

DOI: 10.31860/0131-6095-2018-3-141-153

© Н. Н. Мазур

«ТЫ ВИДЕЛ ДЕВУ?»: ПОЭТИКА И ПСИХОЛОГИЯ РОМАНТИЧЕСКОГО ЭКФРАСИСА

В этой статье я попробую проследить связь между поэтикой романтического экфрасиса и представлениями о работе воображения в психологии и эстетике той эпохи. Понимание этой связи, на мой взгляд, позволяет по-новому прочесть целый ряд романтических текстов и проясняет художественное задание, которое их авторы ставили перед собой и перед своими читателями.

Начнем с рассмотрения конкретного примера — пушкинского стихотворения «Буря»:

Ты видел деву на скале
В одежде белой над волнами,
Когда, бушуя в бурной мгле,
Играло море с берегами,
Когда луч молний озарял
Ее всечасно блеском алым,
И ветер бился и летал
С ее летучим покрывалом?

Прекрасно море в бурной мгле
И небо в блесках без лазури;
Но верь мне: дева на скале
Прекрасней волн, небес и бури.¹

Это стихотворение оставляет современного читателя в легком недоумении: признаков зрелого мастерства мы в нем не видим, а между тем сам поэт, по-видимому, ценил его достаточно высоко. Он впервые напечатал «Бурю» в «Московском вестнике» (1827) — интеллектуальном издании, насыщенном идеями немецкой философии, — поместил среди стихов 1825 года в собрании 1829 года и собирался включить в раздел антологических стихотворений в собрании, задуманном им в 1836 году. Возможно, именно это противоречие заставило исследователей так настойчиво искать в «Буре» отпечаток эмоционального подъема, пережитого Пушкиным во время поездки по Крыму летом—осенью 1820 года вместе с семейством Раевских. Были предложены прототипы образа девы (участвовавшая в поездке М. Н. Раевская² или связанная с историей античной Тавриды Ифигения³), версии местоположения скалы (некий «утес девы» около селения Кизил-Таш или скала, где по преданию стоял античный храм Дианы)⁴ и даже точная дата бури.⁵

Однако поиски непременных биографических импульсов к созданию литературного текста подразумевают признание сугубо миметического характера творческого процесса и недоверие к способностям авторского воображения: предполагается, что автор может хорошо описать только то, что он видел и пережил сам. В. В. Виноградов в 1941 году емко сформулировал эту установку: «Романтические образы Пушкина в значительной степени были основаны на жизненных впечатлениях. В пушкинской романтике зерно реализма».⁶ Политическое давление

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1947. Т. 2. Кн. 1. С. 443.

² Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 334.

³ Строганов М. В. Стихотворение Пушкина «Буря»: Проблема комментария // Пушкин и его современники. СПб., 2002. Вып. 3 (42). С. 291—300.

⁴ Там же.

⁵ Казарин В. П. К истории написания Пушкиным стихотворения «Буря» // Крымские пейзажи: Альманах литературных музеев Крыма. Симферополь, 1994. Вып. 1. С. 75—76.

⁶ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 61.

заставило ученого предельно упростить свою концепцию: в написанной до первого ареста статье «О стиле Пушкина» (1934) Виноградов шел общим путем европейской науки о литературе⁷ и, пользуясь инструментарием стилистики, риторики и психологии, искал в романтических текстах Пушкина не «зерна реализма», а новые приемы, разрабатывавшиеся поэтом для более тонкой и точной передачи психологических состояний. В «Буре» он отметил две риторические фигуры в «сильных» позициях — вопрошание в начале («Ты видел?») и уверение в конце («Но верь мне») — и парадоксальным образом усмотрел новизну пушкинского психологизма в использовании этих фигур.⁸ Подчеркивая эту новизну, в статье 1934 года он сопоставил пушкинскую трактовку образа девы на скале с использованием его же в качестве символа романтической поэзии в аллегориях Ф. Н. Глинки 1820-х годов, а в «Стиле Пушкина» привел еще ряд примеров обращения к образу девы/мужа на скале в русской романтической литературе.⁹ Можно сказать, что Виноградов выявил романтический топос с инвариантной семантикой пограничности природы субъекта, его положения или состояния, но важно помнить, что сам он ни этим термином, ни соответствующей методологией не пользовался.¹⁰ Зато и в статье 1934 года, и в монографии 1941-го он отметил усиление визуальной составляющей в пушкинской поэтике 1820-х годов, но развивать этого наблюдения не стал, ограничившись «глухой» цитатой, к которой нам еще предстоит вернуться: «Так живописно-пластические формы предмета, его „позы”, его позиции, обусловленные взаимодействием литературы и изобразительных искусств, составляют новый семантический круг в поэтическом стиле Пушкина. Это — „скulptурное или живописное начало, перенесенное в средства слова, где не только созерцание, но и самая мысль становится изваянием, картиной”» (Щербина).¹¹

А. С. Бодрова попыталась конкретизировать наблюдение Виноградова, предложив «иконографический подтекст» «Бури» — картину Ж. А. Гро «Сафо на Левкаде» (1801, Музей барона Жерара в Байо), гравюры с которой были выполнены во Франции, а затем и в России (но здесь уже после публикации «Бури»).¹² В то же время исследовательница признала, что, «учитывая устойчивость живописной тра-

⁷ Ср.: «Наша отечественная концепция поэтики развивалась параллельно с концепциями западноевропейского типа — школ К. Фосслера, Л. Шпитцера, Оск. Вальцеля и др. — и самостоятельно от них, хотя иногда и считаясь с их результатами» (Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 176).

⁸ Ср.: «Но эта кажущаяся „театральность“ позы внутренне мотивирована обращением, вопросом к ты, к лирическому собеседнику, для которого дева была однажды объектом наблюдения именно среди такого пейзажа. Весь эффект, вся острота изображения заключается в этой точке зрения стороннего созерцателя, в обнаженной пластиности его зрительных восприятий. (...) Стилистическая затаянность этого восхищения, приобретающая трагическую напряженность от ярких красок романтического пейзажа, еще острее подчеркивает силу страсти и восторга» (Виноградов В. В. О стиле Пушкина // Лит. наследство. 1934. Т. 16—18. С. 170—171).

