

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 прагматике риторических фигур (напомним, что к числу этих фигур принадлежал и экфрасис). На примере «Бури» и «Нереиды» мы попытались показать, что при анализе антологического экфрасиса в романтической поэзии бесполезно 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 моцартианской 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. Дантес 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» // Волдинские 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.

После публикации Татевского сборника стал известен резкий отзыв Баратынского о «Евгении Онегине».⁴ Возможно, именно этот отзыв и дал последний необходимый для запуска механизма сюжетосложения толчок; здесь вступала в силу логика пушкинской мотивировки отождествления Сальери с убийцей Моцарта: «Завистник, который мог освистать „Дон Жуана“, мог отравить его творца».⁵ Поэт, который мог не оценить «Онегина», мог желать падения, унижения и даже гибели его создателю.

Мифологическое отождествление Баратынского и Сальери прочитывается в статьях И. Л. Щеглова 1900 года «Нескромные догадки» и «Сомнительный друг»,⁶ вошедших в его сборник «Новое о Пушкине» (1902). Статьи эти вызвали бурную реакцию. У версии Щеглова нашлись и сторонники, и противники: самыми маститыми среди них оказались В. Я. Брюсов (противником) и В. В. Розанов (сторонником). В наши задачи не входит подробное прослеживание этого сюжета, однако логика аргументации полемизирующих, весьма знаменательная, должна быть упомянута.

Исток мифа, к которому позднее будут апеллировать его носители, зафиксирован в «Рассказах о Пушкине, записанных со слов его друзей П. И. Бартеневым». В рассказе П. В. и В. А. Нащокиных читаем: «Баратынский не был с ним (Пушкиным. — Е. Г., Е. Л.) искренен, завидовал ему, радовался клевете на него, думал ставить себя выше его глубококомыслием, чего Пушкин в простоте и высоте своей не замечал».⁷ Несмотря на помету Соболевского «сухая клевета», это мнение Нащокиных будет повторяться во множестве отзывов как безусловное психологическое основание для закрепления за Баратынским роли Сальери. Показательно, что из двух взаимоисключающих оценок — Соболевского и Нащокиных — востребованной оказалась именно последняя: заинтересованность в мифе заставляла отбирать из мозаики жизненных фактов, мнений и оценок именно то, что было необходимо для воспроизведения заданной «маленькой трагедией» логики.

Аргументация «автора» схемы «Пушкин-Моцарт — Баратынский-Сальери» сводится к следующему. Основным свойством пушкинской психологии Щеглов считает «пленительную открытость характера, (...) бесконечное добродушие (...) и чисто детскую искренность».⁸ Моцартианское начало в личности поэта, собственно, уже не требует доказательств: на него можно лишь указать. Следующим шагом оказывается отождествление жизни Пушкина и его творчества, поскольку, с точки

⁴ См. письмо Е. А. Баратынского к И. В. Киреевскому от начала марта (ок. 7—10) 1832 года: «Читал ли ты 8-ую главу „Онегина“, и что ты думаешь о ней и вообще об „Онегине“, конченном теперь Пушкиным? В разные времена я думал о нем разное. Иногда мне „Онегин“ казался лучшим произведением Пушкина, иногда напротив. Ежели б все, что есть в „Онегине“, было собственностью Пушкина, то, без сомнения, он ручался бы за гений писателя. Но форма принадлежит Байрону, тон тоже. Множество поэтических подробностей заимствовано у того и другого. Пушкину принадлежат в „Онегине“ характеры героев и местные описания России. Характеры его бледны. Онегин развит не глубоко. Татьяна не имеет особенностей. Ленский ничтожен. Местные описания прекрасны, но только там, где чистая пластика. Нет ничего такого, что бы решительно характеризовало наш русский быт. Вообще это произведение носит на себе печать первого опыта, хотя опыта человека с большим дарованием. Оно блестящее; но почти все ученическое, потому что почти все подражательное. Так пишут обыкновенно в первой молодости из любви к поэтическим формам, более, нежели из настоящей потребности выражаться. Вот тебе теперешнее мое мнение об Онегине. Поверяю его тебе за тайну и надеюсь, что она останется между нами, ибо мне весьма некстати строго критиковать Пушкина. От тебя же утаить настоящей мой образ мыслей мне совестно» (Татевский сборник С. А. Рачинского. СПб., 1899. С. 41—42; см. также: Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского / Сост. А. М. Песков. М., 1998. С. 291).

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 218.

