



Д. Д. БЛАГОЙ

Пушкин и Данте

В 1923 году поэт, критик и один из крупнейших переводчиков Пушкина на немецкий язык Иоганн Гюнтер писал: «Лишь сравнительно недавно сумели полностью оценить значение Пушкина для России (отчасти это заслуга Достоевского) и лишь новейшее время знает, что Александр Сергеевич Пушкин принадлежит к числу тех бессмертных, первым представителем которых был Гомер, которые насчитывали в Европе еще лишь имена Данте, Шекспира, Кальдерона и Гете. К этим бессмертным пяти примыкает шестым Пушкин»*. Утверждение это носит несколько декларативный характер. Число «бессмертных» (кстати, автор доводит свой перечень только до Пушкина), вероятно, можно было бы увеличить, в особенности, поскольку в него включен и такой крупнейший, — а все же не в рост остальным из названных, — писатель, как Кальдерон. Но в отзыве Гюнтера правильно указано, какой мерой следует мерить, в кругу каких величайших из самых высоких вершин предшествовавшей и современной Пушкину мировой литературы надо воспринимать и изучать автора «Евгения Онегина» и маленьких трагедий, «Медного всадника» и «Капитанской дочки».

* J. V. Guenther. Puschkin. — «Der Hippogryph», 2 H. München, 1923. Цитирую по исследованию В. Нейштадта «Пушкин в мировой литературе» в сборнике «Сто лет со дня смерти Пушкина. Труды пушкинской сессии АН СССР 1837–1937», изд. АН СССР, 1938, стр. 272.

Не случайно именно эти имена неоднократно ставит рядом и сам Пушкин. Напомню, например, его рассуждение о различных видах поэтической смелости. Приведя ряд образцов смелых образов, сравнений, встречающихся у русских и зарубежных писателей (кстати, есть среди них и образец из Кальдерона), Пушкин замечает: «Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и картины поэтические», но заключает он: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлет-ся творческою мыслию, — такова смелость Шекспира, Данте, Milton'a, Гете в “Фаусте”»*.

Замечание это характерно еще в одном отношении. Величайшие гении искусства слова, перечисленные Гюнтером, отделены друг от друга безднами пространств и времен, национальных и индивидуальных отличий, языковыми барьерами, различиями их мировоззрений, эстетических взглядов, поэтик, стилей. И тем не менее, несмотря на все это, последующие из них неизменно влекутся к своим предшественникам. Больше того, при всем различии жизненных судеб и их художественного наследия, между ними (и чем глубже делать соответственные сопоставления, тем ощутимее) несомненно имеются родственные — и притом весьма существенные — типологические черты.

Психология гениальности, а отсюда и типология ее — интереснейшие научные проблемы. Кстати говоря, для разработки этих, еще крайне недостаточно на подлинно научном уровне исследованных проблем изучение связей Пушкина и Данте — связей как преемственных, так и типологических, — может дать весьма полезный материал.

Еще более непосредственное значение имеет такое изучение в собственно историко-литературном и эстетическом аспекте — для истории восприятий и освоения творчества Данте «в веках», в данном случае — в русской художественной и общей культуре, а значит, и в истории русской дантологии в широком понимании этого слова. Наконец, особенно важно оно для наиболее полного понимания как всего творческого пути Пушкина, так и нескольких отдельных его произведений.

* «Материалы к отрывкам из писем, мыслям и замечаниям». Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 томах, т. XI, стр. 60–61. В дальнейшем все пушкинские цитаты (кроме особо оговоренных) даны по этому изданию.

Несмотря на все сказанное, тема «Пушкин и Данте», в отличие от ряда достаточно широко разработанных тем этого рода (Пушкин и Шекспир, Пушкин и Гете, не говоря уже о Пушкине и Байроне, Пушкине и Вальтере Скотте), не привлекала к себе достаточного внимания.

Помимо попутных обращений к ней по большей части комментаторского характера или в общих обзорах, посвященных теме Данте в России, до самого последнего времени имелась только одна специальная статья М. Н. Розанова «Пушкин и Данте»*, представляющая несомненную ценность как постановка темы и первый приступ к ее разработке. Лишь совсем недавно специально обратился к этой теме и я в небольшом этюде «Данте в сознании и творчестве Пушкина»***, а также коснулся отдельных сторон ее в некоторых своих пушкинских работах последних лет***.

Обобщить сделанное до сих пор и продвинуть изучение далее — задача настоящей статьи.

* * *

Литературная судьба Данте схожа с судьбой Шекспира и, добавим (это тоже дает материал для типологии гениев), в известной мере с судьбой Пушкина.

Творения Данте, возникшие в начале XIV века, на грани двух эпох — на пороге от Средних веков к Возрождению — были восторженно приняты наиболее передовыми современниками. Но в литературном сознании последующих веков, особенно в XVII — XVIII столетиях — эпохе классицизма и просветительской философии — были полузабыты, отошли в тень, даже у себя на родине. Вольтер, хотя и признавал некоторые достоинства за творениями

* М. Н. Розанов. Пушкин и Данте. — «Пушкин и его современники», вып. XXXVII. Л., изд. АН СССР, 1928, стр. 11–41.

** Д. Благой. Данте в сознании и творчестве Пушкина. — Сб. «Историко-филологические исследования» (Сборник статей к 75-летию академика Н. И. Конрада). М., «Наука», 1967, стр. 237–246.

*** «Фауст в аду». Об одном неизученном замысле Пушкина. Исследования в чест на акад. Михаил Арнаудов. Българска Академия на науките. София, 1970; «Смех Пушкина» — «Известия Академии наук», ОЛЯ, 1969 и в своей монографии «Творческий путь Пушкина (1826–1830)». М., «Советский писатель», 1967.

Шекспира и Данте, однако назвал первого пьяным дикарем¹, а о «Божественной Комедии» Данте отзывался как об уродливом порождении средневековья, варварского готического вкуса² — формулы, ставшие «крылатыми» и надолго определившие отношение к тому и другому в европейском литературном сознании.

Еще менее Данте знали и еще позже узнали его в России. Правда, вопреки существовавшим представлениям, что имя Данте стало известно в России только в конце XVIII — начале XIX века.

М. П. Алексеев в своей недавней работе «Первое знакомство с Данте в России» показал, что это произошло еще в середине XVIII столетия*. Материал этого рода приводится и в посмертно вышедшем труде известного советского дантолога И. Н. Голенищева-Кутузова «Данте и мировая культура»**. Но это первое знакомство носило чрезвычайно ограниченный характер, и относящиеся сюда немногие и отрывочные факты имеют скорее всего узкобиблиографическое, а не историографическое значение. В художественный арсенал русской литературы XVIII века, жадно стремившейся освоить наиболее значительные, по представлениям того времени, образцы зарубежной литературы, в сознание и творчество представителей обеих ведущих ее направлений (классицизма и сентиментализма, как и возникающих в рамках того и другого предреализма и предромантизма) не только литературное дело, но даже и имя Данте никак не вошло. Одним из распространенных видов поэзии XVIII века был жанр теоретико- и историко-литературной эпистолы. В ней давался как бы обзор развития всей мировой поэзии, в которую зачинатели поэзии русской стремились ее ввести, и назывался, в соответствии с литературными взглядами и вкусами самого автора и того художественного направления, пропагандистом которого он у нас являлся, ряд наиболее выдающихся писательских имен. Особенно широкий круг имен-образцов дал в своей «Эпистоле от Российской поэзии к Аполлину» один, наряду с Кантемиром, из зачинателей русского классицизма, Тредиаковский. В центре ее — очень

* М. П. Алексеев. Первое знакомство с Данте в России. — Сб. «От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы». Л., «Наука», 1970, стр. 6–62.

** И. Н. Голенищев-Кутузов. Творчество Данте и мировая культура. М., «Наука», 1971, стр. 454–456.

большое число французских писателей, вплоть до «хотя молодого, но весьма чистого в слог» Вольтера, и те античные образцы преимущественно древнеримских авторов (из древнегреческих назван только Гомер), на которых ориентировались французские классики XVII века. Упомянуты в ней «образцовые» писатели и из других европейских литератур (Мильтон, Лопе де Вега), в том числе и итальянской (но только Тассо). Значительно уже перечень образцовых писателей, данный лет пятнадцать спустя теоретиком русского классицизма Сумароковым в «Эпистоле о русском стихотворстве», в основном опирающейся на «коран» европейского классицизма — стихотворный трактат Буало «Искусство поэзии». Правда, в отличие от Буало, в него включен Шекспир, характерно сопровождаемый эпитетом, несомненно подсказанным Вольтером, но значительно смягченным («И Шакеспир, хотя не просвещенный»). Но не только Данте, а вообще ни одного итальянского писателя в перечне нет. В отличие от своих предшественников, сентименталист и предромантик Карамзин в составленной им литературной «родословной» — и своей собственной и всего своего направления (стихотворение «Поэзия») — не называет ни одного французского писателя, полностью переключаясь на английскую литературу («Британия есть мать поэтов величайших»), особенно на «друга природы, сердцеведа» Шекспира, Мильтона и поэтов английского предромантизма, и немецких поэтов — предромантиков и идилликов. Ни одного итальянского писателя он также не называет.

В первые два десятилетия XIX века стал настойчиво вводить в русское литературное сознание итальянскую поэзию знаток и страстный поклонник ее, отлично владевший итальянским языком Батюшков. Самым близким ему итальянским поэтом был, как мы видели, упомянутый еще Тредиаковским Торквато Тассо, в трагической судьбе которого он склонен был находить аналогию со своей собственной судьбой. Ему он посвятил два стихотворения, в том числе прославленную элегию «Умиравший Тасс», перевел несколько отрывков из его знаменитой поэмы «Освобожденный Иерусалим» (его мечтой было перевести ее полностью) — произведение, с которым он не расставался даже во время военных походов. Исключительно высоко ценил он и Ариосто, «чудесного Протея», который обнимает все мироздание, и «сладостного» Петрарку, «из уст которого что слово, то блаженство». В своей программной речи, произнесенной в 1816 году при избрании

его членом московского «Общества любителей русской словесности», «О влиянии легкой поэзии на язык», говоря о заслугах Петрарки в области образования итальянского литературного языка, Батюшков упомянул и о Данте, как его предшественнике: «По возрождении муз Петрарка... один из первых создателей славы возрождающей Италии из развалин классического Рима... немедленно шествуя за суровым Дантом, довершил образование великолепного наречия Тосканского». О Данте, как «зиждители» итальянского литературного языка, «открывшем новое поле словесности своим соотечественникам» и, вместе с тем, несравненном поэте-художнике («он говорит памяти, уху, глазам, рассудку, воображению, сердцу»)*, Батюшков собирался и специально писать, как писал он статьи «Ариост и Тасс» (1815) и «Петрарка» (1815). Но это оказалось в числе тех «несбывшихся надежд», как с горечью писал о нем Пушкин, которые были пресечены постигшей его вскоре неизлечимой душевной болезнью. Поэтому и в приобщении Данте к русскому литературному сознанию он смог остаться лишь предтечей гениально осуществившего все, что он только сулил, Пушкина.

Следует добавить, что Батюшков не только популяризировал (статьями, переводами) великих итальянских поэтов. Он сумел ввести в свои собственные стихи звуковой строй и лад итальянского языка, справедливо считавшегося самым музыкальным из всех европейских. В позднейших своих заметках на полях второй, стихотворной части «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова Пушкин, наряду со многими критическими замечаниями, неоднократно подчеркивает «прелесть» и «очарование» батюшковского стиха, а по поводу строки: «Любви и очи, и ланиты» восторженно восклицает: «звуки италианские! Что за чудотворец этот Батюшков»**.

Молодой Пушкин, который общался, начиная с детских лет, с Батюшковым, в первые лицейские годы из всех русских поэтов особенно им любимым, конечно, читал и его статьи, в которых упоминалось о Данте, и, вероятно, слышал его устные суждения и высказывания о нем. Но, хотя в лицейском стихотворении Пушкина «Городок», написанном в манере «Моих пенатов» Батюшкова, дается — в традициях нашего XVIII века — подробный перечень

* К. Н. Батюшков. Сочинения под ред. Л. Н. Майкова, т. II. СПб., 1885, стр. 158, 172 и 340.

** Пушкин, т. XII, стр. 267.

наиболее любимых им «парнасских жрецов» — поэтов, и среди них фигурируют (правда, в связи с Вольтером) имена Ариосто (юноша Пушкин им зачитывался, что дало себя знать в «Руслане и Людмиле») и Тассо, имя Данте отсутствует. И вообще никаких следов непосредственного знакомства его с творчеством Данте еще в годы до ссылки на юг не имеется. Начало входить оно в сознание и поэзию Пушкина только в годы южной ссылки.

Слава Данте после двух-трех веков пренебрежения и даже почти забвения снова ослепительно вспыхнула сперва в Италии, а затем и в других странах в первые десятилетия XIX века, в эпоху романтизма и европейских национально-освободительных движений, когда итальянские революционеры — карбонарии и деятели национального возрождения — Рисорджименто — подняли его как знамя и символ национального единства, как своего великого предшественника в борьбе за целостность, независимость и величие родины. «Они, — записал в своем дневнике 29 января 1821 года Байрон, активный участник этой борьбы, — только и говорят, только и пишут, только и думают, что о Данте, а сейчас так настойчиво, что это было бы смешно, если бы он того не заслуживал»*. Горячо способствовал своего рода «воскрешению» Данте и сам Байрон.

Творчество величайшего итальянского поэта, страдальца за свои убеждения, приговоренного властями родной ему Флоренции к смертной казни, около двадцати лет прожившего и умершего в изгнании, стало близко и дорого (видимо, в особенной мере через посредство Байрона) и деятелям молодой революционной России, в том числе Пушкину.

Ссылный Пушкин вскоре же после приезда на юг заносит (между концом июля 1820 — февралем 1821 г.) в свою рабочую тетрадь — это первое его упоминание о Данте — слова, вложенные поэтом в «Inferno» (в «Аде») в уста Франчески, но явно отражавшие горестные переживания и самого поэта: «E quella a me: Nessun maggior dolore // Che ricordarsi del tempo felice // ne la miseria («Нет большей муки, как вспоминать о времени счастливом в несчастья дни»)**». Кстати, совершенно независимо от этого, Рылеев несколько позднее возьмет эти же строки в ка-

* Байрон. Дневники. Письма. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 217.

** «Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты», М. — Л., «Academia», 1935, стр. 483.

честве эпитафии к своей поэме «Войнаровский». Не исключено, что Пушкин тоже предполагал использовать их в качестве эпитафии к какому-либо из своих произведений. Во всяком случае несомненно, что прославленный эпизод встречи Данте с тенями Франчески и Паоло в V песни «Ада» (эту песнь, привлекавшую особенное внимание не только писателей, но и деятелей других искусств, перевел на английский язык Байрон) глубоко запал в память Пушкина. Уже прямо в качестве эпитафии к третьей главе «Евгения Онегина», писавшейся в основном в Одессе в 1824 году (начата 8 февраля; к 31 мая была написана большая часть главы, включая письмо Татьяны; закончена 2 октября 1824 года в Михайловском), Пушкин вписал в беловую ее редакцию три строки, непосредственно предшествующие в тексте Данте строкам записи 1820–1821 годов. «Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri // A che e come concedette amore // Che conosceste i dubbiosi desiri?» («Но скажи мне: в дни нежных вздохов // По каким признакам и как Амур допустил, // Чтобы вы узнали свои неясные желанья?» (V, 118).

На первый взгляд выбор именно этих строк для эпитафии может показаться не очень понятным. Однако на самом деле они находятся в несомненном внутреннем соответствии с содержанием главы, посвященной почти исключительно Татьяне и повествующей, в качестве как бы пушкинского ответа на вопрос эпитафии, о зарождении и осознании ею своей любви к Онегину.

Франческа, отвечая на вопрос поэта, поведала ему, что «первым корнем» («la prima radice») беззаконной страсти ее и Паоло явилось совместное чтение любовной истории Ланселота — самого знаменитого из рыцарей короля Артура и королевы Джиневры. Именно это раскрыло любящим их сердца и бросило их в объятия друг друга. Одним из ведущих мотивов южных романтических поэм Пушкина было противопоставление цивилизации — «неволи душных городов» — «природе», нетронутой «просвещением» жизни первобытных народов. Отзвуки этого противопоставления находим и в одной из черновых строф первой главы «Евгения Онегина», в которой поэт жалуется, что его современники, люди XIX века, оторваны от реальной живой жизни и ее законов, что даже такому естественному чувству, как любви, «нас не природа учит, а первый пакостный роман». В противоположность как этому, так и дантовской Франческе, любовь Татьяны к Онегину вспыхивает под прямым влиянием не книги, а «природы»: «Пора

пришла, она влюбилась», «Душа ждала... кого-нибудь, // И дождалась...» Но вместе с тем Пушкин, автор «Евгения Онегина», уже по-иному ставит вопрос о соотношении «природы» и «просвещения», жизни и книги. О чтениях героев романтических поэм в них вообще не упоминается. В реалистическом романе в стихах этой теме, наоборот, отведено в соответствии с действительностью видное место. И вот «пакостный роман» черновых рукописей заменяется в беловой именама мадам де Сталь и Шатобриана, Пушкиным высоко ценимыми, а в окончательном печатном тексте соответствующая строфа и вовсе им опущена. Наоборот, не только подробно перечисляется то, что читали главные герои, но и показано, какое влияние имели эти чтения на формирование их характера, воспитание чувств. Жадной читательницей была и пушкинская деревенская Татьяна, которую поэт рисует «мечтательницей нежной» «С печальной думою в очах, // С французской книжкою в руках». Но в истории любви ее к Онегину «опасная» (пушкинский эпитет, едва ли опять-таки не подсказанный рассказом дантовской Франчески) книга все же не является «первым корнем» — занимает вторичное место. «Теперь» (т. е. после того как она уже «влюбилась»), «с каким она вниманьем // Читает сладостный роман», упивается «обольстительным обманом» и т. д. Со всем этим, думается, связана и судьба эпитафии из Данте. В качестве второго эпитафия к третьей главе Пушкин вписал строку из второстепенного поэта XVIII века Луи Мальфилатра: «Elle était fille, elle était amoureuse» («Она была девушка, она была влюблена»). Этот второй эпитафия, видимо, должен был служить как бы ответом в духе последующего пушкинского «пора пришла, она влюбилась» на вопрос, заключенный в эпитафия из Данте. Однако в окончательном, печатном тексте эпитафия из Данте был поэтом снят вовсе и оставлен только эпитафия из Мальфилатра. В то же время Пушкину, очевидно, было жаль расстаться с дантовским эпитафиям, по-видимому, как-то творчески для него важным, и он предпослал было его следующей, четвертой главе своего романа. Однако в дальнейшем снял его и отсюда. Действительно, содержание четвертой главы, самым существенным моментом которой является урок-проповедь Онегина Татьяне, далеко выходит за пределы этого эпитафия. Но в то же время в этой главе имеется эпизод, прямо соответствующий эпизоду с совместным чтением Паоло и Франчески романа о Ланчелоте. Ленский читает своей невесте вслух «нравоучитель-

ный роман», пропуская, «покраснев», «две-три страницы», содержащие «пустые бредни, небывлицы, опасные для сердца дев». Все это выглядит как почти пародийный пересказ знаменитого эпизода из любовной истории Франчески и Паоло. Мало того, в предыдущей, третьей главе имеется уже бесспорно пародийное использование знаменитой надписи на вратах дантовского ада — «Оставьте всякую надежду вы, входящие», которую Пушкин читает на лбу петербургских дам, «недоступных» и «холодных», как зима: «Над их бровями надпись ада: // Оставь надежду навсегда». Шутливая пародийность этого места усугубляется примечанием явно фривольного характера, которым Пушкин сопровождает свою цитату: «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate»³. Скромный автор наш перевел только первую половину славного стиха» (III, 9).