⁹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 59. Он не отметил, кажется, самый влиятельный пример использования этого образа — стихотворение В. А. Жуковского «Моя богиня» (впервые: Вестник Европы. 1809). В этом вольном подражании стихотворению Гете «Meine Göttin» (1780) дева является символом воображения: «То, кудри с небрежностью / По ветру развеявшись, / Во взоре уныние, / Тоской отуманена, / Глава наклоненная, / Сидит на кругой скале, / И смотрит в мечтания / На море пустынное, / И любит прислушивать, / Как волны плескаются, / О камни дробимые...» (Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1999. Т. 1. С. 144—145).

¹⁰ Метод был постулирован в главке «Топика как эвристика» в статье: Curtius E. R. Zur Literarästhetik des Mittelalters (II) // Zeitschrift für romanische Philologie. 1938. Bd 58. S. 197—199. Вопрос о соотношении любимого Виноградовым понятия «формула» с понятием «топос» требует отдельного исследования.

¹¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 60.

¹² Бодрова А. С. Из комментариев к «михайловским» стихам Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 2016. Вып. 32. С. 206—208. Заметим, что в объяснении гравюры А. А. Фролова с картины Гро пейзаж описан как мирный: «Перед нею необозримое море, и тихая луна отражается в спокойных морских волнах...» (Московский телеграф. 1830. Ч. 32. № 8. С. 515).

диции, говорить о конкретном источнике вряд ли возможно», и не стала уточнять характер отношений между поэтическим текстом и живописным подтекстом. Вопрос о том, была ли эта картина простым визуальным импульсом, принадлежащим к тому же плану индивидуального опыта, что и впечатления от крымской скалы, девы или бури, или же это подтекст, рассчитанный на опознание его читателем и на обогащение плана содержания коннотациями, связанными с фигурой Сафо, остался открытым.

Действительно, образ девы на скале был очень популярен у художников начиная с XVI века. Первое место по числу живописных воплощений занимала история Андромеды: беспомощная красавица, прикованная к морской скале и трепещущая в ожидании неминуемой смерти в пасти чудовища, была изображена более чем на сотне картин и фресок XVI—XVIII веков,¹³ часть которых была широко известна благодаря гравюрам. Для нас немаловажно, что многие художники либо вовсе не включали в композицию спасителя Персея, либо едва намечали его на фоне неба и моря, фокусируя внимание зрителя на фигуре девы. Эта же иконографическая схема использовалась для аналогичного сюжета из «Неистового Роланда» Ариосто, где прикованную к морской скале красавицу Анжелику спасал от морского чудовища рыцарь Руджеро.¹⁴ Во второй половине XVIII — начале XIX века на фоне растущего интереса к передаче в живописи сложных психологических состояний, среди которых важное место принадлежало меланхолии, на морской скале все чаще изображали двух покинутых дев — Сафу на Левкаде и Ариадну на Наксосе. При этом некоторые трактовки образов Андромеды, Ариадны и Сафо в неоклассической живописи так близки, что опознать героиню позволяют только атрибуты (цепь, лира).¹⁵ Особую группу составили изображения Сафо, бросающейся со скалы. Начало традиции, по-видимому, положил рисунок Шарля Эйзена, на котором бедная поэтесса летела в морскую пучину вниз головой; гравюры с него были помещены в герониде Блен де Сенмора «Письмо Сафо к Фаону»¹⁶ и в издании Анакреона, Сафо, Биона и Мосха в переводе Ж.-Ж. Мутонне де Клерфона.¹⁷ Упомянем также выразительную гравюру Ф. Бартолоцци по рисунку Дж. Б. Чиприани (1782) и большое полотно Ж.-Ж. Тайассона (1791, Художественный музей Бреста), композиция которого повторена в «Сафо на Левкаде» Гро.¹⁸ Помимо мифологических сюжетов образ девы на скале использовался и в качестве аллегории. По этому пути пошел Дж. Рейнольдс в большой картине маслом «Надежда» (1779), послужившей эскизом для витража в часовне Нового колледжа в Оксфорде: стоящая на скале над морем красавица в белых одеждах поднимала лицо и руки к просвету в бурном небе. В 1781 году Г. З. Фациус выполнил с «Надежды» большую гравюру для предпринимчивого издателя Джона Бойделла, обеспечившего ей широкое распространение; оригинальные отпечатки и сегодня нередки на антикварном рынке.

Так, исследуя возможные иконографические источники образа девы на скале, мы пришли к тому же выводу, что и Виноградов — применительно к источникам текстуальным: вместо одного подтекста мы обнаружили обширный контекст. Ви-

¹³ См.: *Pigler A. Barocktemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jarhunderts*. Budapest, 1956. Bd 2. S. 22—26.

¹⁴ Ср. полотно Ж. О. Д. Энгра «Анжелика и Руджеро» (1819, Лувр). В. М. Есипов указал, что в 1825 году Пушкин переводил «Неистового Роланда», но все же связал «Бурю» с Андромедой (Есипов В. М. Божественный глагол (Пушкин, Блок, Ахматова). М., 2010. С. 220).

¹⁵ Ср. «Андромеду» (1810) и «Ариадну на Наксосе» (1816) Ф. Г. фон Кюгельхена в Старой Национальной галерее в Берлине; «Сафо на Левкаде» П.-Н. Герена (1800-е, Государственный Эрмитаж) и т. д.

¹⁶ *Blin De Sainmore A.-M.-H. Lettre de Sapho à Phaon*. Paris, 1766. P. 28.

¹⁷ *Anacréon, Sapho, Bion et Moschus / Trad. J.-J. Moutonnet de Clairfons*. Pathos [Paris], 1780. P. 118.

¹⁸ Об иконографии Сафо см.: *Мазур Н. Н. «Возможна ли женщине мертвый хвала»: о стихотворении Баратынского «Всегда и в пурпуре и в злате» // Пермяковский сборник*. М., 2010. Т. 2. С. 272—295.

зуальная «грамотность» образованного человека начала XIX века формировалась множеством источников: помимо оригиналов, доступных немногим, с известными произведениями искусства знакомились по копиям и гравюрам. Устойчивые иконографические схемы из живописи переходили в массовую тиражную графику и иллюстрацию, которые благодаря усовершенствованию техник печати становились все более доступными; так некоторые иконографические схемы, придуманные для Андромеды, Сафо и Ариадны в середине XIX века были перенесены на Лорелею, изображения которой украшали путеводители по Рейну. Исключить знакомство Пушкина с какой-то из многочисленных трактовок образа девы на скале или, наоборот, настаивать на том, что подтекстом «Бури» было конкретное изображение, одинаково затруднительно.