⁶ Щеглов И. 1) Нескромные догадки // Торгово-промышленная газета. 1900. 21 июля. № 28; 2) Сомнительный друг // Там же. 19 окт. № 40.

⁷ Рассказы Пушкина, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851—1860 годах. Л., 1925. С. 28.

⁸ Щеглов И. Новое о Пушкине. СПб., 1902. С. 129.

зрения Щеглова, реализм художественного произведения означает его биографизм. Материалом для доказательства такой тождественности становится цикл «маленьких трагедий», в котором исследователь с завидной последовательностью обнаруживает неразрывную связь жизненных впечатлений и *мыслей* Пушкина (которые, конечно, не укрываются от критика) с проблематикой пушкинского цикла. Так, все фигуры «Каменного гостя», с его точки зрения, «списаны с живых лиц»: Дон Гуан — сам Пушкин, Лепорелло — слуга Пушкина Ипполит, Инеза — Амалия Ризнич, Лаура — А. П. Керн, Донна Анна — Наталья Николаевна, Дон Карлос — Баратынский.⁹ От мрачности Дона Карлоса до мук зависти Сальери остался один шаг, и критик его совершает, выдвигая целый набор психологических аргументов, долженствующих убедить читателя в том, что Баратынский мог быть прототипом завистника, был им, — в конце концов, не мог не быть им. Щеглов припоминает Баратынскому и отзыв на «Онегина», и отзыв на «Царя Салтана»,¹⁰ и подражательность «Бала», в котором исследователь видит ориентацию на «Онегина», и отсутствие реакции на «Повести Белкина».¹¹ Далее следует совсем уж анекдотичный упрек в скупости Баратынского: по убеждению критика, он обязан был помочь Пушкину материально в то время, когда последний изнемогал от долгов; и наконец, апофеозом аргументации становится отсутствие реакции Баратынского на смерть Пушкина.¹² Заключительный аккорд «доказательств» наделен всей доступной автору суггестивной силой ораторского приема и недвусмысленно сближает Баратынского с убийцей Пушкина: «И, конечно, отравы, которую бросил Сальери в стакан Моцарта, стоила в своем роде отравы, которую, может быть, бросил в сердце Пушкина его сомнительный друг и поклонник».¹³

Вероломство Баратынского доходит до Пушкина (каким образом это происходит, автор интерпретации, впрочем, не проясняет), и Пушкин, потрясенный тем, что «в достойном человеке, наряду с умом и талантом, могло ужиться такое презренное чувство, как зависть»,¹⁴ клеймит этот гнусный человеческий порок в образе Сальери-Баратынского. Щеглов комментирует пушкинскую позицию следующим образом: «Эта неискренность или, лучше сказать, полуйскренность при внешней мягкости и корректности — шляхетская черточка, вовсе не удивительная в потомке „древнего польского дворянского рода“ — надо полагать, не могла не броситься в глаза такому прозорливцу, как Пушкин».¹⁵ Последний пассаж очевидно свидетельствует о банальных антипольских настроениях автора, которые, как всегда, легко сочетаются с русофильством: Щеглов защищает великого Пушкина и право на такую защиту видит в тех «заветных симпатиях», которые есть «у каждого истинно русского». С такой логикой легко и естественно соглашается Розанов, поддерживая мнение Щеглова в газетной статье «Кое-что новое о Пушкине».¹⁶

На «догадки» Щеглова откликается Брюсов, публикуя три ответные статьи: «Баратынский и Сальери», «Пушкин и Баратынский» и «Старое о господине Щеглове».¹⁷ В этих работах Брюсов убедительно дискредитирует методологию оппонен-

⁹ Там же. С. 137—142.

¹⁰ См. письмо Баратынского к Киреевскому от первой половины (?) июня 1832 года: Татевский сборник С. А. Рачинского. С. 48—49; Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. С. 297.

¹¹ О знаменитом пушкинском «Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется» (письмо к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 года (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч.*: В 16 т. Т. 14. С. 133)) Щеглов, по-видимому, не знает.

¹² Щеглов И. Новое о Пушкине. С. 159, 167.

¹³ Там же. С. 150.

¹⁴ Там же. С. 149.

¹⁵ Там же. С. 160.

¹⁶ Розанов В. Кое-что новое о Пушкине // Новое время. 1900. 21 мая. № 8763.

¹⁷ Брюсов В. 1) Баратынский и Сальери // Русский архив. 1900. № 8. С. 537—545; 2) Пушкин и Баратынский // Там же. 1901. № 1. С. 158—164; 3) Старое о господине Щеглове // Там же. № 12. С. 574—576.

