

## ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ СТИХОТВОРНЫХ СБОРНИКОВ

А. С. ПУШКИНА

И. БУЛКИНА

Мы намерены проследить здесь общие тенденции построения стихотворных сборников А. С. Пушкина, их развитие во времени, определить особенности построения пушкинского сборника на фоне традиций стихотворного сборника современной Пушкину эпохи.

Чтобы увидеть своеобразие и последовательность пушкинского понимания авторского сборника, достаточно сравнить его первый, фактически изданный друзьями, сборник "Стихотворения" 1826 г. с четырьмя последующими, безусловно авторскими. Они определяются так: "Стихотворения" 1829 г., часть I, "Стихотворения" 1829 г., часть II, "Стихотворения" 1832 г., часть III, "Стихотворения" 1835 г., часть IV. Характерно, что первый сборник исключается из этого ряда. Собрание 1829 г. заново представляет публике раннего Пушкина. Стихотворения помещены большей частью те же, но вместо классического жанрового решения сборника Пушкин предлагает хронологическое.

Сам метод "многочастной" организации поразил воображение современников. Огромное количество сборников теперь разделяется на части, и не по жанровым принципам, как это было раньше. Более того, когда, выпуская первый сборник, автор указывает "часть I", за этим вовсе не обязательно последует продолжение, зачастую оно и не подразумевается, но, чисто внешний, этот факт находится в соответствии с "альманашными" тенденциями поэтической эпохи и, видимо, поэтому заимствуется.

Более глубокий и органический для пушкинского построения принцип — хронологический — воспринимается с трудом и в чистом виде не заимствуется вовсе.

Его переняли историки литературы, но не поэты. Возможна ситуация, когда хронологический принцип понимается как последовательный, день за днем, отчет о творчестве, "лирический дневник". Так, например, строится сборник гр. Е. Ростопчиной "Стихотворения" 1841 г.: стихотворения, одно за другим, располагаются по времени написания, под каждым указаны дата и место.

Для Пушкина было важно другое. Стихотворения располагаются в разделах "18... год", причем в раздел входят не все стихотворения, написанные в этом году, и даже не все стихотворения, написанные в этом году и помещенные в сборник. В конце обычно находится раздел "Стихотворения разных годов", куда выносятся произведения, не включенные в организующую концепцию раздела-года.

Внутри каждого раздела своя нумерация. Здесь важен принцип единства, который она несет с собою. Подбирая в раздел стихотворения, каким-то образом друг друга объясняющие, Пушкин, тем не менее, избегает однородности, и тенденция эта с годами возрастает. В одном ряду с лирическими стихотворениями и эпиграммами находятся "Маленькие трагедии" и "Сказки".<sup>1</sup>

Открывающие раздел "программные" стихотворения позволяют говорить о своего рода преемственности: "Андрей Шень", "Пророк", "Чернь" и т.д. — они в определенном ключе решают образ поэта. Это не означает, что следующие затем стихотворения подтверждают заданную программу. Так, например, раздел "1826 год" открывает "Пророк". Далекий от романтической аффектации, Пушкин нигде, ни до, ни после, не говорит в таком тоне о назначении поэта. После установки на "божественный глагол" естественно ждать произведений глубокого философского и общественного содержания: понимая "Пророк" как программное стихотворение, в остальных произведениях раздела следует видеть воплощение программы. Кроме "Пророка" в раздел вошли лишь три стихотворения. Это:

II. Зимняя дорога.

III. Ответ Ф. Т. ("Нет, не черкешенка она...")

IV. К Языкову.

Решение неожиданно. Кроме вполне определенных требований к идейному содержанию поэзии, которых каким образом не выдерживают предложенные Пушкиным тексты, формула "Глаголом жги сердца людей" предпола-

гает установку поэта на огромную аудиторию. Здесь же, напротив, отобранные произведения, обращенные к единственному адресату — для абстрактного читателя такого рода стихотворения требуют по меньшей мере комментария. Поэт-пророк для... узкого круга посвященных, "салонный пророк" — парадоксальная дискредитация собственной программы, которая, возможно, объясняется самим названием раздела — "1826 год", здесь установка исторически откорректирована.

Последний раздел III-й части "Стихотворений" — "1831 год". Он включает также четыре произведения:

I. Эхо.

II. Клеветникам России.

III. Бородинская годовщина.

IV. Сказка (о царе Салтане).

Раздел решен на первый взгляд последовательно. Политическая лирика находится в полном соответствии с установкой на поэта-эхо, сиюминутный отзыв. Лишь "Сказка" должна нарушать эту целостную композицию: злободневная политическая ситуация сменяется условной, и "великодержавные" мотивы соседствуют с утопическими (сказочное счастливое государство на острове), поэт из политического трибуна превращается в мифологического "автора". Таким образом, первоначальная установка вновь оказывается откорректированной: "эхо" предполагает не только злободневность, сиюминутный отклик; эхо — безлико, и потому — многолико.

В определенном узколитературном смысле это следует читать как отказ от романтических постулатов, первый из которых — единство авторской личности. Именно романтическое единство авторского мира, стилистическая и жанровая однородность создают предпосылки для появления в 40–50-х гг. XIX в. лирических циклов, их массового распространения. Сборники Пушкина т.о. находятся в стороне от организующих тенденций поэзии того времени: нарочитая разноречивость и непоследовательность — здесь принцип, который находится в очевидном несоответствии с романтическим единством, основанном на постоянстве авторской точки зрения.