Означает ли это, что поиски визуальных подтекстов такого рода бессмысленны? Отнюдь нет. Опора на живописную топику, тем более в сочетании с топикой литературной, является чрезвычайно интересным художественным приемом. Говорить о том, что перед нами именно осознанный прием, позволяет его повторяемость: точно так же «сделано» еще одно антологическое стихотворение Пушкина — «Нереида» (1820):

Среди зеленых волн, лобзящих Тавриду,
На утренней заре я видел Нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую как лебедь, вздымала
И пену из власов струею выжимала.¹⁹

«Нереида», действительно, была написана вскоре после поездки по Крыму — обстоятельство, окрылившее любителей биографического подхода на поиски прототипа полубогини (читай: девы, не стыдившейся купаться нагой) среди знакомых Пушкина²⁰ и даже «дерев», между которыми скрывался наблюдатель (читай: сам поэт).²¹ С другой стороны, сторонники сравнительно-исторического метода нашли ряд античных и французских параллелей к «Нереиде», суммированных и дополненных в новейшем комментарии А. А. Долинина и Н. Г. Охотина.²² Эти исследователи пришли к выводу, что «Нереида» опирается на античную топику, связанную с двумя мифологическими сюжетами. Во-первых, это миф о рождении Афродиты из морской пены, вдохновивший одно из самых известных произведений античной живописи — картину Апеллеса «Афродита Анадиомена» (ἀναδυομένη — ‘всплывающая, подымающаяся [из воды]’). На картину Апеллеса был написан ряд эпиграфических эпиграмм, собранных в «Антологии Плануда» (Anth. Pal. XVI, 178—182). Античные описания несохранившейся картины Апеллеса стали основой для ее вербальной реконструкции авторитетным знатоком древностей графом де Кейлюсом (1764), которая пользовалась большим авторитетом и широко цитировалась (в том числе во французской «Энциклопедии»). Второй сюжет — описание плавания «Арго» в «Свадьбе Пелея и Фетиды» Катулла, где рассказано, как, любопытствуя увидеть первый корабль, нереиды поднялись из воды по самые груди и впервые показали смертным свои прекрасные тела (Carm., LXIV, 12—18). Вуайеристская составляющая сцены наблюдения смертного за купанием богини не оставила равнодушными «легких» поэтов XVIII века; ближе всего к «Нереиде» пятая

¹⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2016. Т. 2. Кн. 2. С. 13.

²⁰ Подозрения снова пали на М. Н. Раевскую; ср.: Вересаев В. И. Поэт (Комментарии) // Красная новь. 1924. № 2. С. 246—247; о другой кандидатуре см.: Охотин Н. Г. «Нереида» // Пушкинская энциклопедия. Произведения. СПб., 2017. Т. 3. С. 346—347.

²¹ Соколов Д. Н. К вопросу о пушкинских местах в Гурзуфе // Пушкин и его современники. Пг., 1916. Вып. 23—24. С. 197—198.

²² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. Кн. 2. С. 530—534.

картина цикла «Превращения Венеры» («Les Déguisements de Venus», 1805) Э. Парни.

Добавим, что образ Афродиты Анадиомены пользовался огромной популярностью и в изящных искусствах. Хотя античные скульптуры, изображающие богиню выжимающей пену из волос, были найдены только в конце XIX — начале XX века, сам тип пытались реконструировать начиная с Ренессанса.²³ Фигура смертного, ставшего свидетелем купания обнаженной богини, имплицирована в ряде античных статуй Венеры, знаменитых в XVI—XIX веках; все они изображают ее только что вышедшей из воды и закрывающей нагое тело одной или обеими руками от нескромного взгляда.²⁴ Другая популярная у живописцев вариация этой темы — античный миф об Актеоне, который увидел купание Дианы и поплатился за это жизнью.²⁵ В эротической живописи этот сюжет мог трансформироваться в изображение сатира, подглядывающего за купающейся нимфой: такая трактовка вместо наказания дерзкого смертного обещала безнаказанное, а возможно и разделенное наслаждение. «Нереида» могла напомнить пушкинскому современному множество живописных и скульптурных трактовок этих сюжетов, но настаивать на том, что поэт имел в виду один или несколько конкретных артефактов, и в этом случае нет никаких оснований.

Таким образом, «Нереида» и «Буря» могут быть отнесены к пикториальному типу экфрасиса, предметом которого является не реально существующий артефакт, а воображаемое явление, описанное как произведение искусства.²⁶ По наблюдению Ж. Хагструма, первым выделившем этот тип экфрасиса, ренессансные поэты стремились описать всю картину в мельчайших подробностях, барочные предпочитали аллегории и остроумные «инвенции», а неоклассики имитировали главные стилевые тенденции живописи своей эпохи и описывали не всю картину, а несколько суггестивных деталей, учитывая избирательность зрительного восприятия, открытую психологией XVIII века.

«Нереида» и «Буря» полностью соответствуют этим принципам, часть которых была известна Пушкину хотя бы из лицейских лекций,²⁷ а часть могла быть подхвачена у других поэтов. Он воспользовался инструментами визуализации, восходящими к античному экфрасису (глаголы видения; описание цветовых, световых эффектов; диалог знатока и любителя изящного), сделал акцент на суггестивных деталях (нагая грудь; игра ветра с покрывалом), воспроизвел две стилевые тенденции неоклассической живописи: описание пластических поз нагого тела, освещенного нежным светом утренней зари, в «Нереиде» напоминает невинный эротизм в духе Ж.-М. Вьена, а темный колорит и белая статуарная фигура в отблеске молний в «Буре» перекликаются с мрачно-возвышенным стилем И.-Г. Фюссли.²⁸

Однако в «Буре» и «Нереиде» есть черта, не характерная для поэтики неоклассического экфрасиса: одновременная опора на литературную и живописную топи-

²³ См. раздел «Афродита Анадиомена» в указателе: Reid J. D. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300—1900s*. New York; Oxford, 1993. Vol. 1. P. 144—152.

²⁴ О них см.: Haskell F., Penny N. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500—1900*. New Haven, 2000. № 84, 86, 88, 90.

²⁵ Pigler A. *Barocktemen...* Bd 2. S. 65—71.