та, указывает на факты взаимоотношений Пушкина и Баратынского, не учтенные Щегловым, приводит ставшее в то время известным письмо Баратынского жене с откликом на смерть Пушкина и очень осторожно говорит о типологическом сходстве методов Сальери и Баратынского как художников мысли.

Но Брюсов, как оказывается, не вполне искренен: защищая Баратынского в печати, он в то же время в частной переписке признает убедительность догадки Щеглова. В письме к П. П. Перцову от 7 декабря 1900 года читаем: «Я написал вторую статью в защиту Баратынского, но — если уж сознаваться — мне гораздо больше нравятся мысли моего оппонента, чем мои собственные. Вовсе я не считаю его более правым, о нет, он действительно заблуждается, ибо не знает эпохи, но его ошибки все же интереснее, чем моя правда. (...) Ах! если б я писал заодно с Щегловым и против себя! Сколько бы любопытнейших вещей мог бы я сообщить!»¹⁸ Это несовпадение публичной позиции и внутреннего убеждения чрезвычайно показательно. Брюсов, безусловно, несопоставимо тоньше своего оппонента: он переводит миф из плоскости бытовых отношений в сферу психологии творчества и тем самым придает ему — мифу — гораздо большую универсальность. В концепции Брюсова просматривается вечная противопоставленность двух типов художников, которую реализуют и герои «маленькой трагедии», и реальные поэты Пушкин и Баратынский: «Сущность характера Сальери вовсе не в зависти. Моцарт и Сальери — типы двух разнородных дарований: одного, кому все досталось в дар, все дается легко, шутя, наитием; другого — который достигает, может быть, не менее значительного, но с усилиями, трудом и сознательно. Один „гуляка праздный“, другой — „поверяет алгеброй гармонию“. Если можно разделить художников на два таких типа, то, конечно, Пушкин относится к первому, Баратынский — ко второму».¹⁹ Казалось бы, речь здесь идет исключительно о двух типах талантов, и вопрос о превосходстве одного художника над другим не ставится. Обратим, однако, внимание на два момента: на осторожное «может быть» в допущении равенства результатов художнических усилий двух типологически противопоставленных дарований и на закрепленность порядковых номеров на музыкальном и одновременно русском поэтическом Олимпе — закрепленность, труднее всего допускающую возможность коррекции и уж тем более пересмотра иерархии.

Брюсов неоднократно будет возвращаться в своих рассуждениях о Баратынском к проблеме его взаимоотношений с Пушкиным, то возражая против отождествления его с Сальери, то прямо утверждая прототипичность фигуры поэта для этого образа «маленькой трагедии».²⁰ Приведем еще только одну реплику Брюсова из черновых заметок, не предназначенных для печати: «У Пушк(ина) в Моц(арте) и Сальери, конечно, Моцарт сам Пушкин, а Сальери — Баратынский. Но Барат(ынский) не убил Пушк(ина), поэт(ому) он бы(л) гений и не был убийцею создатель Ватикана».²¹ Замечательна эта нерасчлененность образных рядов высказывания: логика текста и есть последний аргумент в оправдании Баратынского. Он и Сальери — одно лицо, но он не убийца, а значит, гений, равный Микеланджело. Миф оспаривается другим мифом.

Эта же логика свойственна многим участникам спора с догадками Щеглова. Новому мифу и его создателю противопоставляется старый — о вечном единстве поэтов, «жрецов единых муз». Этот миф, рожденный еще современниками, помнившими поэтов, отразился в словах И. В. Киреевского: «Общее мнение скоро соединило имя Баратынского с именем Пушкина и Дельвига, в то же время как

¹⁸ Русский современник. 1924. № 4. С. 228.

¹⁹ Брюсов В. Пушкин и Баратынский. С. 163—164.

²⁰ См.: Брюсов В. Баратынский // Новый энциклопедический словарь. СПб., [б. г.]. Т. 5. С. 177.

²¹ Цит. по: Фризман Л. В. Я. Брюсов — исследователь Е. А. Баратынского // Русская литература. 1967. № 1. С. 184.

внутреннее сродство сердечных пристрастий связало их самую искреннюю дружбою, цело сохранившеюся до конца жизни всех трех».²² В поэтической форме его вербализовал Вяземский:

Дельвиг, Пушкин, Баратынский,
Русской музы близнецы...²³

Пытаясь в этой работе преодолеть рамки освещенной выше логики, попробуем обратиться к анализу поэтики, надеясь, что он может помочь вырваться за рамки мифологических констант.

