. Керн), но и как перечень утрат, среди которых на первом месте стоит отсутствие поэзии в жизни стихотворца. Показательно и то, что грамматическая структура этого перечня полностью идентична структуре из произведения 1825 года: «*Без божества, без вдохновенья, / Без слез, без жизни, без любви*».

Еще в стихотворении 1822 года, адресованном В.Ф. Раевскому, находим: «Младых бесед оставя блеск и шум, / Я знал и труд и вдохновенье, / И сладостно мне было жарких дум / Уединенное волненье. // Но все прошло! – остыла в сердце кровь. / В их наготе я ныне вижу / *И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь / И мрачный опыт ненавижу.* // Свою

печать утратил резвый нрав, / Душа час от часу немеет; / В ней чувств уж нет...» [6, с. 570–571]. Отметим, во-первых, что причина душевного омертвения находится уже не в обстоятельствах внешней жизни, но во внутреннем самоощущении: преждевременное разочарование не только в жизни, но и в поэзии становится следствием *мрачного опыта*: «Разоблачив пленительный кумир, / Я вижу призрак безобразный. / Но что ж теперь тревожит *хладный мир / Души бесчувственной и праздною?*.. // Что ж видел в нем безумец молодой, / Чего искал, к чему стремился, / Кого ж, кого возвышенной душой / Боготворить не постыдился! // Я говорил пред хладною толпой / Языком истины свободной, / Но для толпы ничтожной и глухой / Смешон глас сердца благородный» [там же, с. 571]. Во-вторых, здесь вновь предложен перечень разочарований, но уже с помощью повторяющегося союза «и», причем два компонента – *жизнь* и *любовь* – представлены также в тексте «К***» и даны с разрядкой в одно слово, правда, уже как вновь обретенные ценности: «*И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь*».

Если вдохновенье – признак Бога, то потеря песенного дара сопровождается отсутствием божества, но присутствием его противоположности – *демона*. В самом деле, «мрачный опыт» и разочарование в «возвышенных чувствах» связаны у Пушкина со «злым гением»: «Печальны были наши встречи: / Его улыбка, чудный взгляд, / Его язвительные речи / *Вливали в душу хладный яд.* / Неистощимой клеветой / Он провиденье искушал; / Он *звал прекрасное мечтою*; / Он *вдохновенье презирал*» [там же, с. 212]. Пишется «Демон» в 1823 году, еще до Михайловской ссылки, причем тема жизненных разочарований обозначена и в отрывках того же периода. А в мае-июне 1825 года, то есть почти синхронно с написанием «К***», Пушкин составляет заметку «О стихотворении “Демон”», в которой «отводит подозрения» современников от фигуры сухого и язвительного своего друга Александра Николаевича Раевского. Вряд ли ее написание вызвано соображениями деликатности, ведь в образе демона, по крайней мере, текстологически, совмещены оба Раевских – и Владимир Федо-

сеевич, и Александр Николаевич. Поясняя смысл написания стихотворения, Пушкин вообще избегает его узкобиографического толкования: «Думаю, что критик ошибся. Многие того же мнения, иные даже указывали на лицо, которое Пушкин будто бы хотел изобразить в своем странном стихотворении. Кажется, они не правы, по крайней мере вижу я в “Демоне” цель иную, более *нравственную*.

В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противуречия сущности рождают в нем сомнения, чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и *поэтические предрассудки души*» [8, с. 233].

Смысл стихотворения видится Пушкину, таким образом, не в эпиграмматическом сходстве с реальным лицом, а в уничтожении «поэтических предрассудков души», ее «младенческой мечты»; в той опасности, которой подвергается сам дар песнопения. Невольно посещает мысль о том, что «Чудное мгновение...» уже написано, и написано до встречи с Керн. Во всяком случае, его лирический сюжет уже предопределен, а средства воплощения тщательно обрешиваны – благодаря работе над сборником стихотворений, перечитыванию прежних своих произведений, а также размышлений над стихами Жуковского и поэмой Баратынского «Эда».

Как это ни странно, но до сих пор никто из исследователей убедительно так и не пояснил двукратное использование Пушкиным цитаты из Жуковского, хотя хорошо известно, что любые повторы в поэтическом тексте чреваты тавтологией, если только не используются намеренно. Однократное цитирование было вполне узаконено поэтической практикой начала XIX века. Но двукратное выглядит на этом фоне явлением исключительным, не говоря – предосудительным. Действительно, стихотворение «К***» состоит из повторов и цитат, причем легко узнаваемых и даже не переименованных. На поэтическое поведение Пушкина это мало похоже, если только повторы эти не устраиваются специально. Риск поэта оказывается оправданным: двукратный повтор активизирует внимание читателя, заставляя задуматься

о смысле его «тавтологического» использования.