Если не прямо пародийное, то во всяком случае легкое и веселое использование Пушкиным не менее «славного» начального стиха «Ада» имеется в первой же строке первой строфы (в печатном тексте опущенной) четвертой главы, которой, как уже сказано, поэт также намеревался предпослать эпитаф из Данте: «В начале жизни мною правил // Прелестный, хитрый, слабый пол». У Данте: «Nel mezzo del cammin di nostra vita» («В середине нашего жизненного пути»). Когда Пушкин писал эти слова, он несомненно держал в памяти знаменитую дантовскую строку; об этом свидетельствует, что так же начал он свое прямо написанное в манере Данте стихотворение 1830 года: «В начале жизни школу помню я...» Предполагавшиеся эпитафы из дантовского «Ада», как и шутливо-пародийное переименование эпизодов и выражений из него, наглядно свидетельствуют, что Пушкин не только был хорошо знаком с ним, но что он крепко вошел в его сознание (небольшие неточности в эпитафах могли возникнуть именно потому, что он приводил их по памяти).

В ссылке же года через два-три после первого приобщения Пушкина к «Божественной Комедии», совпадающего по времени со страстным увлечением им творчеством Байрона, возникает не менее увлеченное и интенсивное творческое общение русского поэта с двумя другими гигантами мировой литературы — Шекспиром и Гете, давшее весьма плодотворные результаты. Усиленное чтение Шекспира толкнуло Пушкина на создание «Бориса Годунова», в котором, по его собственным словам, он «следовал» ему в «вольном и широком» изображении и развитии

человеческих характеров. А еще раньше, в 1823 году, он пишет стихотворение «Демон», которое произвело огромное впечатление на современников и о котором сам он замечал, что в образе своего «злобного гения» он олицетворил «духа отрицания или сомнения», подобного Мефистофелю, которого «недаром великий Гете называет... духом отрицающим»*. Равным образом не без воздействия гетевского «Пролога в театре» к «Фаусту» Пушкин написал в 1824 году. И предпослал первой главе своего романа в стихах «Разговор книгопродавца с поэтом». Однако в данном случае особый интерес представляет для нас некий любопытнейший замысел Пушкина, в котором весьма своеобразно скрестились его впечатления от гетевского «Фауста» и «Ада» Данте.

В рабочих тетрадях Пушкина имеется несколько стихотворных черновых набросков в диалогической форме, относящихся, по-видимому, к 1825 году, но написанных столь неразборчиво, что понадобилось более полувека напряженной работы пушкинистов-текстологов, чтобы, наконец, прочесть и более или менее точно опубликовать их. Но и тогда содержание и смысл этих набросков оставались неясными и даже загадочными (их определяли как заготовки к якобы задуманной Пушкиным «Адской поэме» — заглавие, придуманное редакторами). Только в 1930 году А. Г. Горнфельд пролил на это некоторый свет, высказав предположение, что сокращенно написанные Пушкиным слова: «д-р Ф.» имеют в виду не кишиневского доктора Фрикена, как раскрывали их биографы и комментаторы, а гетевского доктора Фауста. «Совершенно ясно, — писал он, — что речь идет о д-ре Фаусте и отрывки в части представляют собой диалог между ним и Мефистофелем при посещении преисподней»**. Действительно, предположение Горнфельда вполне соответствовало контексту, и эти отрывочные и довольно бессвязно набрасывавшиеся Пушкиным отрывки стали печататься в советских изданиях Пушкина, начиная с большого академического, под условным и тоже довольно неопределенным заглавием «Наброски к замыслу о Фаусте». Гораздо определеннее контуры этого замысла стали вырисовываться, когда, стремясь сделать в этом направлении дальнейший шаг, я попытался при-

* Пушкин, т. XI, стр. 30.

** А. Г. Горнфельд. Гете. — Путеводитель по Пушкину. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. т. 6. М. — Л., Гослитиздат, 1931, стр. 96.

дать циклу этих набросков, частично писавшихся Пушкиным в разное время и на разных страницах, более упорядоченную композиционную последовательность. Для наглядности привожу их так, как опубликовал их в одном из последних собраний сочинений Пушкина, вышедшем под моей редакцией*.

1

— Вот Коцит, вот Ахерон,
Вот горящий Флегетон.
Доктор Фауст, ну, смелее,
Там нам будет веселее. —
— Где же мост? — Какой тут мост,
На вот — сядь ко мне на хвост.

2

— Что козырь? — Черви. — Мне ходить.
— Я бью. — Нельзя ли погодить?
— Беру. — Кругом нас обыграла.
— Эй, смерть! Ты, право, сплутовала.
— Молчи! ты глуп и молоденец.
Уж не тебе меня ловить.
Ведь мы играем не из денег,
А только б вечность проводить!

3

— Кто там? — Здорово, господа!
— Зачем пожаловал сюда?
— Привел я гостя. — Ах, создатель!..
— Вот доктор Фауст, наш приятель. —
— Живой! — Он жив, да наш давно —
Сегодня ль, завтра ль — все равно.
— Об этом думают двояко;
Обычай требовал, однако,
Соизволения моего,
Но, впрочем, это ничего.
Вы знаете, всегда я другу
Готова оказать услугу...
Я дамой... — Крой! — Я бью тузом...
— Позвольте, козырь. — Ну, пойдём...

* А. С. Пушкин. Собрание сочинений в шести томах. М., изд-во «Правда», 1969, т. 3, стр. 468–470.

4

— Сегодня бал у сатаны —
На именины мы званы —
Смотри, как эти два бесенка
Усердно жарят поросенка,
А этот бес — как важен он,
Как чинно выметает вон
Опилки, серу, пыль и кости,
— Скажи мне, скоро ль будут гости?

5

— Так вот детей земных изгнанье?
Какой порядок и молчанье!
Какой огромный сводов ряд,
Но где же грешников варят?
Все тихо. — Там, гораздо дале.
— Где мы теперь? — В парадной зале.

6

— Кто идет? — Солдат.
— Это что? — Парад.
— Вот обер-капрал,
Унтер-генерал.

7

— Что горит во мгле?
Что кипит в котле?
— Фауст, ха-ха-ха.
Посмотри — уха,
Погляди — цари.
О, вари, вари!..

Пушкин настолько заинтересовался и увлекся созданием великого Гете, что задумал в какой-то мере продолжить его (к этому времени у Гете была написана и опубликована только первая часть «Фауста», заканчивавшаяся безуспешной попыткой освободить приговоренную к смертной казни Гретхен из темницы). Замысел этот и был несколько позднее им в том же 1825 году осуществлен: была создана «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем» (так

она была озаглавлена при первой публикации)*. Но примерно тогда же, как свидетельствуют приведенные наброски, им была задумана еще одна сцена, в известной мере аналогичная гетевской «Вальпургиевой ночи» (Фауст и Мефистофель — на горе Брокен, на шабаше ведьм), содержание которой должно было составить путешествие Фауста в сопровождении Мефистофиля в ад. Замысел этот вполне оригинален. Не только у Гете, но и во всей мировой фаустиане такого эпизода нет. В ад — на вечные муки — душа Фауста, в соответствии с заключенным им договором, должна попасть лишь по его смерти. Правда, в основном книжном источнике легенды о Фаусте — так называемой народной книге о нем, вышедшей в XVI веке⁴, рассказывается о желании Фауста побывать в аду, чтобы увидеть заранее, что его там ожидает. Есть основания считать, что Пушкин был знаком с этой книгой**. Но и там адские духи, боясь, что Фауст так устрасится увиденным, что раскается и будет для них потерян, дают ему возможность посетить ад, к тому же без какого-либо спутника, только в насланном ими сонном видении.

В набросках же Пушкина не душа Фауста, а сам он, уже при жизни — во плоти — посещает ад, и притом вместе с продолжающим быть исполнителем всех его желаний Мефистофилем. Такая фабульная ситуация естественно приводит на память другое величайшее создание мировой литературы, живой интерес к которому, как мы видели, Пушкин в эти годы проявляет, — «Ад» Данте. А это бросает и совсем новый свет на пушкинский замысел.

Вместо сурового автора «Божественной Комедии», католика Данте и его величавого вожатая по кругам ада, римского поэта — мудреца и провидца, каким он в то время слыл, — Вергилия, заставить совершить подобное же путешествие человека нового времени — «бурного гения» и романтика Фауста, руководимого «отрицающим духом», скептиком и циником Мефистофилем — не такова ли оригинальная мысль, возникшая в сознании Пушкина, следами которой и являются дошедшие до нас его наброски? Это придает им и их особый жанровый строй. Не только по существу

* В оглавлении: «Мефистофилем». Пушкин сознательно пишет имя гетевского Мефистофеля не через е, а через и. См. мою статью «Читал ли Пушкин “Фауста” Гете?» в сб. «Историко-филологические исследования». Памяти академика Н. И. Конрада. М., «Наука», 1973, стр. 110–112.

** См. указанную статью «Читал ли Пушкин “Фауста” Гете?» в сборнике памяти академика Н. И. Конрада.

замысла, но и по своей шутливо-гротескной манере они носят (особенно в отношении «Ада» Данте) характер явной литературной пародии.

У Данте: Вергилий — «вождь, господин и учитель» («Tu duca, tu signore e tu maestro»). «Ад», II, 140 — почтительно обращается к нему поэт), торжественно вводит его в мрачные врата адовы с их зловещей надписью, предупреждающей входящего оставить навсегда всякую надежду. Затем подводит его к подземной реке Ахерону, через которую свирепый лодочник — демон Харон перевозит души грешников в уготованный им вечный мрак, нестерпимый зной и леденящий холод («ne le tenebre etterne, in caldo e'n gelo». «Ад», III, 87). Харон гневно отказывается принять поэта в свой челн, ибо не место живому среди душ умерших («E tu che se' costì, anima viva, Partiti da cotesti che son morti»). «Ад», III, 88–89). Но Вергилий укрощает его ярость, заявляя, что Данте должен быть впущен в ад по велению свыше. В пушкинских набросках: через Ахерон и другие подземные реки Фауст переправляется на хвосте Мефистофиля («Где же мост? — Какой тут мост, На вот, сядь ко мне на хвост»). У входа в ад Смерть, которая, «что б только вечность проводить», играет в картишки с бесами, еще к тому же плутуя, также поначалу не хочет впустить Фауста, поскольку он еще «живой»; но соглашается, ибо всегда «готова оказать услугу» другу Мефистофилю. Пародиен по отношению к мерным, торжественным, кованым терцинам Данте и самый стих отрывков, своей просторечной лексикой и разговорными интонациями близкий к стиху гетевской «Вальпургиевой ночи».

В позднейшей заметке к своей поэме «Граф Нулин», написанной в конце того же 1825 года, поэт рассказал, что он, стремительно — всего за два дня, написал ее под влиянием внезапно вспыхнувшего «двойного искушения» — «пародировать историю и Шекспира»*. Можно думать, что подобное же двойное искушение — пародийно слить в некое единое целое образы, понятия и представления двух различных исторических эпох, двух сменивших друг друга европейских культур, нашедших свое высшее поэтическое выражение в «Аде» Данте и в «Фаусте» Гете, — охватило Пушкина и тогда, когда он стал набрасывать отрывки сцены «Фауст в аду».

Может возникнуть естественный вопрос. В «Графе Нулине» Пушкин, по его словам, пародировал «довольно слабую поэму

* Пушкин, т. XI, стр. 188.

Шекспира» «Лукреция»⁵. А как же, при всем своем преклонении перед гениальными созданиями Данте и Гете, Пушкин пошел на их пародирование? Сразу же вспоминаются полные негодования и словно бы имеющие прямое отношение к данному случаю строки: «Мне не смешно, когда фигляр презренный // Пародией бесчестит Алигьери». Но ведь эта тирада вложена поэтом в уста угрюмого, замкнутого, высокомерного, не любящего жизнь и презирающего людей, разъявшего искусство, как труп, Сальери. И, конечно, Пушкину ближе гениально простодушный Моцарт, который, радуясь, что его музыка пошла в народ, от души «хочет», слушая, как слепой старик на своей дешевенькой скрипочке перепиликивает в трактире его арии.

Подобным же «хохотуном», по согласному свидетельству современников, был и Пушкин, как никто другой умевший смеяться необыкновенно легко и весело — звонким, детски-простодушным, заражающим смехом. И это было свойственно не только Пушкину-человеку. «Легкое и веселое», которое в нашем восприятии в известной мере заслоняется глубоко серьезными по своему характеру и значению и порой глубоко трагическими сторонами его творчества, составляет одну из своеобразнейших, неотъемлемо «пушкинских» черт и особенностей его дарования.

Наличие в писателе «веселости, этого бесценного качества, едва ли не самого редкого из даров», Пушкин чрезвычайно высоко ценил*. Именно «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться», являвшиеся, по мнению Пушкина, национально-русской приметой — «отличительной чертой в наших нравах», — делали для него Крылова «истинно-народным поэтом»**. Именно «бесценное качество» веселости так восхитило Пушкина в первом сборнике повестей Гоголя: «Сейчас прочел Вечера близ Диканьки. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности» — «веселость», в которой он снова, как в баснях Крылова, особенно подчеркивал черты демократизма — народности. «Мне сказывали, что когда издатель вошел в типографию, где печатались Вечера... наборщики помирали со смеху, набирая его книгу. Мольер и Фильдинг, — добавляет Пушкин, — вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с истин-

* Пушкин, т. XII, стр. 11.

** Пушкин, т. XI, стр. 34.

но веселую книгою», — писал Пушкин о первом появлении Гоголя в большой литературе. Эти же слова повторил он в рецензии на второе издание «Вечеров» с их «веселостью простодушной и вместе лукавой»: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!»*

«Бесценным качеством» «истинной веселости» щедро был наделен и Пушкин. Оно ярко проявилось в «Руслане и Людмиле», с полной силой сказавшись в «Евгении Онегине», в «пестром» сплаве «полусмешных, полупечальных» глав которого сверкают переливчатым, бриллиантовым блеском все грани «мирообъемлющего» пушкинского гения. «Отпечаток веселости» и «шуточное описание нравов» сам Пушкин прямо подчеркивал в предисловии к первой главе своего «романа в стихах». В то же время в полемике с А. Бестужевым и Рылеевым, которые встретили эту первую главу с нескрываемым неодобрением, призывая автора вернуться к «высокой поэзии» — жанру романтических поэм, ему пришлось горячо отстаивать право на подобную «шуточность» и «веселость». «Бестужев пишет мне много об „Онегине“, скажи ему, что он не прав: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии?.. Это немного строго»** (Письмо Рылееву 25 января 1825 года).

Действительно, грань «легкого и веселого», хотя в главах, написанных после трагического финала восстания декабристов, она все больше оведалась дымкой печали, блистала в «Онегине» столь ослепительно-ярко, что подчас не давала увидеть всего остального. Резче всего сказалось это в статьях о Пушкине такого для своего времени весьма значительного критика, как Н. И. Надеждин. Справедливо считая «Евгения Онегина» произведением, в котором характернейшие черты пушкинского дарования проступали особенно рельефно, он именно под этим углом зрения объявлял всю поэзию Пушкина «просто пародией»***.

Увидеть в поэзии Пушкина только «карикатурное изящество», «забавную болтовню», умение мастерски «выворачивать» «природу наизнанку» и объявить его за это лишь «гением на карикатуры», «пародийным гением» — значит ничего не по-

* Пушкин, т. XI, стр. 216; т. XII, стр. 27.

** Пушкин, т. XIII, стр. 134.

*** «Полтава. Поэма Александра Пушкина». — «Вестник Европы», 1820, № 8
Подписано: «С Патриарших прудов».

нять в ней (образцом такого грубейшего непонимания и является большинство «пушкинских» статей Надеждина). Но отвергать, подобно А. Бестужеву и Рылееву, грань «легкого» и «веселого» в пушкинском творчестве или не отдавать ей, как это чаще всего делается, должного внимания значит тоже не понять всего Пушкина, не заметить и не оценить одной из характернейших черт его гения, при отсутствии которой поэт не был бы тем, что он есть.