Вспомним знаменитый отзыв Пушкина о «Признании» Баратынского. В 1824 году в письме к А. А. Бестужеву он пишет: «Баратынский — прелесть и чудо. „Признание“ — совершенство. После него никогда не буду печатать своих элегий, хотя бы наборщик клялся мне евангелием поступать со мною милостивее».²⁴ Пушкин дает опрометчивое обещание — и печатает свои элегии. В этой работе, стараясь непредвзято соотнести вершинные достижения Баратынского и любовную элегию Пушкина, мы попытаемся деконструировать привычное представление о том, что в элегическом жанре, как и в любой другой области русской лирики, Пушкин первенствует.²⁵

Элегия в литературной системе начала XIX века была одним из самых мощных проводников романтизма.²⁶ Еще до пушкинских поэм элегия, сделав своим главным героем и ведущим конструктивным принципом текучее, векторное, необратимое время, открыла беспредельный и одновременно всеобщий, универсальный трагизм человеческого существования. Определенная этим элегическим временем жизнь человека осмыслялась как обреченная уничтожению самой физикой мира, с которым не справлялось трепещущее человеческое сознание. Позиция Баратынского — автора элегий — отличается удивительной трезвостью, которая могла бы обернуться отчаянием. Глубину этой позиции мы продемонстрируем на примере «Разуверения» (1821) и «Признания» (1823), двух элегических шедевров поэта.

Темы стихотворений во многом совпадают: охлаждение, разочарование, невозможность любить — единство тематических рядов позволяет говорить о двух текстах как о своего рода лирической диалогии. Основное свойство этой диалогии — ее аналитический психологизм — неоднократно отмечалось исследователями творчества Баратынского.

Мы сконцентрируем наше внимание лишь на некоторых аспектах анализа, и прежде всего — на наличии или отсутствии лирического сюжета в том смысле, который придавал этому понятию В. А. Грехнев. Он определил специфику лирического сюжета как нерасчленимое единство внутренней и внешней ситуации, которая мотивирует неповторимое ментальное событие лирического текста — только такой редуцированный до ситуационного хронотопа сюжет, с точки зрения Грехнева, может быть освоен лирикой как родом.²⁷

²² Киреевский И. В. Критика и эстетика / Сост., вступ. статья и прим. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 273.

²³ Вяземский П. А. Поминки // Вяземский П. А. Стихотворения / Сост., подг. текста и прим. К. А. Кумпан; вступ. статья Л. Я. Гинзбург. Л., 1986. С. 391 (Библиотека поэта. Большая сер.).

²⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 13. С. 387.

²⁵ О литературных отношениях Пушкина и Баратынского см.: Песков А. М. Пушкин и Баратынский: Материалы к истории литературных отношений // Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В. Э. Вацура. М., 1995—1996. С. 239—270; Виролайнен М. Н. «Стрелялись мы» (Об эпиграфе к «Выстрелу») // А. М. П.: Памяти А. М. Пескова. М., 2013. С. 240—247.

²⁶ См.: Маркович В. М. Трансформации русской лирики в первые десятилетия XIX века // Русская литература. 2015. № 2. С. 5—6.

²⁷ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 160—178.

В «Признании» внешняя ситуация, которая оборачивается мотивировкой эмоции, устремлена к универсальности. В ней нет ничего единичного, неповторимого, исключительного — эмоция, ее изменения и ее смерть обусловлены самым общим — ходом времени:

Но тенью легкою прошла моя весна:
Под бременем забот я изнемог душою...²⁸

История любви или — точнее — «нелюбви» героя предстает как вариант общего инварианта, обнимающего и абстрагирующего все особенное, неповторимое, частное. При этом перед читателем именно индивидуальная биография: сюжет ее разбит, захватывает собою весь текст и мотивирован философией элегического времени. «Признание», таким образом, являет узнаваемую романтическую диалектику частного и общего: конкретная история видится в перспективе вечных бытийственных законов, а последней мотивировкой охлаждения лирического героя становится фатальная вездесущность «всевидящей судьбы», не только определяющей внешнее течение жизни, но — что гораздо страшнее — задающей индивидуальную реакцию человека и тем самым, по сути дела, уничтожающей всякое индивидуальное начало.

Если в «Признании» сам источник охлаждения героя имеет надиндивидуальный характер, то «Разуверение» представляет ситуацию гораздо более конкретную. Охлаждение героя оказывается ответным: «возврат нежности» предполагает ее утрату. Эта внешняя ситуация далее никак не развивается, но позиция героя обнаруживает скрытый диалогизм, для прояснения которого необходимо «дописать» текст до полноценной любовной истории, которой в жанровом отношении скорее соответствовал бы роман, нежели элегия.