²⁶ См.: Hagstrum J. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago, 1958 (особенно глава V).

²⁷ Ср.: «Надписи (т. е. экфрастические эпиграммы. — Н. М.) заключают в себе краткое че-го-либо замечательного описание, состоящее в явственном изображении таких описуемого предмета принадлежностей, коими оне более всего привлекают к себе внимание. След., предметом может быть все, что только заслуживает особенное внимание, как-то: редкое здание, памятник, необыкновенной герой, примерное деяние и пр. Сочинитель надписи должен заметьть, чем предмет его отличается от всех прочих или чем производит разительное действие над нашим воображением или сердцем» (Лицейские лекции (П. Е. Георгиевского в записи А. М. Горчакова) // Красный архив. 1937. № 1 (80). С. 142—143).

²⁸ См.: Rosenblum R. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton, 1967 (осо-бенно с. 69, ил. 1—5).

ку. В использовании только первой не было бы ничего удивительного: Пушкин в Лицее прослушал курс классической риторики, учившей использовать топосы для эффектного воздействия на чувства слушателя. Но обращение к «общим местам» и визуальной, и вербальной традиции заставляет задуматься о возможной связи этого приема с представлениями о работе воображения в психологии и эстетике XVIII — начала XIX века.²⁹ О прекрасном знании этого проблемного поля свидетельствует пушкинский «отрывок» «Осень» (1833) — своего рода «поэтический конспект» современных ему представлений о работе творческого воображения.³⁰ Ничто не мешает нам предположить, что Пушкин мог интересоваться этими вопросами и в 1820-е годы и уже тогда иметь общие представления о связи между зренiem, памятью и воображением.

Прежде чем очертить суть этих представлений, еще раз подчеркнем, что, хотя в их основе и лежали труды профессиональных философов и медиков — от Т. Гоббса, Р. Декарта и Дж. Локка до Э. Дарвина, — их распространением занимались авторы, писавшие для широкой публики, будь то Дж. Аддисон в журнале «*Spectator*» (1711—1712) или создатели дидактических поэм — М. Эйкенсайд в «Удовольствиях воображения» («The Pleasures of the Imagination», 1744) и Ж. Делиль в «Воображении» («L'Imagination», 1806). Эти сведения можно было с равным успехом почерпнуть из статьи Вольтера «Воображение» во французской «Энциклопедии» и из статей русских авторов в «Вестнике Европы» и «Сыне Отечества».³¹

Зрение занимало первое место в классической иерархии пяти чувств. Вслед за Бл. Августином (*Aug. De Genesi ad litteram. Lib. XII, cap. 1—30; Ep. I: 7*) его делили на телесное — для материального мира, душевное — для предметов, известных нам по воспоминаниям или описаниям, и умное («вещие зеницы» пушкинского пророка) — для всего, чего нельзя увидеть, но можно помыслить: абстрактных понятий, мифологических существ и т. д. Помимо пяти внешних чувств, отвечавших за перцепцию, человек был наделен тремя внутренними: воображением, памятью и рассудком (*sensus communis*). Работа душевного и умственного зрения по сути была работой памяти и воображения, чем и объяснялся особый статус зрения в иерархии чувств: оно считалось посредником между телом и душой, между миром материальным и умозрительным.

Иерархия внутренних чувств, напротив, была подвижной: чем сильнее в определенном течении мысли было рациональное начало, тем меньше доверия вызывало воображение и тем больше — рассудок, и наоборот. Однако теснейшая связь между воображением и памятью не подвергалась сомнению: считалось, что воображение отвечает за восприятие образов и их запечатление в памяти, к которой оно обращается для воспроизведения ранее виденного или создания невиданного.³² Рационалисты — от Аристотеля до сенсуалистов — настаивали на том, что человек не может вообразить ничего, что не было бы ранее воспринято его органами чувств, и описывали механизм творческого воображения как сознательное комбинирование или свободный поток ассоциаций (прямыми наследниками этой точки зрения являются любители поиска биографических подтекстов). Защитники различных

²⁹ В обширной литературе на эту тему особо выделим пионерскую статью: *Bond D. F. The Neo-Classical Psychology of the Imagination // A Journal of English Literary History (ELH)*. 1937. Vol. 4. № 4. P. 245—264; и наиболее полную монографию: *Engell J. The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Cambridge, Mass., 1981. См. также: *Старобинский Ж. К понятию воображения: вехи истории // Старобинский Ж. Поэзия и знание: история литературы и культуры*. М., 2002. С. 69—84.

³⁰ Об интересе Пушкина к проблемам воображения см.: *Kahn A. Pushkin's Lyric Intelligence*. Oxford, 2008. P. 90—107.

³¹ Об этих статьях см. в диссертации Эско Вилкко «Философско-эстетические идеи французского Просвещения в русском романтизме в 20-е годы XIX века» (Хельсинки, 1991. С. 166—167).

³² О соотношении памяти и воображения см.: *Komaromy Z. Figures of Memory. From the Muses to Eighteenth-Century British Aesthetics*. Lewisburg, Phil., 2011.

форм дивинационного знания — от Платона до романтиков — настаивали на существовании наряду с простейшим комбинаторным воображением его высшей творческой формы, дарованной немногим: она позволяет человеку приблизиться к пониманию божественного замысла или даже к способности Творца создавать мир *ex nihilo*. Обе партии признавали, что степень развития воображения, как и всех остальных внешних и внутренних чувств, у разных людей различна и зависит не только от природного дара, но и от дополнительных факторов: воображение подогревается страстями, и самый недалекий человек способен пережить полет воображения в состоянии влюбленности, бреда или опьянения.