В частности, очень большое место занимает в творчестве Пушкина и имеет чрезвычайно важное значение в его развитии, как поэта действительности, прием пародии.

Пушкин с раннего детства дышал воздухом русского «вольтерьянства», отраженной культуры французских салонов XVIII века, рос в атмосфере острых словечек, каламбуров, эпиграмм, пародий, которая господствовала в доме его родителей и вообще в московских литературных и окололитературных кругах. Характерно, что первыми дошедшими до нас литературными опытами девятилетнего и десятилетнего мальчика Пушкина, делавшимися еще на французском языке, были, помимо импровизированных пьесок в духе Мольера, связанная с этим автоэпиграмма и «ироикомиическая» перелицовка «Генриады» Вольтера. Кстати, пародией на Вольтера явится и произведение, которое оказалось, видимо, последним литературным созданием Пушкина вообще, — одна из его статей, предназначавшихся для «Современника».

Подобной же атмосферой была проникнута деятельность первого литературного объединения, в котором принял хотя заочное, но весьма активное участие Пушкин-лицеист, — «Арзамаса» с его пародийным ритуалом, шуточными «протоколами» заседаний, комическими «розыгрышами» одного из его членов — простодушного и недалекого дядюшки поэта, Василия Львовича. Эпиграммами на литературных противников «Арзамаса», пародиями сыпал и Пушкин-лицеист, зачитывавшийся в эти годы, помимо «Pucelle»⁶ и ее русского подражания — радищевского «Бовы», ироикомиической поэмой Василия Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх», шутливо-пародийной «Душенькой» Богдановича, рукописной шуто-трагедией Крылова «Трумф» и непристойными пародиями «удалого наездника пылкого Пегаса» пресловутого И. С. Баркова.

Пародия была издавна, еще со времен греческой и римской древности, обычным оружием борьбы между собой литературных

школ, направлений, отдельных писателей. Широко использовалось это оружие и в полемических спорах, и в литературной борьбе пушкинского времени. Бесподобно — наповал — умел владеть этим оружием и сам Пушкин. Но в его руках прием пародии далеко вышел за обычные пределы, приобрел существенно новые качества и, соответственно, совсем особое и очень важное значение в эволюции Пушкина-художника, являясь даже порой своего рода рычагом его творческого развития.

Прежде всего, действительно, бросается в глаза обилие в литературном наследии Пушкина как собственно пародий, так и вообще самого разнообразного пародийно окрашенного материала. Уже в лице им пишется вслед «известному русскому весельчаку», «насмешнику», «списавшему Простакову», творчество которого до конца жизни он продолжал так высоко ценить, шуточно-сатирическая поэма «Тень Фонвизина», в которую включена пародия на Державина; складываются пародии на стихотворения Жуковского. Пародийностью овеяна первая же снискавшая Пушкину широкую популярность поэма «Руслан и Людмила», в которую включена прямая, очень острая пародия на того же Жуковского. В 1821 году пишется «Гавриилиада». В 1823 году начинается работа над романом в стихах, переполненным самым разнообразным пародийным материалом, а в предпоследней (по первоначальному плану) главе о путешествии Онегина прямо превращающимся в пародию на Байрона. В 1825 году пишется пародийная «Ода его сиятельству гр. Дм. Ив. Хвостову», на самом деле имеющая гораздо более широкий адрес. В 1830 году создается вызывающе пародийный по своему замыслу «Домик в Коломне», пишется пронизанный элементами пародийности цикл «Повестей Белкина», с придуманным и тоже пародийно окрашенным образом автора-рассказчика Ивана Петровича Белкина, и ведется работа над подчеркнуто пародийной «Историей села Горюхина», непосредственно имеющей в виду «Историю русского народа» Полевого, но задевающей и карамзинскую «Историю Государства Российского». В 1831 году появляются такие шедевры пародийной литературы, как две статьи Феофилакты Косичкина и овеянная легкой пародийной дымкой «Сказка о царе Салтане». Несомненно пародийные черты сквозят и в написанной год спустя «Пиковой даме». Завершается весь этот длинный, проходящий сквозь все творчество Пушкина пародийный ряд уже упомянутой пародией на Вольтера — статьей «Последний из свойственников Иоанны

д'Арк»*. Перечень этот можно дополнить многочисленными пародийно окрашенными эпиграммами, критико-полемическими заметками и набросками, оставшимися в большинстве в рукописях Пушкина, но частично и опубликованными им.

В перечне пушкинских пародий обращает на себя внимание то, что они направлены не только на литературных противников поэта — «врагов», но чуть ли не чаще всего на «друзей». Предметом пародирования для раннего Пушкина являются не только те, на кого ополчались арзамасцы, — «друзья непросвещения», «беседчики», но и писатели, в то время бывшие особенно близкими начинающему Пушкину, его непосредственные предшественники и даже прямые литературные учителя — Державин, отчасти Батюшков (в той же «Тени Фонвизина») и, в особенности, Жуковский.

Но своими русскими предшественниками Пушкин не ограничивается. Начиная с «Евгения Онегина», он направляет свое пародийное острие и на тех, кого сам же считает крупнейшими, а иных даже величайшими мастерами искусства слова во всей мировой литературе, на таких, как Гомер, Данте, Шекспир, Вольтер, Байрон, Гете, Вальтер Скотт. И это имеет свои причины, связанные с особой функцией пародий такого рода.

«Мне не смешно...» — говорил Сальери. И Пушкину было «не смешно», когда он сталкивался с произведениями авторов, которые, считал он, действительно, не проявили должного уважения, «бесчестили» великого писателя. Как негодуяще откликнулся он на образ Джона Мильтона, данный Виктором Гюго в трагедии «Кромвель» и Альфредом де Виньи в его историческом романе «Сен-Мар». «Вот каким жалким безумцем, каким ничтожным пустомелей, — пишет он, разбирая трагедию Гюго, — выведен Милтон человеком, который, вероятно, сам не ведал, что творил, оскорбляя великую тень!.. Нет, г. Гюго! Не таков был Джон Милтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый фанатик, строгий творец «Иконокласта» и книги «Defensio populi»!⁷ Не таким языком изъяснялся бы с Кромвелем тот, который написал ему свой славный пророческий сонет «Cromvele, our chief <of men>». Не мог быть посмешищем развратного Рочестера и придворных шутов тот, кто в злые дни, жертва злых языков, в бедности, в гонении и в слепоте сохранил непреклонность души и продиктовал

* См. об этом мою статью «Тайна последнего произведения Пушкина». — «Литературная Россия», 6 февраля 1970.

“Потерянный Рай”^{*} (статья «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного Рая»). По своим гневным, уничтожающим интонациям слова эти превосходят реплику Сальери.

Виктор Гюго едва ли намеренно пародировал образ Мильтона. Но он показал его так, что получилась «бессмысленная пародия... оскорбляющая великую тень». Пародии Пушкина на «великие тени», при всей их намеренности, ничего «оскорбительного», «дискредитирующего» в себе не заключают.

Собираясь напечатать отдельно (до выхода в свет всего романа в стихах) главу о путешествии Онегина, Пушкин в подготовленном было им предисловии писал: «Осьмую главу я хотел было вовсе уничтожить. Мысль, что шутовую пародию можно принять за неуважение к великой и священной памяти — также удерживала меня. Но “Чайльд-Гарольд” стоит на такой высоте, что каким бы тоном о нем ни говорили, мысль о возможности оскорбить его не могла у меня родиться»^{**}. Эпитет «шутливый» может быть применен как наиболее точный и к пародиям Пушкина на все остальные «великие тени» — на Шекспира, на Гете, на Данте.

Но пародия для Пушкина была зачастую не только легкой и веселой шуткой и даже не только острым оружием в литературной борьбе. Она была и средством своего творческого самоутверждения, преодоления — пусть на какой-то стадии его развития, даже и необходимых и благотворных — влияний великих предшественников и современников, выхода на свой самостоятельный путь. Пародия давала возможность оттолкнуться от этих влияний, расправить во всю ширь крылья своего собственного гения. Так, пародия на Чайльд-Гарольда была заключительным актом освобождения поэта от обаяния того демонического образа, который явило миру творчество Байрона, который уже в приземленном, полупародийном обличье, в качестве «странного спутника» поэта, шел так долго с ним рядом по «пестрым главам» романа в стихах. Пародирование в «Графе Нулине» Шекспира явилось еще одним средством утверждения нового творческого метода Пушкина в развитии одного из его основных стихотворных жанров: создания взамен южных романтических поэм шутливо-бытовой реалистической повести в стихах.

^{*} Пушкин, т. XII, стр. 140–141.

^{**} Пушкин, т. VI, стр. 541–542.

Больше того, значение пушкинской пародии выходило за только литературные пределы. И, пожалуй, особенно это ощутило в его «фаустовских» набросках. Ни католический дантовский ад, ни гетевский шабаш ведьм не могли приниматься всерьез Пушкиным — человеком и художником, прошедшим через горнило просветительской философии XVIII века, вышедшим раньше всех, и не только русских, своих современников на путь «поэзии действительности». Это и толкало поэта на пародийное их переименование. Но в то же время и «Ад» Данте, и «Фауст» Гете — произведения потрясающего трагического звучания, воссоздающие пусть в исторически-условных, но вместе с тем символических формах терзания и ужасы человеческого бытия.

«Гений и злодейство — две вещи несовместные», — писал зрелый Пушкин в одном из самых совершенных своих созданий. Эти глубоко гуманистические слова стали крылатыми. Менее помним мы то, что сказал еще молодой Пушкин в «Руслане и Людмиле»: «Со смехом ужас несовместен». Это словно бы об ином и вместе с тем — во всяком случае для Пушкина — очень родственно одно другому.

С силой, едва ли меньшей, чем позднее Достоевский, Пушкин ощущал и в самом себе, и вокруг себя трагические антиномии бытия — «вечные противуречия сущности» — и отразил это в своем творчестве. «И от судеб защиты нет», — писал Пушкин в финале «Цыган». Но у него — поэта — защита от судеб была. В своих художественных творениях Пушкин осуществлял то, что уже было не доступно Достоевскому, что, в числе многого другого, и влекло его к Пушкину, как к навек утраченной гармонии, — противопоставлял ужасному и трагическому не только вальсингамовскую крепость и мощь человеческого духа⁸, но и светлую, разрешающую улыбку гения — снимал «ужас» «смехом». Смех, «веселость» входят органической составной частью в то, что мы называем пушкинским жизнелюбием, пушкинским оптимизмом, в чем заключается оздоравливающая, тонизирующая сила творчества автора «Евгения Онегина». Но даже в период создания первых глав своего романа в стихах Пушкин не только переключал дантовский «Ад» в ключ легкого и веселого.

В столь запомнившемся, как мы видели, поэту рассказе Франчески лишь глухо упоминается о трагическом финале романа между ней и Паоло. Ее муж Джанчотто Малатеста, застав любовников вместе, убивает кинжалом сперва Франческу, которая хотела

закрыть своим телом возлюбленного, а затем и его. Пушкин несомненно знал об этом трагическом исходе и, весьма вероятно, вспоминал именно о нем, создавая в 1824 году финальную сцену «Цыган». Алеко закалывает ножом возлюбленного Земфиры, а затем и ее, тщетно пытавшуюся удержать убийцу. Связь этой поэмы, наиболее трагической из всех южных поэм Пушкина, создававшейся в 1824 г. (параллельно с третьей и четвертой главами «Евгения Онегина»), с дантовской «Божественной Комедией» подтверждается включением в нее (в не вошедшее в окончательный текст обращение Алеко к младенцу-сыну) слегка измененной цитаты уже не из «Ада», а из «Рая», свидетельствующей, что к этому времени Пушкину, видимо, была известна вся «тройственная поэма» Данте: *Tu proverai sí come sa di sale // Lo pane altrui, e come è duro calle // Lo scendere e'l salir per l' altrui scale* (XVII, 58–60)⁹. В поэме Пушкина: «Не испытает мальчик мой... Сколь черств и горек хлеб чужой — Сколь тяжко медленной ногой Взойти на чуждые ступени» (IV, 446).

Как видим, поэт как бы делает здесь внимательным читателем «Божественной Комедии» и своего в известной мере автобиографически окрашенного героя. А что эти, тоже резко автобиографически окрашенные, дантовские строки крепко запомнились Пушкину, видно из того, что снова и уже от автора, причем с прямой ссылкой на Данте, он повторит их десять лет спустя в «Пиковой даме» в применении уже не к романтизированному герою, а к героине нового типа, принадлежащей к тому миру униженных и оскорбленных, который возникает в творчестве Пушкина 30-х годов, — «бедной воспитаннице знатной старухи».

В том же 1824 году Пушкин пишет стихотворение «Коварность», подсказанное вероломно предательским поступком по отношению к нему того, кто в стихотворении «Демон» послужил жизненным прототипом «злобного гения» и кому поэт полностью доверял, считая его в эту пору одним из самых близких своих друзей.

Обращение к другу-предателю начинается несколько архаизированными мерно-торжественными, полными гневного презрения строками:

Когда твой друг на глас твоих речей
Ответствует язвительным молчаньем;
Когда свою он от руки твоей,
Как от змеи отдернет с содроганьем;
Как на тебя взор острый пригвоздя,
Качает он с презреньем головою...

Может быть, — продолжает Пушкин, — ты станешь объяснять новое отношение к тебе моим неблагодарным, злым, недостойным дружбы, характером. Но «ужель ты прав? Ужели ты спокоен?» О, если бы это было на самом деле, тогда он — поэт — был бы

...в прах готов упасть,
 Чтоб вымолить у Друга примиренье.
 Но если ты святую дружбы власть
 Употреблял на злобное гоненье...
 Но если сам презренной клеветы
 Ты про него невидимым был эхом;
 Но если цепь ему накинул ты
 И сонного врагу предал со смехом,
 И он прочел в немой душе твоей
 Все тайное своим печальным взором, —
 Тогда ступай, не трать пустых речей —
 Ты осужден последним приговором.

Как известно, Данте больше всего ненавидел и презирал предателей. Недаром он помещает их в девятый — последний и самый мрачный — круг ада — обиталище его владыки, «первопричины зол» Люцифера, который, по грудь смерзши во льды, гложет в своих трех чудовищных пастях предателей и, в главной — средней из них, гнуснейшего из всех предателей — Иуду*.

Никакой непосредственной связи с этим местом из «Ада» только что приведенное стихотворение Пушкина, порожденное реальным биографическим фактом и проникнутое горячим личным чувством поэта, не имеет. Но внутренние глубинные переключки едва ли не важнее прямых, лежащих на поверхности связей — вроде уже указанных эпитафий из «Божественной Комедии», реминисценций и т. п. Первой из таких глубинных переключек (несколько из них мы встретим и в дальнейшем)

* Что впечатляющий образ Иуды в пасти Люцифера сильно подействовал на воображение Пушкина, видно из его позднейшего стихотворения 1836 г., которое Пушкин обозначил «Подражание итальянскому». Оно является вольным переложением «Сонета Иуде» поэта Джанни, в котором, несомненно, сказалось влияние Данте, в переложении Пушкина проступающее, пожалуй, с еще большей ощутимостью: «Как с древа сорвался предатель ученик, // Диявол прилетел, к лицу его приник, // Дохнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной // И бросил труп живой в гортань геенны гладной...»

и является, полагаю я, пушкинское стихотворение «Коварность», которое, хотя и не облечено в терцины, звучит в дантовском эмоционально-музыкальном ключе, в дантовских интонациях. А заключительные строки его: «Не трать пустых речей — Ты осужден последним приговором» — и прямо могли бы найти место в строфах дантовского «Ада». Если мое чутье меня не обманывает, и это действительно так, — стихотворение Пушкина особенно интересно для нашей темы и потому, что в нем уже скрещиваются (примерно за полгода до возникновения замысла «Фауст в аду») мотивы гетевского «Фауста» (прототип — «демон», «дух отрицающий») и дантовского «Ада».

В то же время оно свидетельствует, как глубоко уже в эту пору творческая мысль Пушкина начинала вживаться в художественный мир создателя «Божественной Комедии». И, действительно, раздумия Пушкина о Данте и его творчестве, проникновение в его собственное творчество дантовской струи все учащаются.

Меж тем, как изумленный мир
На урну Байрона взирает,
И хору европейских лир
Близ Данте тень его внимает...

— читаем во вступительных строках историко-политической элегии «Андрей Шенье». Именно в этой элегии впервые в художественных творениях Пушкина называется имя творца «Божественной Комедии». И знаменательно, что поэт связывает его с принявшим активное участие в греческой освободительной войне и умершим за год до того в Греции Байроном. Байрон не только, как уже сказано, высоко ценил Данте, но в очень сильной степени способствовал новому утверждению славы его творчества во всеевропейском масштабе. В четвертой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда», написанной в 1818 году в Италии и именно ей посвященной, он с величайшим уважением упоминает о Данте. А в следующем году, незадолго до своего вступления в общество карбонариев, он слагает стихотворным строем «Божественной Комедии» — терцинами — поэму в четырех песнях «Пророчество Данте», которую склонен был считать своим лучшим произведением и которая насквозь пронизана идеями и пафосом национально-государственного возрождения Италии, великим предтечей и «пророком» которого Данте в ней и выступает.

Пушкин, помещая тень Байрона «близ Данте», именно все это несомненно и имел в виду. В то же время и сам он, все глубже осознавая силу и величие художественного дарования создателя «Божественной Комедии» («Единый план Ада есть уже плод высокого гения»*), все ощутимее начал воспринимать его и как великого гражданина-патриота, политического борца, пророка.

Элегия «Андрей Шенья» написана в том же году, к которому относится замысел «Фауста в аду»; примерно к тому же времени (1825–1826) относится и пушкинская заметка о плане «Ада». И это с полной очевидностью показывает, что наличие у Пушкина шутивно-пародийных переименований Данте ни в какой мере не является признаком «неуважения к великой и священной памяти» и никак не умаляет той, еще гораздо большей по сравнению с «Паломничеством Чайльд-Гарольда», высоты, на которой находится в восприятии Пушкина его «Божественная Комедия».