Многообразие случайного, таким образом, не исключается Баратынским из элегии — но на последней своей глубине обнаруживает действие общих закономерностей жизненного процесса. На такой глубине нет места уже и этическим категориям. В. Э. Вацуро писал: «Своеобразное „рассудочное оправдание“ получают не только охлаждение героя, но и „моральные преступления“: нарушение любовных клятв, измена первой любви, брак по расчету — наконец, полное забвение».²⁹ Думается, однако, что это оправдание у Баратынского нельзя назвать «рассудочным» — оно оказывается подлинно онтологическим, так как мотивировано последними, завершающими, универсальными категориями бытия.

Элегическая эмоция в тексте Баратынского может быть эксплицитно подана как реплика в диалоге, открыто заявлена как реакция на другого человека — так в «Разуверении». Развертывание этой эмоции в «Признании», на первый взгляд, подчинено монологизму. Но внутренняя адресация элегии Баратынского здесь отнюдь не совпадает с традиционным для элегического жанра, по сути своей глубоко монологичного, формальным обращением к лирической героине как к поводу для страданий, ревности, любовных излияний героя. В отличие от традиционной элегии «Признание» — подлинный диалог-спор, весь обращенный к лирической героине. Из реплики-монолога героя легко воссоздается не совпадающая с ним позиция адресата.

Но диалогизм элегии не исчерпывается различием позиций героя и героини, заявленных в тексте. Важнейшим свойством элегической эмоции Баратынского оказывается глубинный диалогизм, который разворачивается внутри самого сознания лирического героя. Демонстрируя свой «ум <...> тонкий, так сказать, до мик-

²⁸ Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 2002. Т. 2. Ч. 1. С. 63. Далее ссылки на это издание, цитируемое с переводом на современную орфографию, приводятся в тексте с указанием номера тома и страницы.

²⁹ Вацуро В. Э. Е. А. Баратынский // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 383.

роскопической проницательности»,³⁰ Баратынский воссоздает самый процесс умирания душевной жизни, трагизм которого связан с неразрешимым парадоксом — тотальная невозможность противостоять законам мира сталкивается с мучительной, заранее обреченной необходимостью такого противостояния:

Напрасно я себе на память приводил
И милый образ твой, и прежних лет мечтанье;
〈...〉
〈...〉 любви я знаю цену,
Но сердцем жить не буду вновь,
Вновь не забудусь я!
(Т. 2. Ч. 1. С. 63—64)

Этот спор с самим собой, внутреннее противоречие между желанием любить и невозможностью чувствовать открыто заявлены в стихотворении «К чему невольнику мечтания свободы...» (не позднее 1832—1833):

Рабы разумные, послушно согласим
Свои желания со жребием своим,
И будет счастлива, спокойна наша доля.
Безумец! не она ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам? и не ее ли глас
В их глазе слышим мы? О, тягостна для нас
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною
И в грани узкие втесненная судьбою.
(Т. 2. Ч. 1. С. 299)

Глубина философской медитации этого позднего стихотворения, универсально мотивирующей и неизбежности разочарования, и неизбежность желания очарований, предсказана противоречиями сознания лирического героя «Признания». Любовную элегию Баратынского отличает прежде всего только ей свойственная глубина — глубина разочарования, глубина анализа этого процесса, глубина и тонкость в его вербализации. Вспомним «Разуверение»:

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей:
Разочарованному чужды
Все обольщенья прежних дней!
Уж я не верю увереньям,
Уж я не верю в любовь...
(Т. 1. С. 236)

Л. Я. Гинзбург считала, что «элегии Баратынского, особенно некоторые из них, методологически наиболее принципиальные, были дальнейшим и своеобразным развитием предпосылок „школы гармонической точности“. Гармоническая точность поэтики устойчивых стилей была прежде всего лексической точностью 〈...〉 Баратынский 20-х годов говорит пока языком классической элегии, но на другой глубине».³¹ Думается, что в приведенном отрывке Баратынский одновременно и следует норме устойчивого элегического стиля эпохи, и выходит за ее границы: само слово «возврат» неуместно в качестве высокого поэтизма, строгое следование стилю подразумевает иную форму — «возвращение». В рамках одного предложения Баратынский покидает пределы традиционной стилистики и вновь приходит к ней. Между тем такую возможность свободных отношений со стилем наше сознание приписывает прежде всего Пушкину.