Этим объясняется неприемлемость строго хронологического сборника для романтиков: движение времени там не несет в себе смысла, ведь романтическая личность неподвижна, она не изменяет себе.

Специальную проблему, требующую особого рассмотрения, представляет собой последний сборник Пушкина "Стихотворения" 1835 года, часть IV. Создаваемая на протяжении трех сборников инерция здесь нарушена, или, точнее сказать, разрушена. По определению Б. В. Томашевского, "<...> Здесь собраны ничем не объединенные произведения, в полном беспорядке, отчасти датированные, отчасти нет <...> Сборник по своему составу случаен и как будто печатался наспех".<sup>2</sup>

Возможно, трудность здесь в том, что мы видим начало какого-то процесса, но никогда не сможем увидеть его продолжения, узнать его конечную цель. "Случайность" и "беспорядочность" возникает, если смотреть на сборник с точки зрения привычного нам однородного в жанровом и стилистическом отношении лирического цикла. Пушкинский сборник в таком контексте действительно представляет собой совершенно "беспорядочное" соединение. Помимо "Песен западных славян", снабженных предисловием и примечаниями и таким образом выделенными в самостоятельное единство, сборник включает около десятка произведений. Это:

"Гусар" (1833 г.)

"Сказка о мертвой царевне" (1833 г.)

"Будрыс и его сыновья" (1833 г.)

"Воевода" (дальше даты не указаны)

"Красавица"

"Сказка о золотом петушке"

"Сказка о рыбаке и рыбке"

"Разговор Книгопродавца с Поэтом"

"Подражание древним"

"Элегия".

Наиболее странным и в то же время наиболее объяснимым и, в свою очередь, объясняющим представляется помещение в собрании 1835 г. "Разговора Книгопродавца с Поэтом". Пушкин впервые изменяет хронологическому принципу и среди произведений последних лет помещает стихотворение десятилетней давности. Но литературная ситуация такова, что стихотворение, написанное в 1824 г., в 1835-м находится в центре журнальной полемики. Соглашение, заключенное когда-то между Книгопродавцем и Поэтом, получает новый смысл в момент "крестового похода" московских романтиков против "торгового напро-

вления", в момент, когда вопрос о судьбах поэзии в "железный век" приобретает необычайную актуальность, — решение его означает позицию, подчас определяет судьбу. "Разговор..." в такой ситуации получает новый смысл и в той же мере, что и "Письмо к издателю" и статья "О Мильтоне и Шатобриановом переводе "Потерянного рая"", составляет точку зрения Пушкина. Формула "Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать" имеет в таком контексте то же значение, что и фраза из статьи о Шатобриане: "Шатобриан приходит в книжную лавку с продажной рукописью, но с неподкупной совестью".<sup>3</sup> Пушкинскую позицию принято понимать как внешнюю и полемическую по отношению к романтизму: словесность и торговля у Пушкина заключают контракт, что для Шевырева, например, невероятно.

Авторское "я" в "Разговоре..." совершенно упрятано за "чужой речью". "Чужая речь", стилизация — явления по природе своей противоположные романтической поэзии, направленной на самовыражение. (Романтическая стилизация в этом смысле — как бы авторская речь на чужом языке, но никак не "чужая речь"). Пушкин отбирает для сборника произведения "без автора" и без декларативно заявленной программы, он даже изменяет своему правилу открывать сборник и раздел программным стихотворением.

В таком контексте совершенно естественно удивление Боратынского (письмо жене, 1840 г.): "...Вчера я был у Жуковского. Провел у него часа три, разбирая ненапечатанные новые стихотворения Пушкина. Есть красоты удивительной, вовсе новые духом и формою. Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиною. Он только что созрел...".<sup>4</sup> Эта цитата часто приводится как свидетельство неадекватности современников. Но то, что "поэт мысли" не находит мысли в "Гусаре", "Воеводе" и "Сказках", в порядке вещей.

В отказе от авторской установки можно усмотреть продолжение той тенденции, которую мы видели в ранних сборниках Пушкина: расширение авторской свободы, разрушение тех рамок, которые накладывает на личность художника требование романтического единства. От противоречивости в установках, предполагающей сложный конфликтный сюжет в развитии авторской мысли, Пушкин приходит к "чужой речи", т.е. к ситуации предельно

открытого авторского мира, когда снимается самый вопрос о "противоречивости".

На примере "Разговора..." мы намерены подробнее рассмотреть феномен пушкинской "чужой речи" как стилистического приема. На "диалогическую" функцию "чужого слова", его "прозаическую", "романную" ориентацию указывал М. М. Бахтин.<sup>5</sup> В свое время "Разговор..." был предпослан Пушкиным первой главе "Онегина" и, будучи отсылкой к Гте, определял неоднозначную жанровую природу "романа в стихах" и объективную "эпическую" позицию его автора. Помещенный теперь в поэтический сборник, "Разговор...", помимо "реплики" в журнальной полемике, получает и другой смысл: он и здесь служит своего рода "жанровым камертоном" и задает очевидную "антимонологическую" инерцию.