Многие исследователи, в частности Н.И. Черняев в начале XX века, а вслед за ним полстолетия спустя и В.В. Виноградов, ошибочно полагают, что фраза «гений чистой красоты» появляется у Жуковского в готовом виде в стихотворении 1821 года «Лалла Рук». На самом деле формула «гений чистой красоты» создается у Жуковского все-таки в два этапа и в том виде, в каком ее использует Пушкин, возникает далеко не сразу. В «Лалле Рук» говорится: «Ах! Не с нами обитает / *Гений чистый* красоты...». Грамматически эпитет «чистый» относится к существительному «гений», определяя качество дара. Думается, что для поэзии начала XIX века слово это употреблялось в значении, близком к античному: *genius* – прародитель. Гений – это персонификация каких-либо внутренних свойств, в данном случае – личных творческих способностей и нравственного достоинства (то же, что и Муза); это покровитель дара, соотносимый с ангелом-хранителем или ангелом-утешителем (см., например, у Баратынского: «Болезный дух врачует песнопенье...»). В поэтической фразеологии романтизма происходит метафорическое уподобление греческого, римского и собственно христианского понятий: муза – покровительница песнопений (шире – одного из родов искусства), гений – хранитель дара, ангел-хранитель – носитель божественного начала. «Гений чистый», следовательно, – образ совершенства самого божественного дара и его высшей нравственной природы. Тема нравственного величия гения поэзии заимствована В.А. Жуковским, как представляется, из Ф.-В. Шеллинга и творчески переработана им в стихотворении 1819 года «К мимопролетавшему знакомому гению». Вполне понятно, почему А.С. Пушкин высоко ценил это произведение Жуковского и сетовал, что оно не было включено в собрание сочинений поэта 1824 года.

В усовершенствованном виде формула «гений чистой красоты» появится 3 года спустя в стихотворении «Я Музу юную, бывало...»: «И жизни лучшие цветы, – / Кладу на твой алтарь священный, / *О Гений чистой красоты!*». Теперь грамматически актуализирована зависимость эпитета «чистой» от

существительного «красоты», что ведет к существенному перераспределению смысла в пределах поэтической формулы. Если в первом случае под красотой может пониматься и внешность, и сфера любви или дружбы, то во втором варианте – прекрасное как такое, искусство вообще и поэзия в частности. Необходимо помнить, что первоначально, в 1821 году, этот образ для Жуковского был прочно связан с земными, любовными переживаниями: с увлечением поэта великой княгиней Александрой Федоровной. «Гений чистый» воплотился через празднично-сценический образ Лаллы Рук в образ великой княгини. Отбросив конкретный повод, как это делает Жуковский в обширном примечании к стихотворению, мы получим безымянный образ прекрасного, о котором говорит поэт в последней, выпущенной при изданиях после 1827 года, строфе. Пушкин, заметим, свое стихотворение тоже лишает *именованья*. Таким образом, в стихотворении 1824 года путем семантического наложения одного значения на другое, в пределах грамматической конструкции, идентичной по структуре фразе из стихотворения 1821 года, достигается своеобразный стереоскопический эффект: «*гений чистый* красоты» и «*гений чистой красоты*» совмещаются в рамках одной поэтической формулы «нераздельно и неслиянно».

Помимо явной цитаты стихотворение Пушкина содержит еще и множество аллюзий к другим текстам Жуковского, причем мотив духовной смерти появляется у «учителя» еще раньше, в стихотворении «Песня» 1820 года, а его разработка демонстрирует «странное сближение» с «Чудным мгновеньем» Пушкина даже лексически: «*Без стремленья, без желанья, / В нас душа заглушена / И навек очарованья / Слез отрадных лишена*» [6, с. 358]. Ср. у Пушкина: «*В глуши, во мраке заточенья / Тянулись тихо дни мои / Без божества, без вдохновенья, / Без слез, без жизни, без любви...*». В целом вариации этого лирического сюжета встречаются у Жуковского в период с 1819 по 1824 год столь же постоянно, что и у Пушкина, и означают одно: сосредоточенное, вдумчивое и ответственное отношение к поэтическому дару. Главная тема его элегических медитаций в это время – самая сущность поэзии.