Эти представления были суммированы, среди прочего, в монологе Тезея в «Сне в летнюю ночь» Шекспира (V, 1), переведенном на русский язык Ф. И. Тютчевым:

Любовники, безумцы и поэты
Из одного воображенья слиты!..
Тот зрит бесов, каких и в аде нет
(Безумец то есть); сей, равно безумный,
Любовник страстный, видит, очарован,
Елены красоту в цыганке смуглой.
Поэта око в светлом исступленье,
Круговорачаясь, блещет и скользит
На Землю с Неба, на Небо с Земли —
И, лишь создаст воображенье виды
Существо неведомых, поэта жезл
Их претворяет в лица и дает
Теням воздушным местность и название!..³³

Заметим, кстати, что публикация этого перевода в газете «Молва» в 1833 году (тогда же писалась и пушкинская «Осень») могла объясняться не только модой на Шекспира. Сугубо умозрительные, на первый взгляд, разногласия между критиками и защитниками воображения регулярно обострялись под влиянием различных социальных обстоятельств. В начале XIX века критическая реакция на Французскую революцию вкупе с развитием утилитаризма и материализма умножили число рационалистов,³⁴ но в то же время революционный энтузиазм, религиозное возрождение и интерес к натурфилософии повысили статус воображения, достигший максимума в романтической эстетике. Очередной этап обострения этого спора пришелся на 1820—1830-е годы и отразился в литературе того времени (яркий пример тому — «Последний Поэт» Е. А. Баратынского).

Вернемся, однако, к области психологии и эстетики. Совместной работой воображения и памяти объясняли возникновение искусств: богиня памяти Мнемосина считалась матерью Муз. По античной легенде, живопись родилась, когда дочь горшечника перед долгой разлукой с возлюбленным захотела сохранить его образ и обвела его профиль углем на стене, а ваяние — когда ее отец вылепил этот рисунок в глине.³⁵ Воображение и память прямо отвечали за эстетическое наслаждение в миметической эстетике: считалось, что наибольшее удовольствие доставляют верные подражания природе, способные заместить отсутствующие оригиналы. В сен-

³³ Впервые: Молва. 1833. 19 янв. № 8. С. 29—30. Цит. по: Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и писем: В 6 т. М., 2002. Т. 1. С. 106.

³⁴ См.: *Whale J. Imagination under Pressure (1789—1832): Aesthetics, Politics, Utility*. Cambridge, 2000; а также специальный номер журнала «Huntington Library Quarterly» (1997. Vol. 60. № 1—2): «Enthusiasm and Enlightenment in Europe, 1650—1850».

³⁵ Об этой легенде и о всплеске ее популярности в XVIII — начале XIX века см.: *Rosenblum R. The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism* // *Art Bulletin*. 1957. Vol. 39. № 4. P. 279—290. Ее пересказ см. в поэме А. Ф. Войкова «Искусства и науки» (I, 113—126); Славянин. 1827. Ч. 1. № 4. С. 57 (см. также: *Балакин А. Ю. Близко к тексту*. СПб., 2017. С. 167).

тименталистской и романтической эстетике акцент был перенесен на эмпатические возможности воображения, т. е. на способность поэта и художника пробуждать воображение читателя и зрителя. Наконец, в XVIII — начале XIX века ряд мыслителей задумался над связью между воображением и коллективной памятью: о том, что поэтическое воображение создает мифы и символы, лежащие в основе культурной традиции, так или иначе говорили Дж. Вико в «Новой науке» (1725),³⁶ Ф. Шеллинг в «Системе трансцендентального идеализма» (1800), С. Кольридж в «Учебнике государственного мужа» (1832).³⁷ В России пропагандистом веры Шеллинга в то, что поэтам предстоит создать «мифы нового мира», воплощая в зримых образах важнейшие идеи современности, в 1830-е годы выступал И. В. Киреевский, увлекший этой идеей Баратынского.³⁸

Еще раз посмотрим на «Нереиду» и предположим, что Пушкин, в отличие от галантных поэтов XVIII века, использовавших мифологические имена для изящной прономинации, предлагал читателю своего экфрасиса вообразить встречу с настоящей нереидой. Визуализация полубогини представляет собой задачу повышенной сложности, поскольку, выражаясь языком лицейского учителя Пушкина А. И. Галича, нереида принадлежит к числу тех «самообразов, кои, будучи по себе только возможны, приводятся в действительное бытие воображением».³⁹ Условия задачи дополнительно усложняются тем, что простой комбинаторный путь создания образа морской полубогини был высмеян Горацием в начале «Науки поэзии»: «...тоб прекрасная женщина сверху / Кончилась снизу уродливой рыбой, — смотря на такую / Выставку, други, могли ли бы вы удержаться от смеха?» (Ad Pis. 3—5; пер. М. А. Дмитриева). Но и от ранней романтической эстетики в данном случае было мало пользы: описывая в «Опыте науки изящного» (1825) механизм воображения неземной красоты, Галич, как и многие другие романтики, по-прежнему советовал искать ее прообраз в «видимой природе».⁴⁰ В «Нереиде» подсказан иной путь решения этой задачи: опора на литературную и визуальную топику позволяет заменить «видимую природу» культурной традицией. Апеллируя к памяти читателя, поэт оставил ему свободу выбора, не сдерживая его воображения: ничто не мешало тому, кто не знал о существовании этой традиции, представить себе знакомую ему или Пушкину соблазнительную купальщицу. Характерно, однако, что современные Пушкину критики, отмечая визуальную наглядность «Нереиды», проводили аналогии с изящными искусствами — С. Е. Раич сравнивал ее с живописью Сальватора Розы,⁴¹ а В. Г. Белинский писал: «Прислушайтесь к этим звукам, — и вам покажется, что вы видите перед собою превосходную античную статую» (1844).⁴²

«Нереида» была не единственным текстом Пушкина, устроенным таким образом, а Пушкин — отнюдь не единственным поэтом, обнаружившим психологический потенциал этого приема. Не имея возможности здесь и сейчас подробно разобрать ряд аналогичных примеров,⁴³ приведем только один из них, в некотором смысле занимающий промежуточное положение между «Нереидой» и «Бурей»:

³⁶ См.: *Fabiani P. The Philosophy of Imagination in Vico and Malebranche.* Firenze, 2009.

³⁷ См.: *Barth J. R. The Symbolic Imagination: Coleridge and the Romantic Tradition.* New York, 2001.

³⁸ Об этом см. среди прочего: *Мазур Н. Н. «Правда без покрова» — об одной эпиграмме Баратынского // In other Words: Studies to Honor Vadim Liapunov.* Bloomington, 2002. Р. 207—232.

³⁹ См.: *Галич А. И. Опыт науки изящного.* СПб., 1825. Здесь и далее цит. по: *Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 217 (§ 24).*

⁴⁰ Там же (§ 25).

⁴¹ Ср.: «Это настоящие маленькие картинки, *quadretti* Сальватора Розы, в них все дышит негою и упоением; какое удовольствие разольется по сердцу вашему, когда вы прочтете, например, „Нереиду“» (Галатея. 1839. Ч. 4. № 29. С. 194).