Для речи участников диалога характерно некоторое сгущение акцентов, что создает типологию и делает возможным авторское отстранение. Отстранение возникает и за счет нового прочтения — "за давностью лет". В 20-е годы за Поэтом для читателей неизбежно стоял Пушкин, романтические монологи Поэта накладывались на "романтическую" биографию их автора. (См., например, отзыв Белинского о "Разговоре..." — прим. 7). Подразумевалось, что романтический поэт — герой своих произведений. Теперь уже и читатель вынужден "заметить разность", несоответствие между автором и персонажем.

С одной стороны перед нами ультраромантическая поэзия. Ср.:

*Блажен, кто про себя таил  
Души высокие созданья  
и от людей, как от могил,  
Не ждал за чувство воздаянья* (II, 326)

или:

*... Зачем поэту  
Тревожить сердца тяжкий сон?  
Бесплодно память мучит он  
И что ж? какое дело свету?  
Я всем чужой... (II, 328)*

Что касается первого четверостишия, то его судьба очень показательна. Это один из самых популярных эпи-

графов в романтической поэзии. В этом смысле он может соперничать только с "Ich singe wie der Vogel singt".

Речь Книгопродавца по самой природе своей пародия — торговец бессознательно перенимает романтический штамп, омертвевшую оболочку того мира, возвышенную суть которого он разрушает. (Пушкин, видимо, одним из первых заметил эту парадоксальную потребность "железного века" "говорить красиво".) "Лакейская проза" с ее рабским многословием и уменьшительными суффиксами, превращающими слова в "словечки", органически соединяется с третьеразрядной романтической метафоричностью. Ср.:

*... Стишки любимца муз и граций  
Мы вмиг рублями заменим...  
... Что слава? — Яркая заплата  
На ветхом рубище певца... (II, 329)*

Диалог строится следующим образом: Книгопродавец задает вопрос. Поэт отвечает лирическим монологом. Ничто не предвещает компромисса, напротив, язык высокой поэзии все более сгущается, напоминая о традиции. Когда же речь заходит о романтической любви, то по насыщенности штампами монолог Поэта заставляет вспомнить элегию Ленского. Наконец, Книгопродавец подводит итог:

*Итак, любовью утомленный,  
Наскуча лепетом молвы,  
Заране отказались вы  
От вашей лиры вдохновенной,  
Теперь, оставя шумный свет,  
И муз, и ветреную моду,  
Что ж изберете вы?*

Поэт. *Свободу.* (II, 329).

"Свобода", оставаясь единственным живым принципом романтизма, становится основанием для компромисса и соглашения:

*Книгопродавец. ... Наш век — торгош; в сей век железный*

*Без денег и свободы нет. ...*

Поэт. *Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись.*

*Условимся.* (II, 329).

Характерно, что в той части "Разговора...", где соглашение становится возможным, речь героев существенно меняется: исчезает пародийная педалированность романтических штампов и авторская точка зрения в значительной степени сближается с позициями участников диалога.

В "Разговоре..." находим, однако, не две, а три речевые стихии: Язык высокой поэзии (1), обратившийся в пародию на самого себя и получивший продолжение в "лакейской прозе" Книгопродавца (2). Но, избрав свободу, Поэт волен изменить язык, и в этом его превосходство. "Железный век" заявляет свои права на прозу (3), но лишь Поэт владеет подлинным языком, будь то поэзия или проза; в устах Книгопродавца всегда будет вторичный суррогат — "опрозаизированная поэзия" или украшенная поэтизмами проза. Лишь меняя язык, отказываясь от мешающей движению мертвой системы, Поэт достигает свободы, а значит остается верен романтическим заветам.

В таком свете завершающая стихотворный раздел "Элегия" уже не воспринимается нами как нарушение, хотя при поверхностном чтении ее противоречие общей "внесубъективной" инерции сборника неизбежно бросается в глаза. Не случайно Белинский, в целом не принимая последнюю часть "Стихотворений" Пушкина и осуждая ее в своей рецензии с позиций романтизма ("Мы не можем понять, что за странная мысль овладела им и заставила тратить свой талант на эти поддельные цветы"<sup>6</sup>), свой идеал — "прежнего Пушкина" — находит именно в "Элегии": "... но в четвертой части "Стихотворений" Пушкина есть одно драгоценное перло, напомнившее нам его былую поэзию, напомнившее нам былого поэта: это "Элегия" <...> Да! Такая элегия может выкупить не только несколько сказок, даже целую часть стихотворений"<sup>7</sup>.

Почему фактически лишенное авторского "я" собрание стихотворений Пушкин завершает подчеркнуто "субъективной" программой "Элегией"? Означает ли это, что завершился "антисубъективный" этап в его творчестве и Пушкин намерен вновь обратиться к лирике — так "Сказка" в конце третьей части "Стихотворений" предвещала последовавшее затем собрание 1835 года. Или "Элегию" должно понимать как программу и обратиться к ее буквальному смыслу? Сюжет "Элегии" совершенно в традиции жанра, и сама по себе элегия, которая бы выглядела естественно в сборнике поэта-романтика и воспринима-

лась бы там как одна из многих, здесь у Пушкина приобретает исключительное значение. Наряду с "Разговором..." она представляет собою диалог с литературной традицией, и этот ее "литературный" смысл, безусловно, далеко не единственный, в контексте сборника актуализируется.

