

«ПЕСНЬ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ» И ЕЕ СЛЕДСТВИЯ

АНДРЕЙ НЕМЗЕР

«Песнь о вещем Олеге» входит в тесный круг самых известных русских стихотворений. Интуитивно баллада воспринимается как текст общеизвестный, а обращение к базе данных по учебным хрестоматиям (1800–1905) подтверждает догадку. «Песнь...» была напечатана в 49 адресованных младому племени изданиях, т. е. числом «хрестоматийных» публикаций зримо превзошла не только все прочие сочинения Пушкина¹, но даже имперский гимн (включен в 13 учебных пособий). Такая популярность резко контрастирует с прохладной реакцией первых профессиональных читателей и равнодушием незаурядных пушкинистов, эмблемой которого может служить приговор автора статьи «Историзм Пушкина» (1954): «... “Песнь о вещем Олеге” кажется какой-то картинкой, никак с прочим творчеством Пушкина не связанной» [Томашевский 1990: 148]. Тридцать лет спустя в ту пору молодой исследователь решился оспорить эту «недоуменно-пренебрежительную и, возможно, случайную реплику» и отнес «обойденную вниманием “Песнь о Вещем Олеге” к числу важнейших, едва ли не ключевых стихотворений Пушкина», открывающих «собой громадный корпус текстов (вплоть до “Медного всадника” и “Сказки о золотом петушке”), реально объединяемых общей сюжетной основой» [Вайскопф: 6].

Оставив в стороне концепцию М. Я. Вайскопфа, замечу, что суждение Б. В. Томашевского ни в коей мере не было «случайным». За репликой ученого, повторенной с малыми вариациями в итоговой монографии [Томашевский 1990а: II, 156], стоит долгая традиция игнорирования «Пес-

¹ Имеются в виду стихотворения (печатавшиеся полностью или с сокращениями) и фрагменты поэм, «Евгения Онегина» и прозы, не претендующие на целостность. Общее число включенных в хрестоматию отрывков из «Цыган» превышает публикации «Песни...», однако даже самые частотные из них — картина ночующего табора и песня о птичке Божьей (28 и 23 позиции) — балладе уступают.

ни...». По завершении полемики вокруг первой публикации (см. ниже) «Песнь о вещем Олеге» исчезает из поля зрения критиков [Пушкин в критике: указатели]. В цикле пушкинских статей Белинского баллада не названа ни разу. Не появляется она и в работах наиболее вдумчивых ценителей Пушкина в XIX в. — Дружинина, Аполлона Григорьева, Страхова. Ни слова не говорит о ней ни один из пушкинистов-мыслителей, во всяком случае, в тех работах, что составили представительную антологию [Пушкин в философской критике: указатель]. В издании, подводящем итог почти полутора-вековой работе пушкинистов, «Песнь...» упомянута один раз — при реферировании статьи В. В. Сиповского «Полтава» и «Борис Годунов» (К литературной истории этих произведений)» (гл. «Поэмы», автор — В. Б. Сандомирская) [Итоги и проблемы: 386]. Если не касаться новейшей пушкинистики (примерно с 1970-х гг.), можно назвать, пожалуй, лишь два исключения². Первый биограф Пушкина дал краткую, но емкую характеристику «Песни...», «которая, при появлении своем, немногими была оценена по достоинству. Ее летописная простота, ее безыскусственный рассказ, так свойственный легенде, были новостью и слишком резко отличались от кудрявых и замысловатых исторических стихотворений эпохи, которые не всегда отличались и историческою верностию» [Анненков: 90]³. В первой книге «Очерков по истории русского реализма» Г. А. Гуковский жестко противопоставлял «Песнь...» балладам Жуковского и интерпретировал соответственно:

Задача «Песни» — не только изобразить русскую народную легенду, выражающую сущность русского духа вообще, но именно изобразить русскую культуру IX–X века. В этом-то все и дело. Пушкин понял, что <...> человек определен в своем характере не только нацией, но и историей, и самый характер нации определен историей [Гуковский: 277; разрядка автора].

Ряд сравнительно недавних продуктивных интерпретаций «Песни...» ([Журавлева], работа написана в 1970 г.; [Keil; Вайскопф; Проскурин: 103–107; Кошелев]) скорректировал традицию. Однако новые трактовки семантики баллады, ее связи с поэтической системой Пушкина и роли в истории русской словесности, во-первых, не слишком ощутимо сказываются на «хре-

² Речь идет не о частных историко-филологических наблюдениях (впрочем, редких), но о концептуальных трактовках.

³ Противопоставление «Песни...» синхронным ей «историческим стихотворениям», кроме прочего, мотивировало введение сноски, в которой Анненков сообщал об отношении Пушкина к думам Рылеева (неназываемого в силу еще действующего 1855 г. цензурного запрета), а заодно и о пушкинской оценке «Олимпийских игр» Кюхельбекера (здесь дано и указание на публикацию в «Мнемозине»).

стоматийном» статусе текста (работ о котором по-прежнему мало), а во вторых, не объясняют его парадоксальной судьбы. Представляется, что странная ситуация с общеизвестным и «понятным»⁴ текстом обусловлена его поэтикой и творческой историей.

1.

Между 18 и 26 июля 1821 г. Пушкин заносит в рабочую «вторую кишиневскую» тетрадь план сочинения на древнерусские темы: «Олег — в Византию — Игорь и Ольга — поход» [Пушкин: II (2), 697]; ср.: [Летопись: I, 256]. В «большом академическом» собрании сочинений запись эта именуется «программой» «Песни о вещем Олеге». С. А. Фомичев описал тетрадный лист, где сошлись различные наброски и рисунки:

...черновик сохранил след нескольких «декабристских» замыслов Пушкина, воплощенных несколько позже в стихотворении «Кинжал», в поэме «Братья разбойники», в балладе «Песнь о вещем Олеге». Непосредственным толчком к последнему замыслу послужило, как очевидно <кому? — А. Н.>, сопоставление современности (движение гетерии) с легендарными походами Олега и Игоря на Константинополь <...> эволюцию от поэмы к балладе претерпел замысел об Олеге. В этом случае отказ от замысла героической поэмы мог быть связан с разочарованием Пушкина в движении под руководством Александра Ипсиланти [Фомичев: 71–73].

Положения о «декабристском» характере планируемого сочинения и его жанре (поэма) были справедливо оспорены [Кошелев: 36–37]: запись Пушкина слишком лапидарна, дабы на ее основании делать столь определенные выводы; сюжет мог не соотноситься впрямую с греческим восстанием (ср. более ранний пушкинский замысел поэмы о Мстиславе) и развиваться в разных жанровых формах (поэма, историческая элегия, баллада, в принципе — и трагедия); определение «декабристский» представляется слишком общим. Не менее важно, что программа пересекается с «Песнью о вещем Олеге» минимально. В плане нет и намека на легендарную смерть князя (последний его пункт — «поход», что может означать как отбытие Олега из Киева, так и описание воинских действий). В балладе византийский эпизод дан ретроспективно, одной строкой («Твой щит на вратах Цареграда») и в ряду других свершений Олега. Игорь и Ольга здесь — статисты: князь упомянут дважды, княгиня один раз («С ним

⁴ Такое понимание «Песни...» провоцирует скепсис в отношении ее новых трактовок, заранее кажущихся интеллектуальными излишествами.

Игорь и старые гости», «Князь Игорь и Ольга на холме сидят» [Пушкин: II, 218–220]). Меж тем в плане княжеской чете отведена значимая роль; возможно, ее упоминание предполагало актуализацию конфликта, прикровенно обозначенного в V главе первого тома «Истории государства Российского» и связанного с общей двоящейся оценкой Олега историографом: «Игорь остался в Киеве: Правитель не хотел разделить с ним ни опасности, ни славы». История брака Игоря прямо предшествует византийскому сюжету и заканчивается двусмысленной сентенцией: «Имя свое приняла она, кажется, от имени Олега, в знак дружбы его к сей достойной Княгине, или в знак Игоревой к нему любви» [Карамзин: 103, 102]. Очевидно, что «Песнь...» нельзя рассматривать как реализацию июльского плана. Отказ от прежнего (для нас — темного) замысла едва ли можно мотивировать изменением пушкинских взглядов на гетерию, т. к. зависимость предполагаемого сочинения об Олеге от новейших политических событий отнюдь не доказана. Как свидетельствует запись в лицейском дневнике (10 декабря 1815), древнекиевские сюжеты занимали Пушкина задолго до того, как Ипсиланти перешел Прут: «Третьего дни хотел я начать Ироическую поэму *Игорь и Ольга...*» [Пушкин: XII, 298].

В эволюции писателя литературные стимулы играют не меньшую роль, чем политические вызовы. Беловой автограф «Песни о вещем Олеге» датирован 1 марта 1822. Буквально несколькими днями позже увидели свет два поэтических сочинения, по-разному перекликающиеся с пушкинской балладой: в «Новостях литературы» (№ 11) была напечатана дума Рылеева «Олег Вещий», в «Сыне отечества» (№ 10) — послание «К сочинителю поэмы “Руслан и Людмила”», подписанное «А. М.». Журналы могли достигнуть Кишинева примерно в начале апреля. Исследователь, обративший внимание на ритмические и словесные (точнее — метрические, синтаксические и лексические) сходжения зачина послания А. М. и третьей строфы «Песни...», пишет: «Казалось бы, такое совпадение было случайным. Однако можно предположить, что Пушкин познакомился со стихотворением до его публикации» [Фомичев: 71].

Первая версия кажется фантастической (пересечения с посланием А. М. есть не только в третьей строфе «Песни...»), вторая — правдоподобной. И Ам4 с рифмовкой мЖмЖ (размер послания), и Ам4/3 со сходной рифмовкой были размерами раритетными. Первая строфа обращенного к Пушкину наставления примечательна не только совпадениями с балладой, но и введением мотивов «битвы», «славы», «смерти/бессмертия», которые далее подводят к смыслообразующей оппозиции «герой — поэт». «Скажи мне, отважный питомец Камен, / Покроется ль сильный бессмертною сла-

вой, / Когда не искусит он крепких рамен / За ближних и братьев на битве кровавой» [Бестужев-Марлинский: 254].

Кто бы ни скрывался за криптонимом «А. М.»⁵, смысл его обращения к Пушкину ясен: герой должен идти на битву, поэт — воспевать героя: «Все знают, что людям из жизни земной / Ничто не потребно за пыльной могилой, / Но избранных сердце, отвергнув покой, / Бессмертие зиждет над жизнью хилой. / А сколько потребно для смерти трудов? / И сколько деяний для истинной славы? / Почто же восторги священных часов / Ты трратишь для песней любви и забавы?». Важно, что тут присутствует не только хорошо знакомое адресату противопоставление «высокой» (у А. М. отнюдь не тираноборческой!) поэзии и «песен любви и забавы», но и указание на зависимость героя от поэта: «О, если б мой юный и слабый язык, / Коснеющий рано на ложе страданья, / В твое вдохновенное сердце проник! / О, если б, как в прахе взятые стяжанья, / Нам было возможно наш дух завещать! / К тебе бы прибегнул я с теплой мольбою / О сиром герое. Тебе передать / Желал бы я душу с привычной мечтою: / Быть может, грядущих времен исполин, / Пленясь высокою песней твоею, / Как древле Филиппа бестрепетный сын, / Пришел поклониться второму Пелею» [Там же: 255]⁶.

⁵ В томе «Библиотеки поэта» послание было включено в раздел «Стихотворения, приписываемые А. А. Бестужеву» (вероятно, готовившим издание Н. И. Мордовченко); за несколько лет до выхода книги текст был атрибутирован А. М. Мансурову [Томашевский 1955], однако в комментариях к «Полному собранию стихотворений» его версия оспорена (вероятно, ответственным редактором А. М. Брискманом; скончавшийся в 1951 г. Н. И. Мордовченко не мог знать заметки Б. В. Томашевского) [Бестужев-Марлинский: 299]. Очень слабо аргументировано утверждение об авторстве П. Колошина [Роскина: 540], без каких-либо новых аргументов принятое в авторитетном издании [Летопись: I, 503; примеч. 263]. Ранее безоговорочно воспроизводилась версия Б. В. Томашевского [Фомичев: 71, 89–90].

⁶ Древнее баснословие А. М. постиг примерно так же, как новое стихосложение. У него возвращенный на чтении «Илиады» Александр Македонский почтительно визитировал захоронение Пелида (Ахилла), а не его достойного родителя. «Бесстрашный Эней, / В час бури жестокой объятый волнами», рыдал вовсе не потому, что «от пергамских героев один / Не пал он за Трою на бранной равнине» [Бестужев-Марлинский: 254], ибо, во-первых, чтя волю Юпитера, стремился в Италию, во-вторых, был окружен многочисленными спутниками. Столь свободное обращение сочинителя с преданьями старины избавляет от необходимости идентифицировать современного героя, который рискует остаться «сирым» (не восславленным), коли автор послания покинет мир, а Пушкин не возьмется за ум. Можно предположить, что, если стихотворение писалось весной 1821 г. (когда первая поэма Пушкина была относительной новинкой) и достигло печати с задержкой, то роль героя в нем отводилась Ермолову. О ту пору другой поэт призывал «витязя юного» «спасать сынов Элады» [Рылеев: 69], а третий обещал посвятить ему «все мгновенья жизни / В восторге сладком» (прежде сообщив, что «... мил и свят союз прекрасный / Прямых героев и певцов») [Кюхельбекер 1967: I, 151, 150]. Если же наставлял Пушкина А. М. взялся на исходе 1821 г., то под «сирым

Хотя «язык» А. М. и «коснеет на ложе», сам рифменный ряд «язык — страданья — проник — стяжанья» (существительное и глагол прошедшего времени с сокращенной основой, без л-суффиксации; два отглагольных существительных с суффиксом “пј”) явно сходствует с пушкинским: «Могучий Олег головою поник / И думает: «Что же гаданье? / Кудесник, ты лживый безумный старик! / Презреть бы твое предсказанье...». При этом у Пушкина рифма «поник — старик» значимо отсылает к другой, прозвучавшей в начале монолога кудесника, т. е. «гаданья-предсказанья»: «Волхвы не боятся могучих владык <...> Правдив и свободен их вещей язык» [Пушкин: II, 219, 218]⁷. Трём уничижительным аттестациям «языка» у А. М. («юный», «слабый», «коснеющий рано на ложе страданья») соответствуют (при изменении грамматической структуры) три торжественных пушкинских: «правдив», «свободен», «с волей небесною дружен».

Карамзин завершил главу об Олеге рассказом о последнем пристанище правителя: «Тело его погребено на горе Щековице, и жители Киевские, современники Нестора, звали сие место *Ольговою могилою*» [Карамзин: 110]⁸. Поклониться ей в XIX в. и/или в далеком будущем еще труднее, чем могиле Ахилла во дни Македонца. Однако поэтический побудительный стимул для паломничества исполина «грядущих времен» (ср. «грядущие годы таятся во мгле») создан. Пушкин, вняв призыву А. М., сочинил не очередную песню «любви и забавы», а «Песнь о вещем Олеге», которого Карамзин последовательно именовал «Героем». Правда, герой — не тот, которого просил воспеть А. М., а отношения героя и поэта (раздвоившегося на «вдохновенного кудесника» и сочинителя «Песни...») строятся не по предложенному А. М. принципу долженствования. Волхв и стихотворец вещают не из почтения к «могучим владыкам» и не по резонным советам просвещенных братьев, но согласно «воле небесной»: Олегу суждена как смерть от коня, так и (при исчезнувшей могиле) посмертная слава, воплощенная в «Песни...».

героем» он мог разуть Ипсиланти, томившегося в австрийской плену. Однако скорее всего фигура эта условна.

⁷ Поскольку других рифменных межстрофных переключек в «Песни...» нет, единственная становится особенно ощутимой; ср. единственный повтор двестишья (с понятной заменой местоимения на подразумевавшееся имя), возникающий в коде: «Они / Бойцы поминают минувшие дни / И битвы, где вместе рубиались они» [Пушкин: II (1), 219, 220].

⁸ Другие летописные и легендарные сведения о месте кончины и захоронения Олега в данном случае не имеют значения; ср. замечательное исследование [Неклядов] с обширной библиографией, посвященной как этому, так и другим важным, но прямо не относящимся к моей теме вопросам.

Почему слабое стихотворение А. М. ассоциировалось с легендой о смерти Олега? Полагаю, здесь сработали два фактора. Первый — метр послания — актуализировал тему «поэт и властитель». Ам4 был в начале XIX в. размером редким, а Ам4/3 — тем более. Их семантические ореолы еще не установились. Размеры, по преимуществу, использовались в стихотворениях с античной тематикой и/или окраской, выходы в другие культурные пространства (библейское, восточное, «германско-средневековое») единичны, «экзотическая» тональность ощущается практически всегда.

Эллинофил Гнедич впервые употребляет Ам4 (рифмовка: АБАб) в обращенном к Батюшкову послании «Дружба» (1810) («Дни юности, быстро, вы быстро промчались! / Исчезло блаженство, как призрак во сне! / А прежние скорби на сердце остались; / К чему же и сердце оставлено мне?»), где античные ноты звучат, хоть и приглушенно. Затем размер появляется в «Сетовании Фетиды» (1815) и песне Нереид (поэма «Рождение Гомера», 1816), а далее переходит из античного мира в библейский — «Арфа Давида» (1821; шестистишья с рифмовкой АБАбВВ; 2 и 6 строки — Амб: «Разорваны струны на арфе забвенной / Царя-песнопевца, владыки народов, любимца небес! / Нет более арфы, давно освященной / Сынов иудейских потоками слез! / О, сладостны струн ее были перуны! / Рыдайте, рыдайте! На арфе Давида разорваны струны!») и «Мелодия» (1824; переложение известной «еврейской мелодии» Байрона со сменной метра: «Душе моей грустно! Спой песню, певец! / Любезен глас арфы душе и унылой...») [Гнедич: 93, 102–104, 167, 125, 132]. Всюду речь идет либо о поверженном (страждущем) герое (властителе), либо о поэте⁹.

Жуковский пробует Ам4 еще в 1807 г. в «средневековой» балладе, но этот, как теперь видно, важнейший для судьбы размера опыт остается под спудом: переложив пять Бюргеровых строф (аабБ; «Бландина вздыхала, Ринальдо вздыхал, / Их взгляд сокровенный любовью пылал; / Бландина принцесса — очей восхищенье, / Ринальдо прекрасный у ней в услуженье» [Жуковский: III, 225]), поэт оставляет печальное повествование, позднее пригодившееся в работе над «Эоловой арфой» [Иезуитова: 44–45].

⁹ На закате жизни (зная и, видимо, учитывая «Песнь о вещем Олеге») поэт вернется к Ам4/3 в ламентациях о собственной участи («Печален мой жребий, удел мой жесток! / Ничьей не ласкаем рукою, / От детства я рос, одинок, сиротою: / В путь жизни пошел одинок; / Прошел одинок его — тощее поле, / На коем, как в знойной ливийской юдоле <так!>, / Не встретились взору ни тень, ни цветок; / Мой путь одинок я кончаю, / И хилую старость встречаю / В домашнем быту одинок: / Печален мой жребий, удел мой жесток!» — «Дума», 1832) и балладном опыте («Кавказ освещается полной луной; / Аул и станица на горном покате / Соседние спят; лишь казак молодой, / Без сна, одинокий, сидит в своей хате» — «Кавказская быль» (1825–1832?) [Гнедич: 150, 152].

В основу первой настоящей русской баллады ляжет не история погубленной любви, но другой сюжет Бюргера («Ленора», обращенная в «Людмилу», 1808); счастливая встреча жанра и двух родственных размеров (Ам4, Ам4/3) отложится на десять лет, когда появятся «Лесной царь» и «Граф Гапсбургский» (1818). Но прежде Жуковский создаст три принципиально важных для истории метра (и русской поэзии) текста.

В «Песни араба над могилою коня» (1810; вольный перевод из Ш. Ю. Мильвуа, текст которого написан естественным для французской поэзии александрийским стихом) основную часть занимают восьмистишья Ам4 с рифмовкой аабБввГГ: «О путник, со мною страданья дели; / Царь быстрого бега простерт на земли; / И воздухом брани уже он не дышит; / И грозного ржання пустыня не слышит...» [Жуковский: I, 153] (об этом переводе и его роли в русской ориентальной поэзии см.: [Вацуро 1989: 36]¹⁰). В «Теоне и Эсхине» (1814) белый Ам4/3 (с чередованием мужских и женских клаузул) работает на «античном» поле: «Эсхин возвращался к Пенатам своим, / К брегам благовонным Алфея. / Он долго по свету за счастьем бродил — / Но счастье, как тень, убежало». Весьма вероятно, что поэт помнил опыт Гнедича, обращенный к их общему другу (Батюшков быстро включился в диалог — «Странствователь и домосед», 1815), но хотел дистанцироваться от образчика: размер похож на тот, что использован в «Дружбе», но ощутимо иной, новый, экспериментальный (о чем свидетельствует появление в рукописи метрической схемы) [Жуковский: I, 380, 727].

Белая (античная) версия Ам4/3 будет вытеснена рифмованной (балладной), но прежде ее расслышит и применит в послании другу (принципиально оспаривающем «Теона и Эсхина») начинающий поэт следующего поколения: «Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти / В сей жизни богатство прямое: / Небесные боги не делятся им / С земными детьми Прометея» (1821) [Баратынский: 77]. Наконец «Мечта» (1817; мужские парные рифмы; «Ах, если б мой милый был роза-цветок, / Его унесла бы я в свой уголок» [Жуковский: II, 64]) прямо предвещает баллады «Лесной царь», «Мщение», «Три песни», которыми канонизируется эта разновидность Ам4.

¹⁰ Приведу пример, кажется, не упоминавшийся в связи с «восточной» окраской размера; в финальном эпизоде третьей части мистерии «Ижорский» (1841) о судьбе героя четырехстопным амфибрахием пререкаются Восточный (благой) и Западный (губящий) духи; затем прикинувшийся дервишем Кикимора подбивает Сеида на убийство Ижорского: «Застрелен я был бы, изрублен, заколот, / Но смерти меня не коснулся бы холод, / Нет! вождь светозарный сияющих сил / Мой радостный дух со земли бы схватил» [Кюхельбекер 1967: II, 438, 440].

Белый Ам4 (со сплошными мужскими окончаниями) явлен у Ф. Н. Глинки в зримо «античных» «Опытах двух трагических явлений в стихах без рифмы» (1817; «Друзья! Уклоняясь от злобы врагов, / К свиданью полночный назначил я час...») и четырех отрывках из «Фарсалии» (1818; «Друзья! Все решилось, наш жребий решен: / Отныне забудем забавы, покой...») ¹¹. Тот же поэт, кажется, первым использует Ам4/3 для надгробной хвалы герою-современнику: «О други! Платова могила сокрыла, / И в день сей протек уже год / С тех пор, как не стало донского светила, — / И грустен придонский народ...» («Тост в память донского героя», 1819) [Глинка: 140, 143, 132].

Практически одновременно (1816–1817) к Ам4 дважды обращается Батюшков: в «Песни Гаральда Смелого» размер обретает новую — средневековую, «варяжскую» — окраску, а в зачине исторической элегии «Гезиод и Омир, соперники» (22 строки) сопряжен с античностью. В обоих случаях ощутимо влияние «Песни араба...» Жуковского. От нее — при отличии рифмовки — повышенная динамичность «Песни Гаральда...» (прежде перелагавшейся квазифольклорным русским стихом ¹²), не говоря уж о рисунке скачки: «Вы, други, видали меня на коне? / Вы зрели, как рушил секирой твердыни, / Летая на бурном питомце пустыни / Сквозь пепел и вьюгу в пожарном огне». Что до переложения элегии Мильвуа, то здесь замена александрийца невозможным во французской поэзии трехсложником прямо повторяет удавшийся эксперимент Жуковского, проведенный над другой пьесой того же поэта. Обращение к Ам4/3 (а не к Ам4), вероятно, подсказано «Теоном и Эксином». Об этом косвенно свидетельствует любопытный компромисс. Батюшков четные строки зарифмовал, нечетные оставил холостыми, а последнюю «квазистрофу» удлинил на два стиха (холостой и зарифмованный). Рифмы придавали стихотворению «новый», «романтический» тон (скорее всего, тут сказалось знакомство с балладами Шиллера), их пропуски — обусловленную «предметом» античную окраску: «Народы, как волны, в Халкиду текли, / Народы счастливой Эллады! / Там сильный владыка, над прахом отца / Оконча печальны обряды, / Рис-

¹¹ Ср. также мистическое стихотворение «Заветная книга» (1824); здесь мужские и женские окончания чередуются свободно [Глинка: 181–183]. Знакомство автора с «Песнью...» (в 1824 г. еще не напечатанной, но уже достигнувшей Петербурга) возможно, но не доказуемо.