Если цитата из Жуковского хоть как-то была идентифицирована ранее, то откровенное заимствование из Баратынского практически не удостоено внимания: «Но чужды слезы ей и пени. / Как небо зимнее, бледна, / *В молчаньи грусти безнадежной* / Сидит недвижно у окна». 31 октября 1824 года Баратынский сообщает Н.И. Тургеневу, что «написал небольшую поэму». Уже в письме от 4 декабря, адресованном брату, Пушкин просит: «Пришли же мне “Эду” Баратынскую. Ах он чухонец! Да если она милее моей черкешенки, так я повешусь у двух сосен и с ним никогда знаться не буду» [9, с. 118]. Четыре дня спустя, 8 декабря, в письме к А.Г. Родзянко, полтавскому помещику, эротическому поэту и своему приятелю, а также возлюбленному А.П. Керн, он пишет: «Поговорим о поэзии, то есть о твоей. Что твоя романтическая поэма “Чуп”? Злодей! не мешай мне в моем ремесле – пиши сатиры, хоть на меня, не перебивай мне мою романтическую лавочку. Кстати: Баратынский написал поэму (не прогневайся – про *чухонку*), и эта чухонка говорят чудо как мила. – А я про *цыганку*; каков? Подавай же нам скорее *Чупку* – ай да Парнас! ай да героини! ай да честная компания! Воображаю, Аполлон, смотря на них, закричит: зачем ведете мне не ту? А какую ж тебе надобно, проклятый Феб? гречанку? итальянку? чем их хуже чухонка или цыганка <...>, одна – <...>, то есть оживи лучом вдохновения и славы» [там же, с. 119]. Уже в этом иронично-шаловливом послании задается способ прочтения «Эды» Баратынского: не с точки зрения сюжета или достоверности описаний, но с точки зрения идеи самой *поэзии*. Женские образы «Кавказского пленника», «Цыган» и «Эды» уподобляются музам «российского Парнаса». Такое уподобление усиливается и почти дословной цитатой из только что прочитанного Пушкиным стихотворения Жуковского «Я Музу юную, бывало...»: «На все земное наводило / *Животворящий луч* оно...». Ср. у Пушкина в письме к А.Г. Родзянко: «...то есть оживи лучом вдохновения...».

Таким образом, цитата из «Эды» Баратынского, как и цитаты из Жуковского, далеко не случайны в тексте «К***». Они обладают в данном контексте повышенной «мерой семиотичности», становятся «сигналами» к вос-

приятно текста как размышления о поэзии, ее сокровенной сущности. Причем перед нами не просто явная аллюзия к тексту Жуковского, но отчетливо повторяющаяся отсылка к нему в качестве первоисточника и, можно сказать, отброшенного ключа к поэтическому шифру Пушкина. Этой формулой Жуковский передает сущность поэтического творчества, о природе которого автор «Чудного мгновения» мучительно размышляет в период михайловской ссылки и особенно осенью 1824 – весной 1825 годов. Не в силах справиться с биографическими обстоятельствами и «житейским волнением», ссыльный поэт переживает глубокий творческий кризис, переосмысливая сущность поэзии в целом и своего дара в частности.

Пушкин будто держит завет Жуковского в памяти и постоянно ведет со своим утешителем «мысленную беседу», пока не напишет «К***». Закономерно предположить, что по этой же причине поэт через двукратное повторение фразы «гений чистой красоты» обращает наше внимание именно на Жуковского, подсказавшего, несмотря ни на что, выход из неблагоприятно сложившихся поэтических и жизненных обстоятельств, внушавшего Пушкину веру в его поэтическое призвание. В 1835 году у поэта об этом будет сказано: «Но здесь меня таинственным щитом / Святое провиденье осенило, / Поэзия, как ангел утешитель, / Спасла меня, и я воскрес душой».

Разница между Жуковским и Пушкиным в разработке этого лирического сюжета состоит лишь в том, что «учитель» так и не смог превзойти «ученика». Стихотворения первого хранят ускользающий облик поэзии через воспоминание, но самого «воскресения» у него так и не происходит. Не об этом ли сказано у Пушкина в связи с Жуковским: «А я все чаю в воскресение мертвых» [9, с. 153]? Еще в далеком 1819 году в «Возрождении» поэт опишет механизм этого воскресения: «Художник-варвар кистью сонной / Картину гения чернит / И свой рисунок беззаконный / Над ней бессмысленно чертит. // Но краски чуждые, с летами, / Спадают ветхой чешуей; / Созданы гения пред нами / Выходит с прежней красотой. // Так исчезают заблужденья / С измученной души моей, / И возникают в ней виде-

нья / Первоначальных, чистых дней» [6, с. 95]. Перед нами не просто, как это принято считать, стихотворение о «воскресении» души, но о возрождении души художника (в самом широком смысле слова). Ценою муки («с измученной души моей») и верностью поэтической красоте покупается способность быть живым, зреть «виденья / Первоначальных, чистых дней», когда поэзия давалась легко и безмятежно, будто испытывая поэта, чтобы потом уже ничто не заставило его изменить ей.