В "Разговоре..." развитие Поэта, его отказ от мертвой системы определяется сменой языка. В "Элегии" Пушкин возвращает жизнь и смысл тривиальной жанровой схеме.

Исполненное печали прощание поэта с молодостью, преждевременная старость — вот нормативное содержание романтической элегии. Пушкинская "Элегия" в первой части в полной мере соответствует этому канону. Но характерно, что в этой "канонической" части "Элегии" не находим собственно первого лица; здесь нет ни активной формы лирического "я", ни личных глаголов (глагол вообще один: "сулит мне труд и горе..."). "Я" выражено косвенной падежной формой "мне", значение ее чисто страдательное. В традиционной части "Элегии" "я" поставлено в зависимость и от прошлого: "Безумных лет угасшее веселье / Мне тяжело как смутное похмелье", и от будущего: "... Сулит мне труд и горе / Грядущего волнуемое море...".

Тем сильнее ощущается контраст со второй частью, той, что противоречит канону. Здесь личные формы господствуют буквально: в противоположность предшествующим безглагольным, следующие несколько строк награждают глагольные конструкции:

*Но не хочу, о други, умирать;  
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;  
И ведаю, мне будут наслажденья  
Меж горестей, забот и тревоженья:  
Порой опять гармонией упьюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь...* (III, 228)

Модальные конструкции, задающие "волевою" установку нетрадиционной части, становятся вдвойне значимы за счет сопоставления с выработавшимися к тому времени нормативными моделями жанра, — начало "Элегии" представляет собой такого рода образец. Отсутствие глаголов там искупается обилием адъективных форм: "волевой" заключительной части первая противостоит как "аналитическая". Анализ у Пушкина, как это ни парадоксально, не выражает личность, напротив, он ставит ее в зависимость

от времени и от судьбы. Решение становится возможным лишь в противоположной ситуации, когда анализ не самодовлеет (как это происходит в элегии Боратынского), и неутожительный итог его принимается как неизбежное условие существования.

Однако пара модальных глаголов "хочу" и "ведаю" создает характерную антиномию внутри собственно программной части "Элегии". В противовес активному "хочу", "ведаю" предполагает тот тип знания, который можно определить словами Боратынского о Гте:

*Была ему звездная книга ясна,  
И с ним говорила морская волна. . .*<sup>8</sup>

"Вещее" сознание — иными словами — "ведомое", в его основе доверие судьбе и природе. "Вещее" знание "естественного" человека противостоит аналитическому знанию индивидуалиста.

И здесь мы приходим к еще одной немаловажной особенности последнего сборника Пушкина: его подчеркнуто фольклорной ориентации. Подавляющее большинство текстов здесь — стилизации под народные сказки, песни, баллады. Там же, где этого не находим — "Подражание древним" или центральное (по положению) стихотворение сборника "Красавица" — предполагается некое безлично-гармоническое состояние, для которого в полемически-литературном контексте сборника кажется наиболее уместным гетевское определение "mehr auf's Objekt" (ближе к объекту).<sup>9</sup>

\*

Если говорить о фольклорной ориентации сборника, мы должны здесь каким-то образом определить парадоксальное свойство пушкинского фольклоризма, а именно — его "литературность". Нетрудно заметить, что за каждой фольклорной стилизацией стоит литературный двойник. Либо мы имеем дело с переводом, либо, как в случае с "Гусаром" или "Сказками", фольклорный источник трудно отделить от литературного. И если перевод баллады в порядке вещей и не может восприниматься как нарушение в традиционной расстановке фольклор → литература, то ситуация с "Песнями западных славян" не оставляет сомнений в программной "вторичности", "книжности" пушкинского фольклоризма: как свидетельствует предид-

словие, читатель видит перед собою перевод перевода, а тот в свою очередь — сознательная литературная мистификация.

В этом свете, как нам представляется, должен решаться и вопрос об источниках "Гусара", полемика вокруг которого послужила поводом для известной статьи П. А. Богатырева.<sup>10</sup> Однако и после нее именно источниковедческий вопрос по традиции оставался основным в работах, посвященных этому пушкинскому стихотворению.

Видимо, проблемы приоритета здесь все же не существует, и источниками "Гусара" в равной мере могли быть и быличка, и повесть Сомова, и гоголевские "Вечера", и еще целый ряд текстов подобного рода, ориентированных на украинский фольклор.<sup>11</sup>

Интерес же представляет не столько вопрос литературной обработки фольклорного сюжета, сколько последующее фольклорное бытование литературного произведения, на которое и обратил внимание П. А. Богатырев.