³⁰ Киреевский И. В. Критика и эстетика. С. 235.

³¹ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 78.

Тонкость стилистической игры текста можно продемонстрировать на тех оттенках значения, которые возникают за счет неполной анафоры: «Уж я не верю <...> / Уж я не верую...». Нейтральное «не верю», за счет внутренней рифмы неразрывно связанное с высокой формой «увереньям», отсылает к конкретным взаимоотношениям с лирической героиней. Но «не верую», вводящее молитвенно-религиозную интонацию, немедленно универсализирует эту частную эмоцию и замыкает ее общим понятием «любовь». «Я не верю тебе» — драматическая ситуация, «я не верую в любовь» — подлинно трагическая. Сама стилистическая окраска формы «не верую» заставляет увидеть за разуверением лирического героя в возможности любить глобальную проблему неверия как такового, выводящую текст за рамки любовной проблематики. Это состояние героя, в соответствии с законом жанра, мотивировано временем: «Уж я не верую...». А в результате смысловое наполнение текста оборачивается трагически неразрешимым парадоксом: время, созданное Творцом, оказывается сильнее самого Создателя, поскольку определяет сознание человека, лишая его возможности веры как таковой. Уже в этой элегии можно найти исток того бунта, который заставит героя «Отрывка» («Сцена из поэмы: *Вера и неверие*», 1829) лишь надеяться на то, что Создатель некогда, за гранью земной реальности, сможет оправдаться перед человеком:

Там, за могильным рубежом,
Сияет день незаходимый,
И оправдается Незримый
Пред нашим сердцем и умом.

(Т. 2. Ч. 1. С. 242)

Эта же тема необходимости оправдания Творца звучит и в последних строфах «На смерть Гете», и в «Осени».

С. Г. Бочаров говорил о том, что у Баратынского «любовной элегии и теме разуверения сообщается духовное расширение <...>. Вместе с Пушкиным Баратынский открыл поэзии эту тему безверия „нашего века“». ³² Безусловно, это так. Но кто был в этом первым? И можно ли говорить, что элегии Пушкина «конкурентоспособны» в том главном качестве, на котором мы настаиваем в связи с элегической лирикой Баратынского, — в глубине трагического анализа универсальных законов мироздания и внутренних законов человеческой психологии?

В 1821 году, когда было опубликовано «Разуверение», Пушкин пишет одну из первых своих элегий тотального разочарования «Я пережил свои желанья...». Напечатана эта элегия будет только в 1823 году, а затем включена в сборник 1826 года, т. е. вновь опубликована уже после заверения Пушкина в том, что он никогда больше не будет печатать своих элегий. Оригинальность этого текста — в скрытом диалоге Пушкина с нормами байронического романтизма. Мотивировка разочарования лирического героя этой элегии:

Остались мне одни страданья
Плоды сердечной пустоты, ³³ —

резко отличает его от психологии страстного, неординарного, возвышающегося над миром героя Байрона, который страдает, потому что сердце его переполнено. Пушкин действительно не совпадает с байроническим образцом, но имеет предшественника в такого рода несовпадении — Баратынского. Даже композиционный строй пушкинской элегии вторит (или типологически совпадает) «Элегии» Баратынского («Нет, не бывать тому, что было прежде...»), которую он опубликовал вместе с «Ра-

³² Бочаров С. Г. «Обречен борьбе верховной...» (Лирический мир Баратынского) // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 85.

³³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2016. Т. 2. Кн. 2. С. 18.

зуверением» под общим жанровым заглавием. Оба текста заканчиваются аллегорическими образами. У Баратынского:

Так нежный друг в бесчувственном забвеньи
Еще глядит на зыби синих волн,
На влажный путь, где в темном отдаленьи
Давно исчез отбывший дружный челн.

(Т. 1. С. 234)

У Пушкина:

Так, поздним хладом пораженный,
Как бури слышен зимний свист,
Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист.³⁴

Ориентация пушкинской элегии «Под небом голубым страны своей родной...» на «Признание» Баратынского была отмечена еще Л. Я. Гинзбург.³⁵ Переключки текстов очевидна. У Баратынского:

Напрасно я себе на память приводил
И милый образ твой и прежних лет мечтанье;
Безжизненны мои воспоминанья!

(Т. 2. Ч. 1. С. 63)

У Пушкина:

Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть
И равнодушно ей внимал я.³⁶

Пушкинскому видению «бедной легковерной тени» предшествует у Баратынского память о героине, которая жила «неверной тенью» в душе лирического героя. Эти переключки совсем не новы для исследователей русской лирики, удивляет лишь их интерпретация.