* * *

Новый этап в отношении Пушкина к Данте начинается после трагического исхода восстания декабристов. Несмотря на то что Пушкин наконец был возвращен из столь тяготившей его ссылки, вторая половина 20-х годов — время торжества реакции, глубочайшей депрессии передовых кругов общества, лучший цвет которого был или казнен или томился в сибирской каторге и кавказской ссылке, — оказалась для Пушкина и человека, и поэта, познавшего «глас иных желаний», познавшего «новую печаль», как писал он в заключительных строфах самой трагической главы своего романа в стихах (убийство «демоном»-Онегиным романтика-Ленского) самой тягчайшей порой его жизни. Это были годы общественного и творческого одиночества, бездомности и бесприютности, мучительнейшей неудовлетворенности и окружающим, и самим собой. Именно в это время особенно обострилось и ощущение им «вечных противуречий сущности», трагических антиномий, заложенных в самых основах и бытия природы, и человеческого существования. Для того душевного состояния, с которым вступал он в новый период своей жизни, в высшей степени характерен отклик его на сообщение П. А. Вяземского, как и он подавленного трагедией 14 декабря, о горе, постигшем его и в личной жизни —

* Пушкин, т. XI, стр. 42.

смерти своего трехлетнего сына («из пяти сыновей остается один»), «Скучно, грустно, душно, тяжко», — пишет он Пушкину 10 мая 1826 года. «Судьба не перестает с тобою проказить, — тотчас же откликается Пушкин. — Не сердись на нее, не ведает бо, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? Не ты, не я, никто»*. Пушкинский ответ написан тогда, когда он еще твердо надеялся «на великодушие» нового царя в отношении поверженных декабристов. Тем более ужаснуло его полученное вскоре известие о казни пятерых и каторжных приговорах в отношении «ста двадцати» его «друзей, братьев, товарищей»**. Глубочайше потрясенный этим поэт создает своего «Пророка».

Как и в стихотворении «Коварность», никакой прямой связи с Данте в этом стихотворении нет. Его образность и мотивы — мы знаем — подсказаны книгой пророка Исайи; концовка в его окончательной редакции (первая носила обнаженно-политический характер), данной годом позднее, возможно, как-то связана с впечатлениями от импровизаций Мицкевича***. И все же оно не случайно натолкнуло одного из компетентных современников Пушкина, итальянского стихотворца графа Риччи, с которым во второй половине 20-х годов он встречался в Москве, в салоне Зинаиды Волконской, на сопоставление русского поэта с гением Данте. Риччи перевел на итальянский язык два пушкинских стихотворения (самый выбор их показателен) — «Демон» и «Пророк». Посылая на суд автора перевод «Пророка» (ранее им был направлен ему же перевод «Демона»), Риччи в сопроводительных письмах просит поэта указать ему, что еще из его сочинений он хотел бы увидеть в дальнейших переводах на итальянский язык. «Боюсь, — добавляет он, — что если я стану выбирать сам, то окажусь в положении Альфиери, который трижды принимался делать извлечения из Данте и в конце концов увидел, что он трижды переписал его целиком»****.

* Пушкин, т. XIII, стр. 276 и 278.

** Пушкин, т. XIII, стр. 291.

*** См. об этом в моей книге «Творческий путь Пушкина. 1813–1826». М., изд. АН СССР, 1950, стр. 535–542 и в статье «Мицкевич и Пушкин». «Известия отделения литературы и языка АН СССР», 1955.

**** Пушкин, т. XIV, стр. 16.

Ассоциации подобного же рода имеются и в концовке письма, где Риччи провозглашает себя «почитателем великого гения», который «*sovre gli altri qual aquila vola*» («как орел парит над другими») — несколько измененная цитата из четвертой песни Дантова «Ада»*. Можно было бы счесть, что сопоставления эти носят чисто комплиментарный характер (в известной мере это, вероятно, так и было; в своих письмах Риччи величает Пушкина и «Баяном» и «Новым Оссианом», сравнивает его с «феррарским поэтом», то есть с Торквато Тассо). И все же они больше, чем только комплимент, и — главное — есть основания считать, что чутье Риччи, поэта-переводчика Пушкина, здесь его не обмануло.

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился...

Как и финал стихотворения «Коварность», эти начальные строки вполне могли восприниматься в дантовском музыкальном ключе. Еще сильнее звучало это в, очевидно, не известном Риччи первоначальном, но, как и концовка, замененном Пушкиным, зачине стихотворения: «Великой скорбью томим...» Но главное, что некая связь «Пророка» с миром Данте подтверждается несколькими последующими пушкинскими стихотворениями.

Примерно через год Пушкин снова обратился к теме поэта-пророка, которая и составляет суть его стихотворения 1826 года, в стихотворении «Поэт» (15 августа 1827 г.). Стихотворение непосредственно связано с конкретно-биографическим фактом. «От забот суетного света», «забав мира», из удручающе ничтожной, душившей его последекабрьской общественной атмосферы Пушкин вырывается в свое родное Михайловское, где стихотворение и написано. В соответствии с этим оно гораздо проще, реалистически конкретнее, лишено библейской символики, замененной традиционно-условными метафорами («Аполлон», а не «серафим», «лира», хотя и с эпитетом — «святая»). Но с «Пророком» новое стихотворение связывает общий сюжет — преображение поэта в миг «приближения бога», как скажет позднее Пушкин об импровизаторе «Египетских ночей» (кстати, образ и мотив, повторяющие данное стихотворение).

* Письма Риччи к Пушкину на французском языке от марта — первой половины апреля и 1 мая 1828 г. — *Пушкин*, т. XIV, стр. 9–10 и 16–19.

Внутренняя близость двух стихотворений подсказывается и текстуальными аналогиями (в «Поэте»: «Но лишь божественный глагол», в «Пророке»: «И бога глас ко мне воззвал»; орлиный образ: «душа поэта встрепенется, как пробудившийся орел» — «отверзлись вещие зеницы, как у испуганной орлицы»).

Однако особенно важно для нашей темы заключительное четверостишие:

Бежит он, дикой и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

В двух последних стихах — пейзаж Михайловского. Но эпитеты, приданные поэту, прямо вводят нас в творческий мир творца «Ада», как он воспринимался Пушкиным.

В вариантах одного из пушкинских историко-литературных набросков, который относится ко второй половине 1825 года, встречаем в применении к Данте первый из этих двух эпитетов — «дикой Dante»*. А второй эпитет — «суровый», мы знаем, придал Данте еще Батюшков. И, как сейчас увидим, Пушкин бесспорно не только знал, но и запомнил и, именно в применении к Данте, этот действительно превосходный эпитет. В следующем же после «Поэта» 1828 году он работал над стихами об Италии, не вполне доделанными и им не печатавшимися, — «Кто знает край, где небо блещет // Незыяснимой синевою...» В них, подобно четвертой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда», сжато характеризуются некоторые великие деятели итальянской литературы и искусства. И вот в процессе работы снова, как и в «Андрее Шенье», в творческом сознании поэта сплетаются имена Данте и Байрона: «Где Данте мрачный и сур<овый> Свой Ад < > создавал»; затем вместо Данте появляется, и с тем же эпитетом, Байрон: «Где Байрон, нежный и суровый», «Где Альбиона сын суровый», «Где бард и нежный, и суровый». И снова поэт возвращается к Данте: «Где Данте, темный и суровый», «И Данте темный и суровый». В беловом тексте из двух имен Данте вовсе отсутствует, остается лишь Байрон, «мученик суровый». Но характерно уже то, что во всех вариантах о Данте при колебаниях в дополнительном

* Пушкин, т. XI, стр. 306.

эпитете: «мрачный», «темный», эпитет «суровый» — неизменен. Окончательно свяжет его Пушкин с Данте в своем более позднем «Сонете» о сонете. С этим исключительно точным и выразительным эпитетом — короче и лучше не скажешь! — имя и образ Данте прочно войдут в наше литературное сознание вплоть до сегодняшнего дня.

Все сказанное свидетельствует, что именно с обликом «дикого» и «сурового» Данте Пушкин сближает и себя как поэта. Мало того, этот дантовский облик — гениального художника-гражданина, страстного политического борца, вдохновенного певца-пророка, обличителя зла — предстает Пушкину своего рода эталоном истинного поэта.

Именно такой облик решительно противопоставлял он еще в 1825 году как салонным французским поэтам XVIII века, так и русским карамзинистам: «Мильтон и Данте писали не для благосклонной улыбки прекрасного пола»* («О предисловии г. Лемонте к переводу басен Крылова», 1825). И это, еще более выразительное и исторически оправданное, чем с Байроном, сближение Данте с английским писателем-революционером XVII века, не только создателем знаменитой, в известной мере параллельной «Божественной Комедии», поэмы «Потерянный и возвращенный рай», но и суровым (опять этот эпитет! — Д. Б.) фанатиком», «строгим творцом» страстных политических трактатов — настойчиво повторяется Пушкиным (после 1828 года сближений Данте с Байроном им не делается) на протяжении ряда его критических набросков и заметок до последних лет жизни**.

Именно подобным дантовским духом — опять-таки в порядке не внешнего сходства, а глубинной внутренней переклички — овеяно и одно из самых гневных обращений Пушкина в адрес последекабрьского общества — «детей ничтожных мира», — стихотворный диалог «Чернь» («Поэт и толпа»), первоначальный набросок которого был сделан почти одновременно с написанием стихотворения «Поэт», в августе — начале октября 1827 года, а работа над ним завершилась в конце того же 1828 года, когда были набросаны пушкинские строки об Италии. Стихотворению придан эпитафия из того певца, который водил Данте по кругам «Ада», которого в первой же песни поэт называет не только «вещим мужем» — про-

* Пушкин, т. XI, стр. 33.

** Пушкин, т. XI, стр. 37, 61; т. XII, стр. 140.

роком, но и своим учителем, своим образцом, «честью и светочем всех певцов земли», — из Вергилия: «Procul este profani» («Прочь непосвященные»)¹⁰. Это, конечно, само по себе могло бы быть и совершенно случайным, хотя, надо сказать, что до этого Пушкин относился к Вергилию весьма иронически. Важнее несомненная внутренняя связь «Черни» (и тематическая, и стилистическая) не только с почти синхронным ему пушкинским «Поэтом», но и с пушкинским «Пророком». Мало того, в самообличительных репликах самой «черни» и, в особенности, в ответах ей Поэта, помимо библейских реминисценций (изгнание торгующих из храма) и интонаций в духе книги Иова (которую, кстати сказать, Пушкин, как и Гете, настолько ценил, что даже подумывал перевести — надо полагать стихами — на русский язык и эпитафия из которой — «Послушайте глагол моих» — поначалу хотел предпослать «Черни»), звучит — на мое ухо — и суровый голос великого флорентийца, «Ад» которого, помимо всего, являлся предельно-страстным и неумолимо-гневым и жестоким памфлетом на многих современников — идейных врагов поэта. Но, если даже и не согласиться с этим, все равно, как мы могли убедиться, на протяжении всех этих послесысловых лет в многокрасочном и многоголосом хоре пушкинской лирики снова и снова, из года в год возникает вплетающаяся в него нота дантовского «Inferno».

Именно эта первая часть «тройственной поэмы» Данте, которая, действительно, является высочайшей из всех вершин его гения, с самого начала, как мы видели, привлекала особый интерес и внимание Пушкина. Из нее заимствовались все подготавливавшиеся им эпитафии, с ней связаны (за единственным исключением) все дантовские реминисценции в созданиях Пушкина периода ссылки. Только с «Адом» связано и все то дантовское, что мы обнаруживаем в творчестве Пушкина 1826–1828 годах.

Но, в отличие от предыдущего, шутивно-пародийных переименований «Ада» у Пушкина в эту пору уже нет. В соответствии с душевным состоянием и настроением поэта «Ад» влечет его к себе безысходно-мрачным величием, своей глубоко трагической сущностью.

А о том, как действительно близок, созвучен, творчески необходим был в эту пору Пушкину его создатель, красноречиво свидетельствует следующий факт. Я уже упоминал, что Батюшковым был настолько любим Торквато Тассо, что он брал с собой его творения и в военные походы.

Пушкин, выехав во время русско-турецкой войны 1829 года (неожиданно и недопустимо самовольно с точки зрения властей) в действующую в Закавказье русскую армию, просьба о включении его добровольцем в которую была за год до того отклонена царем, взял с собой Данте. И не только взял. В связи со своим пребыванием (скорее всего именно во время этого) в лагере главнокомандующего Паскевича на подступах к Эрзеруму, где он находился в обществе друзей своей молодости — генерала Н. Н. Раевского, своего брата Л. С. Пушкина и некоторых сосланных декабристов, Пушкин набрасывает один из не вполне доработанных им лирических шедевров, в который снова — в третий раз — и наиболее органически — входит имя Данте:

Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих —
Дух далече улетает.
Звук привычный, звук живой,
Сколь ты часто раздавался
Там, где тихо развивался
[Я давнишнюю порой].

Из рукописей поэта мы можем с полной точностью установить, что именно читал он в ранние рассветные часы в столь необычной обстановке — на передовых боевых позициях — из творений Данте. В первоначальных вариантах было: «И не дочитан мрачный стих» (вспомним, что этот же эпитет был придан им Данте в вариантах стихотворения об Италии 1828 г.). Читал, конечно, строфы дантовского «Ада», из «мрачного» мира которых помогло ему теперь выйти не шутивное пародирование, а звонкий, взбадривающий военный сигнал и воспоминания о столь дорогих ему лицейских годах, когда также рано поутру его будил такой же звук, доносившийся из расположенного неподалеку полка (в вариантах было вместо «дух»: «мысль», затем «сердце», «ум»; вместо «Звук привычный, звук живой» — «Сладкий звук — привычный звук», а вместо: «Там, где тихо развивался» — «Там, где, счастьем наслаждался»).

Можно думать, что именно в связи с погружением в мрачную атмосферу дантовского «Ада» Пушкин проявил за время пребы-

вания на закавказском фронте особый интерес к встреченным им там курдам, сражавшимся в русских войсках и принадлежавшим к секте «язидов», «слывших на Востоке, — как пишет Пушкин и «Путешествии в Арзрум», — дьяволопоклонниками». В приложении к «Путешествию» он напечатал специальную заметку о секте язидов на французском языке, составленную одним католическим миссионером. Пушкин познакомился с начальником язидов и вступил с ним в беседу: «Я старался узнать от язидов правду о их вероисповедании, — рассказывает он в «Путешествии». — На мои вопросы отвечал он, что молва, будто бы язиды поклоняются сатане, есть пустая баснь; что они веруют в единого бога; что по их закону проклинать дьявола, правда, почитается неприличным и неблагодарным, ибо он теперь несчастлив, но со временем может быть прощен, ибо нельзя положить пределов милосердию Аллаха. Это объяснение меня успокоило. Я очень рад был за язидов, что они сатане не поклоняются; и заблуждения их показались мне уже гораздо простительнее»*.

Несомненно, когда Пушкин писал эти строки, в его сознании возникал контраст между «благородными» заблуждениями язидов и неумолимой суровостью дантовского католического ада с его вечными муками, уготованными не только самому сатане и его подчиненным, но и душам грешников. Об этой детали стоило упомянуть потому, что, как увидим, нечто подобное просквозит в написанных Пушкиным год спустя «Бесах».

Отрывок «Зорю бьют...» имеет большое значение и еще в одном отношении.

Уже при жизни Пушкина некоторыми его явными литературными недругами и скрытыми недоброжелателями подчеркивалась его якобы «провинциальность», национальная ограниченность, отсталость от «века», от европейского уровня «просвещения». Это основывалось якобы на незнании им, кроме французского, других европейских языков, вследствие чего он не мог читать в подлиннике наиболее выдающиеся создания мировой литературы и потому «высшая поэзия», в них заключенная, была ему недоступна.

Сомнения этого рода возникали и у некоторых позднейших исследователей вплоть до нашего времени. Так, например, уже в наши дни высказано было предположение, что «Фауста» Гете Пушкин, во всяком случае в пору создания им своей «Сцены из

* Пушкин, т. VIII, стр. 468 и 484–489.

Фауста», а возможно, и вообще, не читал, а знал его лишь по изложению его содержания и небольшим переводным фрагментам в книге m-me de Stäel «О Германии»¹¹. По тщательном рассмотрении предположение это оказалось явно ошибочным*. А ранее, в 1908 году, Ф. Е. Корш, поставив вопрос «Знал ли Пушкин по-итальянски?», давал на него в сущности отрицательный ответ: «Пушкин понимал по-итальянски настолько, насколько может способный и сообразительный человек понимать язык, схожий с другими двумя ему известными языками (имеются в виду французский и латинский. — Д. Б.), но которому он никогда не учился и на котором ему приходилось разбирать только случайно попавшиеся ему фразы и цитаты». Коршу сразу же энергично возразили поэты и одновременно исследователи — Валерий Брюсов и Ю. Н. Верховский. Позднее более полную и убедительную аргументацию против выступления Корша развернул в своей уже указанной работе М. Н. Розанов**. И все же характер и степень знания Пушкиным итальянского языка до сих пор не являются окончательно проясненными.

Корш напечатал свою короткую заметку под рубрикой «Мелочи». Однако данный вопрос отнюдь не является мелким.

Художественная литература — искусство слова. Но в это общее определение следует внести существенное уточнение. Уже Пушкин подчеркивал, что «истинную жизнь слова» составляет «мысль». И, действительно, искусство слова это и искусство мысли и, тем самым, наиболее интеллектуальное из всех других искусств. Но слово-мысль не только условный графический знак, вызывающий в сознании определенные представления. Есть в слове и нечто (и это в нем первичнее), что воспринимается непосредственно, чувственно: слово — это и звук. Поэтому следует (такое определение будет едва ли не наиболее точным и полным) рассматривать художественную литературу, литературу стихотворную, безусловно и в особенности, как искусство звучащих слов-мыслей.