¹² О ранних переводах песни, приписываемой норвежскому королю-разбойнику, которого «ни во что ставит дева русская» (Н. А. Львов, И. Ф. Богданович, П. Ю. Львов?) см.: [Шарышкин: 95–97]. При разработке сюжета на новом витке литературной эволюции в «Песне о Гаральде и Ярославне» (1869) А. К. Толстой употребит Ам4/3 (аБаБ), явно ориентируясь на «Песнь о вещем Олеге».

талище славы бойцам отверзал. / Три раза с румяной денницей / Бойцы выступали с бойцами на бой; / Три раза стремили возницы...» [Батюшков: 228, 195–196].

На «Романсе» (1820–21; Ам4/3) ближайшего пушкинского друга сказались и «Песнь Гаральда Смелого», и условно «античная» традиция метра (впрочем, слабо: пир, «свежий венец», который друзья некогда надевали «на кудри» печальника). У Дельвига есть значимые для нашего главного сюжета темы судьбы, битвы, смерти, поминания ушедших. Но все это проведено в заданной уже заглавием песенно-меланхолической тональности (романс не «песнь», а «песня»), которая через два-три года окрасит опусы чуть младших сверстников автора: «Сегодня я с вами пирую, друзья. / Веселье нам песни заводит, / А завтра, быть может, там буду и я, / Откуда никто не приходит!» <...> Брань стихла, где ж други? лежат на полях, / Близ ими разрушенных башен. // С тех пор я печально сажу на пирах, / Где все мне твердит про былое; / Дрожит моя чаша в ослабших руках: / Мне тяжело веселье чужое» [Дельвиг: 67].

Наконец, должно отметить появление у самого Пушкина Ам4/3: «Хладеет пришелец — кольчуги звучат. / Погибшего грозно в них кости стучат, / По камням шелом покатылся, / Скрывался в нем череп... при звуке глухом / Заржал конь ретивый — скок лётном на холм — / Взглянул... и главою склонился» («Сраженный рыцарь», 1815) [Пушкин: I, 106]. Почему юный стихотворец, худо, по его собственным признаниям, занимавшийся немецким языком, обратился к балладе, трехсложнику (пристрастья к которым не обрел и позднее, исключая — до известной степени — лишь 1820–22 гг.) и строфе германского происхождения, объяснить трудно. Автор классической работы «Строфика Пушкина», отметив немецкий генезис строфы (ааБввБ; 443443), предположил здесь прямое влияние Кюхельбекера и — отчасти — баллад Жуковского [Томашевский 1990: 359], но балладный амфибрахий появляется у Кюхельбекера позже, чем у Пушкина («Рогдаевы псы», 1824), а из существовавших в 1815 г. баллад Жуковского метр этот применен только в «Эоловой арфе», сверхизысканная организация которой (АБАБВгВг; 24242224) не могла стать образцом для простого рисунка «Сраженного рыцаря». Гораздо понятнее, почему автор работы о «сквозном пушкинском сюжете — встрече с мертвецом» возвел «сакраментальное изображение коня, охраняющего труп Руслана» к «Сраженному рыцарю» (игнорируя проблему источника) и полностью привел юношескую «предбалладу». Действительно, в «Сраженном рыцаре» наличествуют не только заглавный персонаж (в полном боевом снаряжении, предъявленном более детально, чем в «Песни...», где Олег наделен

лишь «цареградской броней») и Ам4/3, но также конь (правда, живой), холм, череп (не коня, а рыцаря) и некий путник, невольно оскорбивший прикосновением прах героя, но не получивший воздаяния ни от мертвеца, ни от коня, ибо здесь «мотив кары еще только смутно намечается» [Вайскопф: 6, 10–11]. Азарт М. Я. Вайскопфа естественен, но дела это не меняет. «Сраженного рыцаря» Пушкин в печать не отдал, интерес к «рыцарским временам» возник у него много позднее, «материала» для «Песни...» отроческое стихотворение не давало (все общие мотивы этих текстов есть в летописном предании о смерти Олега), так что если Пушкин и вспомнил свою «пробу», то уже в ходе работы над новой балладой, по ассоциации с гораздо более значимым сочинением, по канве которого вышивал свой узор.

Имеется в виду «Граф Гапсбургский» (оригинал Шиллера — 1803; публикация — «Für Wenige. Для немногих». № 5; 1818). Главная тема этой баллады — та же, что в послании А. М.: отношения поэта (певца) и героя (властителя). Близки и их размеры: Ам4/3 и Ам4. Случайное метрико-тематическое соответствие и актуализировало для Пушкина балладу Жуковского с его глубокой разработкой проблемы, простодушно трактуемой А. М.

В «Графе Гапсбургском» речь идет об идеальном государе (объединителе страны, родоначальнике династии, создателе великой державы) и поэте, наделенном сакральным (монашеским) статусом. «Одетый таларом» старый («в красоте поседелых кудрей») певец (ср. обличье кудесника) воздаст хвалу новоизбранному императору, но, во-первых, не за воинские подвиги, а за благочестие¹³, во-вторых, песнь его так же вдохновлена свыше, как и все иные: «В струнах золотых вдохновенье живет. / Певец о любви благодатной поет, / О всем, что святого есть в мире...» (курсив мой). Вопрос, который он обращает к императору («О чем же властитель воспеть повелит / Певцу на торжественном пире?») — испытание. Рудольф выдерживает его так же достойно, как и предшествующее (посланное судьбой и ставшее «сюжетом» песни). «Не мне управлять песнопевца душой / (Певцу отвечает властитель); / Он высшую силу признал над собой; / Минута ему повелитель; / По воздуху вихорь свободно шумит; / Кто знает, откуда, куда он летит? / Из бездны поток выбегает: / Так песнь за-

¹³ Мотив намечен уже в экспозиции (авторское повествование, призванное передать легендарную — «народную» — точку зрения на деяния и личность графа Рудольфа): «Была кончен раздор; перестала война; / Бесцарственны грозны прошли времена; / Судья над землею был снова; / И воля губить у меча отнята; / Не брошены слабый, вдова, сирота / Могущим во власть без покрова» [Жуковский: III, 138]. Ср. акцент на ратной стати Олега, возникающий в первой строфе «Песни...» и сохраняющийся до последнего двуступья.

рождает души глубина, / И темное чувство из дивного сна / При звуках воспрянув, пылает» [Жуковский: III, 139]. Близость монолога императора зачину речи кудесника несомненна. Ее неслучайный характер подтверждается позднейшим варьированием апологии поэтической свободы в «Езерском» (и «Египетских ночах», где импровизатору отдана <XIII> строфа оставленной поэмы): «Зачем крутится ветер в овраге / Подъемлет лист и пыль несет, / Когда корабль в недвижной влаге / Его дыханья жадно ждет? / Зачем от гор и мимо башен / Летит орел тяжел и страшен, / На черный пень? Спроси его. / Зачем арапа своего младая любит Дездемона, / Как месяц любит ночи мглу? / Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона. / Гордись: таков и ты, поэт, / И для тебя условий нет» [Пушкин: V, 102; VIII, 269].

Есть в «Графе Гапсбургском» и предсказание, касающееся не столько личного будущего властителя (детали земного бытия и «форма» его завершения не имеют значения ни для императора, ни для певца, что резко разводит их с героями «Песни...»), сколько перспектив его державы: «Да будет же высший Господь над тобой / Своей благодатью святою; / Тебя да почтит Он в сей жизни и в той, / Как днесь он почтен был тобою; / Гельвеция славой сияет твоей; / И шесть расцветает тебе дочерей, / Богатых дарами природы: / Да будет же (молвил пророчески он) / Уделом их шесть знаменитых корон; / Да славятся в роды и роды». Есть и мотив воспоминания («Задумавшись, голову кесарь склонил: / Минувшее в нем оживилось») [Жуковский: III, 141], распыленный Пушкиным по разным фрагментам: жест отдан князю («Могучий Олег головою поник / И думает...» — совсем иначе, чем Рудольф, истолковывая свою первую встречу с «любимцем богов»), погружение в прошлое — его сподвижникам («Бойцы поминают *минувшие* дни» — курсив мой; Пушкин шел на риск, ставя рядом однокоренные слова, но, видимо, обойтись без отсылающего к Жуковскому «минувшего» не мог) [Пушкин: II, 219, 220].

Наконец важная роль отведена в балладе коню властителя. Встретив монаха, которому надо перейти поток, дабы добраться со святыми дарами к умирающему нищему, «...пастырю витязь коня уступил / И подал ноге его стремя» (т. е. склонился перед слугой Бога)¹⁴. Попытку пастыря вер-

¹⁴ В начале послания А. М. речь идет о «ложном» (не достойном «бессмертной славы») герое, который, утаив «мужества пылаость», «в сених пустынных крылатые стрелы, / За робкою ланью гонясь, расточит». Высшее деяние Рудольфа свершается на охоте: «На статном коне, по горам, по полям / За серною рыцарь гонялся», уступив коня, он не прерывает охоты: «И к ловчему сам на коня пересел, / И весело в чашу на лов полетел», а если позже именуется

нуть коня¹⁵ будущий кесарь решительно пресекает: «Дерзну ли помыслить я, — граф возгласил, / Почтительно взоры склонивши <ср. его позднейший жест и аналогичный жест Олега. — А. Н.>, / Чтоб конь мой ничтожной забаве служил, / Спасителю Богу служивши? / Когда ты, отец не приемлешь коня, / Пусть будет он даром благим от меня <Пушкин сохранит эти рифмы, но переосмыслит мотив «дарения», сохранив сакральные тона эпизода. — А. Н.> / Отныне Тому, чье даянье / Все блага земные, и сила, и честь, / Кому не помедлю на жертву принести / И силу, и честь, и дыханье» [Жуковский: III, 140–141]. Этот важный мотив заставляет скорректировать соображения об акте дарения в балладе Пушкина, высказанные в работе, реконструирующей мифологический пласт «Песни...». Действительно, учитывая приведенные в статье многочисленные параллели, можно считать, что «дар “любимцу богов” предвещает то, что Олег попытается предпринять в следующую минуту — отдать коня в качестве выкупа за свою жизнь духам родовой территории...», а «призывом не бояться его, грозного военного вождя», герой «Песни...» «ставит себя выше выразителя “небесной воли”» [Неклюдов: 386]¹⁶. Но ответ на вопрос, почему Олег предлагает кудеснику коня (разумеется, «любого» означает, в первую очередь, любимого), лежит в иной плоскости. Награда, которую сулит кудеснику князь, эквивалентна дару, который Рудольф приносит пастырю, а через него — Богу. Пушкин сохраняет не только персонажей, но и ключевые мотивы Шиллера-Жуковского, по-новому их комбинируя и насыщая дополнительными смыслами.

Пушкину важно построить текст на легендарной (а не строго исторической) основе — т. е. по модели «Графа Гапсбургского». При первой публикации баллады Шиллер сообщал, что сюжет ее восходит к «анекдоту», почерпнутому из “Chronicon Helvetion” Эгидия Чуди. Сходно Пушкин ориентируется не столько на Карамзина, сколько на «Львовскую летопись» [Немировская; Томашевский 1990а: II, 158], где предание о смерти Олега представлено подробнее и без «современных» оговорок: «... мнимое пророчество волхвов или кудесников есть явная народная басня, дос-

свое времяпрепровождение «ничтожной забавой», то лишь на фоне служения Спасителю [Жуковский: III, 139, 140].

¹⁵ Здесь возникает деталь упряжи — «ведя за узду золотую». Ср. промелькнувшие выше «стремья» и «седло», с одной стороны, и с другой — «седло», «*позлащенное* стремья» (курсив мой) и «попону» у Пушкина.

¹⁶ Второй тезис кажется натяжкой: при встрече с кудесником Олег почтителен, не сомневается он поперву и в пророчестве, реагирует на него в меру своего разума — такого же, как у всех мифологических и легендарных персонажей, что вопрошают прорицателей, но не владеют их языком.

тойная замечания по своей древности» [Карамзин: 110]. Претворяя в балладу «вымысел», т. е. «погрешая» против строгой истории, Пушкин в то же время нивелирует немаловажный мотив — языческую окраску «народной басни»: кудесник покорен *одному* Перуну (а не сонму богов), а язык его «с волей небесною дружен» — точно, как у монаха-певца в «Графе Гапсбургском».

Обращение Пушкина в 1822 г. к строфическому Ам4/3 было закономерно в свете его тогдашнего интереса к метрико-строфическим новациям Жуковского. Он осваивает балладный Ам4 с парной мужской рифмовкой (размер «Лесного царя», «Трех песен» и «Мщения» в столь же динамичных и сюжетных «Черной шали» (1820) и «Молдавской песни») («Нас было два брата — мы вместе росли — / И жалкую младость в нужде провели. / Но алчная страсть [овладела] душой / И вместе мы вышли на первый разбой» [Пушкин: IV, 373]; 1821; ранняя разработка темы, реализованной в «Братьях разбойниках»¹⁷; немногим позднее этим размером будет написан бессюжетный (но с балладным привкусом) «Узник» (1822). Работа с Ам4/3 стала следующим этапом ученичества. У Жуковского размер этот используется не в балладах, насыщенных событиями и диалогами («Лесной царь», «Три песни») — коротких, словно бы «скачущих» (недаром «Лесной царь» открывается вопросом «Кто скачет, кто мчится под холодной мглой?»), но в неспешно эпических повествованиях (пусть и на не очень большом текстовом пространстве) с духовно-символическим планом. Так было уже в «Теоне и Эсхине», еще отчетливее тенденция выразилась в «Графе Гапсбургском», инициальная строка которого («Торжественным Ахен весельем шумел») играет в балладе ту же «камертонную» роль, что инициальный тревожный вопрос в «Лесном царе». Эффект усиливала «монументальная» строфа, рифменный рисунок которой русскому читателю должен был напомнить одическую дециму (с инверсией женских и мужских окончаний; у Жуковского: аБаБввГддГ, в «ломоносовской» оде — АбАбВВгДдГ). Перелагающий предание Пушкин двинулся по пути Жуковского, но, видимо, счел десятистишие слишком тяжелой (или слишком трудоемкой?) формой. Он избрал более компактный вариант, примененный учителем в другом переводе из Шиллера — «Горной дороге» (1818; в первой публикации — «Für Wenige. Для не-

¹⁷ Ср.: [Вахтель] (работа нуждается в уточнениях, начиная с простейшего — смысловой ореол Ам4 с парными мужскими рифмами задан не «Черной шалью», а «Лесным царем» и двумя другими балладами Жуковского, что сильно сказалось на судьбе размера, прослеженной автором весьма выборочно); [Проскурин: 99–103; Степанищева] (в двух последних работах приведена литература вопроса).

многих». № 4 — «Горная *песнь*», что могло быть для Пушкина важно), точнее — в четырех из шести ее строф (в первой и четвертой финальное двустушие — с женской рифмовкой): «Там *мост* через бездну отважной дугой / С скалы на скалу перегнулся; / Не смертною был он поставлен рукой — / Кто смертный к нему бы коснулся? / Поток под него разъяренный бежит; / Сразить его рвется и век не сразит»¹⁸ [Жуковский: II, 87] (о строфе ср.: [Томашевский 1990: 356–357]).

Обретение стихового размера обусловило реминисценции других амфибрахических опытов. Пушкин мог припомнить и (сознательно или бессознательно) учесть стихи Гнедича (мотив предсказанной/предчувствуемой смерти героя), «Романс» Дельвига (сплетающиеся мотивы пира и тризны), собственного «Сраженного рыцаря». Эти ассоциации гипотетичны, но даже если они имели место, то не сильно сказались на смысловом строе баллады. То же касается античной элегии Батюшкова, которая, почитается источником «Песни» — во многом благодаря категоричности авторитетного исследователя, утверждавшего: «Можно не сомневаться, что ритмико-синтаксическая структура слагалась не без влияния стихов Батюшкова», и в подтверждение тезиса приводившего лишь фрагменты двух текстов, более или менее близкие тематически [Виноградов: 307]¹⁹. Меж тем «конский» эпизод у Батюшкова краток (две строки) и включен в общую пеструю картину завершившегося состязания атлетов (быстро сменяются зарисовки обозначенных метонимически колесниц, коней, бойцов). У Пушкина монолог Олега неспешен (две строфы), насыщен зримо представленными предметами (тут-то и вспомнишь о стремени, седле и золотой узде в «Графе ...») и сюжетно нагружен. Строфичность и сплошная рифмовка Пушкина никак не похожа на свободное обращение со стихом Батюшкова. Как и «закругленные» (подчиненные строфике) периоды Пушкина имеют мало общего с захлебывающейся речью Батюшкова, где восклицания смешиваются с повествованием, пунктуационное членение конфликтует с рифменным, переносы и повторы придают тексту напряженность, а переход от первой части (ристалища бойцов) ко второй (состязание певцов) дан внутри «квазистрофы» (зарифмованного отрезка текста) при помощи «эмоционального» тире, поставленного после точки: «Но солнце на лоно Фетиды / Склонялось, и новый готовился бой. — / Очистите поле, возницы! /

¹⁸ Символический «мост», выделенный у поэта курсивом (вкуче с разъяренным потоком, над которым он неизбежно висится), напоминает о разрушенном «мостке», что послужил поводом для благочестивого поступка графа Галсбургского.

¹⁹ В. В. Виноградов, впрочем, упомянул и балладу «ненужного» для его концепции Жуковского.

Спешите, залейте студеной струей / Пылаючи оси и спицы» [Батюшков: 196]. То, что Пушкин, высоко ценивший элегию Батюшкова, отчеркнул концовку ее зачина и написал на полях «прекрасно» [Пушкин: XII, 266], вовсе не означает, что он взял ее в образец для сцены прощания Олега с конем (ср.: [Сандомирская: 24–25]).

Иначе обстоит дело со стихом «И волны и суша покорны тебе»; он бесспорно восходит к строке из «Песни Гаральда Смелого» «И море, и суша покорствуют нам» [Батюшков: 227] (отмечалось не раз). Однако это заимствование не кажется функциональным, а яркая интерпретация «Песни Гаральда Смелого» («парадоксальная и трагическая “несправедливость” судьбы», трактуемая поэтом и в автобиографическом, и в общечеловеческом планах) [Проскурин: 106]), на мой взгляд, отнюдь не сближает две «варяжских» «Песни...». У Пушкина никакой несправедливости нет: смерть от коня старого, свершившего свое дело, прославившегося на века князя не хуже любой другой. Деяния Олега описаны иначе, чем подвиги вождя викингов. В одном случае — эпически стороннее (и в речи кудесника, и в балладе как целом) повествование (с доминированием «настоящего исторического»). В другом — летящая лирическая исповедь, изобилующая энергичными и эмоционально окрашенными глаголами прошедшего времени: случилось и кануло в бездну множество событий; неизменно лишь презрение «девы русской» — рефрен дается в настоящем времени [Батюшков: 227–228]. «Могучий Олег» не похож на кипящего страстью Гаральда, который к тому же, как прекрасно знали Батюшков и его читатели (включая Пушкина), в конце концов превозмог «презрение» Ярославны. В отличие от Олега Гаральд обмануть судьбу не пытается — он неуклонно стремится к гордой избраннице.

Пытаясь показать, как ориентация на «Графа Габсбургского» (с большой долей вероятности спровоцированная посланием А. М.) определила смысловое ядро «Песни...», ее мотивы и поэтику, я до сих пор обходил другой вопрос: почему аналогом Рудольфа оказался Олег, а не какой-то иной мифологический или исторический персонаж? Памятуя о прежнем (сравнительно недавнем) «Олеговом» замысле Пушкина, позволю себе предположить, что его воз(пере?)рождению споспешествовало упоминание в послании А. М. двух «мужей судьбы» — Энея, которому было предназначено стать прародителем римлян, и Ахилла, обреченного умереть в молодости (комические промахи сочинителя дела тут не меняют). А. М., которому Эней и «Пелей» пришлось к слову, невольно натолкнул адресата послания на мысль о глубинной связи двух тем — певца и властителя, с одной стороны, и неодолимости судьбы (тщетном соблазне ее перехит-

речь) — с другой. Подобно Ахиллу и Энею, Олег узнает, что ему суждено, но действует не как Эней, а как многочисленные мифологические и фольклорные хитрецы — на то он и «вещий», т. е. хитрый, побеждающий не одной лишь силой, но «колдовством» или его подобием; ср. легенду о кораблях, посуху двинувшихся на Царьград. В то же время, подобно Рудольфу, Олег — основатель великой державы, любимец народа, которому он даровал благоустройство. Этот мотив настойчиво проводится Карамзиным; в «Песни...» князь «сбирается <...> отмстить неразумным хозарам», что нарушили мир «буйным набегом».

И граф Гапсбургский, и Олег — не наследственные государи, но это сходство корректируется глубинным различием. Рудольф императором избран, его потомки царствуют и в ту пору, когда Шиллер пишет балладу о набожном графе. Олег, получивший власть на время Игорева малолетства, остается Правителем при возросшем сыне Рюрика; править созданной Олегом державой будут потомки Игоря, а не его могучего (и бездетного) опекуна. Завершая главу об Олеге, Карамзин писал:

Древняя Россия славится не одним Героем: никто из них не мог сравниться с Олегом в завоеваниях, которые утвердили ее бытие могущественное. История ли признает его незаконным Властителем с того времени, как возмужал наследник Рюриков? Великие дела и польза государственная не извиняют ли властолюбия Олегова? и права наследственные, еще неутвержденные в России обыкновением, могли ли ему казаться священными?... Но кровь Аскольда и Дира осталась пятном его славы [Карамзин: 110].

Ср. также выше: «Олег, обогранный кровию невинных Князей, знаменитых храбростию, вошел как победитель в город их, и жители, уstraшенные самым его злодеянием, признали в нем законного своего Государя». *Ольгову могилу* знали современники Нестора, место захоронения его жертвы, Аскольда, «жители Киевские» указывают «донныне» [Там же: 100].

Над первым томом «Истории...» Карамзин работал в 1804 г., его колебания в оценке Олега едва ли были свободны от «современных» ассоциаций, от размышлений историка о совсем недавно восхищавшем его Первом консуле. Баллада Шиллера создавалась в той же исторической ситуации. Мечтая о единстве раздробленной Германии (идеальном государстве, не тождественном реальной империи Габсбургов), поэт несомненно (хотя и не прямо) указывал на Францию, пережившую революционные раздоры и бедствия, умиротворенную и усиливающуюся под эгидой Бонапарта. Когда Жуковский перелагал балладу, этот смысловой пласт обретал новое значение: властитель, сознающий себя смиренным слугой Госпо-

да (потому чтимый избравшим его «народом» и певцом-священником), представлял антагонистом наконец-то низвергнутого «мужа судьбы»²⁰.

На смерть Наполеона Пушкин быстро откликнулся «одой», где восхищение сплетается с негодованием, ключевая роль отведена мотиву самообольщения (веры в «погибельное счастье»), а постигшие «надменного героя» («тирана») «тоска душевного изгнания» и неожиданная смерть примирают с ним «народы», будущего посетителя «знойного острова заточения» и русского поэта [Пушкин: II, 192–194]. Складывающийся «наполеоновский миф» входит в состав «Песни...» (ср.: [Кошелев: 39]), хотя «могучий Олег» и не равен «могучему баловню побед».

Не равен он и Рудольфу, и античным «мужам судьбы», и фольклорным плутам, надеющимся обмануть смерть, и Олегу, описанному Карамзиным, и «суеверному» автору «Песни...», с которыми чем-то (больше или меньше) сходствует... Не равен князь и «всякому смертному», ибо несомненно наделен индивидуальностью, хотя «психологические» и «культурно-исторические» детали в «Песни...» минимальны. Мы «видим» Олега и выпавшую ему историю, но всякая попытка охарактеризовать героя и объяснить, почему принял «он смерть от коня своего», ведет к абсурду. Князь не должен был отсылать любимого коня? Порицать кудесника? Наступить на череп? Мстить неразумным хозарам, а до того воевать Царьград, убивать Аскольда и Дира, удерживать за собой власть по совершеннолетию Игоря? И тогда кудесник оказался бы лживым безумцем? Или предсказал бы какую-то иную смерть? Или князь жил бы вечно? Или потомки чтили бы его больше? Но куда больше, если не только «бойцы поминают минувшие дни» (дни Олега), но и девятьсот лет спустя об Олеге слагается «Песнь...»?