Почему не встает вопрос об источниках "Киевских ведьм" Сомова? Установка Сомова на литературное воспроизведение фольклорного текста очевидна, она неоднократно декларировалась романтиками и самим Сомовым; конечная ее цель — выражение народного духа, который в свою очередь полагалось искать в суевериях и мифологии. Пушкиным характер задачи мыслился иначе и акцент переносился с источника на *пересказ*. (Ср.: "Народность сказок — пересказать по-своему (Кальдерон)".<sup>12</sup>)

Изначально заданная оппозиция "свое—чужое" различным образом решалась в русской балладной традиции. Известно, что в полемике вокруг перевода Бюргеровой "Леноры", фактически вокруг катенинского "народного" и "литературного" (Жуковский) пути русской баллады, Пушкин отдавал предпочтение Катенину. Однако позиция Пушкина здесь неоднозначна, и, принимая катенинское "просторечие", он оставался чужд катенинских претензий на оригинальность и "правдоподобие". В случае с "оригинальностью" в противоречие вступает очевидная для Пушкина интернациональность фольклорного сюжета, что же касается так называемого "правдоподобия", на деле оно лишало балладу того двоemiрия, которое при всем разнообразии интонаций — от мистической до иронической —

ощущалось как неотъемлемый атрибут и лежало в основании жанра.

Оппозиция "свое—чужое", объективно заложенная в основаниях романтической эстетики, создает неминуемую двойственность (и в том случае, если эта присущая стилизации отстраненность декларируется, и когда при однозначно патриотическом пафосе она вступает в противоречие с художественной задачей). Романтизм вообще и романтический фольклоризм в частности "делает особой поэтической темой чужое как таковое"; "по отношению к субъективности романтика "чужое" — все, в том числе и быт своего же народа, нет ничего, что бы ни было "чужим" ".<sup>13</sup> (Это наблюдение С. С. Аверинцева включает и обратную тенденцию — понимание "чужого" как "своего".)

Когда мы поднимаем вопрос об "экзотизме" применительно к пушкинским фольклорным стилизациям, то, с одной стороны, — представляются не вполне достаточными его внутриромантические мотивации, с другой стороны, требует некоторой корректировки определение М. К. Азадовским пушкинского пути, как "преодоления экзотизма".<sup>14</sup>

Проблема перевода — переноса из одной литературы в другую, из одной культурной системы в другую (в данном случае, из фольклора в литературу) обнаруживает два полюса: либо совершенное "присвоение", стирание границ чужого слова, либо отстранение, подчеркнутое "закавычивание". И если вопросы литературного перевода решаются в пушкинистике в пользу первой тенденции, то проблема фольклорной стилизации в этом, чисто лингвистическом смысле, едва ли решена. Кажется, наиболее полно освещена творческая история "Песен западных славян", однако и здесь вопрос о стилизации оборачивается пресловутым вопросом об источниках, и тогда находим очевидную непоследовательность. Так, убедительно показав, что работа над "Песнями..." относится к 1833—1834 гг. (притом, что еще в 1832 г. в "Телескопе" и "Московском телеграфе" упоминалось о мистификации,<sup>15</sup> а в июле 1833 г. Пушкин обращается к Соболевскому за соответствующими разъяснениями), С. А. Фомичев, говоря, собственно, о переводе, утверждает: "Ясно, что столь точного воспроизведения, по убеждению Пушкина, заслуживали именно оригина-

лы народных песен, а не их (пусть даже талантливые) стилизации"<sup>16</sup> (курсив мой. — И. Б.).

Однако предпочтение, которое отдает в данном случае сам исследователь фольклорному источнику перед литературным, предполагает для Пушкина традиционный путь фольклор о литература, а значит, создание очередной стилизации. Посредничество же литературного источника в такой ситуации означает уже следующий шаг в разработке традиционной схемы и открывает иного рода возможности, даже, как это ни парадоксально, большую свободу приближения (или удаления) по отношению к фольклорной первооснове. В таком свете имеет смысл говорить о пушкинских переводах баллад Мицкевича, где в одном случае ("Будрыс..."<sup>17</sup>) — довольно близкий перевод, в другом ("Воевода") — вольное подражание. Нам представляется небесполезным сопоставить перевод с оригиналом, хотя довольно подробный сравнительный анализ уже был проделан М. Новиковой в ее работе, специально посвященной этому пушкинскому переводу.<sup>18</sup>

Пушкин значительно сокращает текст Мицкевича и лишает его литературного психологизма, что в большей степени соответствует жанру и тону простонародной баллады. Так, "дрожащие руки" и "смятение" воеводы опущены у Пушкина, но не в силу тех глобальных причин, которые отыскивает здесь М. Новикова, подходя к пушкинской балладе так, будто перед нею по меньшей мере роман Достоевского. Жанр простонародной баллады и не предполагает тех психологических глубин, которые открывает в ней исследовательница, ставя персонажей "Воеводы" в один ряд с героями "Евгения Онегина", "Бориса Годунова" и "Маленьких трагедий").

Кроме того Пушкин меняет размер, несколько снизив регистр: кажется, повествователь здесь лишен той эпической беспристрастности, которая присутствует в интонации традиционных балладных трехсложников. Польская баллада имела украинский источник, что указано в подзаголовке Мицкевича и опущено у Пушкина. Однако национальные акценты сюжета в "Воеводе" расставлены с гораздо большей отчетливостью. И в этой связи отдельного комментария заслуживает т.н. "роль Хлопца", для которой М. Новикова создает ряд: мальчик Димитрий, "бедные дети" Годуновы, "ребенок Гринев".<sup>19</sup> "Пан мой, целить мне не можно..." — здесь у Пушкина не полонизм (у Миц-

кевича: "Пан! Я не могу застрелить эту девицу") и не голос "анонимных нравственных сил", как это представляет М. Новикова, но чужеродная языковая стихия, в данном случае — украинская в польском контексте.