Степень зрелости и ответственности поэта становится по-настоящему высокой лишь тогда, когда он в стихах обращается к теме стихов, когда они начинают думать о самих себе, «воображая» себя пишущими стихи. Поэт предлагает своеобразный метасюжет как «объяснительный» сюжет всех сюжетов на тему поэзии в своем раннем творчестве. Причем перед нами не имитация старых текстов на эту тему, но их качественное перераспределение в рамках одних и тех же поэтических формул. Пушкин создает тот метафизический язык, которого так не доставало русской поэзии, – язык саморефлексии стихотворного текста, передающего запредельную сущность поэзии. Она-то и становится главным адресатом его безымянного послания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь уместно вновь прислушаться к мнению П.А. Вяземского, которому следует доверять, возможно, больше, чем другим, поскольку составляет его, во-первых, поэт, во-вторых – близкий друг: «Пушкин в жизни обыкновенной, ежедневной, в сношениях житейских был непомерно добросердечен и простосердечен. Но умом, при некоторых обстоятельствах, бывал он злопамятен, не только в отношении к недоброжелателям, но и к посторонним и даже приятелям своим. Он, так сказать, строго держал в памяти своей бухгалтерскую книгу, в которую вносил он имена должников своих и долги, которые считал за ними» [1, с. 88–89].

² Ю.М. Лотман отмечает: «В эпоху романтизма “необычные” женские характеры вписались в философию культуры и одновременно сделались модными. В литературе и в жизни возникает образ “демонической” женщины, нарушительницы правил, презирающей условности и ложь светского мира. Возникнув в литературе, идеал демоничес-

кой женщины активно вторгся в быт и создал целую галерею женщин-разрушительниц норм “приличного” светского поведения. <...> Пушкин сближает в своей поэзии “гражданина с душою благородной” и “женщину не с холодной красотой, // Но с пламенной, пленительной, живой”. Этот характер становится одним из главных идеалов романтиков. При этом между реальной и литературной “демонической” женщиной устанавливаются интересные и весьма неоднозначные отношения» [4, с. 66].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вяземский, П. А. Известие о жизни и стихотворениях И.И. Дмитриева / П. А. Вяземский // Сочинения. В 2 т. Т. 2. Литературно-критические статьи. – М. : Худ. лит., 1982. – С. 48–94.
2. Вяземский, П. А. О жизни и сочинениях В.А. Озерова / П. А. Вяземский // Сочинения. В 2 т. Т. 2. Литературно-критические статьи. – М. : Худ. лит., 1982. – С. 12–43.
3. Керн, А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка / А. П. Керн. – М. : Худ. лит., 1974. – 368 с.
4. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : СПб. Искусство, 1996. – 399 с.
5. Непомнящий, В. С. Феномен Пушкина и исторический жребий России // А.С. Пушкин: Pro et contra : в 2 т. – СПб. : РХГИ, 2000. – Т. 2. – С. 526–544.
6. Пушкин, А.С. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 1 / А. С. Пушкин. – М. : Худ. лит., 1974. – 744 с.
7. Пушкин, А. С. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 2 / А. С. Пушкин. – М. : Худ. лит., 1974. – 688 с.
8. Пушкин, А. С. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова / А. С. Пушкин // Собрание сочинений. В 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. – М. : Худ. лит., 1976. – 590 с.
9. Пушкин, А. С. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 9 / А. С. Пушкин. – М. : Худ. лит., 1977. – 472 с.
10. Томашевский, Б. В. Пушкин : в 2 т. Т. 2 : Юг; Михайловское / Б. В. Томашевский. – М. : Худ. лит., 1990. – 384 с.
11. Эткинд, Е. Г. Двадцать разборов / Е. Г. Эткинд // Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции : [монография]. – М. : Яз. рус. культуры, 1999. – С. 261–323.

«THE POETRY PURPOSE IS A POETRY»: ABOUT ONE METAPLOT OF PUSHKIN'S LYRICS

S.B. Kalashnikov

The article draws attention to the systematic aspects of Pushkin's writings. The author traces the sources of citation. He concludes that Pushkin's poetry has a thematic coherence with the original texts. The author argues that the core of Pushkin's poem discussed here is not related to a love theme, but is an attempt to create a universal meta-plot. Other systematic aspects of Pushkin's works are considered.

Key words: poetry, poem, text, theme, meta-plot, citation.