⁴² *Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 324.*

⁴³ Ср.: *Mazur N. Alcibiade et son image: autour d'une épigramme par Eugène Baratynski // Revue des Études Slaves.* 2016. Т. LXXXVII (1). Р. 17—34.

стихотворение Тютчева «Я помню время золотое...» (1836). Этот экфрасис открывается апелляцией не к зрению, а к памяти: она инициирует работу воображения, рисующего образ девы на скале, — девы, которая и в этом случае имеет полуобожественную природу («младая фея»):

Я помню время золотое,
Я помню сердцу милый край.
День вечерел; мы были двое;
Внизу, в тени, шумел Дунай.
И на холму, там, где, белея,
Руина замка в дол глядит,
Стояла ты, младая фея,
На мшистый опершись гранит,
Ногой младенческой касаясь
Обломков груды вековой;
И солнце медлило, прощаясь
С холмом, и замком, и тобой.
И ветер тихий мимолетом
Твоей одеядою играл
И с диких яблонь цвет за цветом
На плечи юные свевал...⁴⁴

Тютчев описывает романтический пейзаж в духе модного тогда немецкого художника К. Д. Фридриха (руины, замок, закат), но для героини выбирает позу, напоминающую иконографию «задумчивой музы» (опора рук на камень, слегка отставленная нога) — античный тип, который стал очень популярен в период очередного всплеска моды на меланхолию в конце XVIII — начале XIX века.⁴⁵ В то же время упоминание Дуная могло вызвать ассоциации со сценами из очень популярного балета Тальони «Дева Дуная» (премьера в Париже в сентябре 1836 года; в Петербурге — с декабря 1837 года), воспроизведенными во множестве эстампов. У Тютчева, как и у Пушкина, отсылки к культурной традиции стимулируют работу памяти и воображения, но не ограничивают ее конкретным источником.

В отличие от феи и нереиды героиня «Бури» является существом земного мира, вообразить которое можно без помощи «умственных очей». Мы согласимся с Виноградовым в том, что специфика этого экфрасиса связана с фигурой уверения, но предложим иное объяснение ее pragmatики. Виноградов считал, что Пушкин обратился к риторике для передачи психологического состояния «лирического я», мы же полагаем, что поэт воспользовался ей по прямому назначению — для усиления воздействия на читателя, которому предлагался необычный опыт визуализации: его призывали не только вообразить описываемую картину, но и сравнить между собой ее элементы с точки зрения категории прекрасного и согласиться (или не согласиться) с их оценкой автором. Для решения этой задачи помимо внутренних чувств памяти и воображения требовалось три душевных способности, в психологии и эстетике того времени отвечающие за восприятие красоты. В «Опыте науки изящного», вышедшем в том же 1825 году, когда сочинена «Буря», А. И. Галич описывал их так: «...все изящное познается и оценивается *вкусом*, производится *гением*, принимается *чувством изящного* и есть в первом случае дело *знатока*, во втором — *виртуоза*, в третьем — *любителя или дилетанта*».⁴⁶

⁴⁴ Впервые: Современник. 1836. Т. 3. № 1. С. 11—12. Цит. по: Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и писем: В 6 т. Т. 1. С. 162.

⁴⁵ Ср.: Centanni M. Malinconica Polimnia. La Musa pensosa come figura del pathos dell'intellettuale // La Musa Pensosa. Roma, 2006. Р. 151—162. Популярности этого типа способствовала удачная «реставрация» остатков римской статуи, которые Агостино Пенна преобразил в изящную неоклассическую скульптуру «Музы Полигимнии» (1780), купленную Наполеоном для Лувра в составе коллекции Боргезе.

⁴⁶ Галич А. И. Опыт науки изящного. С. 219 (§ 31). Курсив мой. — Н. М.

Считалось, что вкус основан на взаимодействии рассудка и памяти, обогащенной знанием лучших образцов изящного, поэтому Галич называет его «навыком холодного ума» и ставит намного ниже «гения», т. е. «возвышенной и живой деятельности творческой фантазии, первоначальной, практической способности духа воображать возникающие в нем мысли в чувственных явлениях, в видениях...».⁴⁷ Природный гений встречается реже, чем воспитуемый вкус: творцов-виртуозов меньше, чем судей-знатоков. Больше всего тех, кто испытывает пассивную склонность к наслаждению изящным; это та «сила духа, которая только принимает впечатления, но не творит, которая роскошествует в смутных наслаждениях, не давая в них отчета, и которою, однако, поддерживается вкус в натуральном его направлении...».⁴⁸

Читатель «Бури» мог примерить все три роли — виртуоза, знатока и дилетанта. Визуализируя словесное описание, он становился сопричастен фантазии гения; оценивая «прекрасность» элементов воображаемой картины, он, как знаток, полагался на вкус, а соглашаясь отдать предпочтение деве, следовал «натуральному направлению» вкуса, свойственному всякому любителю изящного. Последнее утверждение нуждается в комментарии.

Сущность прекрасного и природа его притягательности для человека были предметом активных дискуссий в эстетике и психологии XVIII века. Суммируя их в статье «Прекрасное» («Beau») в «Энциклопедии», Д. Дидро выделил две главных тенденций, которые, говоря современным языком, можно назвать идеалистической и эмпирико-рационалистической. Первую из них он возвел к Платону и Бл. Августину, а вторую связал с именем влиятельного немецкого философа-рационалиста Х. Вольфа: «Господин Вольф в своей „Психологии“ говорит, что есть такие предметы, которые нам нравятся, и такие, которые не нравятся, и что этой разницей и определяется красота и безобразие: то, что нам нравится, называется прекрасным, а то, что не нравится, — безобразным. К этому он прибавляет, что красота заключается в совершенстве и в силу этого совершенства наделенный им предмет способен доставлять нам удовольствие. Затем он разделяет прекрасное на два вида: истинное и мнимое; истинно-прекрасное рождается из действительного совершенства, а мнимое — из мнимого. Очевидно, что Бл. Августин намного дальше продвинулся в исследовании прекрасного, чем этот философ и последователь Лейбница, который, кажется, исходит из того, что предмет прекрасен, потому что он нам нравится, а не наоборот, нравится, потому что прекрасен, как очень хорошо заметили Платон и Августин».⁴⁹

Несмотря на явную иронию, с которой Дидро пересказывал эстетику Вольфа, эмпирико-рационалистический взгляд на сущность прекрасного был гораздо ближе к скептическому духу «Энциклопедии» и в эпоху Просвещения имел едва ли не больше сторонников, чем идеалистический; достаточно сказать, что сам И. Кант, чей авторитет в XIX веке придаст такой вес идеалистической эстетике, вначале был последователем не только Вольфа, но и Э. Бёрка. В 1756 году этот молодой английский сенсуалист изложил свою теорию прекрасного в небольшом трактате «Философское исследование относительно возникновения наших понятий о возвышенном и прекрасном», который неожиданно для него самого стал интеллектуальным бестселлером второй половины XVIII века, много раз переизданным на разных языках.