В свете всего вышесказанного о пушкинских фольклорных стилизациях одной из центральных здесь представляется проблема повествователя. Традиционно повествователь присутствовал в сказке, в 30-х гг. он появляется в прозе. Пушкин вводит его в простонародную балладу. Характерно, что именно "Гусаром" открывается сборник: "чужая речь", сказ располагается на месте "программы", а единственная авторская декларация — "Элегия" — завершает сборник.

Сборник, состоящий преимущественно из фольклорных стилизаций, открывает стихотворение, фактически зафиксировавшее момент пересказа, метаситуацию устного творчества. И здесь необычайно важен выбранный Пушкиным тип рассказчика: это не Порфирий Байский и не пасичник Рудый Панько, и даже не ученый-археолог или лингвист (маска Мериме) — не знаток и не местный житель. Пушкинский рассказчик — солдат, человек, не прикрепленный к какому бы то ни было быту, чужой в любом социуме.<sup>20</sup> Такого персонажа требует традиционный сюжет ("Солдат и ведьма"), но, в более широком смысле, такого рода повествователь, предваряя сборник, осуществляет идею "интернационального" странствующего сюжета.

Наконец, взгляд "чужого", постояльца задает необходимую для стилизации отстраненность и, кажется, принципиальную для Пушкина ироническую сниженность популярного вампирического сюжета. На "Гусара" как на отзвук "общевропейской вампирической темы" указывал М. К. Азадовский,<sup>21</sup> и это справедливо, если воспринимать пушкинскую балладу в одном ряду с фантастическими повестями Гоголя и Сомова на аналогичный сюжет. Литературный источник украинской фантастической экзотики современниками определялся зачастую однозначно: "... Недавно вышла на французском языке небольшая книжка: "Гузла", или песни Маглановича, Морлакского Барда. Там много всякой всячины о Вампирах. Почему же не перенести готовых вещей в Малороссию, слёвную ведьмами, оборотнями и всякой всячиной. Так и сделал знаменитый автор "Гайдамака" ".<sup>22</sup>

Но, установив литературный ряд, в котором возникает пушкинская баллада, мы обнаруживаем ее непохожесть: будучи "отзвуком ... вампирической темы", она начисто лишена фантастических кошмаров и необходимой для подобного рода текстов кровавой развязки — ни один из родственных "гусару" литературных персонажей, имевших дело с "киевскими ведьмами" (ни Хома Брут, ни сомовский Федор Блискавка), не имели возможности впоследствии рассказывать о своем приключении. У пушкинского же повествователя нет не только доверчивого уважения к чуду, серьезного тона, присущего непосредственному народному рассказу, в нем нет и страха.<sup>23</sup> И это тоже свойство пересказа "чужака", постороннего в том одновременно страшном и комическом мире, где живут гоголевские герои.

В таком контексте соединение в одном сборнике "Гусара" и "Песен западных славян" заставляет взглянуть на пушкинский фольклоризм уже не с точки зрения литературной программы, но как на одно из возможных решений столь актуальной для романтиков национальной, народной темы.

Отличие "Песен..." от сказок и баллад первого раздела состоит прежде всего в иной модальности повествования. Характерное для баллады двоемирие, оппозиция достоверности — вымысла, столь важная для сказки и былички, здесь отсутствуют, архаический мир "Песен..." не знает этого противоречия. Фантастические кошмары сплетаются с кровавой жестокостью исторических сюжетов (как в песне "Гайдук Хризич":

*Закричал он старшему брату:  
"Милый брат! Не губи свою душу;  
Ты напейся горячей моей крови,  
А умрем мы голодною смертью,  
Станем мы выходить из могилы  
Кровь сосать наших недругов спящих"* (III, 347)).

Жестокость фантастики и жестокость истории порождены иррациональностью архаического мира. В основе сюжета национально-освободительной борьбы, как правило, оказывается родовое убийство или предательство. Открывает цикл "Видение короля" с историческим комментарием, заимствованным у Мериме: "Фома I был тайно

умерщвлен своими двумя сыновьями Стефаном и Радивоем в 1460 году. Стефан ему наследовал. Радивой, негодуя на брата за похищение власти, разгласил ужасную тайну и бежал в Турцию <...> Стефан <...> решился воевать с турками <...> был побежден <...>. Захваченный в плен, он не согласился принять магометанскую веру, и с него содрали кожу" (III, 364). В балладе (во сне) Радивоя покрывают кожей, содранной с его брата, и делают властелином Боснии.

"Песня о Георгии Черном" и "Воевода Милош" сочинены самим Пушкиным на сюжеты из новейшей истории. Первая песня — об отцеубийце Карагеоргии, одном из предводителей Первого сербского восстания против турок (1804—1813). Карагеоргий был в свою очередь предательски убит по приказанию Милоша Обреновича, вождя Второго сербского восстания — "воеводы Милоша".