²⁰ Попытка политического прочтения «Графа Габсбургского» (Рудольф отождествляется с Александром I, певец-священник — с Жуковским) [Виницкий: 105–127] видится более остроумной, чем доказательной. В еще большей мере это касается соображений о полемическом (по отношению к «Графу...») характере «Песни...», в которой, по мнению И. Ю. Виницкого, Пушкин «подсвистывает» воспетому Жуковским Александру. «Кочующий деспот» (“Noël”) превращается в «мстительного древнерусского кочевника, покорившего всех и вся», которому поэт предрекает смерть от «верного оставленного товарища» (курсив Виницкого). В сноске исследователь сообщает об отставке «верного друга» государя «министра графа Иоанна Каподистрия», который, по моему разумению, нимало не похож на лошадь. Кроме прочего, стоит напомнить, что Александр вовсе не был стар и — в отличие от вещего Олега — не собирался жить вечно. Сомнительно и более раннее прочтение «Песни...» в аллюзионном ключе (Олег — Александр) [Keil: 247–248]. Указание на скрытый автобиографический план «Песни...» (поразившее Пушкина предсказание гадалки о грозящей ему смерти «от белой лошади, или белой головы, или белого человека») [Сурат, Бочаров: 23] резонно фиксирует один из смысловых обертонов баллады, но не ее семантику в целом.

Есть история с избытком конкретных сюжетов, заканчивающихся исчезновением (людей, народов, государств, культур). Есть вещь (поэтическое) знание о будущем и прошлом, практический смысл которого ограничен: ошибочно истолковываются как пророчества, так и предания. Пушкин написал «Песнь...» не о причинах величия и гибели киевского князя, но о «...вещем Олеге». Даже формально точная интерпретация текста составителями ряда хрестоматий, где баллада печаталась под заголовком «Смерть Олега» (педагогически оправданная, вводящая юных читателей в суть дела), резко деформирует поэтическую мысль: для Пушкина вынесенная в название «песнь» важнее, чем строящая сюжет «смерть». Смерть не всевластна, покуда существует память (перегруженная «ошибками»), предание (которому не верят), песнь.

Это было новое решение проблем «история (в том числе — сегодняшняя) и поэзия», «герой (хоть властитель, хоть тираноборец) и поэт (историк)», уводящее не только от аллюзионного морализаторства, но и от будущих искушений детерминизмом. Опыт ставился на общеизвестном национальном материале, что придавало ему особое значение.

Не удивительно, что Пушкин раздражился, вскоре по сочинении «Песни...» прочитав думу Рылеева. «Олег Вещий» буквально сшит из карамзинских цитат (что многожды отмечалось исследователями), но лишен карамзинской рефлексии. Рылеев выполнил задачу, которую А. М. ставил перед Пушкиным. Герой, «наскучив мирной тишиною», вершит кровавые и невероятные подвиги («В сердцах убиством хладным дышат / Варяг и славянин»; войско Олега идет «по суше к Византии, / Как в море по волнам»). «Трепету покорный» враг капитулирует. Народ изъявляет восторг и «единогласно» дает князю «Вещего прозвание» [Рылеев: 107–109], а много веков спустя поэт вторит народу, побуждая к столь же впечатляющим подвигам потенциальных героев. Рылеев перехватил у Пушкина «тему», радикально ее упростив.

Досада Пушкина отлилась полемическим примечанием к слову «сшит» в автографе «Песни...»: «но не с гербом России, как некто сказал во-первых, потому что во времена Олега Рос<сия> не имела еще герба. — Наш *Дв<углавый> Ор.<ел>* есть герб Р.<имской> Империи и знаменует разделение ее на Зап.<адную> и Вост.<очную> У нас же он ничего не значит» [Пушкин: II, 687]. Историческая неточность была поводом для демонстрации неприязни, а не ее причиной. Эмоциональная запись уходит в сторону от конкретной претензии (рассуждение о нынешнем гербе Российской империи) и бросается без завершения (есть «во-первых», но нет «во-вторых»). Пушкина бесит не «герб», а сочетание выигрышной «патриотиче-

ской» воинственности, исторической односторонности (отсюда замечания о разделенной римской империи) и дурного стихосложения, подчиняющего смысл банальной (но политически эффективной) рифме (намечалась формулировка: «Как некто [на<писал><?>] сказал для рифмы с Византии»). Поймав Рылеева на «доказуемой» оплошности, Пушкин ее не забыл. Примечание о гербе почти дословно воспроизводится сперва в письме брату (1–10 января 1823), где поэт иронически планирует *Revue de Beuves*, а затем — в письме Рылееву (вторая половина мая 1825), в связи с отдельным изданием «Дум», внешне миролюбиво (дружеское сожаление о промахе, который легко было исправить), по сути — язвительно.

К этому времени «Песнь...» была опубликована («Северные цветы... на 1825 год»), а Пушкин написал alter ego Рылеева Александру Бестужеву (конец января 1825): «Тебе, кажется, “Олег” не нравится; напрасно. Товарищеская любовь старого князя к коню и заботливость о его судьбе — есть черта трогательного простодушия, да и происшествие само по себе в своей простоте имеет много поэтического» [Пушкин: XIII, 54, 175–176, 139]. Неважно, был ли Бестужев автором послания «К сочинителю поэмы “Руслан и Людмила”» и подозревал ли его в том Пушкин. Неважно, сообщил ли кто-то Пушкину о реакции Бестужева на «Песнь...», или он сам ее угадал. Неважно, помогло ли его догадке знакомство (прямое или с чужих слов) с «Письмом на Кавказ. 2» («Сын отечества». 1825. № 2; вышел в свет 7 января), автор которого (Ж. К.) писал:

Никто более меня не уважает дарований А. С. Пушкина, и это самое заставляет меня сказать откровенно, из уважения к нему, что его стихотворение «*Песнь о вещем Олеге*», хотя имеет много прекрасного, но в общем составе несколько отстает от прочих его произведений. — В нем видна какая-то холодность, совершенно противоположная тем порывам чувства и воображения, которые нас восхищают и, так сказать, увлекают в мир, всегда удачно созидаемый поэтом; но эта пьеса в сравнении с произведениями одного только Пушкина может иметь недостатки: она составила бы славу многих наших так называемых *первоклассных* поэтов; в ней есть все, кроме пылкости Пушкина и той обворожительной прелести, игривости в стихах, которую мы лучше постигаем, нежели умеем выразить [Пушкин в критике: I, 250].

Важно, что Пушкин был прав: кто бы ни скрывался за криптонимом²¹, это был литератор близкий кругу «Полярной звезды». Сам Бестужев в обзоре «Взгляд на русскую литературу в течение 1824 и начале 1825 годов», характеризуя альманах Дельвига, напишет: «Из стихотворений прелестны наиболее Пушкина дума “Олег” и “Демон”...» [Пушкин в критике: I, 292]. Сказано дипломатично, холодно (ни цитат, ни сильных эпитетов, название «небрежно» сокращено) и со скрытым ядом: «Песнь...» именуется «думой», Пушкин подверстывается к мэтру жанра — Рылееву. В рецензии на «Северные цветы» сходно выразился (едва ли желая задеть Пушкина) Н. А. Полевой: «“Песнь о вещем Олеге” <...> принадлежит к тем стихотворениям, которые нынче называют *думами*. Поэт изображает смерть Олега живописными стихами: вы видите перед собою картину!» [Там же: 255]. Второй тезис Полевого, по сути, верен, но качественной новизны «Песни...» Полевой не видит. То же слово, но с уменьшительно-пренебрежительным суффиксом — «картинка» — применит в XX в. к «Песни...» Б. В. Томашевский. Полевой восхищен «Демоном», Бестужев — рукописными «Цыганами». Это — не борьба с Пушкиным, а борьба за Пушкина, ведущаяся не столь наивно, как в послании А. М., но в том же духе. Внимание к поэту (и даже восхищение им) сочетается у Рылеева и Бестужева с отторжением собственно пушкинских миропонимания и поэтики²².

Пушкин конфликт предвидел. Между созданием «Песни...» (март 1822) и письмом брату, где Дельвигу дается право публикации («скажи ему, чтобы он взял у Тургенева Олега вещего и напечатал» [Пушкин: XIII, 87]; январь, после 12 – начало февраля 1824) прошло без малого *два года*. Об этом промежутке в истории «Песни...» известно очень мало, собственно — два факта.

С. Е. Раич в статье о посмертном издании сочинений Пушкина («Галатей». 1839. № 19) писал: «Я познакомился с Пушкиным в то время, когда он жил в Одессе²³; там читал он мне только что сбежавшую с пера “Песнь

²¹ Обзор версий авторства «Писем на Кавказ» см.: [Пушкин в критике: I, 423–424]. Вяземский («Жуковский. — Пушкин. — О новой пшеничке басен») и Плетнев (рецензия на «Северные цветы») ответили на порицания Ж. К. скорее «партийно» (и/или дружески), чем по существу [Там же: 253, 254]. Впрочем, в замечании Плетнева о том, что «Песнь о вещем Олеге» должна «быть образцом для всех, покушавшихся писать в этом роде», можно усмотреть укор думам Рылеева. Ср. также письмо Плетнева Пушкину (7 февраля 1825), где он негодующе упоминает отзыв Ж. К.: [Пушкин: XIII, 141].

²² О диалоге Пушкина с издателями «Полярной звезды» (часть которого — неявный спор о «Песни...») см.: [Эйдельман 1979: 286–305; Вацура 2004: 28–38; Мазур, Охотин; Мазур: 182–198].

²³ Поэты общались в июле–августе 1823 г. [Летопись: I, 329].

о вещем Олеге» и отрывки из «Евгения Онегина»» [Пушкин в критике: IV, 256]. Едва ли Пушкин целенаправленно мистифицировал Раича, но о том, что стихотворение написано больше года назад, он явно не сообщил, а «онегинский» контекст способствовал восприятию «Песни...» как нового сочинения. Пушкин словно бы «проверял» балладу на чудаковатом московском поэте, далеко от петербургских литературных кругов и господствующих вкусов.

Из цитированного выше письма Пушкина к брату явствует, что в январе 1824 г. списком «Песни...» обладал А. И. Тургенев, но его не было ни у самого Льва Сергеевича, ни у Дельвига. Возможно, Пушкин какое-то время не считал нужным знакомить с балладой даже самых близких себе людей, общающихся с другими молодыми литераторами. Иное дело человек старшего поколения, ближайший друг Жуковского, постоянный гость Карамзиных. В. Э. Вацуру аккуратно предположил, что «Песнь...» была послана Тургеневу при письме от 1 декабря 1823 [Вацуру 2004: 10], в котором поэт, отвечая на запрос корреспондента, привел «самые сносные строфы» «оды на смерть Наполеона», назвал эти стихи своим «последним либеральным бредом» и присовокупил к ним сочиненное на днях «подражание басни умеренного демократа И.<исуса> Х.<риста> — «Свободы сеятель пустынный...» [Пушкин: XIII, 79]. В таком контексте, с одной стороны, актуализировались «наполеоновские» коннотации «Песни...», а с другой — ее внеполитическая семантика. В письме упомянуты Карамзины и Жуковский. Зная общительный склад характера Тургенева, Пушкин явно рассчитывал, что его письмо и стихи станут известны старшим писателям, «уроки» которых освоены в «Песни...» — Карамзину (от которого пришла фабула) и Жуковскому (тема «поэт и властитель», стиховой размер).

Такая адресация ясно указывает на отсутствие в «Песни...» «анти-александровского» плана и полемики с «Графом Гапсбургским»²⁴. Видимо, Пушкин полагал, что старшие смогут (должны) понять балладу адекватнее, чем сверстники. Но и для них текст был рассекречен далеко не сра-

²⁴ Будь в «Песни...» хоть намек на что-то подобное, Рылеев и Бестужев встретили бы ее с восторгом. На 1824 г. приходится апогей нападков на Жуковского, как публичных, так и еще более оскорбительных — в приватном общении литераторов. Ярчайший их образчик — эпиграмма Бестужева «Из савана оделся он в ливрею...». Остается удивляться якобы близорукости издателей «Полярной звезды», проглядевших в Пушкине союзника по борьбе с «придворным романтизмом». А также политиканскому хитроумию поэта, который сначала дразнит «Песнью...» старших (тех, кто может помочь — и помогает — смягчению его участи; осуществленному с помощью Тургенева переводу в Одессу Пушкин был рад, его следствия — другая история), а потом отдает балладу не в «Полярную звезду», а в «Северные цветы».

зу. Пушкин долго держал «Песнь...» в портфеле, опасаясь оказаться в глазах публики догоняющим конкурентом куда более понятного Рылеева. Ему нужно было произнести самодостаточное слово — потому (а не только из-за переоценки дарования Рылеева, не затронувшей «Олега Вещего») «Песнь...» вышла в свет без задиристого примечания. Но ни отсрочка публикации, ни отказ от публичной полемики не помогли. Балладу-картину сочли холодной и встретили холодно²⁵. Это предвещало как дальнейшее восприятие «Песни...» критиками и исследователями, так и участь ряда позднейших «эпических» по тону и свободных от легко считываемой (или вычитываемой) идеологии сочинений Пушкина. Наиболее разительный пример — поэма «Анджело», которая — вопреки хорошо известной оценке этого сочинения автором и, казалось бы, очевидной смысловой связи с другими шедеврами «позднего» Пушкина — до появления работ Ю. М. Лотмана воспринималась как причуда.

2.

Аналогия «Песнь о вещем Олеге» — «Анджело» характеризует одну из тенденций «диалога» с Пушкиным, но не объясняет собственно судьбы «Песни...». Ее не обсуждали и не превозносили. Но все люди, хоть как-то приобщившиеся к образованию (культуре), были обречены знать ее с отроческих лет. И здесь лучше работает другая аналогия — баллады Жуковского: «Лесной царь» был напечатан в 22 школьных хрестоматиях, «Граф Гапсбургский» и «Светлана» — в 20, «Кубок» — в 11. Это не 42 «хрестоматийных» публикации «Песни...», но тоже весьма солидно.

Родство «Графа Гапсбургского» и «Песни о вещем Олеге», долго не замечаемое исследователями²⁶, было очевидно для обычных читателей (юных и взрослых):

²⁵ К сожалению, неизвестно, как восприняли «Песнь...» Жуковский и Дельвиг, но, кажется, и их она не потрясла. В принципиально важном письме от 1 июня 1824 Жуковский восторженно отзываясь о еще не напечатанном «Демоне» и ни слова не пишет о «Песни»; умалчивает о ней и Дельвиг в письме от 10 сентября, где одобрительно упомянуты два других стихотворения из готовящихся к печати «Северных цветов»: «...не вздумашь ли ты дать мне стихов двадцать из "Евгения Онегина"? Это хорошо бы было для толпы, которая не поймет всей красоты твоей "Прозерпины" или "Демона"...» [Пушкин: XIII, 94, 108].

²⁶ Бегло (словно нехотя) отмеченное В. В. Виноградовым, сходство это зафиксировано в первой «подсветской» книге о Жуковском, автор которой был обречен многое недоговаривать [Семенко: 198–199]; вынужден упомянуть и мою несовершенную работу, ряд положений которой здесь скорректирован [Немзер 1987: 221–230].

Помню, что братья как-то одновременно выучили наизусть два стихотворения: старший брат «Графа Габсбургского», а брат Федор, как бы в параллель тому, — «Смерть Олега». Когда эти стихотворения были произнесены ими в присутствии родителей, то предпочтение было отдано первому, — вероятно, вследствие большей авторитетности сочинителя. Маменька наша очень любила два эти произведения и часто просила братьев произносить их; помню, что даже во время болезни (она умерла чахоткой), она с удовольствием прислушивалась к ним [Достоевский в воспоминаниях: 81].

Умиравшая мать едва ли смогла бы объяснить, почему ей вновь и вновь хочется слышать из уст сыновей две баллады, но она, надо полагать, интуитивно ощущала и их «созвучность», и их высокое значение, и уместность именно этих стихов накануне расставания с дольным миром. Кроме прочего, важно, что звучат стихи «детские» — не только произносимые отроками, но словно бы и адресованные детям, а значит, и тем, кто сохраняет в себе детский душевный строй. Например, простым читателям (слушателям) — в минуту жизни трудную, когда необходимо преодолеть тоску и страх. Или поэтам, о которых (и в известном смысле — для которых) писали Жуковский и Пушкин.

«Песнь о вещем Олеге» (как и баллады Жуковского) вошла в национальный канон благодаря двум механизмам — «школьно-хрестоматийному» и «поэтическому». Первый приобщал к тексту широкую аудиторию, второй — раскрывал систему его смыслов и — это относится только к «Песни...» — указывал на особый статус сочинения.

Определяющую роль здесь (как и в генезисе «Песни...») играл размер²⁷ — уже не всякий амфибрахий, но Ам4/3 с чередованием мужских

²⁷ В приметной русской исторической прозе и драматургии не только деяния и кончина Олега, но и другие «киевские» сюжеты редки («Пир Святослава» Н. А. Полевого и «Аскольдова могила» М. Н. Загоскина — яркие исключения). Дискуссии историков об этом периоде ситуации не меняли. «Песнь о вещем Олеге» словно бы увела тему в «детскую». Два известных мне сочинения о Правителе расположены на литературной периферии. Блестящая «драматическая пародия» К. С. Аксакова «Олег под Константинополем» (1835–1839; публ. — 1858) достойна детального анализа; здесь укажу на «пушкинский» знак. У Аксакова комически повторен сюжетный ход «Песни...» — Олег тщетно пытается обмануть судьбу: удрученный предсказанием Волхва о том, что потомки будут полагать его «мифом», надеясь доказать, что существовал в реальности, князь успешно воюет Византию, однако в Эпilogue профессор XIX столетия вещает: «Помилуйте! Какой Олег? Все сказки! / Олег никак не мог существовать. / Вот говорят, что с парусами в лодках / Он посуху ходил до Цареграда, / Да там еще и щит прибил. Ну, вот / Какие басни! Им совсем не место / В истории. И сам Олег не больше / Как миф, ну просто миф...» [Поэты кружка Станкевича: 484]. Молодой Аполлон Григорьев сочинил (для заработка) пьеску «Олег Вещий. Сказание русского летописца» (опубликована в «Петербургском сборнике для детей», 1847; текст и комментарий Б. Ф. Егорова см.: [Григорьев: 398–416, 727–728]); в эту поделку автор впихнул все, что знал

и женских окончаний при начальном мужском стихе, слагающийся либо в четверостишья (самый частый случай; иногда два четверостишья сводятся в графически выделенное, но с двумя рифмопарами «квазивосьмистишье»), либо в строфы «Песни...» (точнее — «Горной дороги»), либо в шестистишья, завершающие строфу «Графа Гапсбургского» (ааБввБ), — остальные варианты редки²⁸.

В начале 1820-х гг. (еще до появления «Песни о вещем Олеге») поэты, немногим младше Пушкина и Дельвига (и лучше их владеющие немецким), превращают Ам4/3 из размера «античного» (героического) в размер «романсовый», не балладный (хотя с легкими балладными обертонами), применяемый в коротких пьесах, обычно афиширующих свой германский генезис: «Чрез горы, чрез доли певец молодой / Бежал от любви легкокрылой: / Он думал, оставил ее за собой; / Но сердце любовь притаило! / И с радостью хитрой плутовка тайком / Чрез горы, чрез доли неслася с певцом» («Беглец от любви (Из Коцебу)»; 3 строфы) [Дмитриев: 27]; «Раскинулся плющ, как зеленая ткань, / По скатам Монблана седого, / Мелькает над бездной пугливая лань / При кликах ловца молодого. / Бывало, играл я по воле стрелой; / Душа охладела — и лук обессилел с охладшей душой!» (П. Г. Ободовский. «Песня альпийца», 1823; 5 строф); «Катится ль над озером радостный день; / Светлеет ли месяц в потоке, / Прорезав лучами вечернюю тень, / Иль ночь разлилась на востоке, — // Ты всюду сливаешься с мыслью моей, / Ты с ней неразлучна во мраке ночей» (В. Н. Григорьев. «Близость милой», 1823, 3 строфы²⁹) [Поэты 1820–1830: I, 446, 380]. Всюду перед нами шестистишья с будущей рифмовкой «Песни о вещем Олеге» (аБаБвв), хотя Ободовский удлинняет последнюю строку стро-

о князе; не обошлось и без смерти от коня (у Аксакова отсутствующей). Зато Григорьев в стихах ни разу не употребил Ам4/3.

²⁸ Жуковский в «Кубке» (завершен — 1831) воспроизвел строфу Шиллерова оригинала (“Der Taucher”): «Кто, рыцарь ли знатный иль латник простой / В ту бездну прыгнет с вышины? / Бросаю мой кубок туда золотой: / Кто сыщет во тьме глубины / Мой кубок и с ним возвратится безвредно, / Тому он и будет наградой победной» (рифмы только мужские), а в «Покоянии» (1831), заменив Я4/3 оригинала (“The Gray Brother” Вальтера Скотта) на Ам4/3 (что должно было отсылкой к «Графу Гапсбургскому» усилить сакральную семантику баллады), ограничился четверостишьями: «Был Папа готов литургию свершать, / Сия в святом облачении, / С могуществом, данным ему, отпускать / Всем грешникам их прегрешеньи» [Жуковский: III, 160, 188]. Пушкин после «Песни...» к Ам4/3 не обращался; Ам4 он использовал в «Кавказе» (рифмовка: аББаВВ) и «Туче» (рифмовка: ААбб), а Ам2, образующийся рассечением Ам4 по цезуре, в «Я здесь, Инезиля...».

²⁹ Перелагается популярное в России стихотворения Гете “Nähe des Geliebten” (в подлиннике — Я4/2); о других — как правило, эквиметричных — переводах этого текста см.: [Жирмунский: 89–92].

фы на стопу (вероятно, вспомнив «Эолову арфу»), а Григорьев отделяет финальные дистихи пробелом.

В исторической балладе одновременно с Пушкиным к амфибрахию обращаются Рылеев (дума «Глинский», 1822; восьмистишья Ам4, последняя строка — Ам3; рифмовка: АБАБВгВг) и Кюхельбекер («Рогдаевы псы», 1824): «Венчав Александра главой своих сил, / Славяне и русы отважной рукою / Сражали соседей за светлой Невою: / Но город великий татарам служил. / Пусть ужас наслала святая София / На дикую душу злодея Баття, — / Орда не ярилася в древних стенах, / Не пали священные храмы во прах, / Зажженные светочем брани: / Но всех ослепляющий страх / В Сарай отправляет позорные дани» [Кюхельбекер 1967: I, 192]. Строфа стала еще монументальней, чем в «Графе Гапсбургском (11 строк, строки 9–10 — трехстопные), то же касается и текста в целом (23 строфы)³⁰.

До сих пор рассматривались стихотворения, писавшиеся независимо от «Песни...» (для генезиса «Глинского» и «Рогдаевых псов» значимы баллады Жуковского). Дальше речь пойдет об Ам4/3 в присутствии Пушкина. Первенство (как хронологически, так и по сути) здесь принадлежит И. И. Козлову.