Бёрк утверждал, что тяга к красоте не имеет национальной природы: «...мы почитаем некоторый предмет прекрасным отнюдь не после пристального рассмотрения и изучения оного; красота не нуждается в помощи нашего рассудка ни тем

⁴⁷ Там же. С. 218 (§ 29).

⁴⁸ Там же. С. 219 (§ 30).

⁴⁹ L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. 1^{re} éd. 1751. T. 2. P. 169—181. Перевод мой. — Н. М.

паче воли; вид красоты так же необоримо внушает нам некоторую степень любви, как прикосновение ко льду или к огню производит в нас идеи жара или холода».⁵⁰ Безусловную притягательность красоты он связывал с семью «сугубо чувственными свойствами»: «1) Сравнительно небольшие размеры; 2) гладкость; 3) разнообразие в строении частей; 4) части эти должны быть не угловатыми, а плавно перетекающими одна в другую; 5) деликатное сложение, не выказывающее явных признаков силы; 6) чистые и яркие, но не слишком броские и не ослепительные краски; 7) ежели какая-то из этих красок и будет ослепительной, то она должна быть оттенена другими. Таковыми я считаю определяющие красоту свойства, кои основаны на самой природе и много меньше, чем любые другие, подвержены капризам и различиям вкусов».⁵¹

Очевидно, что все признаки безусловно прекрасного у Бёрка могут быть отнесены к женскому (или женообразному) телу. Однако он не решился совершить последний шаг к материалистическому пониманию природы прекрасного и связать ее с чувственным удовольствием. За него это сделал Э. Дарвин. Сегодня полностью заслоненный фигурой своего внука Чарльза, в конце XVIII — начале XIX века этот английский врач, естествоиспытатель и поэт, придумавший первую эволюционную модель развития жизни, был звездой европейской величины. Он разработал теорию «органического ума»,⁵² согласно которой ум человека приводится в движение не только внешними, но и внутренними стимулами, идущими от внутренних органов и выражющимися в основных «аппетитах» — голода, жажде, потребности в свежем воздухе и в животной любви, а также в инстинкте сосания у младенцев. Удовлетворение естественных аппетитов формирует привычки, которые и руководят бессознательным поведением человека. Инстинктивная тяга к прекрасному, по мнению Дарвина, также возникает из таких привычек и сопряженных с ними устойчивых ассоциаций. В приложении к поэме «Храм Природы» под заглавием «Анализ вкуса» он объяснял, что первые приятные ассоциации в уме младенца связаны с материнской грудью — теплой, мягкой, пахнущей молоком, поэтому женская грудь и все, что напоминает ее форму, и кажется нам прекраснейшим предметом в мире. Подытоживая свои рассуждения о природе безотчетной притягательности красоты, он писал, что истинно прекрасен только такой предмет, который нам хочется «рассмотреть, обнять и поприветствовать», и «хотя мы привыкли называть многие предметы прекрасными, это не более чем метафора; на самом деле их следует называть приятными. Греческий храм может внушать нам приятную идею возвышенного, готический храм — приятную идею разнообразного, а современный дом — приятную идею полезного; музыка и поэзия могут одушевлять нашу любовь посредством ассоциации идей; но их можно назвать прекрасными только в метафорическом смысле, поскольку все они не внушают нам желания обнять их или поприветствовать».⁵³

К 1825 году Пушкин мог знать о трудах Дарвина, в частности, из бесед со своим одесским знакомцем — английским врачом Уильямом Хатчинсоном, о котором

⁵⁰ Burke E. A Philosophical inquiry into the origin of our ideas on the sublime and the beautiful. London, 1823. P. 127. Перевод мой. — Н. М. Мы не настаиваем на прямой связи «Бури» с трактатом Бёрка: характерно, что пейзаж «Бури», в точности соответствующий берклианским представлениям о «возвышенном», Пушкин, напротив, называет «прекрасным». Вопрос о соотношении категорий возвышенного и прекрасного выходит за рамки данной статьи.

⁵¹ Burke E. A Philosophical inquiry... P. 170—171.

⁵² О теории «органического ума» см.: Richardson A. British Romanticism and the Science of the Mind. Cambridge, 2001. P. 12—16; о мировоззрении и поэзии Дарвина см.: Priestman M. The Poetry of Erasmus Darwin: Enlightened Spaces, Romantic Times. Farnham, 2013.

⁵³ Darwin E. The Temple of Nature: Or, The Origin of Society. A Poem, with Philosophical Notes. London, 1803. P. 91. О знакомстве Пушкина с поэмой Дарвина «Ботанический сад» см.: Gustafson R. F. The Upas Tree: Pushkin and Erasmus Darwin // PMLA. 1960. Vol. 75. № 1. P. 101—109; Долинин А. А. Из разысканий вокруг «Анчара»: источники, параллели, истолкования // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 11—41.

он писал кому-то из друзей весной 1824 года: «...беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, qu'il ne peut exister d'être intelligent Créateur et régulateur, мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души».⁵⁴ Хатчинсон не мог рассуждать об этих проблемах, не учитывая их обсуждения в дидактических поэмах Дарвина «Зоономия, или Законы органической жизни» («Zoonomia; or, The Laws of Organic Life», 1794—1796) и «Храм Природы, или Происхождение общества» («The Temple of Nature; or, The Origin of Society», 1803). Неизбежным следствием теории органического ума была идея материальной природы души, которая в представлении Дарвина не противоречила ее бессмертию — эта оговорка не уберегла его от обвинений в материализме и атеизме, которые, впрочем, только способствовали его известности в Европе и особенно во Франции, где быстро появились переводы его поэм.