Своеобразный итог восприятия современным литературоведением пушкинского элегического творчества можно обнаружить в работе В. Шмида, который выделяет существенные черты жанра элегии у Пушкина, доказывая новаторство поэта на фоне традиции. Первый признак — редукция эмоциональности.³⁷ Показательно, что в качестве традиционного образца исследователь выбирает именно «Признание» Баратынского. Применительно к лирическому герою Баратынского Шмид выделяет неумение любить (отсутствие эмоции) и умение грустить (наличие эмоции). Пушкинская же элегия, по мысли исследователя, говорит о невозможности грусти как таковой. Между тем «Признание» не ограничивается констатацией настоящего, но включает в себя мысленную проекцию будущего, в котором нет места ни грусти, ни любви, где царствует одно лишь забвение. Пушкинский же текст, напротив, отнюдь не демонстрирует редукцию эмоциональности как таковой — он как раз повышенно эмоционален, что подчеркнуто риторическими вопросами и восклицаниями, только эта эмоциональность вызвана не самой смертью героини, а осознанием отсутствия ожидаемой реакции на это событие. Думается, что в исчезновении эмоции с Баратынским соперничать невозможно — именно он довел этот процесс до логического конца.

³⁴ Там же.

³⁵ Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 78.

³⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 2. С. 165.

³⁷ Шмид В. Об эволюции поздней элегии Пушкина // Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 152—168.

Для темы настоящей работы существенным оказывается еще одно, уже упомянутое, свойство жанра: классическая элегия идеализирует прошедшее, всматриваясь в него из безрадостного настоящего. Будущее время возникает лишь как возврат к утраченному прошлому — таков основной временной концепт элегии Жуковского. Грядущее с его непредсказуемостью не входило в мировоззренческий горизонт элегии. Как принято считать, именно Пушкин расширил этот горизонт. Однако «Признание», безусловно, включает в себя проекцию будущего. Более того, это воображаемое будущее — брак по расчету, холод во взаимоотношениях с воображаемой избранницей, слияние с толпой — в чем-то реальнее прожитого и пережитого прошлого, потому что, в отличие от образа прошлого, наделяется вполне конкретными осязаемыми чертами.

Так же обстоит дело и с введением диалогизма во взаимоотношения героя и героини. В. А. Грехнев считает, что подлинно диалогической становится именно пушкинская элегия («Простишь ли мне ревнивые мечты...»³⁸) — но, как представляется, уже «Признание» демонстрирует полноценную диалогическую ситуацию, с включением чужого сознания в ткань лирической медитации. Дискретным, меняющимся, не совпадающим с лирическим «я» оказывается и сознание героини «Разуверения», поскольку из текста реконструируется и история ее чувства: любовь или увлечение, охлаждение, возврат нежности.

Еще одной существенной чертой элегии Пушкина, по мысли Шмида, является индивидуализация лирического «я» и конкретизация его действительности. И с этим невозможно не согласиться. Пушкин, действительно, развивает элегию, уводя ее от универсализации в сторону большей конкретности, обращаясь к неповторимому индивидуальному переживанию, заостряя, детализируя и прозаизируя внешнюю ситуацию. С этими свойствами связана и неоднородность мира и стиля, гомогенного в традиционной элегии. Лирический сюжет вырастает в подлинное ментальное событие — вот почему, с точки зрения Грехнева, именно пушкинская элегия открывает сюжетную лирику. Но показательно, что в качестве примеров такого новаторства Пушкина, как правило, приводятся стихотворения, которые сохраняют память элегического жанра, но по сути дела не являются чистыми элегиями. Это и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», и «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...». Думается, что развитие элегии или, точнее, элегики в творчестве Пушкина было определено тем, что ход в сторону большего универсализма после Баратынского был просто невозможен. И в этом смысле Баратынский не только был первым, кто освоил романтическую элегию разочарования в русской поэзии, — он остался непревзойденным в воплощении ее жанрового потенциала. Именно он, реализовав возможности жанра, по сути дела, завершил его, исчерпав намеченный романтизмом вектор его развития. Пушкин не мог больше идти этой дорогой — она была уже пройдена.