19 апреля 1824 г. в Миссолунгах умер Байрон. Летом Козлов пишет на его смерть стихотворение, озаглавленное фамилией поэта — «Бейрон». Оно будет опубликовано в «Новостях литературы» (кн. 10, декабрь) с посвящением А. С. Пушкину. «Северные цветы» с «Песнью...» выйдут чуть позже, но Козлов почти наверняка знал ее до печати: Тургенев был частым гостем парализованного поэта, навещал его и Дельвиг, в письме от 10 сен-

³⁰ Работая над балладой, Кюхельбекер «Песни о вешем Олеге» скорее всего не знал. Девять лет спустя, вновь обратившись к древнерусскому «балладному» сюжету («Кудеяр»), он рефлектирует над размером, но вспоминает при этом лишь «Рогдаевых псов», вероятно, будучи уверенным в своем приоритете. Или не желая даже себе признаться, что опыт Пушкина теперь учитывается — строфа (куплет) «Кудеяра» должна быть короче прежней [Кюхельбекер 1979: 262]. Так и получилось, но оригинальностью и объемом автор не поступился, банальных шестистиший не выдал, 35 строф написал: «Над зеркалом Исты, реки тихоструйной, / Не светлый булатный шелом / Блестит на головшке храброй и буйной, — / Над речкой красуется дом; / Тот дом не жиле ли тиуна Истомы? / Что полная чаша тиуна хоромы, / А нивы, что море, кругом» [Кюхельбекер: I, 253]. Ср. также «Сказку Зосимы» (сюжет Эдипа, Иуды, Андрея Критского и других великих грешников) в «Ижорском»: «В Модоне седой проживал Аполлос; / Хоть поздно, а Бог даровал ему сына; / Понес Аполлос к вешей женке вопрос: / “Какая назначена сыну судьбина?” / И вешая женка ему говорит / “Рукою сыновнею будешь убит; / На матери юноша женится / И двух угомонит попов; / Но третий то поп не таков, / И бешеный зверь переменится”» (18 десятистиший), и стихотворение, написанное незадолго до смерти: «Счастливицы вольные птицы, / Не знают они ни темницы, / Ни ссылки, ни злой слепоты. / Зачем же родился не птицею ты?» (8 строф) [Кюхельбекер 1967: II, 420; I, 325].

тября передавший Пушкин привет от «слепца» Козлова, который «только что и твердит о тебе да о Байроне» [Пушкин: XIII, 108]. И уж точно Козлов знал «Графа Гамбургского» — в «Бейроне» воспроизводится десятистишная (с одическим призывом) строфа этой баллады: «Среди Альбиона туманных холмов, / В долине тиши обреченной, / В наследственном замке, под тенью дубов, / Певец возрастал вдохновенный. / И царская кровь в вдохновенном текла, / И золота много судьбина дала; / Но юноша, гордый, прелестный, / Высокого сана светлее душой, / Казну его знают вдова с сиротой, / И звон его арфы чудесной». К пятой строке дано генеалогическое примечание: «Лорд Бейрон происходит от царей: шотландский король Иаков II был предок его по матери». Повествуя о Байроне (жизнь, судьба и душевный склад которого целенаправленно очищаются от демонизма и экстравагантности), Козлов не только соединяет в его лице поэта с героем (эта компонента автобиографического мифа окрашивает и другие поминовения свободолюбивого скитальца), но и наделяет певца царственным статусом. Стиховой размер сопрягается с ключевой для будущей русской словесности темой «смерть/бессмертие поэта». Проведенный сквозь весь реквием мотив любви насильственно разлученных супругов акцентирован кодой, ориентированной на баллады Жуковского о разорванном «союзе сердец»: «...и весть пронеслась, / Что даже в последний таинственный час / Страдальцу бывшее мечталось: / Что будто он видит родную страну, / И сердце искало и дочь и жену — / И в небе с земным не рассталось».

В следующем году Козлов пишет стихотворение, которому суждено стать главным транслятором одного из мотивов «Песни о вещем Олеге»: «Не бил барабан перед смутным полком, / Когда мы вождя хоронили, / И труп не с ружейным прощальным огнем / Мы в недра земли опустили <...> Прости же, товарищ! Здесь нет ничего / На память могилы кровавой; / И мы оставляем тебя одного / С твоею бессмертною славой» («На погребение английского генерала сира Джона Мура»). Перевод стихотворения Чарльза Вольфа эквиметричен, но выбор размера определен не только подлинником: Козлов, превосходно владевший иностранными языками, часто оставлял метрику оригинала. Стихи Вольфа должны были получить русскую версию как из-за своей популярности, так и по внутреннему созвучию с «Песнью...», точнее — со скрыто намеченной в ней темой пропавшей могилы. Пушкин едва ли случайно обминул это напрашивающееся слово; в тексте есть образованный от него эпитет («Могильной засыплюсь землею»), в ходе работы были записаны (дабы потом измениться) строки: «И хочет он видеть могилу коня», «Мой конь до могилы носил бы ме-

ня» [Пушкин: II, 218, 689]. Слово исчезло, как могилы князя и его верного товарища. У Козлова оно появляется (даже дважды; в процитированной финальной строфе и выше: «Штыками могилу копали»), но и здесь речь идет о могиле, обреченной исчезновению — генерала хоронят в чужой земле, без должных обрядов и памятного знака. Мотив усилен контекстом: если английские читатели знали, кто такой погибший в пору противоборства с Наполеоном на Иберийском полуострове генерал Мур, то для читателей русских он становился «неизвестным солдатом», а слава его зиждется не на «фактах», а только на поэтическом слове. «Слово» это послужило позднее «бессмертной славе» многих — солдат, мучеников, революционеров, известных и безымянных.

Наконец в 1827 г. Козлов вольно переводит Ам4/3 обнаруженное многоим ранее (февраль 1826) «венецианское» стихотворение А. Шенье и печатает в «Невском альманахе» рядом с эквиметричным переводом Пушкина («Близ мест, где царствует Венеция златая...») — несомненно, с его согласия. Избранный размер и контекст публикации указывали на тонкую смысловую связь «Песни о вещем Олеге» и «Андрея Шенье», элегии о казненном и на какое-то время исчезнувшем, но затем воскресшем стихами поэта. Перевод должен был читаться как оммаж Пушкину: «Над темным заливом, вдоль звучных зыбей / Венеции, моря царицы, / Певец полуночный в гондоле своей / С вечерней зари до денницы / Рулем беззаботным небрежно сечет / Ленивую влагу ночную; / Поет он Ринальда, Танкреда поет, / Поет Эрминию младую <...> И я петь люблю про себя в тишине, / Безвестные песни мечтаю...» [Козлов: 88, 91, 99–100, 125]. Так были открыты перспективы трех переплетающихся смысловых линий: смерть поэта, смерть неизвестного солдата (в дальнейшем — любая смерть), сокровенная поэзия.

Начитанный в германской словесности С. П. Шевырев, обращаясь к «чужому» метру, казалось бы, не нуждался в опоре на русские прецеденты, однако его первый опыт в Ам4/3 открывается реминисценцией: «Над бездною водной, на мрачной скале, / Кинжалом упрека измучен, / Глаза приковавши к безмолвной земле, / И с жертвой своей неразлучен, / Клейменный убийца у берега сидит — / И Авеля имя в устах шевелит» («Каин», 1825); первоубийца запечатлен в позиции Громобоя — балладный метр притягивает балладные мотивы. Затем Шевырев переложит Шиллеровы «Четыре века» (1827), усиливая переключки с «Графом Гапсбургским»: «Как весело кубок бежит по рукам, / Как взоры пирующих ясны! / Но входит певец, — и к земным их дарам / Приносит дар неба прекрасный: / Без лиры, без песни и в горных странах / Не веселы боги на светлых пирах <...>

Он в хижину ль входит, в пустынный ли край: / С ним боги и целый божественный рай <...> Он жил и любил и к нему на пиры / Природа обильно носила дары». Наконец, тем же размером (с модифицированной рифмовкой) будет написано «Чтение Данта» (1830) — апология величайшего (для Шевырева) поэта: «Что в море купаться, то Данта читать: / Стихи его тверды и полны, / Как моря упругие волны! / Как сладко их смелым умом разбивать! / Как дивно над речью глубокой / Всплываешь ты мыслью высокой: / Что в море купаться, то Данта читать» [Шевырев: 14, 26, 85].

Едва ли «Песнь...» обусловила пристрастие к Ам4/3 многоязычного и многопишущего Д. П. Ознобишина. Этот размер используется им в переводах (эквиметричных и нет) с английского («Юноша-певец (*Ирландская мелодия Мура*)», 1826; «Рождение арфы (*Из Мура*)»), шведского (народные баллады «Исповедь», «Две сестры», «Битва в дубраве», 1835), немецкого («Король Гаральд Гарфагар» Гейне), даже испанского («Альгама (*Из Romancero general*)», 1834); и тех опусов, которые (и при невыявленных источниках) выглядят откуда-то пересаженными. Так происходит как в пьесах околосказочных: «Возьмите, возьмите предвиденья дар, / И дивную тайну возьмите! <...> Я тайну проникнул веков в глубине, / И радость с тех пор недоступна ко мне» («Тайна пророка», 1827; тут без «Песни...» не обошлось), так и в лирических («Меня обманула улыбка одна...», 1828). В этом «ритме» скачет «Аравийский конь» (1827; скорректирован Жуковский) и льется «Песня нордманов» (1827, скорректирован Батюшков) [Ознобишин: I, 103, 403, 410–415; II, 136; I, 348; II, 29; I, 158, 133, 245–246].

Если Ознобишин берет образцы на Западе (потому его совпадения с Пушкиным случайны, обусловлены связностью балладной традиции), то амбициозный А. Н. Муравьев³¹ захвачен «Песнью...» всерьез. Он прикрепляет метр к древнерусской теме в трагедиях «Рогнеда» (1825 – начало 1826; полиметричный фрагмент «Русалка») и «Падение Перуна» («Владимир») [Муравьев: 84; Поэты 1820–30: II, 122–123] и балладе «Ольга»: «Задумчиво Ольга сидит у окна, — / О чем же горюет княгиня? / О гибели мужа мечтает она, / О возрасте юного сына, / В высокой светлице скучает одна, / И очи не знают отрадного сна». Размеру покорна тематика — балладно-историческая («Цареградская обедня», где нарушение запрета ведет к ужасным следствиям, но зато гремит пророческое слово: «И знайте: тогда лишь сей службе конец, / Когда наша цепь разорвется, / С Султана

³¹ О начале его литературной карьеры см.: [Вацуру 2000], послесловие Н. А. Хохловой в: [Муравьев: 244–264].

падет — Константинов венец, / Здесь знамя креста разовьется, / И сонм одноверцев проникнет в сей храм, / И Царь Россиян прикоснется к вратам»), историко-философическая («Кремль»; в полиметрической композиции Ам4/3 отдан Тихому хору теней), традиционно элегическая («Уныние»), метафизическая («Стихии», «Прометей», где некий Дух содрогается, нежданно узрев средь подвластного ему Кавказа скелет и клацающий зубами череп страдальца-титана: «Трепещущий Дух над костями стоит, / Впервые о смерти мечтает; / На светлый свой призрак уныло глядит / И с остовом грозным слышит; / Одни у них члены и те же черты, / И смертью — Духа смутились мечты») и ориентально-охотничья («Ханская ловля»). Острая обида на Пушкина не развела Муравьева с излюбленными метром и строфой — «Кремль» и «Ханская ловля» пишутся в 1828, а созданный тогда же «Тадмор» публикуется в «Альционе» (1832) с выразительным псевдонимом — Олег: «Ты видел ли, путник, пустынный Тадмор, / Разбитыми дивный столбами, / И тернием солнца поросший притвор? / Его омывает песками / Ветр буйный пустынь, и он бел на степях, / Как белые кости в разрытых гробах» [Муравьев: 84, 87, 90, 165, 167, 114, 117, 119, 170].

«Бельведерский Митрофан» пушкинское решение осваивал грубовато. Другой молодой певец, более одаренный, но не менее завистливый, действовал чуть умнее: из одной «Песни..» он выкроил две баллады — «Олега» (1826) и «Кудесника» (1827) [Языков: 198–200, 217]. Поскольку обе получили убедительные интерпретации (об «Олеге» см.: [Виницкий: 128–140]; о «Кудеснике»: [Рассадин: 90–100]), я избавлен от необходимости обсуждать эти эпигонские (в плане поэтики), конъюнктурные (в плане прагматики³²) антипушкинские опусы.

По другой причине лишь бегло коснусь «Старой были» П. А. Катенина (1827–1828). На мой взгляд, интерпретация этой баллады, предложенная в классической статье «Архаисты и Пушкин» (1926) [Тынянов: 74–85] и ставшая общепринятой, нуждается в пересмотре. Не имея возможности развернуть аргументацию (это предмет отдельной работы), скажу лишь, что стрела Катенина предназначалась не Пушкину, а Жуковскому, в изрядной

³² Но не идеологии, которой у Языкова не было вовсе. По крайней мере, в 1826 г., когда недавний автор строк «Я видел рабскую Россию: перед святыней алтаря, / Гремя цепями, склонивши выю, / Она молилась за царя» ехидничал над декабрьскими происшествиями («Вторая присяга»), а параллельно плачу по Александру и апологии Николаю («Олег») восторженно поминал казненного Рылева и прорицал отмщенье «самовластию царей» («Не вы ль убранство наших дней...») [Языков: 104, 175, 183].

мере — как автору (переводчику) «Графа Гапсбургского»³³. Метр «Старой были» полемически отсылал не к «Песни...», а к «Графу...». Оттуда же пришел мотив «конь — дар государя»: «Но первый получит не то от меня, / В бою победитель счастливый, — / Персидского дам ему под верх коня: / Весь белый он с черною гривой; / Копытом из камня бьет искры огня / И носится вихрем над нивой» [Катенин: 177]. Трансформация строфы (своя, а не занятая у Шиллера; осложнена тройной рифмой!) должна была показать превосходство русского поэта над германофильствующим скопцом.

Неприязнь к «Песни...» у Александра Бестужева в Сибири ослабела. В его «якутской балладе» «Саатырь» (1828) нет и помину о гражданственно-патриотическом одушевлении. Есть жутковатое предание о разлученных возлюбленных, их попытке соединиться (героиня имитирует смерть, дабы оставить постылого мужа) и о коварстве шаманов, загоняющих изменницу в царство мертвых (власть судьбы). Строфа сравнительно с пушкинской удлинилась, но без изысков. В зачине присутствует фольклорный отрицательный параллелизм (как в «Олеге» Языкова, но привнесенный, вероятно, самостоятельно): «Не ветер вздыхает в ущелье горы, / Не камень слезится росой — / То плачет якут до далекой поры, / Склонясь над женой молодою. / Уж пятую зорю томится она, / Любви и веселья подруга, / Без капли воды, без целебного сна / На жаркой постели недуга; / С румянцем ланит луч надежды погас, / Как ворон над нею — погибели час» [Бестужев-Марлинский: 139].

По пушкинским чертежам сооружено «Предвещание» А. И. Подолинского (1828): «Кто бросился в Волхов с крутых берегов? / В реке за клубилася пена. / В реке зазвенело... не звон ли оков? / Наверное, беглый из плена». Реминисценции «Кубка» здесь нет — Жуковский перевод баллады Шиллера еще не завершил. Герой устремляется в бор на болоте, где его кто-то называет по имени (Вадим — стало быть, мы близ древнего Новгорода и в известной исторической ситуации) и вопрошает о намерениях: «Иду я совета искать у Волхва, — / Пришелец ответствует смело. — / Проник он все тайны, вещает молва, / Так сам угадает, в чем дело». Вышедший из «облака дыма» «столетний старик» цену себе знает: «Вадим, ты узнаешь, всеведущ ли я / И тщетно ль мне верят народы, / Покорен мне воздух, покорна земля, / Проник и в огонь я и в воды. // Что прежде сбы-

³³ Не исключено, что Катенин метил также и в Языкова (из-за «Олега», напечатанного в «Северной пчеле» 12 февраля 1827), и в Козлова (из-за стихотворного обращения к новой императрице Александре Федоровне, предварявшего перевод «Невесты Абидосской», 1826).

лося, что будет вперед, / Все знаю в пустыне безлюдной, / О чем ты замыслил и что тебя ждет, / Проведать, увидишь, нетрудно». Вызванные волхвом сокол, сова и ворон вещают недоброе. «Умолкнули птицы — исчезнул старик, / Вполне совершилось гаданье, / Но витязь безмолвен, челом он поник, / Не в радость ему предсказанье». Кроме витязя, волхва (лесного старика), зловещего пророчества, предопределенности (выслушав птиц, читатель вместе с Вадимом догадывается: не вернуть Новгороду вольности) и знакомых рифм есть в суггестивной балладе и конь — для сюжета не нужный.

В 1830-х гг. от сумрачной баллады Подолинский переходит к «думам» и «мелодиям» в балладных тонах. В одной из «мелодий» волхв соединяется с витязем — загадя (не без влияния Лермонтова) воспевается последнее пристанище: «Когда я умру, схороните меня, / Вдали от кладбищ, одиноко, / Под сенью широкой столетнего пня, / И холм мне насыпьте высоко». В 1855-м (вероятно, Крымская война напомнила о минувших битвах) «козловский» извод «Песни...» сопрягается с «Сельским кладбищем» (метр модифицирован: Ам4ж3м4ж3м): «Вот камень у церкви, под сению дуба, / Ни слова, ни буквы на нем; / Крестом лишь две сабли насечены грубо, / И те заросли уже мхом <...> Она без названья, сокровище внука, / Любви бескорыстной урок, / За доблесть народа святая порука / И будущей славы залог» («Могила солдата») [Подолинский: I, 173–181, 190, 223; II, 121, 145].

Одновременно с Подолинским встречу старца (можно догадаться, что волхва, хотя слово не сказано) и путника описывает А. А. Шишков: «Тяжка мне, страдалец, кручина твоя, / Приятно помочь в огорченье, — / Но помни три слова, в них тайна моя: / *Надежда, готовность, терпенье*». Равно приметно знакомство с «Песнью...» и «Теоном и Эсхином»: «Уж многих я видел в дремучих лесах, / Все мчались к таинственной цели; / Но скоро их обнял и трепет и страх / И кости гостей забелели». Путник совету внял: «И к цели желанной его довели / *Надежда, готовность, терпенье*» («Три слова, или Путь жизни», 1828) [Поэты 1820–1830: I, 410–411]. Шишков был начитан в германской поэзии, весьма вероятно, что у «Трех слов...» есть источник, но читается эта баллада-притча при свете Жуковского и Пушкина.

Русско-турецкая война заставила вспомнить баснословный поход на Царьград. Пушкин в стихотворении «Олегов щит» (о нем см.: [Осповат]) избежал напрашивающейся метрической реминисценции. Недостачу компенсировал А. С. Хомяков в «Прощании с Адрианоподем» (1829), где балладный метр (метонимическое напоминание о победах Олега) соединен с одической (державинской) эмблематикой (отсылка к победам екатерининских времен): «Эдырне! На стройных мечетях твоих / Орел возвы-

шался двуглавый; / Он вновь улетает, но вечно на них / Останутся отблески славы! / И турок в мечтах будет зреть пред собой / Тень крыльев Орла над померкшей Луной!». Позднее Хомяков реализует два потенциальных смысловых обертона метра. Чаюние идеального государя («Граф Гапсбургский» здесь важнее «Песни...») отзовется в “Ritterspruch — Richterspruch” (1839?; в обеих строфах начальный Ам4/3 сменяется Ам4): «Ты вихрем летишь на коне боевом / С дружиной твоей удаюю; / И враг побежденный упал под конем, / И пленный лежит пред тобою. / Сойдешь ли с коня ты? поднимешь ли меч? / Сорвешь ли бессильную голову с плеч? / Пусть бился он с диким неистовством брани, / По градам и селам пожары простер; / Теперь он подымлет молящие длани; / Убьешь ли? о стыд и позор! <...> Пусть дух его черен, как мрак гробовой, / Пусть сердце в нем подло, как червь гноевой...» (вот и пушкинская змея!). «Наполеоновские» коннотации «Песни...» проявятся в двух откликах на перенесение праха императора (конечно, не без посредничества Козлова): «Когда мы разрыли могилу вождя / И вызвали гроб на сияние дня, / В нас сердце сжалось от страха: / Казалось, лишь тронем свинец гробовой, / Лишь дерзко подымем преступной рукой / Покров с могучего праха...» («7 ноября», 1840); «Не сила народов тебя подняла, / Не воля чужая венчала, / Ты мыслил и властвовал, жил, побеждал, / Ты землю железной стопой попирали, / Главу самозванным венцом увенчал / Помазанник собственной силы» («Еще об нем», 1841). Все исчисленные мотивы сойдутся в стихах на новую восточную войну: «Глас Божий: «Сбирайтесь на праведный суд, / Сбирайтесь к Востоку народы!» / И, слепо свершая назначенный труд, / Народы земными путями текут, / Спешат через бурные воды» («Суд Божий», 1854) [Хомяков: 85, 115, 119, 120].

В. Г. Теплякова историософия и политическая метафизика не занимали, а потому преобладающий в его большой полиметричной композиции «Чудный дом» (1831) Ам4/3 реализует иные интенции. Им живописуется творимый поэтом мир: «Есть царство златых, бриллиантовых дум; / По их океану блуждая, / Как сладко пирует воспрянувший ум, / Вещественный мир покидая! / К духам бестелесным, могучий Алкид, / За грань он подлунной далёко летит; / Но тише... вся тварь умолкает... / Уж сумрак глубокий обнялся с землей; / Вы слышите ль: полночь на башне седой, / Как дальний орган, завывает!...» (редкий случай воспроизведения строфы «Графа Гапсбургского»). В кульминации (балладно-готической по колориту) поэт переходит к Ам4/3: «И в последней стене пред бесплотным вождем / Неприметная дверь отворилась, / И лестница, древним поросшая мхом, / Повитая плющем, явилась...». Пройдя череду испытаний в «чуд-

ном доме» (во сне? в фантазиях?), поэт приходит к безнадежности: «С тех пор мне в искусствах, в красе молодой, / В сокровищах знаний и в славе земной / НИЧТОЖЕСТВА зрится стяжанье!...». Четверостишьями Ам4/3 с начальным мужским стихом пишутся несколько строф «Вакхической песни» (1, 3, 7; в прочих метр и рифмовка варьируются; 1836). Противоречия здесь нет: как и поэзия, вино уводит от призрачного дольного мира: «Наполним бокалы, — я жаждой такой / Досель никогда не томился, — / О, выпьем же! Кто не пивал под луной, / За чашей с людьми не мирился? / Всё в пестрой сей жизни коварный обман; / Лишь ты без обмана, шипучий стакан» [Поэты 1820–30: I, 668–674, 686–688].

С Тепляковым, в сущности, согласен Баратынский: «Предстала, и старец великий смежил / Орлиные очи в покое; / Почил безмятежно, зане совершил / В пределе земном все земное! / Над дивной могилой не плачь, не жалеи, / Что гения череп — добыча червей». Поэт выше тленной (во всем) земной жизни и людских представлений о бессмертии (загробном бытии). Брежущая в первой строке пушкинская реминисценция («орлиные очи») разворачивается рассуждением о всеотзывчивости Гете, где отсылки к «Пророку» и гетеанскому по генезису «Разговору книгопродавца с поэтом» сплавлены с отголосками «Рыбака» и «Лесного царя». Сквозь строки «Мечтою по воле проникнуть он мог / И в нищую хату, и в царский чертог» проглядывает двестишье русской версии «Четырех веков» — «Он в хижину ль входит, в пустынный ли край: / С ним боги и целый божественный рай». «С природой одною он жизнью дышал» (учитывая общий контекст) напоминает «Он жил и любил, и к нему на пиры / Природа обильно носила дары» (оттуда же). В коде — «И в небе земное его не смутит» — перефразируется и переосмысливается финал козловского «Бейрона»: «И в небе с земным не рассталось» [Баратынский: 174–175]; ср.: [Шевырев: 26; Козлов: 91]. Плотность цитат указывает на сознательно цитатный характер метрико-строфической организации текста — отсылку к «Песни о вещем Олеге». Следующий опыт поэта с Ам4/3 эту корреспонденцию подтверждает. Похоронив поэта (единственно истинного), Баратынский во второй половине 1830-х гг. правит тризны по поэзии, в том числе, по древнейшей, той, что была не только поэзией. Об этом — «Приметы», насыщенные архаизмами и историзмами. Здесь нет ни волхва, ни князя (правда, есть «полк» и «вражья дружина»), но есть атмосфера русской древности и взаимосвязанные мотивы судьбы и доверия приметам. Вещий Олег не мог понять *по-иному* вещего кудесника — теперь говорится о более глубоком прошлом, когда вещими были все, и о современности, когда вещей нет вовсе: «Но, чувства презрев, он дове-

рил уму; / Вдался в суету изысканий... / И сердце природы закрылось ему, / И нет на земле прорицаний» [Баратынский: 191]. Вводя пушкинские метр и колорит, Баратынский предлагает увидеть в «Песни...» прежде не замеченный упреждающий знак.