Однако настаивать на непосредственном знакомстве Пушкина с теориями Бёрка или Дарвина необязательно, поскольку рефлексы их чувственно-физиологических объяснений инстинктивной тяги человека к прекрасному распространялись очень широко.⁵⁵ Признание того, что безусловно прекрасным может быть только человеческое тело (по умолчанию — женское, однако для некоторых последователей Винкельмана прежде всего мужское),⁵⁶ может быть названо «общим местом» эстетики второй половины XVIII — начала XIX века. Даже такие приверженцы идеалистической философии, как Галич, шли на компромисс с этим «общим местом», признавая, что идею идеальной красоты, не допускающей чувственного наслаждения, удобно облекать в природные формы, притягательные для «натурального вкуса»: «Поскольку же прекрасное, как чувственно совершенное явление чего-то по себе невидимого, основывается на согласии между идеальным и естественным или свободным и необходимым началами, (...) то совершеннейшее откровение безусловной красоты возможно только в романтической пластике, которая предметам лучшего, неземного мира умеет давать явственные, определенные очертания. Но сей род искусства, предугаданный некоторыми гениями итальянских живописцев и немецких поэтов, есть идеал, коего осуществление предоставлено будущему периоду счастливейшего человечества».⁵⁷ В «Буре» мы видим именно такую попытку придать «явственные очертания», т. е. чувственно постигаемую форму «общему месту» теории прекрасного.⁵⁸

Взгляд на антологическую лирику как на идеальное пространство для соединения литературной, визуальной и философской топики был основан на вере в «пластический» характер собственно древнегреческой поэзии, емко сформулированной С. П. Шевыревым: «Грек не иначе постигал и мысль, как в виде образа: поэтому на языке его мысль (ιδέα) и образ — синонимы».⁵⁹ Из этих же убеждений исходил Н. Ф. Щербина, когда писал в послесловии к своим «Греческим стихотворениям» (1850): «В антологическом роде поэзии мы привыкли большею частию видеть скульптурное или живописное начало, перенесенное в средства слова, где

⁵⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 13. С. 92. О Хатчинсоне см.: Аринштейн Л. М. Одесский собеседник Пушкина // Временник Пушкинской комиссии: 1975. Л., 1979. С. 58—70.

⁵⁵ Полемику с этой теорией см. в «Шестом чувстве» Н. С. Гумилева (1920).

⁵⁶ Об этом см.: Potts A. Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History. New Haven, 1994.

⁵⁷ Галич А. И. Опыт науки изящного. С. 226 (§ 55).

⁵⁸ Характерно, что Пушкин напечатал «Бурю» в «Московском вестнике»: с одной стороны, он мог рассчитывать на то, что авторы и читатели этого журнала лучше многих оценят его опору на психологические и эстетические теории воображения, а с другой — он любил поддразнивать чопорных «московских юношей», вечно недовольных чрезмерным эротизмом его поэзии. Об этом см.: Мазур Н. Н. Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999. С. 54—105.

⁵⁹ Шевырев С. П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836. С. 81.

не только созерцание, но и самая простая мысль становится изваянием, картиной; разумеется, мысль, по содержанию своему способная воплотиться в такую форму».⁶⁰

Так из области психологии и эстетики мы вернулись к традиционным для филологии вопросам о жанровой поэтике и pragmatique риторических фигур (напомним, что к числу этих фигур принадлежал и экфрасис). На примере «Бури» и «Непреиды» мы попытались показать, что при анализе антологического экфрасиса в романтической поэзии небесполезно учитывать представления той эпохи о совместной работе зрения, памяти и воображения. Возможно, именно эти представления стимулировали обращение создателей пикториальных экфрасисов к «общим местам» европейской культурной традиции, которые легко превращались в универсальные «символы» или «мифы нового мира».

⁶⁰ Щербина Н. Греческие стихотворения. Одесса, 1850. С. 93. Часть этой цитаты была приведена Виноградовым (см. прим. 11). О том, как в «Оде к греческой урне» эту же задачу решал Дж. Китс, см. классическую работу: Spitzer L. The «Ode on a Grecian Urn», or Content vs. Metagrammar // Comparative Literature. 1955. Vol. 7. № 3. P. 203—225.

DOI: 10.31860/0131-6095-2018-3-153-163

© Е. Н. Григорьева, © Е. И. Ляпушкина

ИСТОРИЯ ОДНОЙ ЗАВИСТИ: ПУШКИН И БАРАТЫНСКИЙ

По мнению Ю. Н. Чумакова, Пушкин в «Моцарте и Сальери» «скорее всего интуитивно хотел стать первооткрывателем нового „вечного“ сюжета о завистнике, как бы предлагая впоследствии варьировать его, как это обычно делается с мифами, сказками, легендами о Дон-Жуане, Фаусте и т. п.».¹ Энергия мифотворчества текста оказалась столь сильной, что уже в начале XX века пространство пушкинского культурного мифа пополнилось новыми персонажами: Пушкин был отождествлен с Моцартом, на роль Сальери был «избран» Баратынский.

Параллель Пушкин — Моцарт не нова и подготовлена уже В. Г. Белинским. В пятой статье «Сочинений Александра Пушкина», определяя пафос творчества поэта, Белинский подчеркивает художественность, артистизм, поэтичность его стиха и в этом видит «тайну пафоса всей поэзии Пушкина».² Синонимия «художник — Пушкин» на протяжении XIX века могла оцениваться в полярных категориях, но по сути дела никогда не опровергалась. Гений, творец, первый русский поэт, чистый художник — все эти определения складывались в представление о моцартянской природе пушкинского дара. А знаменитое «гений и злодейство — две вещи несовместные» воспринималось как принадлежащая поэту, а не его герою максима.

Логика сюжета пушкинской трагедии требовала найти исполнителя роли злодея-отравителя. Данте явно не подходил, поскольку никак не совпадал с необходимым для реализации сюжетного противостояния амплуа неудачного соперника в творчестве, да и хронологически не годился. Баратынский же устраивал по многим параметрам: соратник по цеху, «вечный второй», «строгий и сумрачный поэт», как назвал его еще Н. В. Гоголь,³ «поэт мысли», который «разъял алгеброй гармонию» божественного стиха «школы гармонической точности».

¹ Чумаков Ю. Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 35.

² Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 384.

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 385.