Обратившись к теме национально-освободительного движения сербов, Пушкин возвращается к впечатлениям и размышлениям кишиневской поры, южной ссылки — времени глубокого и трагического разочарования как в просветительских идеалах доброго и разумного начала в человеке, так и в романтическом ореоле "героя"<sup>24</sup> (Карагеоргий — один из прежних "героев": "Чудесный твой отец, преступник и герой" — "Дочери Карагеоргия"). "Беспримерная мрачность ряда деклараций Пушкина"<sup>25</sup> того времени — своего рода комментарий к "Песням". И если прежде в сочетании преступности и героизма подразумевалось чудо, то теперь самое чудо сродни преступлению: истоки и того и другого — в алогических категориях народного мира. Там, где у Гоголя — и жутко, и смешно — в одном пространстве, у Пушкина — либо страшно (в "Песнях..."), когда кровавая фантастика и кровавая история питают друг друга), либо не страшно ("Гусар"), но тогда отстраненность, в которой виделся не более чем литературный прием, становится условием свободы, как от романтических идеалов (будь то "народ" или "герой"), так и от авторских деклараций.

Если представить последний пушкинский сборник как своего рода литературную программу, то ее следует понимать так, что лирика, как "поэзия о себе" становится преимущественно "поэзией для себя", и в этом смысле измайловская (см. прим. I) концепция позднего Пушкина как "поэта для себя" оправдана.

"Разговор...", предваряя в свое время публикацию "романа в стихах", заявлял конструктивное изменение авторской позиции, расширение повествовательных возможностей в противовес монологичности доминирующего в тот момент жанра романтической поэмы.

К моменту появления последнего пушкинского сборника авторское собрание стихотворений, как жанровая структура, находилось в зависимости от двух тенденций, тяготеющих к разным полюсам, но одинаково значительных для формирования поэтического сборника как жанра. С одной стороны, это альманах — литературный сборник разных авторов, предполагающий жанровую и стилистическую разноголосицу и в этом смысле представляющий собой "энциклопедическую" структуру.<sup>26</sup> С другой стороны, набирающий силу лирический цикл способствует превращению авторского сборника в тематически однородное соединение, подчиненное в большей или меньшей степени некоторой главенствующей идее и стремящееся дать не столько полное, сколько единое и цельное представление о творчестве поэта.

Пушкинский сборник в этом свете можно представить как "альманах одного автора".

Но изначально "энциклопедичность" помимо полноты представления требовала и определенной рациональной системы организации материала, будь то традиционная жанровая лестница или собственно пушкинская хронология. Движение к монологическому единству снимает такого рода упорядочение, и IV-я часть стихотворений Пушкина не составляла исключения из общего числа "беспорядочных" авторских собраний 30-х гг. Существенное отличие пушкинского собрания состоит в малом количестве произведений и в отсутствии "лирической стихии", которая и создает "индивидуальный контекст", позволяющий строить в дальнейшем целое из "беспорядка".

Нашей же целью было показать, что, несмотря на видимую "случайность и беспорядочность" (которая не была случайной для авторского сборника в 30-е гг. XIX в.), можно и на основании этого последнего пушкинского сборника говорить об определенном рода задачах и установках, стоявших перед Пушкиным — издателем своих сочинений.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Небольшое количество произведений, помещенных в сборники 30-х гг. (III-я и IV-я части "Стихотворений"), давало основание современникам делать вывод об "упадке таланта", исследователям — о том, что Пушкин стал "поэтом для себя" (Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. — Л.: Наука, 1975. — С. 231). Однако по объему стихового материала последние сборники не уступают предшествующим — возрастает роль больших произведений.
- 2 Томашевский Б. В. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. — Л., 1925. — С. 15.
- 3 Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти томах. — АН СССР, 1937—1949. — Т. XII. — С. 144—145. В дальнейшем пушкинские тексты цитируются по этому изданию.
- 4 Боратынский Е. А. Полн. собр. соч. — СПб.: АН, 1914. — Т. I. — С. LXXXII.
- 5 Бахтин М. М. Слово в поэзии и прозе // Вопросы литературы. — 1972. — № 6. — С. 67.
- 6 Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М.: АН СССР, 1953. — Т. 2. — С. 82.
- 7 Там же. С. 84. Характерна трактовка Белинским "Разговора...": "Он напомнил нам золотое время поэзии Пушкина, то время, когда — как говорил он сам о себе в этой пьесе... " (курсив мой. — И. Б.). — Далее цитируется монолог поэта "Все волновало нежный ум...".
- 8 Боратынский. Ук. соч. Т. I. — С. 124. Заметим, что выбор Боратынским размера ("На смерть Гете"), как и в "Приметах", — балладный амфибрахий — не случаен. Метрическая ассоциация предполагает подключение иной жанровой системы с соответствующим ей мировоззренческим наполнением.
- 9 Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. — Л.: Наука, 1982. — С. 82. Полностью цитируемое высказывание Гете звучит так: "Потому-то, что люди не умеют оживить, оценить настоящего, они и вожделеют будущего и кокетничают с прошлым. И Жуковскому надлежало бы более обратиться к объекту".