Продолжается в 1830-х гг. и жизнь Ам4/3 в романсово-элегической традиции, но течет она вяло. Сколько-то чуткие поэты каким-то образом помнят о балладном (с уклоном к эпичности) строе «Песни о вещем Олеге». Присутствие «Песни...» мешает использованию ее размера в «чистой» лирике. Если, конечно, стихотворец не вовсе равнодушен к метрике (и национальной поэтической традиции).

Приведем некоторые примеры: «Природа, я знаю, ты тайны хранишь / Под пестрой своею завесой; / На наши вопросы упорно молчишь, / Да мы не нарушим святости» («Стремление души», 1834); «Был вечер. Торжественно солнце зашло, / Разлившись по небу зарею, / И свет исчезавшего ясного дня / Сливался с вечернею тьмою <...> Уж истины луч предо мной заблестел... / Но вдруг я вздрогнул и очнулся: / Один я на бреге высоком сидел, / У ног моих воды катились» («Фантазия», 1834; в этих опытах рифма то возникает, то уходит — то ли от неопытности, то ли с благодарной памятью о «Теоне и Эсхине»); ср. также: «Скала» (1835; заметно не только знакомство с «Узником» и «Кавказом», но и тяга к эксперименту: за тремя строфами Ам4/3 следуют четыре Ан4/3, а потом еще шесть «наших»); «Далёко, далёко желанный приют...» (1838); «Несутся, мелькают одно за другим...» (1838). Наконец: «Элада, Элада! Отчизна моя! / Возможно ль? Ужели с тобою / Навеки, навеки расстануся я / И в грустной чужбине изною <...> Над родиной милой виденья живут, / Долины там призраков полны! / Там гордо Олимп и Парнас встают, / Шумят геллеспонтские волны!» («Олег под Константинополем»; песня царевны, из-за хитрости которой Олег все же оказался «мифом»). Пародия удавалась Константину Аксакову лучше, чем лирика, — что ранняя, в ослабленном духе Жуковского, что «зрелая», выражающая заветные чаянья: «На юношу вечный спускается сон, / Мечта его сердце лелеет; / И видит он: утро, уже небосклон / Зарею с востока алеет <...> Он видит, он слышит — восторженный взор, / Восторженный слух, весь — вниманье! / Он видит Великий Народный Собор, / Он слышит его совещаенье» («Сон», 1846, опубл. 1881) [Поэты кружка Станкевича: 301, 302–303, 317–318, 338, 339, 465–466; 398–399]. Пушкинского звука автор не слышит. И тут он не одинок; ср.: «Первая любовь» (1835) [Ершов: 158]; «Госка» (1837) [Полежаев: 186]; «Распутье. Песнь Риццио из поэмы “Мария Стюарт”» (1839) Н. В. Кукольника [Поэты 1820–1830: II, 577].

Но есть и случаи интереснее: «Прощай, голубой, полуночный залив, / Живая Неаполя лира! / В час ночи, когда твой немолчный призыв / Носился по безднам эфира, / Гремучий и жалобный, вещий без слов, — / Мне мнилось: то голос отживших веков <...> О, что же отныне мой путь озарит / Таким вдохновительным светом? / Что душу, как ты, освежит, обновит / И врежется в память заветом? / Мне грустно; отныне мне счастья не знать: / Кто видел Неаполь, тому умирать» [Поэты 1820–1830: I, 304–305]. Будущему автору стихотворения «Неаполь, прощай» (1834) В. И. Туманскому Пушкин, приятельски общаясь с ним в Одессе, стихи свои читал. Возможно, среди них была и «Песнь...», отзвук которой ощутим не только в соседстве эпитета «вещий» и «отживших веков», но еще больше в общей «прощальной» тональности неаполитанской пьесы. В финале местное хвастливое присловье (*лучше Неаполя ничего в мире нет) получает буквальное истолкование, а превращенное в вопрос счастливое восклицание Эсхина — «Сей сладкой надеждою мир озарен, / Как небо сияньем Авроры» [Жуковский: I, 383] — парадоксально подтверждает мрачный вывод.

«Элегия» (1839) В. И. Красова дает новый извод «поминальной» линии Ам4/3: оплакивается не герой и не поэт, а девица или женщина: «С шумящим потоком, с весенней волной / Страдалица очи закрыла; / На веки, навеки с последней борьбой / Сердечные муки забыла» (далее размер меняется). Плач по роковой красавице продолжен в прикидывающейся балладой запоздалой рецензии на «Сен-Ронанские воды» В. Скотта: «Кто скачет, кто мчится на белом коне / Нагорной опасной тропой? / Кто бледная дева — при бледной луне — / С блуждающим взором, с поникшей главою? / Ей горы знакомы; ей полночь как день, / Конь добрый не знает удара. / Кто ж призрак печальный? Кто бледная тень? / То мчится безумная Клара» («Клара Моврай», 1839). Куда и почему мчится Клара, можно узнать из романа «шотландского чародея», поэт же без сомнения норовит ускакать от захватившего первую строку «Лесного царя» и сбивается на «Песнь...». Размер прыгает уже в зачине, дальше Ам4/3 (в разных конфигурациях) конкурирует с менее «цитатным» Ам4 с начальным женским стихом. Но без эффектной коды не обойтись: «Ты, бедная Клара, безумная Клара, / Злосчастная Клара Моврай» [Поэты кружка Станкевича: 224, 233–234].

Важно, что «Клара Моврай» — не баллада. Бестужевская Саатырь — персонаж, ее историю узнать любопытно, но сочувствовать жертве шаманов трудно. А вот книжной героине — можно. Она — такая же обобщенная женщина (страдалица, искусительница, светлый идеал), как условные героини элегий, песен, посланий. «Клара Моврай» наивна, но сравнитель-

но скоро (1847) будет написано фетовское: «Я болен, Офелия, милый мой друг! / Ни в сердце, ни в мысли нет силы. / О спой мне, как носится ветер вокруг / Его одинокой могилы. // Душе раздраженной и груди больной / Понятны и слезы, и стоны. / Про иву, про иву зеленую спой, / Про иву сестры Дездемоны». Это второй и последний случай обращения поэта к Ам4/3 (первый — в меру банальная и невнятная «Стена» (1842); в «основное собрание» не вошло) [Фет: 113, 373]. «Могила» у Фета не вполне шекспировская (кто-то, обращающийся к «нимфе», но отнюдь не Гамлет), а та, о которой умолчал Пушкин и сказал Козлов, — одинокая, забытая, для читателей — неведомо чья. Недуг, что должна исцелить песня, скорее всего, Саулов (байроновско-лермонтовский). Единство Офелии и Дездемоны — знак всегдашнего женского злосчастья. Потому срежиссированное Фетом шекспировское двуголосье вынырнет в «Уроках английского» Пастернака, а Ам4/3 появится у Ахматовой в четверостишии «Вместо посвящения» к «Полночным стихам»: «По волнам блуждаю и прячусь в лесу, / Мерещусь на чистой эмали, / Разлуку, наверно, не плохо снесу, / Но встречу с тобою — едва ли» [Ахматова: 236]. Гениальное стихотворение Фета сильно укрепило позиции размера на женском изгибе «тренической» линии.

Фету удалось почти невероятное — написать стихотворение, словно бы свободное от «памяти метра». На этом фоне понятно стремление Красова вырваться из тенет размера (метание между Жуковским и Пушкиным). Подобные маневры так же характерны, как ненужные (или почти ненужные) «формульные» или мотивные реминисценции у Подолинского, Шишкова, Туманского. Они будут появляться и у поэтов следующих поколений, как и попытки проигнорировать пушкинскую окраску размера.

В этом плане примечателен случай самого «громкого» поэта второй половины 1830-х гг. У молодого Бенедиктова Ам4/3 встречается всего четыре раза (при зримой любви к трехсложникам!), у повзрослевшего — лишь однажды. Ранние приступы к размеру четко классифицируются. В первых, это фрагменты полиметричного «Озера» (1835), где работает контраст «длинных» и «коротких», повествовательно-размыслительных и динамичных метров (2 строфы Ам4/3 — 5 четверостиший Х4/3 — 2 строфы Ам4/3 — 6 четверостиший Х4/3 — 2 строфы Ам4/3; количественно почти паритет; Ам4/3 сведен в шестистишья, но не пушкинские): «Я помню приволье широких дубрав, / Я помню край дикий. Там в годы забав, / Невинной беспечности полный, / Я видел — синелась, шумела вода, — / Далёко, далёко, не знаю куда, / Катились всё волны да волны». Во вторых, — типичная бенедиктовская безвкусица, где метр не релевантен: «Взгляните, как вьется, резва и пышна, / Прелестница шумного света. /

Как носится пламенным вихрем она / По бальным раскатам паркета. / Владычица мира и мира кумир — / Опасной кокеткой зовет ее мир» («Две прелестницы», 1838). В-третьих, — «Могила» (1835), связь которой с «Песней...» сомнению не подлежит (хотя поэт не замечает, что «спорит» с предшественником, а стилевые различия бьют в глаза): герой-певец, борение с мирским злом и судьбой, неизбежность смерти и надежда на ее своеобразное одоление — «Могила за мною, как гений, стоит / И в сердце вливает отвагу, / Когда же боренье меня истомит — / Туда — и под насыпью лягу <...> Но с миром не кончен кровавый расчет! / Нет, в бурные силы природы / Вражда моя в новой красе перейдет, / И в воздух, и в пламя, и в воды». В-четвертых, «Певец» (1838), где единственный раз Бенедиктов использует пушкинский вариант строфы (что может быть случайностью), а мотив одиночества осложнен реминисценциями пушкинских «Признания» и «Элегии»: «Бездомный скиталец — пустынный певец — / Один с непогодой в споре, / Он реет над бездной, певучий пловец, / Безъякорный в жизненном море; / Всё в даль его манит неведомый свет: / Он берега ищет, а берега нет <...> Он ищет печали — и всюду найдет. / Он вызовет, *вымыслит* муки, / Взлелеет их в сердце, а там перельет / В волшебные, стройные звуки, / И сам же, *обманутый ложью своей*, / Безумно ей *верит и плачет над ней*» (курсив мой).

В наивном «Певце» вызревает совсем не «литературная» «Тоска» (между 1842 и 1850) — одно из лучших свершений поэта, где лексически «пушкинизированный» мотив введен с иронией, а в ударной строфе «гладкий» размер вытеснен трехсложником с переменной анакрузой: «Ужели пророческий сердцу язык / Сулит мне удар иль потерю? / Нет, я от мечты суеверной отвык, / Предчувствиям темным не верю <...> Ее ласка жестка, ее чаша горька, / Но есть в ней и тайная сладость, / Ее схватка крепка, и рука нелегка, — / Что ж делать? Она ведь — не радость!» [Бенедиктов: 65, 151, 90–91, 146–147, 268–269]. «Тоска» предсказывает Слуцкого и Анненского, которые Ам⁴/3 не использовали никогда, как и еще ряд крупных поэтов второй половины XIX – первой половины XX вв.: Вяземский (в зрелости он дань трехсложникам отдал), Тютчев, Огарев, Аполлон Григорьев, Мей, Майков, Никитин, Плещеев, Владимир Соловьев, Бунин, Сологуб, Коневской, Кузмин, Гумилев, Есенин, Набоков...

3.

Два главных (если не считать Жуковского!) архитектора русского метрического репертуара обошли Ам4/3 стороной. Лермонтов не написал этим размером запоминающейся пьесы³⁴. Некрасов его не «заземлил» — не вложил в «старый» метр современное содержание. Причиной обоих минус-событий была «Песнь о вещем Олеге». Лермонтову она перекрывала путь в силу картинной четкости (не превзойти!); Некрасову — из-за жанровой и смысловой сложности.

В случае Лермонтова свою роль сыграла особое чувство юного поэта к трехсложникам, воспринимавшимся им как «чужие» размеры (больше английские, чем немецкие), требующие «точных» — пока не существующих — русских эквивалентов. В ранних трехсложниках Лермонтов играет меняющимися анакрузами и отказывается от женских рифм — и быстро создает бесспорные шедевры («Ангел», «Русалка»). Правильный Ам4/3 для него слишком «прост» — в огромном стиховом массиве 1830–31 гг. им написано всего «полтора» стихотворения — едва ли не самых бесцветных из трехсложных. «Полтора», а не «два» потому, что в одном амфибрахическая анакруза дважды заменяется анапестической: «На темной скале над шумящим Днепром / Растет деревцо молодое. / *Деревцо* мое ветер ни ночью, ни днем / Не может оставить в покое. / И, лист обрывая, ломает и гнет, / Но с берега в волны никак не сорвет <...> Он должен надежды свои пережить / *И с любовью* в сердце бояться любить» (курсив мой) — учитывая, что в стихотворении всего две строфы, нельзя однозначно ответить, случайная это ошибка (слух настроен на английское звучание) или решение. Второй случай чистый: «Не ты, но судьба виновата была, / Что скоро ты мне изменила, / Она тебе прелести женщин дала, / Но женское сердце вложила <...> Но в час свой урочный узнает оно / Цепей неизбежное бремя. / Прости, нам расстаться теперь суждено, / Расстаться до этого время» [Лермонтов: I, 157, 172–173]³⁵.

³⁴ В предисловии к книге о семантике метра говорится: «Почему большинство разделов озаглавлено стихами Лермонтова, а не иного поэта, читателю станет ясно, когда он прочтет книгу». Небрежение Лермонтовым Ам4/3 особенно ощутимо на фоне истории ближайшего «родича» — Ам3 («По синим волнам океана») [Гаспаров: 18, 120–151].

³⁵ Накладка с разносклоняемым существительным в этом контексте заставляет вспомнить не только будущую (многократно обсужденную) строку «Из пламя и света...» [Лермонтов: II, 43], но и безупречные строки «Песни...»: «Прощай, мой товарищ, мой верный слуга, / Расстаться настало нам время; / Теперь отдыхай, уж не ступит нога / В твое позлащенное стреме» [Пушкин: II, 219].

На рубеже 1833–34 г. Лермонтов по схеме козловского «На погребение...» отпел товарища по юнкерской школе — «В рядах стояли безмолвной толпой...» [Лермонтов: I, 275]; это стихотворение герой набиковского «Дара» несправедливо полагал началом традиции «похоронных маршей». В дальнейшем Ам4/3 у Лермонтова не появляется. Состязаться с Жуковским на почве другого «чужого» размера (не «английского», а «немецкого»³⁶) можно и должно, тем более, что здесь есть простор для маневра («Ночной смотр» Жуковского писан белым Ам3 и открывается мужским стихом; а лермонтовский «Воздушный корабль», почерпнутый тоже у Цедлица, зарифмован, начальная строка — женская; этот рисунок закрепляется «Тамарой»), с Пушкиным (хоть он и взял размер у Жуковского) — нельзя.

Лермонтов послужил «Песни...» иначе — своей «Песней...», сделал пушкинскую скрытую автометаописательность — явной. «Песня...» уравнивает всем известного Грозного царя и выдуманных «молодого опричника» и «удалого купца Калашникова». Все они «реальны», потому что о них поют гусяры. Равно достойны песни (памяти) и защитник домашнего очага Степан Парамонович, и демонический соблазнитель Кирибеевич, и царь, блюдуший установленный миропорядок. Песня — гарант

³⁶ Я почти не касаюсь переводов, размеры которых — отдельная проблема. Немецкие дольники (в первую очередь, Шиллеровы) сыграли важную роль в формировании Ам4/3. Так переводились иногда и дольники Гейне, но размер выбирался не столько по близости к оригиналу, сколько по соответствию поэтике переводчика, стремящегося встроить чужой текст в свою художественную систему и национальную традицию (иногда — ее трансформировать). Ам4/3 — не знак «русского Гейне», хотя им написаны забавные пародии Нового поэта: «В глубокою полночь, в таинственный час, / С молитвой я шел на кладбище, / Где горько я плакал — и плакал не раз, / Где матери милой жилище»; «В ушах моих Requiem страшно звучал, / И мрачно на улицах было, / Лишь там наверху огонек чуть мерцал / Сквозь красную штору у милой» («К матери» — оценим заголовок; «Requiem», 1846) [Панаев: 18, 21]. Конечно, «призвук» Гейне в некоторых русских Ам4/3 слышны, но традиции они не строят. Я знаю один пример Ам4/3, бесспорно стимулированный Гейне (и только им): «Я ехал в Европу, и сердце мое / Смеялось, и билось, и пело. / Направо, налево, назад и вперед / Большое болото синело <...> И сразу двенадцать томительных дней / Куда-то из жизни пропало: / Там было восьмое число сентября — / Здесь сразу двадцатое стало»; незадолго до вояжа (1899) М. А. Волошин переводил «Германию», начало которой в шуточных стихах «склоняется на русские нравы». В оригинальных сочинениях Волошин употребит размер лишь однажды: «Я болен весеннею смутной тоской / Несознанных миром рождений. / Овей мое сердце прозрачною мглой / Зеленых своих наваждений! // И манит, и плачет, и давит виски / Весеннею острою грустью... / Неси мои думы, как воды реки, / На волю к широкому устью!» (стихотворение входит в «парижский» цикл, 1905) [Волошин: 421, 667, 80–81]. Здесь уже нет Гейне; есть неприкрытое следование Фету («К Офелии») и, вероятно, невольное воспроизведение глагольного ряда из «Кубка»; ср.: «И воет, и свищет, и бьет, и шипит...» [Жуковский: III, 162].

«достоверности»: о чем поется, только то и было. Это — усиление пушкинской установки на предание.

Юный Некрасов пишет Ам4/3 баллады «Ворон» и «Водяной» (вошли в сборник «Мечты и звуки», 1839), обе «ужасные» и «западные» по колориту. Это не мешает ему начать «Ворона» отрицательным параллелизмом (как в «Олеге» Языкова, «Саатыри» Бестужева, а позднее у самого Некрасова в известнейшем фрагменте поэме «Мороз, красный нос»): «Не шум домовых на полночном пиру, / Не рати воинственный топот — / То слышен глухой в непробудном бору / Голодного ворона ропот. / Пять дней как, у матери вырвав дитя, / Его обгладал он, терзая, / И с тех пор, то взором в дубраве следя, / То в дальние страны летая, / Напрасно он лакомой пищи искал / И в злобе бессильной судьбу проклинал». Готический сюжет обогащен реминисценциями не только «Песни...», но и «На смерть Гете»; ворон сулит коню: «Ты так же свободно б весь мир облетал, / И бурным стремленьям преград не видал» [Некрасов: I, 233, 234].

Переводить размер в современный бытовой план Некрасов не пробовал³⁷ — Ам4/3 поэт оставил на тридцать лет, дабы в 1870 сочинить «политическую» версию «Песни...» — «Притчу»: «Послушайте, братцы! Жил царь в старину, / Он царствовал бодро и смело; / Любя бескорыстно народ и страну, Задумал он славное дело», тут же испорченное вельможами, что было раскрыто смелым гражданином: «Но смело нарушил жестокий закон / Один гражданин именитый. / Служил бескорыстно отечеству он / И был уже старец маститый <...> По мужеству воин, по жизни монах / И сеятель правды суровой, / О “новом вине и о старых мехах” / Напомнив библейское слово, // Он истину резко раскрыл пред царем <...> Отчизны врагом оказался старик — / Чужда ему преданность, вера! / И царь, пораженный избытком улик, / Казнил старика для примера! <...> Царь грустно поник головою» [Некрасов: III, 66–70]. Сюжетные, персонажные, жестовые, лексические совпадения с «Песнью...» так же очевидны, как вялость сочинения на актуальную тему («Притчу» связывали с делом Чернышевского).

Здесь Некрасов не оригинален. Поставить балладный Ам4/3 на службу правому делу пытались как за десять лет до «Притчи», так и десять лет

³⁷ Такую попытку предпринял Э. И. Губер в вариации пушкинского «Не дай мне Бог сойти с ума...», закономерно завершив ее мотивом смерти: «Я слышу: хохочут, поют и шумят, / Как тени меняются лица; / Тут кто-то заплакал, там цепи гремят... / Ужели и это темница? <...> Ах! если и мне по тому же пути / Окончить придется дорогу <...> Не думать, не плакать, на крик сторожей / Сходиться ко сну или пище, / И жить как собака, под гнетом цепей, / Пока не свезут на кладбище» («Странный дом», 1840) [Поэты 1840–1850: 176–177].

спустя. В первом случае автор заведомо бесцензурного текста, пересказав летописное предание об Андрее Первозванном в новгородской бане, посылает апостолу страшный сон: «Что вот миновал и семнадцатый век, / Как умер он крестной кончиной, — / Великий у русских царит человек, / И ходит повсюду с дубиной; / И орден апостолу в честь создает / Для тех, кто народу с ним больше побьет. // От ужаса вмиг пробудился Андрей, / Немедя собрался в дорогу / И дальше пошел от ильменских зыбей, / Смир-ря молитвой тревогу. / «О Господи! всякого в жизни земной / Избавь от невольных и вольных побой» («Апостол Андрей», 1859–1861?) [Михайлов: 113]. В случае втором история властителя и мудреца сжимается и «европеизируется»: «Король негодует, то взад, то вперед / По зале пустынной шагая <...> И шут засмеялся: «Ах, ты, чудодей! / Очистив весь край понемногу, / Ты в ссылку отправил всех честных людей / И — сам поднимаешь тревогу» («Король и шут», 1882) [Минаев: 183–184]; забавно, что текст открывает реминисценция «Видения короля»; ср.: «Король ходит большими шагами / Взад и вперед по палатам» [Пушкин: III, 337]³⁸.

И все же Некрасов одну из интенций «Песни...» реализовал — именно он после многолетнего воздержания от Ам4/3 сделал этот размер эпическим, написав им вторую часть «Русских женщин» — огромную (1464 строки) поэму «Княгиня М. Н. Волконская». Уже подзаголовок («Бабушкины записки») и зачин (обращение к внукам) акцентируют мотив памяти (сохраняемого предания). Резкий обрыв повествования («По-русски меня офицер обругал, / Внизу ожидавший в тревоге, / А сверху мне муж по-французски сказал: / “Увидимся, Маша, — в остроге!..”» [Некрасов: IV, 184]), с одной стороны, предполагает продолжение «летописи», а с другой, — устанавливает эпическую дистанцию между минувшим и сегодняшним днем. Опыт остался без последствий, а «картинная» (неспешная, чуть холодноватая) поэма вошла, как и «Песнь...», в круг детско-отроческого чтения.

Наконец, умирающий Некрасов приложил руку к совмещению (в рамках одного текста Ам4/3) «похоронно-поминальной» и «пророческой» семантики, доверив эту миссию Грише Добросклонову: «В минуту унынья, о родина-мать! / Я мыслью вперед улетаю <...> Давно ли народ твой игрушкой служил / Позорным страстям господина? / Потомок татар, как коня, выводил / На рынок раба славянина <не удержусь от указания

³⁸ Прежде автор зубоскалил без гражданского пафоса: «На борзом коне воевода скакал / Домой с своим верным слугою...». Из «Василия Шибанова» взят зачин, сюжет строится по схеме, известной по песенке про «прекрасную маркизу»: «“О, если тебе моя жизнь дорога, / Скажи мне как брату, как другу: / Кого ж хоронили?” — И молвил слуга: / “Покойную вашу супругу”» (1868) [Минаев: 123–124].

на «коня» и «татар», заменивших «хозар». — А. Н. <...> Сбирается с силами русский народ / И учится быть гражданином» [Некрасов: V, 230]³⁹. И тут ничего оригинального нет — почти все стихотворения, написанные Ам4/3 в 1840–90-х гг., — плачи, переходящие в инвективы.