* См. указанную выше мою статью «Читал ли Пушкин „Фауста“ Гете?» в сб. «Историко-филологические исследования».

** Ф. Е. Корш. Мелочи. «Знал ли Пушкин по-итальянски?». — «Пушкин и его современники», т. II, вып. VII. СПб., 1908, стр. 54–56; В. Я. Брюсов. «Русский архив», 1908, кн. 12, стр. 583–591; Ю. Н. Верховский. Пушкин и итальянский язык. — «Пушкин и его современники», т. III, вып. XI. СПб., 1909, стр. 101–106; М. Н. Розанов. Пушкин и Данте, стр. 14–18.

У истинных поэтов, тем более у великих художников слова, эта двойная его природа — звук и смысл, мысль и музыка — находится в гармоническом соответствии. В этих гармонических соответствиях — в нерасторжимом, говоря словами Пушкина, «союзе волшебных звуков, чувств и дум» и заключается то, что мы называем тайной искусства, что придает стихам подлинную поэтичность. Вот почему перевод стихотворного произведения, как бы точно в смысловом отношении он ни воспроизводил подлинник, неизбежно является более или менее приблизительным. Ведь гармонический союз данных «чувств и дум» с данным же, специфичным для каждого языка, звуковым строем, музыкой его речи, — союз, именно в этой своей слитности вызывающий в сознании читателей ряд, опять-таки специфичных именно для данного языка, смысловых и музыкальных ассоциаций, при переводе на другой язык неминуемо расторгается. И недаром Байрон, превосходно зная и понимая творчество Гете, но (поскольку он не владел немецким языком) только по переводам, с горечью говорил: «Я бы отдал все на свете, чтобы прочесть “Фауста” в оригинале». «Ни в чем я не завидую Шелли так, как в том, что он может читать это удивительное произведение в оригинале»*.

В таком же положении, как Байрон по отношению к Гете, Пушкин был по отношению к сводившему его в годы южной ссылки «с ума» Байрону. Если он к этому времени и имел кое-какие сведения в английском языке, то совершенно минимальные**. Поэтому он мог читать Байрона, как через некоторое время и Шекспира, лишь в переводах на французский язык, которым он не только владел в совершенстве, но который, как известно, был с детских лет как бы вторым его родным языком и потому действительно, когда переводов тех или иных заинтересовавших его произведений на русском языке еще не было, а на французском они имелись, служил ему языком-посредником. Правда, это не помешало Пушкину, благодаря его гениальной интуиции, его удивительной способности схватывать на лету чуть ли не по одному слову все, к чему прикасался, не только широко ознакомиться

* «Publications of the English Goethe Society», v. II, p. 33. Цитирую по книге И. Г. Неупокоевой «Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Типология жанра», М., 1971, стр. 180.

** См. М. А. Цявловский. Пушкин и английский язык. — «Пушкин и его современники», т. V, вып. 17–18, стр. 48–73.

и с Байроном, и с Шекспиром, но и глубоко постичь их творчество. И в то же время он с не меньшей остротой и горечью, чем Байрон, переживал невозможность читать их в оригинале. «Мне нужен англ<ийский> яз<ык> — и вот одна из невыгод моей ссылки, — жаловался он во второй половине 1825 года Вяземскому, — не имею способов учиться, пока пора. Грех гонителям моим!»*

Несомненно, что, когда Пушкин в 1821 году поставил перед собой задачу «в просвещении стать с веком наравне», он включал в это необходимость — в той или иной мере — знакомиться с наиболее значительными созданиями мировой литературы не в переводах, а на их родном языке. И именно так он и старался поступать. В наше время, когда советским пушкинистам-текстологам удалось прочесть и ввести в научный оборот все написанное рукою Пушкина, это обнаружилось с полной очевидностью.

Во вступительной заметке к публикации текстов, которые «являются упражнениями Пушкина при изучении им языков — начиная с записей букв, отдельных слов и выражений и кончая обработанными переводами», справедливо указывается: «Прежде всего поражает обилие языков, которых в той или иной степени касается Пушкин: французский, старо-французский, итальянский, испанский, английский, немецкий, древнегреческий, латинский, древне-русский, церковно-славянский, сербский, польский, украинский, древнееврейский, арабский, турецкий — шестнадцать языков»**.

Особый интерес проявлял Пушкин и к науке о языках. Один из первых его биографов П. И. Бартенев замечал со слов ближайшего из друзей поэта последнего периода его жизни П. В. Нащокина: «Пушкин был человек самого многостороннего знания и огромной начитанности. Известный египтолог Гульянов, встретясь с ним у Нащокина, не мог надивиться, как много он знал даже по такому предмету, как языковедение. Он изумлял Гульянова своими светлыми мыслями, меткими верными замечаниями»***.

* *Пушкин*, т. XIII, стр. 243.

** «Рукою Пушкина». Несобранные и неопубликованные тексты. Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. Перу Т. Г. Зенгер-Цявловской и принадлежит цитируемая заметка (стр. 22).

*** М. А. Цявловский. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым. М., 1925, стр. 39.

Рассказ Нащокина подкрепляется богато представленным в личной библиотеке Пушкина разделом книг по языкознанию — учебников, хрестоматий, словарей (более пятидесяти названий).

В бартенеvской записи рассказа Нащокина интересна и еще одна деталь. Однажды, вспоминал Нащокин, у Пушкина с тем же Гульяновым «был разговор о всеобщем языке. Пушкин заметил, между прочим, что на всех языках в словах, означающих свет, блеск, слышится буква “л”*. Слышится — этим лишний раз подчеркивается исключительная чуткость Пушкина к звуковой стороне не только слова, но даже и отдельной буквы. Вспомним, как, стремясь придать «местную» окраску имени героя «Каменного гостя», Пушкин, в отличие от традиционно-французского его произношения — дон Жуан — назвал его, приближаясь к произношению испанской хоты, Дон Гуан. с таким же случаем, как уже сказано, сталкиваемся в написании Пушкиным имени гетевского Мефистофеля, в отступление от самого Гете, но в соответствии с народной книгой о Фаусте, Мефистофиль**.

Сколько-нибудь глубоко изучить все перечисленные выше шестнадцать языков у Пушкина возможности (да и особой необходимости) не было. Но за основательное изучение английского языка он принялся, по-видимому, почти сразу же по возвращении из ссылки и в течение ближайших двух-трех лет добился замечательных результатов, в совершенстве овладев книжной английской речью. Сохранился очень выразительный рассказ об этом одного из современников, майора и поэта М. В. Юзефовича, ставшего впоследствии видным ученым-археологом, повстречавшегося с Пушкиным в военном лагере под Эрзерумом. «Я встретился с ним в 1829 году... при условиях очень благоприятных для сближения между людьми: на боевых полях Малой Азии, в кругу близких ему и мне людей, под лагерною палаткой, где все живут нараспашку». (Юзефович жил в одной палатке с братом Пушкина, Левушкой, Пушкин — в палатке своего большого друга Н. Н. Раевского,

* Там же.

** Кстати, хотя в большом советском академическом издании Пушкина я, подготавливая для него «Сцену из Фауста», это произношение сохранил, в большинстве последующих изданий оно не было принято. И это во всех отношениях неправильно, ибо пушкинское написание, помимо звуковой стороны, дает возможность сделать важные выводы и о степени знакомства Пушкина с мировой фаустианой.

с которым они оба, страстно увлекшись Байроном, попытались заниматься английским языком еще в 1820 году в Гурзуфе; близкие обоим люди — сосланные декабристы. — Д. Б.) Пушкин, рассказывает Юзефович, захватил с собой несколько книг, в том числе Шекспира. Мы знаем сейчас, что в числе этих книг был и Данте. Однажды он стал читать и переводить брату и Юзефовичу некоторые сцены из Шекспира. Однако Юзефович, который сам когда-то учился английскому языку и помнил «его звуки», в чтении Пушкина не узнавал их и даже заподозрил знание им английского языка, решив «подвергнуть его экспертизе». Для этого он зазвал к себе декабриста Захара Чернышева, «знавшего английский язык, как свой родной, и, предупредив его, в чем было дело, позвал к себе и Пушкина с Шекспиром. Он охотно принялся переводить нам его. Чернышев при первых же словах, прочитанных Пушкиным по-английски, расхохотался: «Ты скажи прежде, на каком языке читаешь?» Расхохотался в свою очередь и Пушкин, объяснив, что он выучился по-английски самоучкой, а потому читает английскую грамоту, как латинскую. Но дело в том, что Чернышев нашел перевод его совершенно правильным и понимание языка безукоризненным»*. Разговаривать по-английски, то есть овладеть звуковым строем английского языка, как известно, резко отличающимся от его буквенного обозначения, Пушкин, видимо, так до конца жизни и не научился. И, думается, что при всей его гениальности некоторый ущерб эстетическому восприятию им английской стихотворной речи это все же не могло не нанести. Не исключено, что это было даже одной из причин слишком резкой недооценки им художественности форм шекспировских творений: «Шекспир велик несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки», — писал он в 1830 году в набросках статьи «О народной драме...»**.

По иному пути шел Пушкин в овладении итальянским языком, знание которого на первых порах тоже было у него весьма недостаточным. Но с самого же начала итальянский язык особенно влек его к себе своим звуковым строем — своей прославленной музыкальностью, певучестью. Именно это как бы делало его из всех других языков языком поэзии и любви по преимуществу. Поэтому

* М. В. Юзефович. Памяти Пушкина. — «Русский архив», 1880, № 3, стр. 444.

** Пушкин, т. XII, стр. 419.

английских авторов Пушкину было достаточно читать хотя бы только глазами (именно так читает его в первоначальных вариантах третьей главы Онегин: «В постели лежа, наш Евгений // Глазами Байрона читал»). Итальянских поэтов Пушкин хочет слышать. В строфах начатой в 1823 году в Кишиневе первой главы «Онегина», в которых рассказывается о прогулках поэта в белые летние ночи со своим другом-героем над Невой, о страстном желании Пушкина «увидеть чуждые страны» и, прежде всего, «Италию златую» (с которой он породнился «по гордой лире Альбиона» — по стихам о ней Байрона), где он услышит из уст венецианских гондольеров «напев торватовых октав», а его собственные уста, «когда с венецианкою младой, // То говорливой, то немой» он поплывет «в таинственной гондоле», — «обретут язык Петрарки и любви» — он заговорит по-итальянски. Побывать в Италии, о чем Пушкин мечтал всю жизнь, ему не удалось. Но в том же 1823 г. он оказался в Одессе, в которой чуть ли не половину населения составляли тогда итальянцы. На улицах постоянно слышалась итальянская речь («Язык Италии златой // Звучит по улице веселой» — «Отрывки из путешествия Онегина»); со сцены городского театра лились звуки опер «упоительного Россини» (они исполнялись певцами итальянской труппы), разносившиеся потом по всему городу:

Финал гремит; пустеет зала...
Толпа на площадь побежала...
Сыны Авзонии счастливой¹²
Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы ревом речитатив.

(Там же)

Итальянскую речь слышал Пушкин и из уст «корсара в отставке Морали», с которым он очень сдружился. А вскоре столь чаемый поэтом «язык Петрарки и любви» обрели и его собственные уста (страстное увлечение полуитальянкой Ризнич). В изучении английского языка Пушкин шел от книги, книжным в основном оно и оставалось: он мог читать на нем, но не разговаривать. Владение итальянским языком шло у него от жизни, а, научившись слышать и понимать его ухом, он вполне смог обратиться и к чтению по-итальянски. И, действительно, именно с этого времени появляются в его рукописях уже известные нам выписки

на языке подлинника из Данте, а в письмах — фразы на итальянском языке непринужденно разговорного типа*. Можно, конечно, возразить, что выписки цитат Пушкин мог сделать не из самого Данте, а взять их из других источников. Это мало вероятно, однако вовсе исключить такую возможность было бы едва ли правильно. Но зато почти с полной уверенностью можно считать, что строфы дантовского «Ада» Пушкин, в бытность свою под Эрзерумом, читал по подлиннику. Ведь в наброске «Зорю бьют...» он прямо говорит, что они не только читались глазами, но и были у него «на устах», то есть звучали, произносились им вслух, хотя, очевидно, никто при этом не был, что, читая их, он не только вникал в содержание, но и наслаждался «звуками итальянскими» — гармоническим строем стихотворной итальянской речи, которую уста его уже обрели (кстати, здесь как бы и прямая переключка наброска со строками из первой главы «Онегина»).

Стоит отметить, что восторженные слова о Батюшкове, способном вносить «итальянские звуки» в русскую стихотворную речь, относятся новейшими исследователями ко времени не до, как это раньше предполагалось, а после поездки под Эрзерум**. Рассматривая же эту батюшковскую способность, как единственное в своем роде чудо искусства, едва ли он стал бы читать вслух терцины в переводах их на французский язык, в которых подобных чудес не было. Однако возникает еще один существенный вопрос. Да, Пушкин читал — глазами и слухом — Данте в это время

* «Addio, Poëta, a rivederla, ma quando?..» (Прощай поэт, до свидания, но когда?..) — заключает Пушкин по-итальянски письмо к Катенину в первой половине сентября 1825 г. Пушкин, т. XIII, стр. 225. Еще показательнее несколько итальянских фраз в конце его письма П. А. Плетневу (около 19 июля 1825 г.), в котором Пушкин просит передать поэту-слепцу Козлову, что посетившая «наш край» одна прелесть» (А. П. Керн) «небесно» пела его стихотворение «Венецианская ночь» «на голос гондольерского речитатива». «Questo è scritto in presenza della donna, come ognun puo veder. Addio, caro poeta. Scrivete mi, vi prego. Tutto il vostro». («Это написано в присутствии дамы, как всякий может видеть. Прощай, дорогой поэт. Пиши мне, пожалуйста. Весь твой»). И в том, и в другом письме итальянские фразы написаны вполне грамотно (одна небольшая ошибка, возможно, описка, лишь в слове «presenzia» надо: «presenza»). Пушкин, т. XIII, стр. 189.

** В. Комарович. Пометки Пушкина на «Опытах» Батюшкова. — «Литературное наследство», кн. 16–18, 1934, стр. 888–890. Соответственно, в советских изданиях Пушкина, начиная с большого академического, они датируются (с оговоркой в предположительности) 1830 годом.

в подлиннике, но так ли же безукоризненно, как Шекспира, мог он его понимать. Ответ на этот вопрос не так прост. Ведь никакой «экспертизы» в данном случае в связи с этим не производилось. А полное понимание многих мест дантовской «Божественной Комедии» по самому характеру ее содержания, поэтики, стиля бывало порой нелегко и для соотечественников поэта. Недаром среди эпитетов, которые Пушкин подыскивал к Данте в стихах об Италии 1827 года, имелся и — «темный».

Некоторый свет, но отнюдь не полный, может пролить здесь состав пушкинской библиотеки. В ней имеется целых шесть (то полностью, то частично) изданий «Божественной Комедии» разного типа. Это уже само по себе говорит о том, какое значение придавал Пушкин творению Данте. Прежде всего издание «Поэтических творений» Данте на итальянском языке*, вышедшее в 1823 году, которое, очевидно, могло попасть в руки Пушкина как раз в Одессе.

Затем следуют пять отдельных (то полностью, то по частям) изданий «Божественной Комедии», но в переводе — стихотворном — на французский язык. Одно из них, содержащее две части «Божественной Комедии» («Ад» — первый том и «Рай» — третий; второй том отсутствует), вышло в конце XVI века. И является несомненной библиографической редкостью, что и могло привлечь к нему внимание Пушкина**. Для решения нашего вопроса наиболее важным из всех могло бы явиться издание «Ада» в переводе Арто, вышедшее в 1828 году, ибо в нем параллельно (en regard¹³) с французским текстом дан текст подлинника (в библиотеке имеются, в переводе его же и тоже с параллельным итальянским текстом, «Чистилище» и «Рай» — но они вышли позднее, в 1830 году)***. Наконец, имеется сокращенное (всего 20 песен) издание всех трех частей «Божественной Комедии» в переводе Дешан, вышедшее в 1829 году****.

* Opere poetiche di Dante Alighieri con note di diversi per diligenza e studio di Antonio Buttura. Tomo secondo. Parigi, 1823.

** La Comedie de Dante, de l'Enfer, du Purgatoire et Paradis, mise en ryme Françoise et Commentée M. B. Grangier et Abbé de S, Barthelemie de Noyon. A Paris, 1596.

*** L'Enfer de Dante Alighieri, traduit en français M. le chevalier A. F. Artaud, deuxième édition. Paris, 1828. Его же: Le Purgatoire, 1830; Le Paradis, 1830.

**** La Divine Comedie de Dante Alighieri, traduit en vers français par M. Antoni Deschamps (vingt chants). Paris, 1829.

Какое же из этих наличных шести изданий мог иметь при себе Пушкин под Эрзерумом? Понятно, прежде всего, что речь может идти только об изданиях, вышедших не позднее 1828 года, в крайнем случае 1829 году. В соответствии с вышесказанным, естественно, следовало бы на первое место поставить издание на итальянском языке. Но из него в библиотеке Пушкина имеется лишь второй том, открывающийся «Purgatorio» («Чистилищем»). Что касается наиболее близкого по времени к закавказской поездке Пушкина французского издания «Ада» 1828 года (с параллельным итальянским текстом), в нем разрезаны только первые шестнадцать страниц. К тому же едва ли к этому, совсем свежему, только что вышедшему, изданию может подойти эпитет «ветхий» («Из рук моих ветхий Данте выпадает»). Не подходит этот, в данном случае, явно предметный эпитет (Пушкин никогда не считал, что обветшал сам Данте) и к библиографическому изданию XVI века, облеченному в роскошные, тисненные золотом, переплеты и превосходно сохранившемся. Едва ли Пушкин, выехавший под Эрзерум в ночь на 2 мая 1829 года, успел приобрести только (а может быть, даже и позднее) вышедшее в Париже сокращенное издание «Божественной Комедии» 1829 года. К тому же оно содержит только французский перевод ее. Поэтому из всех наличных в библиотеке Пушкина изданий Данте наиболее вероятным кандидатом на экземпляр, взятый Пушкиным с собой, является (несмотря на сделанные мною существенные оговорки) издание «Ада» с параллельным французским и итальянским текстом 1828 года. Но можно выдвинуть и другое предположение, в отношении которого сделанные оговорки отпали бы. Мы знаем, что не все книги, имевшиеся в библиотеке Пушкина, в том составе, в каком она до нас дошла, сохранились. В числе несохранившихся мог быть и тот первый том издания 1823 года на итальянском языке, в котором как раз и был «Ад».