Очевидно, что Баратынский оказался частью пушкинской мифологии. Почему не существует мифа о самом Баратынском? Отвечая на вопрос о том, почему тот или иной писатель превращается или не превращается в мифологическую фигуру, М. Н. Эпштейн говорит: «Прежде всего, нужно, чтобы он успел воплотиться в какого-то персонажа, желательно, лирического. Поэты, как правило, и становятся мифами, потому что они создают свой собственный образ, в котором вымысел и реальность сплавляются воедино. Франсуа Вийон, Байрон, Рембо, Блок...»³⁹ Поздняя лирика Баратынского, поднимаясь до последних высот обобщения и тем самым предъявляя по сути дела именно философскую картину мира, принципиально исключает саму возможность вычленения из этого универсума субъекта. Это лири-

³⁸ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 169.

³⁹ Эпштейн М. После карнавала, или Обаяние энтропии. Венедикт Ерофеев // Эпштейн М. Постмодерн в России: Литература и теория. М., 2000. С. 255.

ка без лирического героя. Миф о Баратынском не мог сложиться, потому что его поэзии не хватало персоналистичности. Индивидуальное, неповторимое, личностное стало достоянием Пушкина; абстрактное, универсальное — Баратынского. Только «большое время» может оценить равнозначность этих фигур для дальнейшего развития литературы. Спустя без малого сто лет после предпринятой Щегловым попытки отождествить Баратынского с Сальери Ю. М. Лотман написал: Пушкин и Баратынский «находятся в том переломном моменте литературного пути России и европейской культуры в целом, из которого открываются две перспективы: одна из них ведет к Толстому и Блоку, вторая — к Флоберу и Верлену. Подобно библейскому Моисею, Пушкин и Баратынский подвели свой народ к границе обетованной цели, но им не суждено было перейти ее...»⁴⁰

По сути дела, состоявшаяся или несостоявшаяся история зависти участников этого творческого диалога помогает осознать на примере конкретного историко-литературного сюжета действительную, а не часто лишь провозглашаемую невозможность прогрессистского отношения к литературе, которая не допускает иерархии, подчиненной логике «на первый-второй рассчитайсь», когда речь идет о классике, в данном случае представленной двумя героями этой работы.

⁴⁰ Лотман Ю. М. Две «Осени» // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 521.

DOI: 10.31860/0131-6095-2018-3-163-170

© А. А. Долинин

КТО ЖЕ СКАЗАЛ «ВСЕ МЫ ВЫШЛИ ИЗ „ШИНЕЛИ“ ГОГОЛЯ»?*

Происхождение известной формулы «Все мы вышли из „Шинели“ Гоголя» (варианты: «Мы все»; «вышли из-под» «шинели Гоголя»; «гоголевской „Шинели“»; «гоголевской шинели»), которую с самого начала XX века обычно приписывают Достоевскому, оживленно обсуждалось в конце 1960-х — начале 1970-х годов. Сначала С. А. Рейсер определил, что впервые формула была употреблена в статье «Ф. М. Достоевский» французского дипломата, переводчика и критика Эжена Мельхиора де Вогюэ (1848—1910), который, говоря о теме страдающего маленького человека в «Бедных людях», писал: «Il est vrai, Gogol avait fourni le theme dans sa nouvelle intitulée „Le Manteau”. „Nous sommes tous sortis du „Manteau” de Gogol” disent avec justice les auteurs russes; mais Dostoievsky substituait à l’ironie de son maître une émotion suggestive».¹

Он же указал и на первый, весьма нескладный русский перевод этого пассажа: «Правда, повесть Гоголя под заглавием „Шинель” дала уже тему. Русские писатели справедливо говорят, что все они „вышли из „Шинели” Гоголя”, но Достоевский иронию своего учителя заменил невольно вызываемым волнением».²

* Я душевно благодарю В. А. Мильчину за помощь в работе над статьей.

¹ Vogüé E. M. de. Les écrivains russes contemporains: F. M. Dostoievsky // Revue des deux mondes. 1885. Т. XLVII. Janvier. P. 320 (см.: Рейсер С. А. «Все мы вышли из гоголевской „Шинели”» // Вопросы литературы. 1968. № 2. С. 184). Пер.: «Правда, Гоголь задал эту тему в повести, озаглавленной „Шинель”. „Мы все вышли из „Шинели” Гоголя”, — справедливо говорят русские писатели; но Достоевский заменил иронию своего учителя на трогательное нас чувство». Здесь и далее перевод мой. — А. Д.

² Цит. по: Рейсер С. А. «Все мы вышли...». С. 185 (впервые: Вогюэ Э. М. де. Современные русские писатели: Толстой — Тургенев — Достоевский. М., 1887. С. 16 (3-я паг.)).