Однако перед тем как демонстрировать типовые примеры, должно указать сильное исключение. Это поэзия А. К. Толстого, который, во-первых, работал с Ам4/3 много, во-вторых, разнообразно, в-третьих, на протяжении всего творческого пути, в-четвертых, ориентируясь на Жуковского и Пушкина (хотя и с учетом немецкой поэзии), в-пятых, редко используя размер в минорной тональности. Не касаясь здесь «балладного» Ам4/3, генезис (связь с «Графом Гапсбургским» и «Песнью...»), семантика и распределение по пересекающимся и взаимозависящим подвидам жанра описаны в [Немзер 2013], обращусь к лирическим пьесам. Если «Пустой дом» (1840-е гг.; рифмы сплошь мужские) можно считать предсказуемым дериватом баллады, то одно из первых стихотворений, обращенных к С. А. Миллер (1856), куда интересней. Открывается оно прямой отсылкой к «Песни...»: «С ружьем за плечами, один, при луне, / Я по полю еду на добром коне». Ход может показаться оплошным — что общего у вещего князя и влюбленного поэта? Общее — стремление заглянуть в будущее и обреченность судьбе. «Неведомый спутник» выполняет миссию «кудесника», предсказывает будущее. В его монологе Ам4 сменяется на еще более явственно отсылающий к «Песни...» Ам4/3, при этом «двойник-кудесник» иронически перефразирует недавнее стихотворение о таинственной встрече (Ам3): «Опомнись, порывы твои уж не те! / Она для тебя уж не тайна, / Случайно сошлись вы в мирской суете, / Вы с ней разойдетесь случайно. / Смеюся я горько, смеюся я зло / Тому, что вздыхаешь ты так тяжело». Предсказание произнесено *самим* поэтом, но уклониться от судьбы невозможно. Организующая «лирический роман» формула «приливы любви и отливы» возникает в стихотворении «Колышется море; волна за волной...» (1856) и контрастно развивается (хотя мотив любви и скрыт) в «двойчатке»: «Дробится, и плещет, и брызжет волна <...> От грома и плеска проснулась душа, / Сродни ей шумящее море!» и «Не пенится море, не плещет волна <...> Душа безмятежна, душа глубока, / Сродни ей спокойное море» (1858; двумя годами раньше переведено

³⁹ Предвестье Гришиной песни — III главка первой части «Мороза...», где среди других амфибрахийев прячутся и четыре строки «нашего»: «Одну только Бог изменить забывал / Суровую долю крестьянки. / И все мы согласны, что тип измелчал / Красивой и мощной славынки». Общеизвестная коррекция содержится в следующей главке [Некрасов: IV, 79–80].

стихотворение Гейне, герой которого пребывает «в той же позицьи» — «У моря сижу на утесе крутом...»).

Так соединяются в Ам4/3 «любовь», «поэзия» и «море»; ср. «морские» мотивы баллад, наделенные «варяжской» и/или «поэтической» огласовкой, особенно важной в «Садко» и «Кануте». Примечательно, что в стихах о трагической участи певца-воина Толстой заменит ожидаемый Ам4/3 на Ан4/3: «Его голос звучал как морская волна, / Мрачен взор был грозящих очей, / И была его длань как погибель сильна, / Сердце зыблемой трости слабей...» [Толстой: 76, 79, 87, 119–120, 436, 140]. «Гаральд Свенгольм» — стихотворение недатированное (вероятно, 1870-х, когда Толстой уходит от лирики), источник его не выявлен, не исключено, что английский эпитаф, переведенный первой строкой, — мистификация, затуманивающая автобиографический план. Позднему Толстому необходимо уберечь Ам4/3 от скорбной тематики — оставить его размером баллад, где возможен трагизм сюжетный, но не метафизический, где сегодняшнее злосчастье певца и многовековые бедствия страны, утратившей рыцарственно-поэтическую статью, искупаются вольной песней, в которой память о славных минувших днях неотделима от вещего чаяния света.

В поэтике (соотношение метра и семантики) Толстой, как и во всем прочем, гребет против течения. Ам4/3 его собратьев-современников колеблется меж нытьем и рыданием: «В наш век пересуда, страдальческий век / Сомнений, вопросов, раздумья, / Стал скуден душой и бежит человек / Порывов святого безумья <...> Отрадней, доступней, приветней для Вас / Те сладкие тихие звуки, / Чем мой непрерывный, тяжелый рассказ / О страшных вопросах, волнующих нас, / Чем все современные муки» («При посылке стихотворений Ю. Жадовской», 1846; Жадовской отведена вакансия «последнего поэта») [Аксаков: 84–85]. «Там странные рати куда-то спешат, / На тощих конях, без щита и без лат, / Проходят чрез глушь и теснины, / Проходят чрез доли, средь топей и блат, / Плывут чрез речные стремнины» («Праздник Рима», 1855; пророческое видение метрически выделено). Придут варвары — за все воздастся «вечному городу»; в том числе, за смерть поэта: «Глядит эта тень, поднимаясь вдали, / Глазами в глаза мне уныло. / Призвали его из родной мы земли, / Но долго заняться мы им не могли, / Нам некогда было <...> Стон тяжкий пронесся во мраке ночном... / Есть грешная где-то могила, / Вдали от кладбища, — на месте каком, / Не знаю доселе; проведать о том / Нам некогда было» («Памяти Е. М.<илькеева>», 1855) [Павлова: 172–173, 185].

У Апухтина оплакиваются античная героиня («Над трупами милых своих сыновей / Стояла в слезах Ниобея <...> В красе упоительной мра-

мор стоит / И точит обильные слезы» — «Ниобея», 1867) и одинокий Христос («В саду Гефсиманском стоял Он один, / Предсмертною мукой томимый. / Отцу всеблагому в тоске нестерпимой / Молился страдающий сын <...> Но было всё тихо во мраке ночном, / Но спали апостолы тягостным сном, / Забыв, что грозит им невзгода; / И в сад Гефсиманский с дрекольем, с мечом, / Влекомы Иудой, входили тайком / Несметные сонмы народа» — «Гефсиманский сад», 1868⁴⁰; амфибрахий вольный, рифмовка тоже, но фрагменты 4/3 приметны), сам поэт («Но шепот и грохот сильней и грозней... / И, пыль по дороге взметая, / Несется четверка могучих коней, / Безжизненный труп оставляя» — «Бред»; 1882) и «Утешенная» (читай: страдальца; «Сбылось *предсказанье*, свершились мечты. / Да, счастья в жизни не мало: / За годы безумья тяжелого ты / Безумье блаженства узнала», 1883; курсив мой). Даже юбилей *Alma mater* первым делом выбивает рыданье («И светел, и грустен наш праздник, друзья! / Спеша в эти стены родные, / Отвсюду стеклась правоведа семья / Поминки свершать дорогие» — «5 декабря 1885»). Исключение — «Два голоса» (1870-е), да и те уносят в минувшее и грядущее [Апухтин: 144, 145–146, 225–226, 229, 239, 211].

Оплакивается невеста, погибшая по вине жениха: «Когда я на почте служил ямщиком, / Был молод, водилась силенка. / И был я с трудом подневольным знаком, / Замучила страшная гонка. <...> Среди посвистов бури услышал я стон, / И кто-то о помощи просит, / И снежными хлопьями с разных сторон, / Кого-то в могиле заносит. <...> Мне сделалось страшно. Едва я дышал, / Дрожали от ужаса руки. / Я в рог затрубил, чтобы он заглушал / Предсмертные слабые звуки. <...> Там тело лежало, холстиной простой / Да снежным покровом покрыто. // Я снег отряхнул — и невесты моей / Увидел потухшие очи... / Давайте вина мне, давайте скорей, / Рассказывать нет больше мочи!» (Л. Н. Трефолев. «Ямщик», 1868) [Песни: II, 182–184]⁴¹.

Оплакиваются нигилистка, возможно, еще живая и, в отличие от апухтинской «утешенной», не сошедшая с ума («Что с ней?», 1870) и «Бол-

⁴⁰ Стихотворение достойно внимания исследователей «Доктора Живаго».

⁴¹ Размер для поминования Ольги Ваксель (1935; единственное обращение Мандельштама к Ам4/3), кажется, связан с этой песней: «Возможна ли женщине мертвой хвала? / Она в отчужденье и в силе — / Ее чужелюбая власть привела / К насыщенной жаркой могиле <...> в своей / Холодной стокгольмской постели <...> Но мельниц колеса зимуют в снегу, / И стынет рожок почтальона» [Мандельштам: 246–247]. Не берусь судить, навела ли ямщицкая исповедь богатые шубертовские ассоциации или «зимний путь» привел к использованному простодушным собратом метру. Поэт чувствует ту же вину за смерть возлюбленной, что и горемычный почтарь, рог (рожок) которого стынет в царстве снега и смерти.

гарка» (1876): «Приди же, Спаситель, — бери города, / Где слышится крик муззина, / И пусть в их дыму я погибну тогда / В надежде на Божьего Сына» [Полонский: 190, 209]. Героиня Полонского молит о возмездии учинившим резню туркам; их цивилизованную венчанную покровительницу настигает кошмар: «Ей чудится: вместо точеных шаров, / Гонимых лопаткой проворной, — / Катаются целые сотни голов, / Обрызганных кровию черной <...> Вернулась домой и в раздумье стоит... / Склонивши тяжелые вежды... / О ужас! кровавой струею залит / Весь край королевской одежды!» («Крокет в Виндзоре», 1876; курсивлю жест вещего Олега и других удрученных властителей) [Тургенев: X, 79–80].

Ср. у К. Р.: «Но грустно и больно, что все, к чему мы / Привязаны сердцем так нежно, / Замрет под холодным дыханьем зимы / И вьюгой завется снежной» (1882); «Хотелось угаснуть, как луч золотой, / Застыть, как те звуки в просторе, — / Хотелось объять ненасытной душой / Все небо и целое море» (1882); «Игры упоительной звуки текли. / Мы в нежном восторге внимали <...> О, пусть нас уносит волшебной игрой / Туда, в те надзвездные дали, / Где нет ни вражды, ни тревоги земной, / Ни зла, ни борьбы, ни печали» («А. Г. Рубинштейну», 1889) [К. Р.: 77, 109, 50]. Если даже августейший стихотворец печалится о конечности земного и одновременно чаёт инобытия, то как же чахоточному разночинцу-инородцу Надсону не оплакать тех, кого загнала в гроб среда: «Я не был ребенком. Я с детства узнал / Тяжелое бремя лишений <...> Я бросил работать, я стал воровать, / Под суд я однажды попался <...> И в этой-то бездне я даром убил / Мои непочатые силы! / Но кончен мой путь. Наконец я дожил / До двери безмолвной могилы» («Признание умирающего отверженца», 1878). «Взгляни, как спокойно уснула она: / На щечках румянец играет <...> Она отдыхает! О чем же рыдать? / Пусть смолкнут на сердце страданья, / И будем трудиться, бороться и ждать, / Пока не наступит свиданье!.. <...> Мне некому руку в тоске протянуть <...> Оставь же — и дай мне поплакать над ней, / Поплакать святыми слезами, — / Я плачу над жизнью разбитой моей, / Я плачу над прошлыми снами!..» («Два горя (Отрывок)», 1879, обе части диптиха заключены в кавычки — персонажи спорят; зря Лермонтов, увиливая от Ам⁴/3, изобретал оставшийся его личным достоинством размер — Ам⁵/3/5/4; оформили его стих надлежащим образом). «При жизни любила она украшать / Тяжелые косы венками, / И, верно, в гробу ей отраднее спать / На ложе, увитом цветами» (1879). «Но что это? В свадебном хоре звучат, / Иные суровые звуки, / В них громы вражды, затаенный разлад, / Угрозы, и стоны, и муки!.. // То море, то синее море поет; / Разгневано синее море! / Напев величавый растет

и растет, / Как реквием в мрачном соборе!...» («На юг, говорили друзья мне, на юг...», 1885; здесь и в тем же годом датированном «Так вот оно море! Горит бирюзой...» сказались «морские» стихи А. К. Толстого). В общем: «Пусть жизнь — эта старая лгунья — других, / Довольных, тупых и бездушных, / Прельщает игрою миражей своих / И блеском их красок воздушных...» («Гнетущая скорбь!.. Как кипучий поток...», 1886). И ведь сам же сочинил «Сон» (1881) [Надсон: 56–58, 72–73, 88, 258, 268–269, 301], где вышучивал отнюдь не нравы Павловского военного училища, а именно такие стихи.

И так не только у Надсона, который резонно снабдил свою пародию подзаголовком: «На мотив похоронного марша». Прилипший к стихам Козлова «На погребение...» траурный мотив оказался востребованным на многих тризнах. Там-то пророчества об отмщенье и грянули во всю мощь:

«Вы жертвою пали в борьбе роковой / Любви беззаветной к народу, / Вы отдали всё, что могли, за него, / За жизнь его, честь и свободу! <...> Настанет пора — и проснется народ, / Великий, могучий, свободный! / Прощайте же, братья! вы честно прошли / Ваш доблестный путь благородный!» (аноним, 1870-е). «Идет он усталый, и цепи звенят, / Закованы руки и ноги. / Спокойный, но грустный он взгляд устремил / Вперед по пустынной дороге <...> В груди его вера святая царит, / Что правда сильнее булата, / Что время наступит, оценят ту кровь, / Которую льет он за брат!...» — А. Архангельский (А. А. Амосов). «В дороге», 1878; герой пока жив, но его мытарства скоро кончатся — текст контаминируется с предыдущим в «Похоронном марше». «Товарищ, я вахту не в силах стоять, / Сказал кочегар кочегару, — / Огни мои в топках совсем прогорят; / В котлах не сдержать мне уж пару <...> На палубу вышел, — сознания уж нет. / В глазах его всё помутилось, / Увидел на миг ослепительный свет, / Упал... Сердце больше не билось... <...> Напрасно старушка ждет сына домой; / Ей скажут, она зарыдает... А волны бегут от винта за кормой, / И след их вдали пропадает» (аноним, «Кочегар», конец 1890-х⁴²).

⁴² Текст оброс множеством перепевов — от героических (в годы Великой Отечественной войны) до студенческо-капустнических. С детства запомнил куплет шутовой «матросской» версии — «На палубу вышел, а палубы нет: / Вся палуба в трюм провалилась, / Почуял от камбуза запах котлет, / И палуба вновь появилась». К сожалению, не знаю: перефразировал ли эти веселые строчки стареющий советский поэт или дело обстояло наоборот: «Печально я встретил сегодня рассвет, / Я сразу проснулся от горя. / На палубу вышел, а палубы нет, / Ни чаек, ни неба, ни моря <...> Костюмчика даже я не приобрел, / Лишь много неправды и фальши, / А жизнь улетает, как старый орел, / Всё дальше, и дальше, и даль-

Война заставляет справлять большие тризны: «Наверх, о товарищи, все по местам! / Последний парад наступает! / Врагу не сдается наш гордый “Варяг”, / Пощады никто не желает!» (Е. М. Студентская. «Памяти “Варяга”», 1904) [Песни: II, 346, 222, 414–415, 398–400, 321–322]. Через восемь месяцев после этой катастрофы был затоплен другой корабль с гордым «варяжским» прозванием. Его отпел начинающий поэт, тогда еще не присоединивший к полученному от родителей имени (тоже варяжскому) громокипящий псевдоним: «Лишь только успели уйти крейсера, / В пучину сошел храбрый “Рюрик”, / При громе орудий, при кликах “ура”, / При реве воинственной бури» («Гибель “Рюрика”», 1904; 20 строф!) [Северянин: 338]⁴³.

За войной — революция: «Мы мирно стояли пред Зимним дворцом, / Царя с нетерпеньем мы ждали, / Как дети, любимые нежным отцом, / Несли ему наши печали. <...> Проклятье и смерть венценосным “отцам”! / Свобода родному народу!.. / И вечная слава героям-борцам, / Погибшим за нашу свободу...» (аноним, 1905) [Бонч-Бруевич: 144–145]. «Мы сами копали могилу свою, / Готова глубокая яма; / Пред нею мы встали на самом краю: / “Стреляйте же верно и прямо!”» (В. Г. Богораз-Тан. «Предсмертная песня», 1906; не упустим восклицания: «Не смейся, коварный, жестокий старик!») [Песни: II, 295–296]⁴⁴.

За первой революцией — новая война, начало которой стимулировало переакцентуацию «Песни...»: «Истоптаны нивы, дома спалены, / Отчизна в кровавом тумане... / Спешите, спешите на поле войны / За общее дело, славяне! <...> И рухнут престолы неправедных царств / Славянскому

ше» (песня из драматической поэмы «Молодое поколение», 1956) [Светлов: 425]; ср. в «Певце» Бенедиктова: «Он берега ищет, а берега нет».

⁴³ Три позднейших обращения поэта к Ам4/3 — балладные опыты. Первый — «Баллада» («У мельницы шаткой, закутанной в мох...», 1909) — слегка модернизированная версия «Пустого дома» А. К. Толстого. Второй — «Инэс. Фантастическая поэма» (1909) — трактует тему «поэт как властитель» в присутствии раннему Северянину кокетливо-ироническом тоне. Третий — «Олава» (1929) — любопытно варьирует мотивы А. К. Толстого, теперь — позднего [Северянин: 39, 435–438, 312–312].

⁴⁴ Эта линия продолжится после возмездия. Опуская многочисленные примеры поминования павших борцов и отпевания «старой жизни», как российской, так и европейской (П. Г. Антокольский, Э. Г. Багрицкий, П. Н. Васильев, М. В. Исаковский, А. Т. Твардовский и др. — обычно тут же славится жизнь новая), приведу пример, совмещающий «женский» и «революционный» реквиемы: «Мы тихо и скорбно сегодня вошли / Под своды Колонного зала: / Скончалась женщина русской земли, / Чье слово людей согревало. <...> И низко над нею склоняет народ / Знамена свои боевые, — // Над нею, что жизнь до конца отдала / Во имя победы народной... / Прощай же, товарищ! Ты честно прошла / Свой доблестный путь благородный» («Прощальная песня», 1939; посвящение: *Памяти Н. К. Крупской*) [Исаковский: 195].

царству на славу!» («Западным славянам») [Иванов Г.: 373]. Вряд ли кто-то эти стихи впечатляли в 1914 г. и тем более позднее; вряд ли они были бы ведомы сейчас кому-то, кроме сверхзнатоков, если бы написал их не Георгий Иванов, а его тезка-однофамилец⁴⁵.

Востребованной же оказалась не та или иная вариация «Песни...», а она сама — что известно всем читателем (зрителем) «Дней Турбинных». Мелодия походной «Песни о вещем Олеге», как указано в статье Б. А. Каца и О. Ронена «Марш», «представляет собой слегка перепетое начало австрийского марша “Kärntner Liedermarsch”, которую в Россию, вероятно, занесли пленные австрийцы» [Ронен: 244–245]. И в начале (вторая картина), и в конце бугаковской пьесы Николка напевает третью строфу «Песни...» («Скажи мне, кудесник, любимец богов...»), за которой следует припев: «Так громче, музыка, играй победу. / Мы победили, и враг бежит...» — с разными продолжениями [Бугаков: 122–123, 160]. Оба раза звучит вопрос о тревожащем, но, как полагают герои пьесы, не безнадежном будущем. Современный исследователь отмечает, что бугаковское решение восходит к реальному опыту: солдаты Первой мировой, а затем «белые» и «красные» пели обычно (хоть и с разными припевами) не первый «наступательный», а «смутный» «куплет» [Кошелев: 75–76].

Казалось бы, качественно новые повороты в рецепции «Песни...» (истории Ам4/3) исключены начисто. Поэты-модернисты осмотрительнее (начитаннее) большинства предшественников. Прикоснуться к «сакральному» (почти «табуированному») размеру они могут случайно, один-два-три раза, чаще всего — в юности. Несколько однократных модернистских приступов к метру упоминалось выше. Вот ряд сходных цитаты из поэтов «серебряного века»:

«По дебрям усталый брожу я в тоске, / Рыдает печальная осень; / Но вот огонек засиял вдалеке / Меж диких нахмуренных сосен <...> Болото!.. Так вот что готовил мне рок: / Блуждая во мраке ненастья, / Я принял болотный лесной огонек / За пламень надежды и счастья <...> Я в смрадном болоте всё глубже тону, / И громко русалка хохочет» (1886; баллада, а какая — неважно; потому и выплывает из тумана — вместе с незазванным

⁴⁵ Ам4/3 ему понадобится позднее лишь однажды, дабы повторить свое постоянное sic transit. Размер позволяет: «Зачем, как шальные, свистят соловьи / Всю южную ночь до рассвета? / Зачем драгоценные плечи твои... / Зачем?.. Но не будет ответа. // Не будет ответа на вечный вопрос / О смерти, любви и страдании, / Но вместо ответа над ворохом роз, / Омытое ливнями звуков и слез, / Сияет воспоминанье. / О том, чем я вовек и не дорожил, / Когда на земле я томился. И жил» (1959) [Иванов Г.: 333].

Лесным царем и русалкой — возглас вещего Олега: «Так вот где таилась погибель моя!») [Мережковский: 160–161].

«О милый, мы счастья так ждали с тобой — / И счастье неслышно подкралось, / Пришло, как волна, унеслося волной, / Прошло, но навеки осталось!» («Осенняя ночь и свежа, и светла...», 1888; в сборники не входило). «Мостки есть в саду, на пруду, в камышах. / Там под вечер как-то гуляя, / Я видел русалку. Сидит на мостках, — / Вся нежная, робкая, злая» («Баллада», 1903; не хуже мужниной) [Гиппиус: 286, 137–138].

«Мечты о померкшем, мечты о былом, / К чему вы теперь? Неужели / С венком флёрдоранжа, с венчальным венком / Спели стебельки импортели» («Мечты о померкшем», 1894). «И сердце не верит в стране тишины, / Что здесь, над чертогами Ато, / Звенели мечи, и вожди старины / За сампо рубились когда-то» («Мы в лодке вдвоем, и ласкает волна...», 1905; Финляндия — не Скандинавия, но близко) [Брюсов: 73, 241].

«На полюс! На полюс! Бежим, поспешим, / И новые тайны откроем! / Там, верно, есть остров — красив, недвижим, / Окован пленительным зно-ем» («Мертвые корабли», 1895, в составе полиметрической композиции). «Я знал, что однажды тебя увидав, / Я буду любить тебя вечно. / Из женственных женщин богиню избрав, / Я жду — я люблю — бесконечно» («Я знал», 1898?). «Ты мне говоришь, что как женщина я, / Что я рассуждать не умею, / Что я ускользаю, что я — как змея, — / Ну что же, я спорить не смею» (1900) [Бальмонт: 114, 127, 241].

«Огромное озеро в дымке седой. / Вздыхают пенные волны. / На берег приходит гусяр молодой, / Стремлением к дальнему полный...» (1899; дальше тоже разбавленный Толстой). «Кто ходит, кто бродит за прудом в тени?.. / Седые туманы вздыхают. // Цветы, вспоминая минувшие дни, / холодные слезы роняют» («Грезы», 1900; тут тебе и «Лесной царь», и элегизированная «Песнь...»; вошло в «Золото в лазури»). «Луна засияла туманным пятном... / В цилиндре, осанившись гордо, / Шел негр черномордый с губастым лицом... / Смеялась проклятая морда» («По поводу грядущего “паннеризма”», 1901; как и гусярская баллада, осталось в столе) [Белый: II, 430–431; I, 153; II, 439].

«По темному саду брожу я в тоске, / Следя за вечерней зарею, / И мыслю об ясном моем огоньке, / Что путь озарял мне порою» (1898). «Мы в храме с тобою — одни, смущены, / Взволнованы мыслью о Боге. / Нам чудятся здесь голоса с вышины / И страшная тень на пороге» (1902) [Блок: IV, 51, 148].

«Мне снилось: с тобою по саду вдвоем / Мы темною ночью бродили. / Таинственно, тихо все спало кругом, / Лишь ярко нам звезды свети-

ли» (1900) [Семенов: 57]. Первое опубликованное стихотворение Семенова не плагиат: Блок свои прогулки от читателей утаил.

«Пришелец, на башне притон я обрел / С моею царицей — Сивиллой, / Над городом — мороком — смурый орел / С орлицею ширококрылой <...> Зачем променяли вы ребра скал / И шопоты вещей пещеры, / И ропоты моря у гордых скал, / И пламенноликие сферы — / На тесную башню над городом мглы? / Со мной, — на родные уступы!..» / И клегчет Сивилла: «Зачем орлы / Садятся, где будут трупы» («На башне», 1905) [Иванов В.: II, 259]. Тут все рассчитано: и эпитет «вещая», и орлы (в духе «Узника»), и «орлица» (чтобы «Пророк» вспомнился), и прорицание близких ужасов. Хотя в общем-то — это всего лишь рассказ о вселении в новую квартиру (знаменитую «башню») ⁴⁶. Прочитав такое, порадуешься гимназическому юморку: «Правдив и свободен мой вещий язык / и с волей небесною дружен, / но натолкнувшись на эти низы, / даже я запнулся, сконфужен» («Стихотворение о Мясницкой, о бабе и о всероссийском масштабе», 1921) [Маяковский: 88].