Вместе с тем обилие у Пушкина изданий «Божественной Комедии» на французском языке, думается, неопровержимо свидетельствует, что при знании итальянского языка, уже имевшемся у него к 1829 году и достаточном для того, чтобы схватить в содержании творения Данте самое главное и существенное, он нуждался для более углубленного ее прочтения в языке-посреднике.

Мы не знаем, брал ли снова под тем же Эрзерумом Пушкин в руки выпавший из них «Ад» (если считать, что при нем было издание 1828 года с разрезанными всего лишь шестнадцатью страницами, то, пожалуй, и не брал).

И тем не менее можно с полной уверенностью утверждать, что в результате (хотя Пушкин мог читать Данте вслух и раньше) именно этого (пусть даже однократного) чтения под Эрзерумом — глазами и слухом — дантовских терцин — «размера божественного Данте»* перед Пушкиным с небывалой дотоле силой и глубиной развернулась вся мощь и все величие одного из величайших художественных созданий человечества.

Именно этим-то и объясняется, что следующий, 1830-й год, может по праву быть назван в календаре творческих связей и отношений Пушкина с «великанами» мировой литературы, в котором уже имелись годы Вольтера (ранний период пушкинского творчества), Байрона (1820–1823), Гете и Шекспира (1824–1825), годом Данте. Из всех великих литературных спутников поэта именно он в этом году стал ему наиболее близок и созвучен, причем, как увидим, уже не только в качестве творца «Ада».

* * *

1830 год был решающим, переломным годом в жизни Пушкина. За полгода до этого ему исполнилось тридцать лет, возраст, который он уже давно привык ощущать как «полдень» — середину своей жизненной дороги. «Ужель мне скоро тридцать лет?» — восклицал он еще за два года до этого в строфах конца шестой главы «Евгения Онегина» (датируются 10 августа 1827 года)**, в которых он прощался со своей «легкой» юностью:

Благодарю тебя. Тобою
Среди тревог и в тишине
Я наслаждался... и вполне;
Довольно! с ясною душою
Пускаюсь ныне в новый путь
От жизни прошлой отдохнуть.

В биографическом плане «новым путем» представлялась в 1830 году ему, давно томившемуся своим одиночеством, бесприютностью в личной жизни, ощущавшему жгучую потребность

* Восторженные слова Вильгельма Кюхельбекера в письме к Пушкину из Динабургской крепости 20 октября 1830 г. Пушкин, т. XIV, стр. 116.

** Строфы XLIII–XLV. М. А. Цяеловский. Летопись жизни и творчества Пушкина, т. I. М. 1951, стр. 786.

дома, семьи, женитьба на Н. Н. Гончаровой, в которую, со всей нежностью и пылом, присущими его натуре, он с 1829 года был пламенно влюблен. Женитьба наталкивалась на препятствия всякого — и личного и общественного рода. Глубокое огорчение в какой-то мере толкнуло его и на поездку в Закавказье.

А через несколько месяцев после возвращения из-под Эрзерума им пишется стихотворение «Сонет» (датируется временем между январем — 15 апреля 1830 года), в котором снова — четвертый раз — появляется имя Данте, больше того, его именем оно и прямо открывается: «Суровый Дант не презирал сонета...» Сам Пушкин до этого форму сонета «презирал», относя ее к числу искусственных форм, нарочито, в порядке своего рода стихотворческой игры, «придуманных» трубадурами. «Сонет» Пушкина был непосредственно подсказан аналогичным стихотворением английского поэта-романтика Вордсворта, который, призывая критиков не презирать сонетной формы («Scorn not the sonnet, critic...»), напоминал, что ею пользовались такие писатели, как Шекспир, Петрарка, Тассо, Камюэнс, Данте, Спенсер, Мильтон. Так же построен и «Сонет» Пушкина. Но, как видим, именно Данте поставлен Пушкиным (у Вордсворта он на пятом месте) первым в ряду великих сонетистов прошлого. Кстати, и исключительная по своей лапидарности и простоте формула «суровый Дант» приобретает особенную выразительность, если сопоставить ее с характеристикой его же Вордсвортом: «Сонет блеснул ярким миртовым листком в кипарисовом венке, украшавшем многодумное чело Данте».

«Суровый Дант» — это Данте «Божественной Комедии», и, конечно, прежде всего и больше всего создатель «Ада», Данте-сонетист — столь же несомненный автор «Новой Жизни» — не менее знаменитой автобиографической книги о любви к той, кого он называет Беатриче, — первом психологическом романе в литературах Европы, написанном в прозе и в стихах, облеченных преимущественно в форму сонета.

И, конечно, не случайно, что именно в эту пору Пушкин — до того читатель дантовского «Ада», стал увлеченным читателем «Новой Жизни». На каком языке читал он ее — трудно сказать. В библиотеке Пушкина это произведение Данте отсутствует. Но, по-видимому, именно после эрзерумских чтений 1829 года Пушкин продолжал усиленно заниматься итальянским языком и все более им овладевал (в его библиотеке, по подсчетам

М. Н. Розанова, «имеется до тридцати томов итальянских писателей в подлиннике»)*.

Но на каком бы языке Пушкин «Новую Жизнь» ни читал, несомненно, она произвела на него сильнейшее впечатление, в своем роде не меньшее, чем дантовский «Ад», в чем из дальнейшего мы наглядно и убедимся.

То, что в отношении новой сонетной формы из всех великих сонетистов прошлого своего рода Вергилием — руководящим примером и образцом явился для него именно Данте, творец, с одной стороны, «Ада», с другой — «Новой Жизни», видно из вскоре написанных им непосредственно один за другим еще двух сонетов «Поэту» (7 июля) и «Мадона» (8 июля). Как бы подытоживающий в течение ряда последних лет глубоко затрагивавшую его тему о поэте в современном — враждебном ему — обществе сонет «Поэту» написан в музыкальном — условно говоря, «дантовском» ключе стихотворений «Пророк», «Поэт» и «Чернь». Мало того, сквозь строки, в которых поэт призывается к одинокому свершению своего творческого подвига («Ты царь: живи один // Дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум»), невзирая на равнодушие, смех и брань толпы («Но ты останься тверд, спокоен и угрюм»), в сознании невольно возникает (возникал он — я уверен — и в сознании Пушкина) образ одинокого, изгнанного из отчизны, не признанного и хулимого своими соотечественниками, угрюмого (о Данте его современники говорили, что его чело опалено адским пламенем) и сурового (это почти синонимы) творца «Inferno».

Замечательно соответствует этому облику и выбранная здесь Пушкиным строгая, требующая добровольно взятого на себя самоограничения форма сонета: сама «стесненность» ее является как бы той, говоря словами Данте, «уздой искусства», которая столь необходима художнику.

А в сонете «Мадона», написанном, как уже сказано, на следующий день, из сурового мира «Inferno» мы переносимся в серафическую атмосферу «Vita Nuova» — «Увенчанная смирением, облаченная в ризы скромности, она проходила, не показывая ни малейших знаков гордыни. Многие говорили, когда она проходила мимо: «Она не женщина, но один из прекрасных небесных анге-

* М. Н. Розанов. Пушкин и Данте. — «Пушкин и его современники», вып. 37, стр. 17.

лов”. А другие говорили: ”Это чудо; да будет благословен господь, творящий необычайное“. Я говорю, что столь благородной, столь исполненной всех милостей она была, что на видевших ее нисходили блаженство и радость...» Так пишет Данте о своей Беатриче.

Сонет Пушкина «Мадона» подсказан реальным жизненным фактом. Пушкин увидел старинную итальянскую картину с изображением мадонны, которая, «как две капли воды», была похожа на Н. Н. Гончарову, уже ставшую его невестой, о чем он и написал ей. Но по возвышенности и чистоте любовного чувства, по силе преклонения оно вполне могло бы войти в сферу сонетов Данте о Беатриче, обаяние которых Пушкин как раз в эту пору глубоко ощущал. А заключающий сонет стих: «Чистейшей прелести чистейший образец» звучит — в преддверии новой жизни, в которую поэт собирался вступить, — как своего рода формула, подытоживающая по-пушкински сжато и точно вдохновенно-восторженные страницы дантовской «Vita Nuova». Месяца через три после этого Пушкин выехал в Болдино, трехмесячное пребывание в котором стало, как известно, самой блистательной, чудотворной страницей его творческой биографии. Мы не знаем, взял ли он с собой и на этот раз сочинения Данте, но, если взял то теперь при нем, вероятно, был не только дантовский «Ад». Однако, если он их и не взял, в его творческом сознании в ряду многого другого с небывалой дотоле силой звучали и дантовские образы и мотивы.

Горизонт поэта в это время снова омрачился. Надежды на возможность новой жизни опять становились весьма сомнительными. Перед отъездом он написал невесте короткую записку, дающую такое полное представление о его душевном состоянии, что привожу ее полностью: «Я уезжаю в Нижний, не зная, что меня ждет в будущем. Если ваша матушка решила расторгнуть нашу помолвку, а вы решили повиноваться ей, — я подпишусь под всеми предложениями, какие ей угодно будет выставить, даже если они будут так же основательны, как сцена, устроенная ею мне вчера, и как оскорбления, которыми ей угодно меня осыпать. Быть может она права, а неправ был я, на мгновение поверив, что счастье создано для меня. Во всяком случае, вы совершенно свободны; что же касается меня, то заверяю вас честным словом, что буду принадлежать только вам, или никогда не женюсь. А. П.»*.

* Датируется последними числами августа 1830 г. Подлинник по-французски — Пушкин, т. XIV, стр. 109 и 415.

И вот почти сразу же по приезде в Болдино Пушкин завершает еще с год назад начатое было им стихотворение о путнике, сбившемся ночью в поле с пути во время метели. Замысел этот уже тогда захватил Пушкина, о чем свидетельствует дошедший до нас черновик, покрытый густой сетью вариантов, но работа не пошла дальше трех первых строф — слов ямщика, что бесы нас, видно, водят «среди проклятой тьмы», не было и заглавия. Теперь оно появилось: «Бесы»; были окончательно доработаны первые три строфы и написано еще четыре — и перед нами предстало одно из самых надрывно-безнадежных стихотворений Пушкина, в котором конкретный жизненный случай оказался поднят на высоту громадных философских обобщений, а образ метели, кружащей путника и сбивающей его с пути, превратился в мрачный символ бесплодности и безысходности человеческого существования, и даже еще шире — в символ мучительной безысходности всего мирового круговорота вообще.

Но самое важное для нас в том, что в окончательном тексте дано два типа восприятия — фольклорное и литературное. Для ямщика мчащиеся и вьющиеся тучи, порывы вьюги, слипающей очи, вихри летучего снега оборачиваются традиционными бесами народных поверий (на этом, как сказано, первоначальный набросок и остановился). «Барина» — самого поэта — зрелище и завывание бушующей вьюги погружают в сурово-мрачную не только «образность», но и «музыкальную» атмосферу дантовского «Ада», в столь запомнившейся Пушкину пятой песни которого проносится сонм душ, гонимых и увлекаемых адским вихрем и наполняющих все вокруг своими скорбными криками и жалобными стенаниями (стихи 25–48). «Учитель, чьи это души, так страшно терзаемые мрачным ураганом?» — спрашивает Вергилия Данте. «Сколько их! Куда их гонят? // Что так жалобно поют?» — вопрошает путник Пушкина. Даже несколько странное, на первый взгляд, сравнение снежных зимних хлопьев-«бесов» с осенним листопадом («Закружились бесы разны, // Будто листья в ноябре»), очевидно, навеяно третьей песней «Ада», в которой души умерших, гонимых Хароном в ад, сравниваются со срываемыми с деревьев и падающими осенними листьями («Come d'autunno si levan le foglie» III, 12). О неслучайности этих совпадений наглядно свидетельствуют первоначальные варианты «Бесов». В окончательном тексте перед взором поэта проносятся не тени грешников, гонимых злыми духами бесами, а сами бесы. Но сперва у Пушкина было совсем

по Данте, в переводе его то на фольклорный язык ямщика («Али мертвых черти гонят»), то на язык самого поэта («Мчатся, вьются тени разны»). Последующая же переработка несомненно связана с тем разрастанием пушкинского символа почти до космических размеров, о котором было сказано выше. Все сущее предстает поэту как некий вихрь мировой бессмыслицы. Сами злые духи, сбивающие людей с дороги, совсем не рады успеху своей бесовской игры. Подобно сбитым ими с пути путникам, кружащиеся в беспредельной вышине, гонимые неведомо зачем, неведомо куда, они сами — не палачи, а жертвы мировой «огромной обезьяны». И потому-то их жалобное пение, их визг и вой надрывают сердце поэта (вспомним язидов, которые жалели дьявола).

Имеется в пушкинском стихотворении, как видим, несомненно связанном с Данте, и еще одно существенное от него отличие. Данте сходил в ад, а Пушкин жизнь здесь, на земле, уподобляет аду. А это сообщает пушкинским «Бесам» и очень острое общественно-политическое звучание, определившее и их особую литературную судьбу. Еще в 1827 году столь нежно любимый и высоко ценимый Пушкиным юный Веневитинов — этот Ленский русской литературы, с которым сравнивали его некоторые современники, — подавленный окружающей последекабрьской общественной обстановкой, обращаясь к любимой и показывая ей кинжал — орудие самоубийства, — восклицал: «Ах, не дрожи; смерть не ужасна, // Ах, не шепчи ты мне про ад: // Верь, ад на свете, друг прекрасный!» Но там это была трогательная, лирико-романтическая декларация. Со стихотворением Пушкина в сознание русских читателей хлынули опрокинутые в реальную действительность мрачные образы и надрывная музыка дантовского «Ада», которые Пушкин «вьюжным листопадом» своих «Бесов» внес в большую русскую литературу и которые продолжали по-своему возникать в сознании и творчестве Гоголя, Герцена, Достоевского, Александра Блока.

Но сам Пушкин своим могучим жизнеутверждающим духом почти сразу же сумел этот надрыв преодолеть. Буквально на следующий же день после «Бесов» (8 сентября) им создается «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье») с окрашивающей и озвучивающей ее мужественной, светлой печалью:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Это — то трагическое, что неизбежно несет с собой жизнь тому, кто не питает никаких иллюзий, кто способен бесстрашно смотреть в лицо действительности такой, какая она есть. И тут же — катарсис, разрешение, очищение:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Но, помимо этого высокого лирического порыва, преодолеть ужасы дантовского «Ада», заполнившие мысль и чувство Пушкина, когда он накануне создавал своих «Бесов», снова помог ему «смех». На следующий день после «Элегии» им заканчивается первая из цикла «Повестей Ивана Петровича Белкина» — «Гробовщик».

Первое же завершённое произведение Пушкина в новой для него области художественной прозы — «Гробовщик» — насквозь пронизано элементами пародии — уже знакомый нам пушкинский прием, способствующий и в данном случае подъему не только его творчества, но и всей русской литературы на качественно новую ступень — созданию первого художественно-реалистического произведения русской классической прозы. Пародийна фабула, в которой романтический жанр «страшного» рассказа снимается комической развязкой; пародиен и даже автопародиен по отношению к традиционно-легендарному сюжету Дон Жуана эпизод с приглашением подвыпившим гробовщиком к себе на пир похороненных им мертвецов. с этим эпизодом связано и пародийное применение стиха из дантовского «Ада». Гробовщик, утраченный явившимися на его зов «клиентами», «упал *come corpo morto cadde*» («как падает мертвое тело») — заключительный стих все из той же пятой песни «Ада», примененный в ней Данте к самому себе, потрясенному трагическим рассказом Франчески. В окончательном тексте «Гробовщика» это было Пушкиным снято, очевидно, поскольку цитата из Данте да еще по-итальянски была неуместна в устах как «приказчика Б. В.»*, рассказавшего эту повесть «И. П. Белкину», так и самого весьма слабо образованного «автора» — Белкина.

Но опять-таки ничего сколько-нибудь обидного, умаляющего ни для обошедшей литературы мира легенды о Дон Жуане, ни для автора «Ада» и в данном случае не было. Так, спародированный

* Пушкин, т. VIII, стр. 61 и 636.

эпизод с приглашением Дон Жуаном к себе на ужин убитого им Командора не помешал Пушкину в соответствии с легендой сохранить и всерьез, еще более психологически заостряя, разработать этот эпизод в своем задуманном и начатом им еще в 1826 году и завершеном вскоре после «Гробовщика» в том же Болдине «Каменном госте».

Равным образом тогда же, едва ли не с особой силой Пушкин не только ощутил и осознал, но и творчески воспринял все величие художественного наследия Данте. Мы видели, что особенно сильное впечатление производило на него единственное в своем роде построение «тройственной поэмы» Данте, в которой весь ее обширнейший «план» «объемлется творческой мыслью» и потому уже сам по себе является «плодом высокого гения».

Действительно, талантливый труженик-ремесленник — пушкинский Сальери, «поверяя» алгеброй гармонию, умерщвлял живую душу искусства. Гениальный поэт-зодчий Данте сочетал «алгебру» с «гармонией», ставил ее на службу искусству, вводя бушующий разлив своих вдохновений в твердые гранитные берега, Подчиняя их точному и строгому математическому расчету.