- 10 Богатырев П. Стихотворение А. С. Пушкина "Гусар": его источники и его влияние на народную словесность // Очерки по поэтике Пушкина. — Берлин: "Эпоха", 1923. — С. 147—193.
- 11 Обзор малороссийской ведовской тематики и достаточно обширный перечень литературных источников можно найти в монографии В. Сиповского "Україна в російському письменстві" (К., 1928).
- 12 XII, 208. Смысл конспективной формулы раскрывается, видимо, в более ранней статье "О народности в литературе" (XI, 40), указание на Кальдерона здесь означает не цитату, а пример, ср.: "Vega и Кальдерон поминутно переносят во все части света, заедают предметы своих трагедий... и т.д."
- 13 Аверинцев С. С. Размышления над переводами Жуковского // Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского. — М.: Радуга, 1985. — Т. 2. — С. 560—561.
- 14 Азадовский М. К. Пушкин и фольклор // Литература и фольклор. — Л.: Гослитиздат, 1938. — С. 23.
- 15 Телескоп. — 1832. — С. 517—518; Московский телеграф. — 1832. — Ч. 46, № 13. — С. 74.
- 16 Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: творческая эволюция. — Л.: Наука, 1986. — С. 243. Однако тот же автор уже на С. 245 задается вопросом, почему Пушкин "обратился именно к "Гузле" прежде всего, а не к собранию песен В. Караджича, к примеру", и объясняет это "романтическими тенденциями" его творчества.  
Следует отметить, что "Гузла" — не единственная мистификация, послужившая источником для пушкинского цикла. Б. В. Томашевский указывает также на "следы знакомства с "Краледворской рукописью" — знаменитой мистификацией Ганки" (в кн.: Томашевский Б. В. Пушкин. — М.—Л.: АН СССР, 1961. — С. 278). Пушкинский же случай с "Гузлой" характерен именно декларативностью мистификации, что как раз не соответствовало "романтическим тенденциям".
- 17 Любопытно, что эта баллада Мицкевича и пушкинский перевод вновь возникают у Мериме много лет спустя в новелле "Локис", когда мистификация становится одним из аргументов в филологическом споре.
- 18 Новикова М. Испытание ("Дозор" А. Мицкевича и "Воевода" А. Пушкина) // Вопросы литературы. — 1983. — № 10. — С. 145—168.

- 19 "Малолетство" Хлопца в статье М. Новиковой возникает, видимо, по ассоциации со знаменитым "Замком Смальгольм" (об ошибке Жуковского-переводчика — преувеличенном малолетстве пажа — см. в статье Б. Реизова "В. А. Жуковский — переводчик Вальтера Скотта" // Русско-европейские литературные связи. Сб. ст. к 70-летию акад. М. П. Алексеева. — М.—Л.: Наука, 1966. — С. 444), и в свою очередь вызывает ассоциацию с пародией Лермонтова.
- 20 Фольклорная позиция военного повествователя (которую находим и в "Песнях западных славян") занимает прочное место в литературе, преимущественно в прозе, с середины 30-х гг. XIX в. Сказовое начало, а также интонацию, подобную "Похоронной песне Иакинфа Маглановича", находим затем в военной лирике Лермонтова. О зависимости сказовой ситуации в "Бородино" от пушкинского "Гусара" см. в статье Л. В. Пумпянского "Стиховая речь Лермонтова" (Лит. наследство. — М., 1941. — Т. 43—44. — С. 411). Основанием сюжета в "Бородино", как и в "Гусаре", становится передача устной традиции от старшего к младшему.
- 21 Азадовский М. К. Ук. соч. С. 43.
- 22 Северная пчела. — 1830. — № 11—12. В той же статье Сомов именуется "знаменитый наш Вальтер Скотт Порфирий Байский".
- 23 Ср. у В. П. Зиновьева: "Чистая" быличка не терпит скептического юмора" (Зиновьев В. П. Быличка как жанр фольклора и ее современные судьбы // Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири. — Новосибирск: Наука, 1987. — С. 399).
- 24 Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. — Л.: Просвещение, 1981. — С. 95—99.
- 25 Там же. С. 98.
- 26 Термин "энциклопедический" встречается в заглавиях альманахов (см., например, в указателе Н. П. Смирнова-Сокольского "Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX вв. — М., 1965. — № 432, 433, 452). Концепцию эволюции альманаха от т.н. "энциклопедичности" к "монологичности" можно найти в работе: Skrunda W. Na marginesach wielkiej literatury. Ewolucja rosyjskich almanachow literaturskich lat 1794—1852. Wroclaw l.a. 1974. "Альманах одного автора" получает распространение в 30-е гг. — см. у Смирнова-Сокольского № 357, 397, 370, 451, 462, 475, 566.
- Говоря о корреляции художественно-стилистических поисков Пушкина, его издательской деятельности и тенденций

современной ему журналистики, уместно будет привести наблюдение Ю. Н. Тынянова: "Все более вырисовывавшаяся в его художественно-прозаической работе нейтральность авторского лица, лицо автора — издателя материалов, будучи явлением стиля, постепенно перерастает свою чисто стилистическую, внутренне-конструктивную функцию..." И далее роль повествователя-циклизатора, по мнению Тынянова, "у Пушкина дорастает до своеобразного явления как бы циклизатора журнала" (Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. — М., 1968. — С. 164—165).