Меж тем, витийство Вячеслава Великолепного возымело следствия. Похоже, что на него с улыбкой ответила пять лет спустя начинающая сочинительница, хотя внешне в ее «Добром колдуне» «одомашнивается» пушкинский кудесник: «Зачем ты меж нами, лесной старичок, / Колдун безобидно-лукавый? <...> Как мог променять ты любимых зверей, / Свой лес, где живет Небылица, / На мир экипажей, трамваев, дверей, / На дружески скучные лица? <...> Кто снадобье знает, колдун, как не ты, / Чтоб вылечить зверя иль беса? / Уйди, старичок, от людской суеты / Под своды родимого леса» [Цветаева: I, 70–71].

Еще более вероятно, что «орлиное» стихотворение деконструируется «вороньим»: «Прекрасен, как ворон, стою в вышине, / Выпуклы архаически очи / Вот ветку прибило, вот труп пронесло, / И снова тина и камни. / И важно, как царь, я спускаюсь со скал / И в очи свой клюв погружаю. / И чудится мне<,> что я пью ясный сок, / Что бабочкой переливаюсь» («Ворон», 1926) [Вагинов: 112].

«Мы новою жизнью теперь заживем — / С бесстрашием ринемся к битве; / Мы новые песни свободе споем — / И новые сложим молитвы» («Гимн свободе», 1905). Сочинителю ведомы не только песни Гриши Добросклонова, но и Баратынский, Фет, Лермонтов, с которым он обхо-

⁴⁶ Ам4/3 (рифмовка: аабввб) появится в двух близких хронологически (1914) и тематически (зима, смерть, чаяние воскресения) велеречивых стихотворениях — «Мать» и «Утренняя груба» [Иванов В.: III, 524, 559–560].

дится ловчее, чем Надсон: «На песню, на сказку рассудок молчит, / Но сердцу так странно правдиво, — / И плачет оно, непонятно грустит, / О чем? — знают ветер да ивы <...> Примнится чертогом — покров шалаша, / Колдуньей лесной — незабудка, / И горько в себе посмеется душа / Над правдой слепого рассудка» (1911) [Клюев: 81–82, 149].

«Достигнуть! Достигнуть! Дойти до конца, — / Стоять на последней ступени, / И снова стремиться, и так — без конца... / Как радостна цепь достижений!...» (1905; разумеется, не печаталось) [Ходасевич: 204]. «Лишь только войду я в Ваш сумрачный храм, / Как буду я тих и безмолвен. / И робко приникну я к Вашим ногам, / Под радостный гул колоколен» (1910) [Эренбург: 101]⁴⁷.

Кажется, судьба размера решена. Так бы оно и случилось, если бы не Блок, Цветаева, Ахматова и Пастернак.

4.

Отказавшись после двух случайных ученических этюдов от Ам4/3, Блок годы спустя пишет этим размером одно из ключевых своих стихотворений. Первый (оставшийся черновым и залегший в столе) набросок будущих «Поэтов» датирован «26 июня <1903>». Уже здесь «пустынный квартал» вырастает на «почве болотной и зыбкой» (цикл «Пузыри земли» сложится немногим, но позже), а обрисовка странных персонажей близка к позднейшей. Однако поэты противопоставлены отнюдь не обывателям «кадетского» толка: «А рядом был вечер больших деревень / И простые спокойные люди» (варианты: «А рядом был шорох больших деревень / И жили спокойные люди», «А рядом — в зеленой тени деревень / Простые спокойные люди», «И (простые) (здоровые) люди»). Из этого

⁴⁷ Через тридцать с лишним лет случайный для очередного певца Прекрасной Дамы размер найдет себе верное применение: «Могила солдата, а имени нет, / Мы дату едва разобрали, — / Здесь в сорок втором, не дождавшись победы, / Погиб неизвестный товарищ. <...> Откуда шли танки? Хватило ль гранат? / В газете никто не поведал, / Как в сорок втором неизвестный солдат / Увидел впервые победу. / О том не узнали ни мать, ни жена, / С похода друзья не вернулись. / Он спит одиноко, и только сосна / В почетном стоит карауле» («У Ржева. 2», 1948) [Эренбург: 584]. Не так уж дурна традиция, заданная Козловым. Спародированная (но и глубинно принятая, как в случае Некрасова и баллад Жуковского) большим поэтом, обреченным на скорое страшное исчезновение и его предчувствующим: «Шумит земляника над мертвым жуком, / В траве его лапки раскинуты. / Он думал о том, и он думал о сем, — / Теперь из него размышления вынуты» («Смерть героя», 1935; дальше рифмовка и стопность сложно модифицируются, разваливаются, сохраняя память о былой — навсегда утраченной — цельности) [Олейников: 135].

«простого» мира приходит «неожиданный гость», что «вынес из храма железную трость, как пастырь <...> для правых». Сколько позволяют судить наброски, именно благодаря «гостю» поэты «услышали песню из тех деревень». Этот намечавшийся сюжет из окончательного текста исчез вместе с упоминаниями о былых побегах кого-то «из гордых и твердых / На подвиги жизни, на яркие дни — / На выход из замкнутой касты», а также антитезой «поэты — простые люди» и отклонениями от силлаботоники (едва ли строки дольника возникли по небрежности) [Блок: III, 773, 338–340]. Через пять лет поэт ослабил демоническую греховность насельников «пустынного квартала» и восславил их высшую правоту.

Одним из стимулов ко «второму рождению» стихотворения о поэтах видится публикация в популярном юмористическом журнале («Сатирикон». 1908. № 8⁴⁸): «Направо от сосен чернели стволы / Гигантских развесистых сосен <...> Под соснами было зловеще темно, / И выпы аукали дружно. / Не здесь ли в лесу бесконечно давно / Был Ивик убит безоружный?.. // Шли люди — их лица закутала тьма, / Но речи отчетливы были: / “Вы знали ли Шляпкиных?” — “Как же, весьма, — / Они у нас летом гостили”. <...> “Что пишет Кадушкин?” — “Женился, здоров, / И предан партийной работе”. Молчанье. Затихла мелодия слов, / И выпь рассмеялась в болоте» («Гармония») [Черный: 199–200]. Сочинитель измывается над подстроенной жизнью нелепостью: респектабельные (но прогрессивные, читающие «Роберта Овена» и подвизающиеся на политической ниве) господа и дамы беседуют на «уютные» темы в зловещих пейзажных декорациях. Имя Ивика отсылает к балладе Шиллера-Жуковского (написанной другим размером — Я4, но — в силу единства жанра вообще и известнейших текстов Жуковского, в особенности — настраивающей на должное восприятие Ам4/3) и к мотиву «смерть поэта» (обреченность поэзии в этом мире — «темном» и пошлом). Жутковатые птичьи позывные напоминают о хохоте русалок, губящих путников. Саша Черный едва ли помнил давнюю «почти балладу» Мережковского (Блок мог и помнить), но болотно-балладные пристрастия «декадентов» (в том числе, Блока) для него тайной не были. По автору «Гармонии», мистические настроенные любители болотных ужасов и благонамеренные либералы одним миром мазаны — о том и свидетельствует название его мрачной шутки, в которой, однако, слышна симпатия к настоящему поэту — Ивику.

Блок, признавая частичную правоту Саши Черного, разводит жалких, по-человечески слабых (выросших на зыбкой почве), но сущностно верных

⁴⁸ «Поэты» увидят свет тоже в веселом издании — «Кривое зеркало» (1909. № 5).

своему назначению поэтов и интеллигентных пошляков. Возвращение метра к «хрестоматийной» форме (отказ от болотно-модернистских вольничаний) утверждает единство поэзии и ее служителей. Они по-прежнему «не боятся могучих владык, и княжеский дар им не нужен», хотя владыки и дары приняли новые обличья: «Ты будешь доволен собой и женой, / Своей конституцией куцой, / А вот у поэта — всемирный запой, / И мало ему конституций!» [Блок: III, 88]. Дважды повторенное «унизительное» сравнение («Потом вылезали из будок, как псы», «Пускай я умру под забором, как пес») навеяно, скорее всего, грезой томящегося на дне морском Садко из одноименной баллады А. К. Толстого (ср. довольство «обывательской лужей»). Герой отвергает дары комически обрисованного, но страшного деспота: «Припомнился пес мне, и грязен, и хил, / В репьях и в сору извалялся <...> Вот этого пса я б теперь целовал, / И в темя, и в очи, и в морду» [Толстой: 245–246]. Финальная строфа Блока вызывает ассоциации с многочисленными похоронными маршами и поминальными плачами (в иных из которых, как помним, гуляет вьюга). Но это лишь обортоны доминирующей в «Поэтах» пушкинской мелодии. Отсылки к «Поэту» (теперь соблазны и суетность не отбросить, даже удалившись «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы», а «священная жертва» свелась к «усердным работам», что ведется «тупо и рьяно»), к «Поэту и толпе», первой главе «Евгения Онегина» (где мелькает «рогоносец величавый, / Всегда довольный сам собой, / Своим обедом и женой») корреспондируют с размером, обретшим свою подлинную — пушкинскую — статью [Пушкин: III, 65, 141–143; VI, 10; Блок: III, 88].

Эта — пушкинская — музыка метра звучит в позднем поминовении поэта у Ахматовой: «И в памяти черной пошарив, найдешь / До самого локтя перчатки, / И ночь Петербурга. И в сумраке лож / Тот запах и душный, и сладкий. / И ветер с залива. А там между строк, / Минуя и ахи, и охи, / Тебе улыбнется презрительно Блок — / Трагический тенор эпохи» (1960). Ахматова метрически цитирует не только Блока («надменная улыбка» равна «презрительной»); высокомерно-болезненная мимика объединяет «тайно враждебных» и обреченных друг другу поэтов), но и пушкинский претекст. В стихотворении, написанном ранее (1946) и занявшем финальную позицию в «блоковском» триптихе, дурной бесконечности ночного (пошлого, отнимающего воздух) кошмара противостоит бессмертие поэта (не только «начало века» олицетворяет его нематериальный памятник) и его прощальное обращение к Пушкинскому Дому и Пушкину [Ахматова: 247].

Не менее выразительно единственное позднее обращение к Ам4/3 Цветаевой⁴⁹. «Нет, бил барабан перед смутным полком, / Когда мы вождя хоронили: / То зубы царёвы над мертвым певцом / Почетную дробь выводили. <...> Кого ж это так — точно воры вора / Пристреленного — выносили? / Изменника? Нет. С проходного двора — / Умнейшего мужа *России*» — «Стихи к Пушкину. (Поэт и царь) 2», 1931 [Цветаева: II, 289–290]. Цитируется здесь Козлов, но с характерным для Цветаевой минимальным сдвигом, придающим чужой (всякому читателю известной) строке взрывчато новый смысл⁵⁰. Поверженным «вождем» оказывается поэт, «удалой дружиной» — царь и его присные («жандармские груди и рожи»), ситуационно вынужденная тишина (отсутствие ритуальной дробы) — тишиной, непредусмотренно нарушаемой стуком зубов, что выдает страх царя перед убитым поэтом. Здесь читается: убитым царем же, хотя в эссе «Мой Пушкин» Цветаева судит иначе: «Чернь <...> убила поэта. А Гончарова, как и Николай I, — всегда найдется» [Цветаева: V, 57]). Курсивом выделено предложение императора, прозвучавшее после первой встречи с Пушкиным (8 сентября 1826)⁵¹. Властитель лишь сделал вид, что внемлет вещему слову, а на деле счел поэта — лживым (и опасным) безумцем, «презрел» его «предсказанье», обрек гибели (или попустил черни.) Смерть настигла не властителя, а поэта. Возможно, вспомнились Цветаевой ее давние вопросы-предостережения «доброму колдуну», схожие

⁴⁹ Кроме упоминавшегося «Доброго колдуна», размером этим написано столь же детское стихотворение «Герцогу Рейхштадтский» («Из светлого круга печальных невест / Не раз долетали призывы. / Что нежные губы! Вздыхали до звезд / Его молодые порывы»), что можно связать с «наполеоновскими» мотивами «Песни...», а можно с ее «похоронными» продолжениями в духе Надсона [Цветаева: I, 165].

⁵⁰ Так стихотворение о Байроне (легко угадываемом, но не названном) открывается точно воспроизведенной и заключенной в кавычки строкой элегии Батюшкова «Тень друга» — «Я берег покидал туманный Альбиона...», а строка А. К. Толстого, нагруженная тире и противительным союзом, оборачивается почти антонимом своего образца: «Двух станов не боец, а — если гость случайный...» [Цветаева: I, 435; II, 333].

⁵¹ Обзор источников сведений об аудиенции и реконструкцию кремлевского разговора см.: [Эйдельман 1987: 9–64]. В первом из «Стихов к Пушкину» Цветаева экспрессивно варьирует поздний рассказ Николая о встрече: «Две ноги свои погреться / Выгнувший и на стол / Вспрыгнувший при Самодержце / Африканский самовол...»; во втором, исчисляя вины государя перед Пушкиным, напоминает о лживом, по ее мнению, обещании, которое имело бы иной — истинный, освобождающий поэта — смысл в устах Петра: «Поняв, что ни пеной, ни пемзой — / Той Африки, — царь-грамотей / Решил бы: отныне я — цензор / Твоих африканских страстей» [Цветаева: II, 281, 284]. Еще важнее, что в названии своей аполгии первого поэта Цветаева включает смысловое зерно другой общеизвестной послеаудиенционной фразы императора — «Теперь он мой» («Ну, теперь ты не прежний Пушкин, а мой Пушкин»; «Господа, это мой Пушкин»).

с хрестоматийными сетованиями Лермонтова в «главном» стихотворении на смерть поэта. Возможно — история о гадалке, остерегавшей Пушкина от белой лошади, белой головы и белого человека. Возможно, вели ее другие ассоциации. Но перефразируя и варьируя «погребальную» песнь Козлова, она напоминала и о другой «Песни...».

Связь «Нет, бил барабан перед смутным полком...» с «Песнью...» кажется еще более вероятной, если вспомнить одно из важнейших стиховых высказываний Цветаевой о природе поэзии (1924): «Емче органа и звонче бубна / Молвь — и одна для всех: / Ох, когда трудно, и ах, когда чудно, / А не дается — эх! // Ах с Эмпиреев и ох вдоль пахот, / И, повинись, поэт, / Что ничего, кроме этих ахов, / Охов, у Музы нет». Три восклицания словно бы равны, но в первом кроме основного смысла тона («когда чудно») спрятаны и два других, потому оно отливается высшей поэзией: «Ах — да ведь это ж цыганский табор / — Весь! — и с луной вверху! / Се жеребец, на аршин ощеряясь, / Ржет, предвкушая бег⁵². Се, напоровшись на конский череп, / Песнь заказал Олег — // Пушкину. И — раскалясь в полете — / В прабогатырских тьмах — / Неодолимые возгласы плоти: / Ох! — эх! — ах!» [Цветаева: II, 250–251]⁵³. Смерть Пушкина, как смерть Олега, отзывается всеми тремя, сходящимися в «ах», выдохами. Цветаева просто должна пропеть свое последнюю песнь о Пушкине размером его и Олеговой «Песни...».

Случай Ахматовой принципиально иной. Выше были охарактеризованы два ее поздних стихотворения, Ам4/3 которых возникает под воздействием соответственно Фета и Блока, храня память о пушкинском начале. Однако уже первое обращение Ахматовой к размеру «Песни...» не было ни ученическим, ни случайным: «Под крышей промерзшей пустого жилья / Я мертвенных дней не считаю. / Читаю посланья апостолов я, / Слова псалмопевца читаю. / Но звезды синеют, но иней пушист, / И каждая встреча чудесней, — / А в Библии красный кленовый лист / Заложен на Песни Песней» (1915) [Ахматова: 87]. Стиху, запечатлевшему предание русской старины, подвластна и древность куда более отдаленная, сакральность поэти-

⁵² Действие разворачивается в узнаваемой ночи, единящей пушкинскую поэму с четвертой вариацией пушкинской «темы». Вариацию организует мотив неодолимости судьбы (ср. финальную строку «Цыган» и «Песнь...»); здесь раздается (пусть приглушенно) ржанье и топот коня: «Табор глядит исподобья, / В звезды мониста вперив <...> Тише, скакун, — заподозрят. / Бегство? Но бегство не в счет!» [Пастернак: I, 174].

⁵³ Анализ стихотворения с учетом пушкинских подтекстов см.: [Ронен: 76–83]. Под названием «Молвь» стихотворение вошло в книгу Цветаевой «После России» (1928). Не здесь ли расслышала Ахматова «ахи и охи», которые минует Блок?

ческого слова ассоциируется со словом собственно священным (новозаветным и ветхозаветным), «Песнь...» сопрягается с Песнью песней Соломона.

Соединение торжественной интонации (помнящей балладно-эпические корни) и любовной темы сполна реализовано в «Библейских стихах». Первая строфа «Рахили» (1921) отдана Ам4, но далее его сменяет Ам4/3 (во всем тексте рифмовка «Песни...»): «Но стало в груди его сердце грустить, / Болеть, как открытая рана, / И он согласился за деву служить / Семь лет пастухом у Лавана. / Рахиль! Для того, кто во власти твоей, / Семь лет — словно семь ослепительных дней». В «Лотовой жене» (1924) — Ам 4. «Мелхола» (1922–1961) открывается Ам4/3: «И отрок играет безумцу царю, / И ночь беспощадную рушит, / И громко победную кличет зарю, / И призраки ужаса душит». Далее приходит черед Ам4: «И царь благосклонный ему говорит: “Огонь в тебе, юноша, дивный горит, / И я за такое лекарство / Отдам тебе дочку и царство”. А царская дочка глядит на певца, / Ей песен не надо, не надо венца. / В душе ее скорбь и обида, / Но хочет Мелхола — Давида» — повествование замедляется (чередование мужских и женских парных рифм отгоняет ассоциации со «скачущим» метром «Лесного царя»⁵⁴). Кипение страсти передано графически не выделенной «строфой» «Песни...»: «Бледнее, чем мертвая; рот ее сжат; / В зеленых глазах иступленье; / Сияют одежды, и стройно звенят / Запастья при каждом движенье. / Как тайна, как сон, как праматерь Лилит... / Не волей своею она говорит...» — любовная одержимость той же природы, что вещее знание кудесника и поэтическое вдохновение (алчет Мелхола певца, которому суждено стать царем). В вершащей стихотворение речи героини сплошные мужские рифмы усиливают напряжение, а в «лишнем» двустипше (с пропуском слога и внутренней рифмой в предпоследней строке) проклятья «разбойнику» сменяются вырывающимся за пределы произносимых слов любовно-поэтическим бредом: «Зачем же никто из отцовских вельмож, / Увы, на него не похож? / А солнца лучи... А звезды в ночи... / А эта холодная дрожь...» [Ахматова: 146–149]. Бесспорно, Ахматова знала лермонтовские версии двух «еврейских мелодий» Байрона (ямбическую, где Саул призывает Давида, и «бессюжетную», трехсложную с переменными анакрузами); интересно, знала ли она амфибрахическое переложение Гнедича? (На поздней стадии работы могла и знать: составляла и комментировала том Гнедича в большой серии «Библиотеки поэта» (1956) И. Н. Медведева; Ахматова дружила с ней и ее мужем

⁵⁴ Ср., впрочем, двустипше Ам4 с только мужскими рифмами во 2 главке «Эпилога» «Реквиема» [Ахматова: 194–195].

Б. В. Томашевским.) Завершению «Мелхолы» предшествовали «Последнее стихотворение» (цикл «Тайны ремесла»), «Из цикла “Ташкентские страницы”» и «Отрывок» («... И мне показалось, что это огни...»; все — 1959), сложно соотносенные с «Библейскими стихами», но далеко отходящие от «Песни...».

Такого не скажешь о стихотворении «военном»: «Мы знаем, что ныне лежит на весах / И что совершается ныне. / Час мужества пробил на наших часах. / И мужество нас не покинет. / Не страшно под пулями мертвыми лечь, / Не горько остаться без крова, — / И мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово. / Свободным и чистым тебя пронесем, / И внукам дадим, и от плена спасем / Навеки!» («Мужество», 1942) [Ахматова: 205]. Возникающее в первой строке и повторенное в рифме второй «архаическое» наречие с временным значением заставляет разом вспомнить зачин «Песни...» и, соотнесясь с вынесенным в отдельную строку, незарифмованным, а оттого словно подчеркнутым «Навеки!», самые известные молитвенные слова: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне и присно и во веки веков. Аминь». Русская речь так же священна, как молитва, ратный подвиг (ср. «Вот о вас и напишут книжки: / “Жизнь свою за други своя”» — «Победителям», 1944 [Ахматова: 207]), с детства знакомые стихи Пушкина. Одно из определений, которое Ахматова дает русскому слову, взято прямо из «Песни...» («свободное»). Другое — «великое» — пришло из почти столь же известного тургеневского «стихотворения в прозе», в свою очередь, восходящего к «Песни...». «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык!» — «Волхвы не боятся *могучих* владык, / А княжеский дар им не нужен; / *Правдив и свободен* их вещей язык / И с волей небесною дружен» (курсив мой). Тургенев взял эпитеты у Пушкина, передав языку «могущество» владык и поставив первым тот, что подсказан подразумеваемой рифмой (*«язык — велик»)⁵⁵. «Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что делается дома? Но нельзя не верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!» [Тургенев: VIII, 507]. В пору много страшнее тургеневской Ахматова верит, что народ сохранит язык (речь, слово), которым обеспечено его величие. «Грядущие годы таятся во мгле», трудно «не впасть в отчаяние», но «мужество», объеди-

⁵⁵ Приношу извинения исследователям, возможно, зафиксировавшим в неизвестных мне работах тургеневское следование Пушкину. То же касается еще нескольких параллелей, приведенных в этой работе.

няющее поэта и солдата, «нас не покинет», за мглой и ужасом Ахматова видит свет⁵⁶.

Если сюжет «Ам4/3 Ахматовой» резко индивидуален: множество обращений, три (или четыре?) абсолютно «классических» стихотворения — такого больше ни у кого нет, то отношения с этим размером Пастернака вроде бы вписываются в общую схему. Юношеский «эзотеричный» набросок, где центральная часть вырывается из инерционного метра: «Шарманка ль, петух, или окрик татар, / Или хрипы хронических гриппов // Но ясны клики: “Готовься, готовься”, / И ясно: земля снаряжённая — в дегте, / И ясно: пора — и не знаю вовсе, / Зачем, перед чем ты засучишь локти. // И женщина: Правда, как чисты друзья. / Как атлас в поэме Кристабель. / Вокруг арестантов сверкают края / Застуженных прорубей — сабель» (1911); далеко не самое приметное из «поверхбарьерных» стихотворений: «Нет сил никаких у вечерних стрижей / Сдержать голубую прохладу. / Она прорвалась из горластых грудей / И льется, и нету с ней сладу» («Стрижи», 1915; три строфы; семантическая мотивированность метра не обнаруживается); строка из революционно-похоронного марша, вмонтированная в Ан5 поэмы «Девятьсот пятый год» («Шло без шапок: / Вы жертвою пали / В борьбе роковой» — глава «Студенты», 1926) [Пастернак: II, 287; I, 93, 280].

Безусловно, надлежало бы внести Пастернака в вышеприведенный перечень случайно «обмолвившихся», если б не одно из ключевых стихотворений книги «Сестра моя — жизнь»: «Как были те выходы в тишь хороши! / Безбрежная степь, как марина, / Вздыхает ковыль, шуршат мураши, / И плавает плач комариный». В центральной части «Степи» (строфы 4–6) прекрасный ночной мир теряет истинное обличье, а поэт (и его спутница?) — ориентацию, то ли как персонажи «Заколдованного места» и «Вия» (ср. «украинизмы» — «хаты», «шлях» и топоним «Керчь»), то ли как ямщик с седоком в пушкинских «Бесах». Пастернак здесь — как в юношеском стихотворении — порывает с «правильным» размером. Ам4/3 сменяется четырехиктным дольником, сплошные мужские рифмы монотонно гудят все три строфы: «поймет — он — омет — сторон — ведет — пропылен — займет — сторон — мед — рассорён — обоймет — сторон». Словосочетание «с четырех сторон» повторяется трижды: пути не видно. Когда туман уступает ночи (хаос — первозданному космосу), возвращается Ам4/3. Редактируя стихотворение в 1956 г., поэт убрал «ту-

⁵⁶ Сказанное ни в коей мере не колеблет того, что «Мужество» было ответом на «отчаянный выкрик друга: “Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...”» [Найман: 194–195].