Именно так, в соответствии с задуманной им в духе теоретических представлений и понятий того времени — трехчастной структурой своего главного творения, возводил он грандиозное архитектурное сооружение «Божественной Комедии». Три кантики — «Ад», «Чистилище», «Рай», по 33 песни в каждой из них (правда, в нарушение этого в «Аде» 34 песни, но и это сознательный расчет: прибавлением к 99 песням еще одной Данте доводил число 99 до своего рода пленума — полноты, заключенной в числе сто). Тройственному членению подчинена и строфика и рифмовка — знаменитые дантовские терцины. Сам Пушкин придавал огромное значение композиции произведения. «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии»*, считал он («Отрывки из писем, мысли и замечания», 1827). Но когда анализируешь его замечательное композиционное мастерство, убеждаешься, что сама «геометрия» входила существенной составной частью в его вдохновенный творческий труд. Причем следует отметить, что наибольшего совершенства «геометрическое» мастерство пушкинских композиций достигает в маленьких трагедиях и некоторых

* Пушкин, т. XI, стр. 54

из «Повестей Белкина»*, которые создавались в том же Болдине осенью 1830 года, то есть тогда же, когда он, как сейчас увидим, задумал построить и свое главное произведение — роман в стихах «Евгений Онегин» по «математическому» образцу «тройственной поэмы» Данте. Записав 25 сентября об окончании своего «труда многолетнего», Пушкин на следующий день набросал план-оглавление его. Роман должен был состоять из девяти глав (в дальнейшем одну из них по цензурным условиям пришлось опустить), которые были разбиты на три части по три песни в каждой. Явно, что перед нами воспроизведение в миниатюре — столь восторгавшего его плана «Божественной Комедии». Лишним подтверждением этому может быть то, что в плане Пушкина главы его романа (название давно им продуманное и окончательно принятое) названы, как у Данте, песнями.

Но приближение своего романа в стихах к величайшему созданию Данте объяснялось не только восхищением Пушкина его чудесным композиционным мастерством. Если мы поставим в один ряд такие величайшие творения мировой поэзии, как «Илиада» Гомера, «Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете, становится очевидным, что при всем их отличии друг от друга им присуща одна особенность, роднящая их между собой и, думается, входящая в типологию гениальности. Это исключительная масштабность, можно сказать, своего рода «энциклопедизм» охвата явлений действительности, делающий их выражением духовной жизни не только своего народа в данный момент его исторического развития, но и гораздо шире — «духа» огромных исторических эпох европейской жизни вообще. Это очень ясно сознавал и очень четко в своих многочисленных критических набросках формулировал Пушкин.

«*«Фауст»* есть величайшее создание поэтического духа; он служит представителем новейшей поэзии, точно как *«Илиада»* служит памятником классической древности» («О драмах Байрона»)**.

А вскоре Н. И. Гнедич в предисловии к своему переводу «Илиады» и прямо назовет «творение Гомера» «превосходнейшей энциклопедией древности»***.

* Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., «Советский писатель», 1955, стр. 143–177 и 223–246.

** Пушкин, т. XI, стр. 51.

*** Н.И. Гнедич. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1956, стр. 311.

Примерно то же, что о «Фаусте» и «Илиаде» и еще более подчеркивая «энциклопедизм» дантовской «тройственной поэмы», скажет о ней Пушкин в набросках задуманной им в 30-е годы статьи по истории русской литературы в сопоставлении с европейским литературным развитием: «все знания, все поверия, все страсти средних веков были воплощены и преданы, так сказать, осязанию в живописных терцетах Данте»*.

Эту же черту, возможно развивая слова Гнедича об «Илиаде», прозорливо отметит Белинский в отношении романа в стихах самого Пушкина, назвав его «энциклопедией русской жизни». Сейчас мы можем утверждать, что энциклопедизм «Онегина» имеет еще более широкий охват, выходящий за пределы только русской жизни, захватывающий явления и проблематику всей европейской жизни вообще. Тем самым мы прямо можем ввести и его в ряд названных выше творений Гомера, Данте и Гете.

Но, заканчивая свой многолетний труд и размышляя над композиционным его оформлением, Пушкин не только опирался на «математический» принцип, лежащий в основе плана и композиции «Божественной Комедии», но имел в виду и другое произведение Данте, в эту пору оказавшееся ему особенно интимно близким — его «Новую Жизнь». И у самого Данте структура его «тройственной поэмы» строилась не только по математическому расчету, а и в соответствии с тем мистическим значением, которое по поверьям Средних веков придавалось определенным числам. Особенно значительны были в этом отношении для Данте числа «три» и «девять», с которыми он связывает в своей «Vita Nuova» основные события земной жизни Беатриче и «по аналогии» даже ее саму. «Причина, по которой число девять было особенно ей любезно, быть может следующая: согласно с Птолемеем и христианской истиной, девять — число движущихся небес, а, согласно с общим мнением астрологов, упомянутые небеса влияют на дольний мир в соответствии с их взаимной связью; отсюда следует, что число это было столь ей свойственно, ибо при ее зачатии все девять небес находились в совершеннейшей взаимной связи. Вот одна из причин; но, рассудив утонченнее и не отступив от непреложной истины, число это было ею самой; я говорю о сходстве по аналогии и так понимаю. Число три является корнем девяти, так как без помощи иного числа оно производит девять; ибо очевидно, что трижды три

* Пушкин, т. XI, стр. 515.

девять. Таким образом, если три способно творить девять, а творец чудес в самом себе — троица, т. е. Отец, Сын и Дух Святой — три в одном, то следует заключить, что эту даму сопровождало число девять, дабы все уразумели, что она сама — девять, то есть чудо, и что корень этого чуда единственно чудотворная Троица»*.

Вся эта мистика была Пушкину, конечно, чужда, но не случайно, составив свой малый — по сравнению с «Божественной Комедией» — план «Онегина», он кладет в основу его те же числа «три» и «девять». Неслучайность этого подтверждается и текстом романа. Вынужденный исключить первоначальную восьмую главу и тем самым разрушить установленную им композиционную структуру, Пушкин должен был переработать конец его, о чем и пишет в предисловии к изданной им отдельно последней (первоначально девятой, но ставшей теперь восьмой) главе, говоря, что «решился... пожертвовать одною из первоначальных строф:

Пора: перо покоя просит;
Я девять песен написал,
На берег радостно выносит
Мою ладью девятый вал —
Хвала вам, девяти Каменам, и проч.

К величайшему сожалению, «прочего» до нас не дошло. Но и из приведенных строк ясно, что, по аналогии с Данте, но снимая всю его мистику, переводя ее в «онегинский» ключ «легкого и веселого», он «обыгрывает» сакраментальное число «девять», число Беатриче.

Как видим, на заключительных стадиях работы Пушкина над своим центральным творением в его творческом сознании синтетически преломляются сильнейшие впечатления, которые произвели на него два особенно (каждые по-своему) значительные создания Данте, особенно (каждое тоже по-своему) высоко им ценившиеся.

Еще глубже и оригинальнее подобный же синтез был осуществлен Пушкиным в набросанном им вскоре после окончания «Онегина» и составления плана его стихотворном отрывке «В начале жизни школу помню я» (написано скорее всего в октябре 1830 года), в котором гениальное проникновение русского поэта

* Данте Алигьери. Малые произведения. М., «Наука», 1968, стр. 40.

как в художественный мир дантовских творений, так и в эпоху, которую они отражают, достигает потрясающей силы.

Ввиду особой значительности незаконченного наброска и самого по себе и для нашей темы позволяю себе привести его полностью далее.

Отрывок Пушкиным не печатался и был впервые опубликован в посмертном издании Жуковским, наряду со сделанными им позднее и тоже при жизни поэта не публиковавшимися вариациями на мотивы дантовского «Ада», под приданным редактором заглавием «Подражания Данту».

В большом советском академическом издании и в дальнейших советских изданиях заглавие это было снято, и, вместе с тем, в соответствии с принятым в них хронологическим принципом расположения произведений, вариации отделены от отрывка и включены в состав стихотворений 1832 года (датированы академическим изданием предположительно июнем 1831 — началом 1832 г.).

Формально это было правильно. Но у Жуковского, руководимого своим поэтическим инстинктом, имелись основания придать впервые публикуемым им пушкинским стихам свое заглавие и этим общим заглавием их, в качестве двух самостоятельных опусов, все же, так сказать, подверстать друг к другу. К тому же данное Жуковским заглавие было в духе многих аналогичных заглавий самого Пушкина: «Подражания Корану», «Подражания древним», «Подражание итальянскому» и т. п. Причем само слово «подражание» отнюдь не было для Пушкина синонимом чего-то несамостоятельного, неоригинального, тем самым не имеющего никакой ценности. «Талант неволен, — писал он в статье «Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова» 1836, — и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения — или чувство в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь»*. Но самое главное, что именно публикация Жуковского помогла современникам, в особенности Белинскому, более или менее правильно воспринять и истолковать пушкинские стихи.

* Пушкин, т. XII стр. 82.

Из всего только что сказанного никак не следует, что я предлагаю в новых изданиях Пушкина восстановить публикацию Жуковского, к тому же порой не совсем точную. Но, поскольку в тему моей работы органически входит и вопрос о роли Пушкина в усвоении русской литературой и русской общественной мыслью творчества Данте, я для наглядности позволяю себе полностью здесь ее воспроизвести. Это тем более оправдано, что данные стихи представляют собой не только основополагающую, но и самую яркую страницу русской дантологии в широком понимании этого слова.

Подражания Данту

I

В начале жизни школу помню я,
Там нас, детей беспечных, было много —
Неравная и резвая семья;
Смиренная, одетая убого,
Но видом величавая, жена
Над школою надзор хранила строго.
Толпою нашу окружена,
Приятным, сладким голосом, бывало,
С младенцами беседует она,
Ея чела я помню покрывало
И очи светлые, как небеса —
Но я вникал в ея беседы мало.
Меня смущала строгая краса
Ея чела, спокойных уст и взоров
И полные святыни словеса.
Дичась ея советов и укоров,
Я про себя превратно толковал
Понятный смысл правдивых разговоров.
И часто я украдкой убежал
В великолепный мрак чужого сада,
Под свод искусственный порфирных скал.
Там нежила меня дерев прохлада;
Я предавал мечтам мой слабый ум,
И праздномыслить было мне отрада.
Любил я светлых вод и листьев шум,
И белые в тени дерев кумиры,
И в ликах, их печать недвижных дум.
Всё мраморные циркули и лиры,

И свитки в мраморных руках,
И длинные на их плечах порфиры —
Всё наводило сладкий некий страх
Мне на сердце, и слезы вдохновенья
При виде их рождались на глазах.
Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.
Один (Дельфийский идол) лик молодой —
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.
Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.

II

И дале мы пошли — и страх обнял меня.
Бесенок, под себя поджав свое копыто,
Крутил ростовщика у адского огня.
Горячий капал жир в копченое корыто,
И лопал на огне печеный ростовщик.
А я: поведай мне, в сей казни что сокрыто?
Виргилий мне: мой сын, сей казни смысл велик;
Одно стяжание имел везде в предмете,
Жир должников своих сосал сей злой <старик>
И их безжалостно крутил на нашем свете.
Тут звучно лопнул он — я взоры отвратил.
«О, если б я теперь тонул в холодной Лете,
О, если б зимний дождь мне кожу остудил!
Сто на сто я терплю: процент невероятный!»
Тут звучно лопнул он — я взоры отвратил
Тогда услышал я (о диво!) запах скверный,
Как будто тухлое разбилось яйцо,
Иль карантинный страж курил жаровней серной.
Я, нос себе зажав, закрыл свое лицо.
Но мудрый вождь тащил меня все дале, дале —
И, камень приподняв за медное кольцо,
Сошли мы вниз — и я узрел себя в подвале.
Тогда я демонов увидел черный рой,
Подобный издали ватаге муравьиной —
И бесы тешились проклятою игрой:
До свода адского касалася вершиной
Гора стеклянная, гладка, крута, остра —

И разлегалась над темною равниной;
И бесы, раскалив, как жар, чугун ядра,
Пустили вниз его смердящими когтями.
Ядро запрыгало — и гладкая гора,
Звеня, растрескалась колючими звездами;
Тогда других чертей нетерпеливый рой
За жертвой кинулся с ужасными словами.
Схватили под руку жену с ее сестрой,
И обнажили их, и вниз пихнули с криком —
И обе сидючи пустились вниз стрелой;
Порыв отчаянья являл их в вопле диком;
Стекло их резало, впивалось в тело им —
А бесы прыгали в веселии великом.
Я издали глядел — смущением томим.

* * *

Так — в отчетливом ощущении непосредственной связи с творчеством Данте читал эти стихи Белинский; такими в основном вошли они в сознание многих последующих поколений.

Снятие же заглавия и отделение отрывка от вариаций связь эту не только ослабило, но и отклонило исследовательскую мысль некоторых комментаторов в сторону от верного пути. Отрывок стал восприниматься и истолковываться в сугубо автобиографическом плане, как воспоминания поэта в форме, стилизованной про Данте, о начале своей собственной жизни. Содержание отрывка начало связываться с лицейскими — школьными — годами («В начале жизни школу помню я...»). М. А. Цявловский, обратив внимание на некоторые, не соответствующие этому «реалии» отрывка, выдвинул новую концепцию, согласно которой Пушкин вспоминает о своих еще совсем детских (до поступления и лицей) годах, связанных с впечатлениями от украшенного античными статуями московского сада князя Юсупова, во владении которого в Большом Харитоньевском переулке родители Пушкина снимали квартиру. Однако и это толкование было не лишено явных натяжек: ни в какой «школе» мальчик Пушкин в это время не учился. Да и вообще рассматривать отрывок как своего рода стилизованную под Данте главу пушкинской автобиографии (хотя как детские, так и лицейские впечатления и переживания как-то могли в нем отозваться) значило крайне обеднять его смысл и значение. Несомненно, правильнее позднейшая интерпретация отрывка Г. А. Гуковским, считавшим, что в нем Пушкин «раскрывает сложный мир человека

эпохи Данте и, может быть, эпохи Петрарки, структуру сознания итальянца на закате Средних веков, когда культура Италии уже прорывалась к солнцу Возрождения»*. Но и это толкование носит несколько отвлеченный характер; не проясняет оно и жанровой природы отрывка, который исследователь традиционно относит к лирике.

Мною было выдвинуто другое предположение. Байрон в своей, уже упомянутой, поэме «Пророчество Данте», написанной дантовским стихотворным «напевом» — терцинами и ведущейся от первого лица, — изобразил самого Данте в годы его «возвращения» из странствий по аду, чистилищу и раю. Не задумал ли Пушкин, хорошо знавший это произведение, написать в той же форме поэму о молодых годах Данте до его символического нисхождения в ад, совершившегося «В середине жизненного пути» (начальные слова «Ада»); подобна этому первая строка пушкинского отрывка: «Вначале жизни...» (причем в данном случае эта, несомненно, подсказанная Данте, строка лишена какого-либо пародийного оттенка). Это предположение я высказал в уже упоминавшейся мною статье «Данте в сознании и в творчестве Пушкина»; аргументированнее, привлекая рукописные варианты отрывка, — в книге «Творческий путь Пушкина (1826 – 1830)». В самом деле, в черновой рукописи читаются строки: «Я помню деву, юности прелестной Еще не наступала ей пора Она была младенец». Не имеется ли здесь в виду первая встреча «я» — Данте отрывка — с Беатриче? Ныне, после дальнейших разысканий я позволю утверждать это почти с полной уверенностью.

Когда Пушкин задумал свой отрывок и начал работу над ним размером «Божественной Комедии», его творческая мысль обращалась не только к столь захватившему его «Аду», но и к другому произведению, которое, как мы могли убедиться из приведенных выше фактов, было ему в эту пору особенно близко, привлекало к себе его повышенное внимание — к дантовской «Новой Жизни». «Новая Жизнь» открывается рассказом о первой встрече Данте с Беатриче, когда они оба еще были детьми: «Предстала она предо мною почти в начале своего девятого года, я же увидел ее почти в конце моего девятого» (сакраментальное число «девять»!). «Появилась, — продолжает Данте, — облаченная в благород-

* Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., «Художественная литература», 1957, стр. 280.

нейший кроваво-красный цвет, скромный и благопристойный, украшенная и опоясанная так, как подобало юному ее возрасту. В это мгновение — говорю поистине — дух жизни, обитающий в самой сокровенной глубине сердца, затрепетал столь сильно, что ужасающе проявлялся в малейшем биении»*. Перед этим Данте называет свое произведение, написанное вскоре после смерти Беатриче (ему было тогда всего двадцать пять лет), «книгой памяти», притом «малой» книгой. А заканчивается она обещанием снова вернуться к рассказу о Беатриче, когда он «будет в силах повествовать о ней более достойно»: «...если соблаговолит Тот, кем все живо, чтобы жизнь моя продлилась еще несколько лет, я надеюсь сказать о ней то, что никогда еще не было сказано ни об одной женщине». И Данте действительно «сказал» это, создав в третьей части своей «Божественной Комедии» — апофеоз Беатриче.

Данте черновики пушкинского отрывка вспоминает о Беатриче много лет спустя. Он — уже старик: [«Память» [уж] [моя]; Уж изменила память мне моя // Ткань ветхая, истершаяся убого]; «Уж плохо служит память мне моя», — читаем последовательно сменяющие друг друга варианты черновика. Но несомненно возникает в его памяти образ не Беатриче «Рая», вознесшейся в высшие небесные сферы и «созерцающей в славе своей» лик божества, а реальной живой Беатриче, с которой он встречался в действительной жизни и которую, при всей возвышенности чувства к ней, полюбил горячей земной любовью.