манно-хаотические» строфы [Пастернак: I, 140–141, 392]. Важен ли был тут «пушкинский план», на который указывает размер? Допустимо предположить, что Пастернак, как позднее Ахматова, хотел метром, связанным древностью «легендарно-исторической», поведать о древности предисторической, еще более глубокой, чем та, о которой рассказывается в 19 и 29 главах книги Бытия, начальной. Хотел ли он сделать этот ход явным? Разумеется, нет. Косвенное свидетельство тому — обращения Пастернака к Ам4 с перекрестной рифмовкой (т.е. размеру, близкому Ам4/3 «Песни...», но живущему собственной жизнью, не отягощенному обязывающей и не дающей угадать родословной) в нескольких «поэтических символах веры» разных лет — «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе...», «Шекспир» (1919), прямо пушкинизированное «Лето» и крепко с ним связанное «Годами когда-нибудь в зале концертной...» (1930). Другое — пожалуй, еще более выразительное — размер первого стихотворения «послесловного» раздела «Сестры...», исповеди поэта, выходца из допотопных времен, того, кто дышит «с природой <...> одною жизнью», того, кто может любить, но не справлять свадьбу, дабы затем удовлетвориться «собой и женой» (а заодно «конституцией куцой» или иным политическим режимом): «Любимая — жуть! Когда любит поэт / Влюбляется бог неприкаянный. / И хаос опять выползает на свет, / Как во времена ископаемых <...> Он вашу сестру, как вакханку с амфор, / Подымет с земли и использует. // И таянье Андов волеет в поцелуй, / И утро в степи, под владычеством / Пылящихся звезд, когда ночь по селу / Белеющим бляньем тычется» [Пастернак: I, 155–156]. Отсылающий к «Степи» курсив — мой; «белеющее бляение» — ветхозаветное; размер — тот самый Ам4/3, но с уникальной заменой женских окончаний трехстопных строк — дактилическими. «Песнь о вещем Олеге» в поэзии Пастернака присутствует, но скрыто — как (за исключением «Темы с вариациями» и «Лета») сам Пушкин, с которым и «времени» не стоило бы рифмовать «гусей и снег».

Сходно введена «Песнь...» в роман «Доктор Живаго». Болезненно упавшая при сборке странного (купленного по случаю) подарка Анна Ивановна Громеко «не любила гардероба. Он внушал ей суеверный ужас. Она дала гардеробу прозвище “Аскольдовой могилы”. Под этим названием Анна Ивановна разумела Олегова коня, вещь, приносящую смерть своему хозяину. Как женщина беспорядочно начитанная, Анна Ивановна путала смежные понятия» [Пастернак: IV, 65]. Дело не в беспорядочной начитанности; метонимическая ассоциация отнюдь не бессмысленна. Аскольд — жертва Олега, устанавливавшего коварством и силой «мир и порядок» в пространстве будущей империи; его легендарная могила «реальнее»

вовсе исчезнувшей могилы правителя (узурпатора); проклятое слово в «Песни...» знаково опущено.

Все это имеет прямое отношение к сюжету романа, где, не говоря о бесчисленных «периферийных» персонажах, лишены «последнего приюта» застрелившийся в Варыкине Антипов и «забытая под каким-нибудь безымянным номером из впоследствии запропастившихся списков», сгинувшая «в одном из неисчислимых общих или женских концлагерей» Лара [Пастернак: IV, 499]. Анна Ивановна была права — со злосчастного падения началось у нее «предрасположение <...> к легочным заболеваниям». Случай, по слову Пушкина, — «орудие Провидения». Собирая гардероб, дворник Маркел разглагольствует о своей «природной стати» («столярничали мы») и пропущенных им «партиях, в смысле богатых невест», что «мимо носа так и плывут, так и плывут. А всему причина — питейная статья, крепкие напитки». Маркел сетует на судьбу, а рядышком трется его дочь Маринка, которая станет третьей женой доктора Живаго, но невенчанной и не расписанной, социально оказавшейся выше бывшего барина, не только утратившего прежний статус, но и «опустившегося» (и попивающего) Юрия Андреевича. В той же третьей части романа («Елка у Свентицких») Живаго видит свечу, горящую в комнате Антипова (не зная, что там сейчас разговаривают Паша и Лара, что ему суждено провести там последние дни, а Ларе увидеть возлюбленного в гробу), и во второй раз встречает свою главную любовь. Тоня тоже видит и Лару у Свентицких, и Марину, т. е. в третьей части скрещиваются судьбы всех трех женщин доктора.

Толстовский подтекст случая с гардеробом и его связь с обращенным к Анне Ивановне монологом Живаго о бессмертии и с благословением ею дочери и воспитанника («Вы созданы друг для друга. Поженитесь» [Пастернак: IV, 72]) уже отмечены [Лекманов: 320–321], но наблюдения исследователя могут быть продолжены. Сразу за историей с гардеробом следует рассказ о занятиях Юры в анатомическом театре, его «бытовом» соприкосновении со смертью, исподволь подводящем героя к мысли о том, что смерти уже нет. В подвале он слышит «голос этой тайны», заглушающий «все остальное», мешающий анатомировать и преображающийся в стихи (связь не «прописана», но дана мгновенным переходом от «анатомического» абзаца — к «поэтическому»). Стихи мыслятся этюдами к чаемой героем прозе, «книге жизнеописаний, куда бы он в виде скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и передумать» [Пастернак: IV, 66–67] — т. е. о романе «Доктор Живаго». Так в «мертвецкой тьме» возникает тема преодоления смерти творчеством, которую Юра проговаривает перед Анной Иванов-

ной (и, по сути, открывает для себя). Это главная тема романа, но это и главная (решенная) задача «Песни...», отменяющей «исторический факт» смерти Олега.

Одним из символов победы над смертью в романе становится стихотворение «Сказка», варьирующее мотивы жития и иконографии Св. Георгия (небесного покровителя Юрия Живаго, его родного города и — волей переименовавшего Пермь Пастернака — города, где Живаго и Ларе суждено ненадолго соединиться, Юрятина) и мерцающего за ними змееборческого мифа. В иконах «Чудо о св. Георгии со змием» всадник поражает дракона, на ней запечатлены воитель, конь и ядовитый гад, представленные (хоть и в иной конфигурации) в предании о смерти Олега и пушкинской «Песни...». Эта связь не была обойдена русской поэзией XX в.; перечисляя Ам4/3, я придержал стихотворение, в котором этим размером изрекаются хвала святому Георгию и проклятье гадине: «Безумные годы совьются во прах, / Утонут в забвеньи и дыме. / И только одно сохранится в веках / Святое и гордое имя <...> Он близко! Вот хруст перепончатых крыл / И брюхо разверстое Змия... / Дрожи, чтоб Святой и тебе не отмстил / Твои блудодействия, Россия!» («Имя», 1918) [Гиппиус: 226]. Политический смысл стихотворения ясен (посвящено оно Лавру Георгиевичу — не сыну, конечно, но наследнику святого воина — Корнилову). Глагол «отмстить» укрепляет заданную размером ассоциацию с «Песнью...»⁵⁷. Святой карает не совершивших «буйный набег» чужаков, но зло, которому отдалась Россия. Слово «блудодействие» работает на отождествление России и царевны, что — вопреки мифу, житию, многовековой традиции — предпочла дракона его будущему победителю. Здесь весьма вероятна полемика с блоковским мифом о Прекрасной Даме, меняющей обличья и в конце концов отождествленной с Россией (и наделившей Россию своими колеблющимися свойствами). Если Пастернак знал стихотворение Гиппиус, то его роль в мотивной структуре романа весьма значительна. Лару увозит Комаровский (дракон) благодаря обману, на который пошел Живаго: «Что я наделал? Что я надела? Отдал, отрекся, ус-

⁵⁷ Безусловно, для Гиппиус была актуальна и третья «конфигурация» группы «воин — конь — гад», воплощенная в фальконетовом «медном всаднике». Ее комический извод представлен в частушке, которой великий комбинатор пленял «толстомордую юность»: «У Петра Великого, / Близких нету никого. / Только лошадь и змея, / Вот и вся его семья» [Ильф, Петров: 364].

тупил. <Как царевна-Россия у Гиппиус⁵⁸. — А. Н.> Броситься бегом вдогонку, догнать, вернуть. Лара! Лара!» [Пастернак: IV, 447].

Если Пастернак стихотворения Гиппиус не знал, то это не отменяет скрытого присутствия «Песни...» в варькинском эпизоде. Сочиняя будущую «Сказку», Живаго дважды меняет стиховой размер:

Он начал с широкого, предоставляющего большой простор пятистопника. <Примерно равного четырехстопному трехсложнику. — А. Н.> <...> Он бросил напыщенный размер с цезурой, стеснив строки до четырех, как борются в прозе с многословием <...> Он заставил себя укоротить строки еще больше. Словам стало тесно в трехстопнике <...> Он услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения, как слышно спотыкание конской иноходи в одной из баллад Шопена. Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи, Юрий Андреевич видел сзади, как он уменьшается [Пастернак: IV, 438–439].

Трехсложники даже не названы. Потому ли, что они «благозвучнее» и «напыщеннее» пятистопного двусложника? А может быть, короткий размер нужен для того, чтобы отделиться от напрашивающегося (отнодь не напыщенного) метра «Песни...»?

Пастернак сохраняет в повествовании тайну размера, только из «Стихотворений Юрия Живаго» читатель узнает, что «Сказка» написана ХЗ с рифмовкой АБАБ. Это размер восьмистишья, вместившего балладный сюжет: «Облаком волнистым / Пыль встает вдали; / Конный или пеший — / Не видать в пыли. // Вижу: кто-то скачет / На лихом коне. / Друг мой, друг далекий, / Вспомни обо мне» [Фет: 236]. Лексическая реминисценция Фета возникает в первой строфе «Сказки» («Встарь, во время оно, / В сказочном краю / Пробирался конный / Степью по репью»), «степь» — из писаной Ам4/3 «Степи» и явившегося Живаго видения; «конным» — по Фету — будет именоваться герой и далее; ср. также безымянность и подчеркнутую отделенность от конкретных фольклорных сюжетов спасенной героини («Кто она? Царевна? / Дочь земли? Княжна?»). Пространственная картина Фетовой миниатюры возникает не только в ви-

⁵⁸ «Сказка» пишется под вой волков. Звери, наделенные свойствами призраков, страшат Живаго, хотя в народных поверьях волки — спутники и слуги, а не вороги св. Георгия. Ср. раздумья Живаго по пути на елку к Свентицким: «Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом» [Пастернак: IV, 82]. Нити от этих мыслей тянутся не только к «Рождественской звезде» (где волков нет), но и к «Сказке» и ее проекции на судьбу героев, причем мотивы все время рекомбинируются (как у Гиппиус, преобразующей житие и «Песнь о вещем Олеге»).

дени доктор, но еще яснее — наяву, *после* того как стихотворение было написано (или, по крайней мере, обрело размер), в сцене отъезда Лары, когда доктор надеется увидеть возлюбленную издали: «...они промелькнут еще раз, и на этот раз в последний, по ту сторону оврага, на поляне, где позапрошлой ночью стояли волки». У Фета девушка сперва видит некую фигурку, потом распознает всадника, потом, когда он исчезает, обращается с мольбой к неведому где пребывающему другу, которого на миг отождествила с промелькнувшим «конным» (варьируется зачин «Людмилы» Жуковского). У Пастернака Живаго провожает взглядом возлюбленную («Прощай, Лара, до свидания на том свете...»), уносимую в закатные сумерки. Реминисценция (на сей раз — синтаксическая) другого — самого известного — фетовского стихотворения обрамляет финальную (послепобедную) часть сказки (повторенная строфа состоит из назывных предложений): «Сомкнутые веки. / Выси. Облака. / Воды. Броды. Реки. / Годы и века» [Пастернак: IV, 528, 530, 499, 530–531]. Счастливое свидание, венчающееся восходом солнца («Шепот, робкое дыханье, трели соловья <...> И заря! заря!» [Фет: 192]), вытеснено вечным сном после страшной битвы, сквозь который проступает расставание навсегда и торжество ночи.

В «Докторе Живаго» проза и стихи проясняют и оспаривают друг друга, как невероятные «случайности» и предначертанность всего происходящего с героями. Лара увезена Комаровским, но героиня «Сказки» спасена. Ухищрения невесть откуда свалившегося Евграфа не оберегают его брата от смерти из-за «отсутствия воздуха», но дарят Ларе прощание с возлюбленным. Танька Безочередева теряется в не по-сказочному страшном мореке, но встречается с неведомыми ей друзьями отца и с генералом, который скоро произведет ее в племянницы. Широкий размер «Песни о вещем Олеге» не годится для стихотворения, но оно пишется размером (сжатый) миниатюры, в которой свернута первая русская баллада (встреча Лары с мертвым возлюбленным, за которой следует ее смерть, эту балладную мелодию укрепляет). Сюжет св. Георгия не похож на сюжет о смерти Олега, но составлен из тех же мифологических элементов. Стихотворение о «конном» и «девице» — не «Песнь...» (и даже не колыбельная, как планировал сперва автор), но столь же вечная «Сказка». Проза значительнее стихов (этюдов), но читают Гордон и Дудоров чудом сохранившиеся, по листочку собранные, стихи (еще одна отсылка к Пушкину, к поминовению погибшего поэта, что не тщетно просил: «Когда гроза пройдет, толпою суеверной / Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный...» [Пушкин: II, 354]). «Сейчас идет другая драма, / И на этот раз меня уволь», но «Сейчас должно написанное сбыться, / Пускай же сбуй-

дется оно. Аминь» [Пастернак: IV, 515, 548]. «Песнь о вещем Олеге» обретается на периферии «Доктора Живаго», но в романе нет смысловых окраин и случайных эпизодов.

Завершая рассказ о судьбе пушкинской баллады (иные звенья которого опущены по причинам техническим, а иные не обнаружались из-за недоработки и недомыслия), считаю нужным напомнить о двух замечательных стихотворениях, наилучшим образом подтверждающих «каноничность» (неотменимость) «Песни о вещем Олеге». Первое — «Из детства» Давида Самойлова, ему посвящена специальная работа [Немзер 2006]. Второе — «ПВО» Льва Лосева, его финальную строфу процитирую: «Незримый хранитель могучему дан. / Олег усмехается веще. / Он едет и едет, в руке чемодан, / в нем череп и прочие вещи. / Идет вдохновенный кудесник за ним. / Незримый хранитель над ними незрим» [Лосев: 185]. «Незрим» то ли потому, что покинул путников (т. е. нас), то ли потому, что так истинному хранителю положено.

ЛИТЕРАТУРА

Аксаков: *Аксаков И.* Стихотворения и поэмы. Л., 1960.

Анненков: <*Анненков П. В.*> Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1985 (Факсимильное воспроизведение первого тома Собрания сочинений А. С. Пушкина <...> 1855).

Апухтин: *Апухтин А. Н.* Полное собрание стихотворений. Л., 1991.

Ахматова: *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1.

Бальмонт: *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л., 1969.

Баратынский: *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1989

Батюшков: *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 1.

Белый: *Белый Андрей.* Стихотворения и поэмы: <В 2 т.> СПб., 2006.

Бенедиктов: *Бенедиктов В. Г.* Стихотворения. Л., 1983.

Бестужев-Марлинский: *Бестужев-Марлинский А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1961.

Блок: *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1997–.

Бонч-Бруевич: *Бонч-Бруевич В. Д.* Нелегальная поездка в Россию. М.; Л., 1930.

Брюсов: *Брюсов В.* Стихотворения и поэмы. Л., 1961.

Булгаков: *Булгаков М. А.* Пьесы 20-х годов. Л., 1989.

Вагинов: *Вагинов К. К.* Песня слов. М., 2012.

- Вайскопф: *Вайскопф М.* Вещий Олег и Медный всадник // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М., 2003.
- Вахтель: *Вахтель М.* «Черная шаль» и ее метрический ореол // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия Михаила Леоновича Гаспарова. М., 1996.
- Вацуρο 1989: *Вацуρο В. Э.* Французская элегия XVIII–XIX веков и русская лирика пушкинской поры // Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989.
- Вацуρο 2000: *Вацуρο В. Э.* Пушкин в московских литературных кружках середины 1820-х годов (Эпиграмма на А. Н. Муравьева) // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000.
- Вацуρο 2004: *Вацуро В. Э.* «Северные цветы». История альманаха Дельвига — Пушкина // Вацуро В. Э. Избр. труды. М., 2004.
- Виницкий: *Виницкий И.* Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. М., 2006.
- Виноградов: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941.
- Волошин: *Волошин М.* Стихотворения и поэмы. СПб., 1995.
- Гаспаров: *Гаспаров М. А.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
- Гиппиус: *Гиппиус З. Н.* Стихотворения. СПб., 1999.
- Глинка: *Глинка Ф. Н.* Избранные произведения. Л., 1957.
- Гнедич: *Гнедич Н. И.* Стихотворения. Л., 1956.
- Григорьев: *Григорьев А.* Стихотворения. Драммы. Поэмы. СПб., 2001.
- Гуковский: *Гуковский Г. А.* Очерки по истории русского реализма. Ч. I. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946.
- Дельвиг: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986.
- Дмитриев: *Дмитриев М. А.* Московские элегии. <М.>, 1985.
- Достоевский в воспоминаниях: *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: <В 2 т.>. М., 1964. Т. 1.*
- Ершов: *Ершов П. П.* Конек-горбунок. Стихотворения. Л., 1976.
- Жирмунский: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1982
- Жуковский: *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1999– .
- Журавлева: *Журавлева А. И.* «Песнь о вещем Олеге» и русская романтическая баллада // Журавлева А. И. Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. М., 2013.
- Иванов В.: *Иванов В.* Собрание сочинений: <В 4 т>. Брюссель, 1971–1987.
- Иванов Г.: *Иванов Георгий.* Стихотворения. СПб., 2005
- Иезуитова: *Иезуитова Р. В. В. Жуковский. Эолова арфа // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.*

- Ильф, Петров: *Ильф И., Петров Е.* Собрание сочинений: В 5 т. М., 1961. Т. 2.
- Исаковский: *Исаковский М. В.* Стихотворения. Л., 1965.
- Итоги и проблемы: Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966.
- К. Р.: *К. Р.* Времена года: Избр. СПб., 1994.
- Карамзин: *Карамзин Н. М.* История государства Российского: В 12 т. М., 1989. Т. 1.
- Катенин: *Катенин П. А.* Избранные произведения. Л., 1965.
- Клюев: *Клюев Н.* Сердце единорога: Стихотворения и поэмы. СПб., 1999.
- Козлов: *Козлов И. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1960.
- Кошелев: *Кошелев В. А.* Вещий Олег // Кошелев В. А. Пушкин: История и предание: Очерки. СПб., 2000.
- Кюхельбекер 1967: *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1967
- Кюхельбекер 1979: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Лекманов: *Лекманов О. А.* Три смерти (Иван Ильич, Андрей Фокич, Анна Ивановна) // Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
- Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. Л., 1989.
- Летопись: Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. М., 1999.
- Лосев: *Лосев А.* Стихи. СПб., 2012.
- Мазур: *Мазур Н. Н.* Маска неистового стихотворца в «Евгении Онегине»: полемические функции // Пушкин и его современники. СПб., 2009. Вып. 5 (44).
- Мазур, Охотин: *Мазур Н., Охотин Н.* «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей?..»: Комментарий к одной пушкинской фразе // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008.
- Мандельштам: *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.
- Маяковский: *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1939. Т. 2.
- Мережковский: *Мережковский Д. С.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
- Минаев: *Минаев Д. Д.* Собрание стихотворений. <Л.>, 1947
- Михайлов: *Михайлов М. А.* Сочинения: В 3 т. М., 1958. Т. 1.
- Муравьев: *Муравьев А. Н.* Таврида. СПб., 2007.
- Надсон: *Надсон С. Я.* Полное собрание стихотворений. СПб., 2001.
- Найман: *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1999.
- Неклюдов: *Неклюдов С.* Легенда о вещем Олеге: опыт исторической реконструкции // Соп амоге: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой. М., 2010.

Немзер 1987: *Немзер А.* «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... М., 1987.

Немзер 2006: *Немзер А.* Как начинают жить стихом: версия Давида Самойлова // Собрание сочинений: К шестидесятилетию Льва Иосифовича Соболева. М., 2006.

Немзер 2013: *Немзер А.* Последние баллады А. К. Толстого // Немзер А. При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы. М., 2013.

Некрасов: *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., 1981 – СПб., 2000.

Немировская: *Немировская К. А.* «Песнь о вещем Олеге» и летописное сказание // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1949. Т. 76.

Ознобишин: *Ознобишин Д. П.* Стихотворения. Проза: В 2 т. М., 2001.

Олейников: *Олейников Н.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.

Осват: *Осват А. Л.* «Олегов щит» у Пушкина и Тютчева (1829 г.) // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988.

Павлова: *Павлова К.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964.

Панаев: *Панаев И. И.* Полное собрание сочинений: <В 6 т.>. СПб., 1889. Т. 5. Паг. 2.

Пастернак: *Пастернак Б.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2003–2005.

Песни: Песни русских поэтов: В 2 т. Л., 1988.

Подолинский: *Подолинский А. И.* Сочинения: <В 2 т.>. СПб., 1860.

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

Полонский: *Полонский Я. П.* Сочинения: В 2 т. М., 1986. Т. 1.

Поэты кружка Станкевича: Поэты кружка Н. В. Станкевича. М.; Л., 1964.

Поэты 1820–1830: Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. Л., 1972.

Поэты 1840–1850: Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972.

Проскурин: *Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.

Пушкин: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 19 т. М., 1994–1999. (Т. 1–16 — ре-принт: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: <В 16 т.>. М.; Л., 1937–1949.)

Пушкин в критике: Пушкин в прижизненной критике: <В 4 т.>. СПб., 1996–2008.

Рассадин: *Рассадин Ст.* Спутники: Дельвиг. Языков. Давыдов. Бенедиктов. Вяземский. М., 1983.

Ронен: *Ронен О.* Из города Эн. СПб., 2005.

Роскина: *Роскина Н. А.* Новое о поэте А. И. Мещевском // Литературное наследство. М., 1956. Т. 60. Кн. 1.

Рылеев: *Рылеев К. Ф.* Полное собрание стихотворений. Л., 1971.

Сандомирская: *Сандомирская В. Б.* К вопросу о датировке помет Пушкина во второй части «Опытов» Батюшкова // *Временник Пушкинской комиссии.* 1972. Л., 1974.

Северянин: *Северянин И.* Громокопящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. М., 2004.

Семенов: *Семенов А.* Стихотворения. Проза. М., 2007.

Степанищева: *Степанищева Т.* К истории создания «Братьев-разбойников»: В чем Пушкин «сошелся нечаянно» с Жуковским? // *История литературы. Поэтика. Кино: Сборник в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой.* М., 2012.

Сурат, Бочаров: *Сурат И., Бочаров С.* Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002.

Толстой: *Толстой А. К.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2004.

Томашевский 1955: *Томашевский Б. В.* Неизвестное стихотворение А. Бестужева // *Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та.* 1955. № 200. (Сер. филол. наук). Вып. 25.

Томашевский 1990: *Томашевский Б. В.* Пушкин: работы разных лет. М., 1990.

Томашевский 1990а: *Томашевский Б. В.* Пушкин: <В 2 т.>. М., 1990.

Тургенев: *Тургенев И. С.* Собрание сочинений: В 12 т. М., 1954–1958.

Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1969.

Фет: *Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1986.

Философская критика: Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX вв. М., 1990.

Фомичев: *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: творческая эволюция. Л., 1986.

Ходасевич: *Ходасевич В.* Стихотворения. Л., 1989.

Хомяков: *Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. Л., 1969.

Цветаева: *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994–1995.

Черный: *Черный Саша.* Стихотворения. СПб., 1996.

Шарыпкин: *Шарыпкин Д. М.* Скандинавская литература в России. Л., 1980.

Шевырев: *Шевырев С. П.* Стихотворения. Л., 1939.

Эйдельман 1979: *Эйдельман Н.* Пушкин и декабристы: Из истории взаимоотношений. М., 1979.

Эйдельман 1987: *Эйдельман Н.* Пушкин: Из биографии и творчества. 1826–1827. М., 1987.

Эренбург: *Эренбург И.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.

Языков: *Языков Н. М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988.

Keil: *Keil, Rolf-Dietrich.* Der Fürst und der Sänger. Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Pushkin // *Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa.* Giesen, 1978.