Замысел Пушкина не был им реализован. Поэтому трудно сказать, как бы он развивался далее. В беловом тексте отрывка мотива Беатриче вообще нет, но поскольку он, как это видно из черновых набросков, присутствовал уже в самых истоках пушкинского замысла, он несомненно в дальнейшем бы появился: воспоминания Данте о своей молодости без темы Беатриче, конечно, немислимы. Другое дело, какое место в задуманной поэме заняла бы эта тема. Не вышел ли бы Пушкин за пределы ее, не развернул ли бы, подобно Байрону в его дантовской поэме, и биографию Данте, как страстного политического борца, изгнанного из отчизны? Но обо всем этом можно лишь гадать.

Главное же: то, относительно немногое (всего 51 стих), что было написано Пушкиным, имеет не только вполне самостоятельное

* Данте Алигьери. Малые произведения, стр. 7.

значение, но и представляет собой исключительную художественную ценность.

Прежде всего отрывок свидетельствует о глубочайшем изучении Пушкиным дантовских образцов — изучении их другим гениальным поэтом, сумевшим вжиться, вчувствоваться в их поэтический дух, и тем самым войти изнутри в духовную жизнь их творца, его мировосприятие, овладеть его художественным мышлением и, соответственно, поэтикой, стилем.

В те же болдинские месяцы, точно так же «изучая» Гомера, к которому до этого он склонен был относиться шутливо-иронически, по только что вышедшей «русской Илиаде» — переводу ее Н. И. Гнедичем, в результате этих изучений очень высоко им оцененному, Пушкин овладел мифологическим художественным мышлением*. Вчитываясь, вживаясь в дантовский «Ад», Пушкин проникал в интеллектуальный мир его творца — гениального выразителя своей исторической эпохи с присущим ей типом религиозно-схоластического мышления — с его отвлеченностью, мистико-аллегорической символикой, монашеским аскетизмом. «Смиренная, одетая убого, Но видом величаява жена» (образ, аналогичный образу «Мадонны Философии» из непосредственно примыкающего к «Новой Жизни» философского трактата Данте «Пир», который, весьма вероятно, был Пушкину также знаком) — средневековое христианское вероучение. «Великолепный мрак чужого сада» — первые побеги Возрождения — античная культура, влекущая своей чувственной «волшебной красотой», но воспринимаемая как бесовский соблазн, демоническое наваждение, смущающее, наводящее «тень» на благочестивую душу. Античные статуи — «бесов изображения»: «лик молодой» Аполлона — «дельфийский идол»; «женообразный, сладострастный» облик Венеры — «волшебный демон», «прекрасный», но «лживый»¹⁴.

Вместе с тем в своем отрывке Пушкин, «стремясь по следам гения», создавал новые миры. с «Божественной Комедией» — этой энциклопедией Средних веков — отрывок по своему содержанию не соприкасается, но в нем гениально угадан психологический облик творца как этого произведения, так и восполняющей его «Новой Жизни», дана картина внутренних противоречий — борения двух антагонистических миров — христианства и язычества в сознании от-

* Об этом: Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826–1830), стр. 509–517.

рока Данте, живущего на рубеже двух больших исторических эпох — средневековья и раннего Ренессанса. Я написал: «гениально угадан». Действительно, именно таким «последним поэтом средневековья и вместе с тем первым поэтом нового времени» (слова Ф. Энгельса)* предстает Данте нашему сегодняшнему научному сознанию.

Но, если не по содержанию, — отрывок связан с «Божественной Комедией» особенно интимной художественной связью — музыкой дантовской поэтической речи, дантовского стиха. Выше я уже подчеркивал, какое огромное значение Пушкин придавал музыкальному началу поэзии. Знаменитое пушкинское двестише «На перевод Илиады» сперва начиналось: «Чужд мне был Гомеров язык сладкозвучный» (видимо, этим отчасти объяснялось и его несколько пренебрежительное отношение к «кумиру тридцати веков» — «Омиру»). Но вот, даже через русское переложение Гнедича, ощутив музыку гомеровского стиха — «гекзаметра священные напевы» (сонет о сонете), он почуял все величие гомеровского эпоса: «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи, // Старца великого тень чую смущенной душой» — дав и соответственные блистательные образцы русских гекзаметров.

Данте Пушкин читал — мы знаем — в подлиннике и не только глазами, но и «устаами» — читая и понимая и, одновременно, читая и слыша, читая и проникая в тайное тайных дантовской поэзии — музыку дантовского стиха, проникая и «изучая» своим предельно чутким ухом. Плодом такого двуединого проникновенного «изучения» и явился стих пушкинского отрывка с его дантовской строфикой — терцинами — медлительным, эпически величавым интонационным строем, — слегка архаизированной (именно слегка: таких форм, как «истершаясь», в беловом тексте нет) лексикой («очи», «словеса», «праздномыслить»). Так и был создан им и в отрывке, и в присоединенных к нему Жуковским последующих вариациях на темы дантовского «Ада» еще один «союз волшебных звуков, чувств и дум», адекватный дантовскому и вместе с тем — для русского слуха — овеянный всеми чарами дивной пушкинской стихотворной речи.

Неудивительно то огромное впечатление, которое произвела публикация на самого эстетически чуткого и проницательного критика-современника Пушкина — Белинского:

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., 2 изд., т. 22, стр. 382.

«Подражание Данту» для незнающих итальянского языка, верно показывает, что такое Дант, как поэт. Вообще, у нас Дант какая-то загадка: мы знаем, что Шлегель его провозгласил чуть-чуть не наравне с Шекспиром; наши доморощенные критики также много накричали о нем; были о нем даже целые диссертации, хотя немножко и бестолковые; переводы из Данта, еще более диссертаций, добились его на Руси. Но теперь после двух небольших отрывков Пушкина из Данта, ясно видно, что стоит только стать на католическую точку зрения, чтоб увидеть в Данте великого поэта. Прислушайтесь внимательным слухом к этим откровениям задумчивого, тяжело-страстного Итальянца, которого душа как и рвется к обаяниям искусства и жизни, несмотря на весь свой католический страх греха и соблазна» — и дальше Белинский полностью приводит почти половину отрывка (восемь центральных терцин от «И часто я украдкой убежал», кончая «Волшебный демон лживый, но прекрасный»).

Два небольших отрывка — это и есть отрывок «В начале жизни школу помню я» и вариации на темы дантовского «Ада», которые, взаимно дополняя друг друга, «открыли» Данте Белинскому, как великого поэта, Гомера нового времени, с которым он и будет в дальнейшем его сравнивать. Снова повторит он эту оценку в своих одиннадцати статьях о Пушкине: «Пушкин, который при конце своего поприща несколькими терцинами в духе дантовой «Божественной Комедии» познакомил Русских с Дантом больше, чем могли бы это сделать всевозможные переводчики, как можно познакомиться с Дантом, только читая его в подлиннике...»*

И Белинский был прав. Никакой, даже самый удачный переводчик не мог бы с такой полнотой и силой сделать наглядным для русских читателей своеобразное величие Данте-поэта, эстетически их к нему приобщить так, как сделал это гений Пушкина. Но это отнюдь не исключало необходимости хороших русских переводов его творений и прежде всего «Божественной Комедии», которых при жизни Пушкина еще не было и за что Пушкин энергично ратовал, в частности, призывая С. П. Шевырева, поэта и критика, превосходно владевшего итальянским языком, автора диссертации «Дант и его век» (1833–1834), как раз той, о которой не слишком

* *Белинский*. Полн. собр. соч., т. V. М.. Изд-во АН СССР, 1954, стр. 270–271; т. VII, 1955, стр. 289.

лестно упомянул Белинский, бросить переводить Тассо и взяться за перевод Данте*.

Первые, появившиеся при жизни Пушкина, стихотворные переводы из «Божественной Комедии» (два отрывка), принадлежавшие весьма посредственному поэту и переводчику А. С. Норову, опубликованы в 1827 году в альманахе «Северная лира», тогда же вызвали короткую, но решительную реплику Пушкина. «Заметим, что г-ну Абр. Норову (позднее Пушкин называл его иронически «майором-мистиком». — Д. Б.)** не должно было бы переводить Dante»***. Со второй половины 20-х годов за стихотворный перевод дантовского «Ада» взялся было знаток европейских языков и литератур, поэт и критик П. А. Катенин. «Боже, какой великий гений этот Данте! — восторженно восклицал он, работая над своими переводами. — Вот истинно национальный поэт — кто, как я, убежден, что Гомер имя, а не лицо, тот не может не признать Данте первым по всем векам и народам»****. Во вторую часть своих «Сочинений и переводов в стихах», вышедших в 1832 году, Катенин включил и перевод размером подлинника — терцинами — трех песен «Ада». Белинский, очевидно, и катенинские переводы из Данте относил к числу тех, которые «добили его на Руси». с точки зрения истории восприятия Данте в России этот отзыв, по существу слишком резкий, представляет несомненный интерес, тем более что он лишний раз подчеркивает все значение «открытия» Данте Пушкиным. Сам Пушкин в своей рецензии на собрание стихотворений и переводов Катенина подошел к этому гораздо объективнее, назвав в числе удач автора и «мастерской перевод трех песен из “Inferno”». Однако он вкладывал в этот эпитет, как ясно из контекста, похвалу «механизму стиха г-на Катенина, слишком пренебрегаемому лучшими нашими стихотворцами»*****. По существу же и он был ими мало удовлетворен.

Есть основания считать, что они послужили даже известным толчком к созданию его собственных опытов в этом роде, которые

* Пушкин «решительно умоляет тебя приняться за Данта», — пишет Погодин Шевыреву 11 мая 1830–32 г. — «Разговоры Пушкина», М., 1929, стр. 64.

** Пушкин, т. XVI, стр. 116.

*** Там же, т. XI, стр. 48.

**** «Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину». СПб., 1911, стр. 118 (письмо от апреля 1828 г.).

***** Пушкин, т. XI, стр. 221.

Жуковский включил во вторую часть пушкинских «Подражаний Данту». Эти стихи Пушкина — не перевод, даже хотя бы вольный. Подобно тому как Пушкин создал в 1826 году «Сцену из Фауста», которой у Гете не было, и здесь он набросал два новых, отсутствующих в дантовском «Аде» эпизода. Но «подражанием Данту» Жуковский имел право их назвать. Однако это было именно то «подражание», которое Пушкин не только считал вполне правомерным, но и поощрял — подражание, порожденное и желанием дать гениальному образцу «вторичную жизнь», и творческой потребностью, следуя ему, «открыть новые миры».

Как и отрывок «В начале жизни школу помню я...», эти вариации на темы дантовского «Ада» — подобный же союз «волшебных звуков, чувств и дум». В них и мысли-образы Данте и его «звуки» — музыка дантовского стиха.

В создании своих двух эпизодов Пушкин проявил поистине дантовскую способность в изобретении самых разнообразных и изощренных видов мучений. Вместе с этим он достигает в изображении этих мучений такой «живописной» выразительности, «осязательности», какие он считал одной из замечательнейших особенностей дантовского мастерства. Такова, например, огромная стеклянная гора, которая, после того как бесы пустили по ней вниз раскаленное докрасна чугунное ядро, «звеня, растрескалась колючими звездами», и по которой они «пихнули» следом двух грешниц — видимо, распутниц, сорвав с них одежды: «Стекло их резало, впивалось в тело им — А бесы прыгали в веселии великом. Я издали глядел, смущением томим». Подобные строки и вообще пушкинские эпизоды вполне могли бы войти в состав дантовского «Ада», который Пушкин в своих вариациях действительно видит глазами его творца, воспроизводит его сознанием и чувством.

Но одновременно на пушкинских вариациях лежит тончайший, не сразу видимый, не замеченный и Белинским налет столь характерной для автора «Евгения Онегина» шутилой пародийности, переключения «ужасного» в «легкое и веселое». Причем эта шутилая пародия имеет в виду не только переводы Катенина, как это отмечалось исследователями, но несомненно и сам подлинник. Пародийна карикатурная фигура кровососа-ростовщика, которого «бесенок, под себя поджав свое копыто», крутит «у адского огня», как тот «крутил» на земле своих должников: «Горячий капал жир в копченое корыто, // И лопал на огне печеный ростовщик». «Сто на сто я терплю: процент неимоверный!» — восклицает грешник и тут

же лопаются, испуская зловоние: «Как будто тухлое разбилось яйцо». Пародийна лексика: «Страх обнял меня» (не высокое «объял», а разговорно-бытовое «обнял»). «Но мудрый вождь тащил меня все дале, дале, // И, камень приподняв за медное кольцо, // Сошли мы вниз — и я узрел себя в подвале» («тащил», а не «влек», не зловещий очередной адский круг, а обыкновенный погреб) и т. п. И именно этот-то двойной — взглядом двух, далеко отстоящих друг от друга, больших исторических эпох — угол зрения, притом осуществленный поэтом с таким неподражаемо тонким мастерством, что это не воспринимается как что-то противоречащее одно другому, как анахронизм, и составляет единственное в своем роде художественное своеобразие пушкинских вариаций на темы «Ада».

Ни отрывок, ни вариации, как уже сказано, в печати не появлялись. Но Пушкин неоднократно упоминал имя Данте в стихах. Его именем он открыл перечень великих сонетистов. А в конце второго сонета, проникнутого дантовским духом, презрительно заклеил в концовке тех, кто плюет на алтарь, где горит священный огонь поэта и в детской резвости колеблет его пророческий треножник. Булгаринская клика не могла не принять это и на свой счет. И вот в одном из булгаринских изданий появилось ехидное замечание по адресу Пушкина некоего И. С. Камашева: «Он у нас первый... маленький Дант, Шекспир, Байрон, Гете в тесном кругу русской литературы»*.

Это и был тот «суд глупца», о котором говорилось в пушкинском сонете. Но тогда же прямое сопоставление Пушкина с Данте — и уже в равный и полный рост того и другого — было сделано не кем иным, как автором знаменитого «Философического письма» П. Я. Чаадаевым.

В одном из писем Пушкина, вскоре после возвращения его из Болдина и женитьбы, он пишет о Москве, где в это время жил: «*Moscou est la ville du Néant. Il est écrit sur sa barrière: laissez toute intelligence, ô vous, qui entrez*» («Москва — город ничтожества. На ее заставе написано: оставьте всякое разумение, о вы, входящие сюда»**). Перед нами — снова, но уже в более широком плане — в духе сатирической характеристики Москвы в седьмой главе «Евгения Онегина» — шутовское переименование

* «Сын Отечества», 1831, т. 23, ч. 145, № 40.

** Письма к Е. М. Хитрову от 26 марта 1831 г. — Пушкин, т. XII, стр. 157 и 425.

ние надписи над воротами дантовского ада. Особенно возмущало Пушкина полное равнодушие московского дворянского общества к тому серьезному положению, в котором находилась в эту пору страна: жесточайшая эпидемия холеры, охватившая огромную территорию, «бессмысленные и беспощадные» холерные бунты в Петербурге и в военных поселениях, польское восстание. Более всего волновали Пушкина раздававшиеся во Франции призывы, воспользовавшись сложившейся обстановкой, снова выступить против России и, как мечтали в бонапартистских кругах, взять реванш за разгром Наполеона в Отечественной войне 1812 года. Один из современников вспоминает, как он встретил в эту пору в Петербурге на улице Пушкина и, пораженный его «задумчивым и тревожным» видом, спросил: «Отчего не веселы, Александр Сергеевич?» — «Да всё газеты читаю!» — ответил поэт. «Что ж такое?» — «Разве вы не понимаете, что теперь время чуть ли не столь же грозное, как в 1812 году!»*.

Под влиянием всего этого Пушкин написал страстное политическое стихотворение «Клеветникам России», проникнутое гражданско-патриотическим — «дантовским» — пафосом и вызвавшее сочувственный отклик, видимо, так же настроенного Чаадаева: «Друг мой, никогда еще вы не доставляли мне столько удовольствия... Стихотворение к врагам России особенно замечательно... Мне хочется сказать себе: вот, наконец, явился наш Данте»**.

Называть Пушкина не только маленьким Данте, но даже «нашим Данте» можно было, понятно, лишь в порядке даже не столько аналогии, сколько метафоры. Подобные сопоставления шли еще от традиции XVIII века, которую именно Пушкин и снял своим гениальным творчеством. Но Пушкин, действительно, не только «вжился» сам в Данте, как раньше в Шекспира, Гете, но и «вжил» в них всю русскую литературу. В частности, дантовское начало, блистательно сказавшееся в ряде его произведений и особенно в так называемых «Подражаниях Данту», было одной из ярчайших граней того художественного «всеотклика» (слово о нем Достоевского), того эстетического интернационализма, который является драгоценнейшей чертой его творчества.

* «Русский архив», 1879, I, стр. 385. См. также «Разговоры Пушкина», стр. 168.

** Письмо от 18 сентября 1831 г. — Пушкин, т. XIV, стр. 225 и 439–440.

И, наконец, последний, заключительный штрих, столь характерный для Пушкина, ни из кого, в том числе и наиболее чтимых им мировых гениев, не творившего себе кумира, дорисовывающий нашу тему.

«O gran' padre Alighieri» — «О великий отец Алигьери», — начинал Альфиери свой сонет о Данте. Это крылатое выражение повторит Байрон, вспомнит его и Пушкин*. И вот в его бумагах сохранился шуточный автопортрет, на котором он, шаржируя себя под Данте, облакает свою голову венком и подписывает: «Il gran padre A. P.» (Александр Пушкин)**. И, как всегда в шуточных прикасаниях Пушкина к «великим теням» прошлого, в этом синтетическом шарже не было ни неуважения к Данте, ни какого-либо самоумаления. Комментаторы по сорту бумаги относят данный автопортрет к 1835–1836 годам — времени, когда им был создан его «Памятник»:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык...

И еще:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Да, Пушкин был Пушкиным, и сам сознавал это. Но, подобно величайшему итальянскому национальному поэту, он действительно стал величайшим русским национальным поэтом и тем самым на равных правах вошел в сверхбратство гениев, в созвездие тех немногих имен, которые называл Иоганн Гюнтер: Гомер, Данте, Шекспир, Гете, Пушкин.



* Пушкин, т. XI, стр. 67.

** «Рукою Пушкина». М., 1935, стр. 693–694.