

ДАР ДВОЯКОГО СВОЙСТВА: ЧУЖОЕ СЛОВО КАК СВОЕ, СВОЕ СЛОВО КАК ЧУЖОЕ У ПУШКИНА*

Отношение Пушкина к предшествующей культурной традиции и его понимание возможностей нового «слова» в контексте давно сказанного замечательно выражено в рецензии поэта на книгу С. Пеллико «Об обязанностях человека»: «*Это уж не ново, это было уж сказано* — вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но всё уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. *Мысль* отдельно никогда ничего нового не представляет; *мысли же* могут быть разнообразны до бесконечности».¹

У блестяще переведенного Э. Л. Линецкой Б. Паскаля есть изречение, имеющее самое прямое отношение к вышеприведенному высказыванию Пушкина: «Пусть не корят меня за то, что я не сказал ничего нового: ново уже само расположение материала; игроки в мяч бьют по одному и тому же мячу, но не с одинаковой меткостью. С тем же успехом меня могут корить за то, что я употребляю давным-давно придуманные слова. Стоит расположить уже известные мысли в ином порядке — и получится новое сочинение, равно как одни и те же, но по-разному расположенные слова образуют новые мысли».² Пушкин сказал не совсем то, что до него сказал Паскаль (чужое слово как свое). При этом *мысль* русского поэта, по-новому расставившая слова французского мыслителя, позволяет по-новому прочесть мысль Паскаля (свое слово как чужое).

Новым у Пушкина является его убеждение о безграничных возможностях «духа человеческого», способного творить новые, разнообразные до бесконечности, «соображения понятий», благодаря новому соединению слов, не выходя из границ необъятного культурного наследия человечества. «Расположение материала» в замечательной мысли Паскаля приводит к несколько иным выводам.

Обращаясь к культурному наследию человечества, Пушкин в переводах, подражаниях, в оригинальных произведениях был неистощим в «сооб-

* Работа подготовлена в рамках международного проекта РГНФ-Фонд «Дом Наук о Человеке» (ФДНЧ) № 17-24-08001а(м) «Александр Пушкин: от многоязычия к переводу».

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 12. С. 100.

² Паскаль Б. Мысли. СПб., 1995. С. 26. На близость рассуждений Пушкина мысли французского писателя обратила внимание И. З. Сурат; см.: Сурат И. З. Пушкин и Паскаль // Сурат И. З. Вчерашнее солнце. М., 2009. С. 120.

ражении понятий», сумел, опираясь на «предание», внести свой «личный почин»,³ и тем самым сказать свое, новое слово в истории культуры.

Согласно Гоголю, Пушкин — Протей еще в большей степени, чем Гете. Он способен бесконечно менять свой облик и полностью растворяться в том, о чем пишет: «Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет. Поди, улови его характер, как человека! Наместо его предстанет тот же чудный образ, на всё откликающийся <...> И как верен его отклик, как чутко его ухо! Слышишь запахи, цвет земли, времени, народа. В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец...».⁴

Наиболее зримое воплощение протеизм Пушкина нашел в его автопортретах. Пушкин оставил нам в три раза больше автопортретов, чем все его современники, вместе взятые. Известно около 90 рисунков, приписываемых Пушкину, которые можно считать автопортретами или автошаржами.⁵

Для всех автопортретов характерен весьма своеобразный наклон лба, удлиненный нос, несколько приплюснутый к лицу, как правило, слегка выпуклая верхняя губа, для многих из них — прическа с короткими завитками надо лбом.

При этом все, кто писал об автопортретах Пушкина, отмечали особую предрасположенность поэта к автошаржам и «переодеваниям». На одних из них поэт предстает в облике старика, в других — в облике женщины. Мы видим Пушкина в образе деятелей Великой Французской революции, дворцового лакея, монаха, «арапа», безумца, горца, украинца, с полным лицом и с волосами «под горшок». Есть автопортрет, стилизующий сходство с Вольтером, есть в виде скульптурного бюста в лавровом венке, и, наконец, есть Пушкин в образе жеребенка.

Современники отмечали склонность Пушкина к экспериментам со своей внешностью, которые находили воплощение в его рисунках. Так, П. И. Бартенев со слов В. П. Горчакова, вспоминавшего о Е. Х. Крупянской, жене бесарабского вице-губернатора, рассказывал: «Пушкин, между прочим забавлялся сходством своего лица с ее восточной физиономией. Бывало, рассказывает В. П. Горчаков, нарисует Крупянскую — похожа; расчертит он вокруг лица волосы — выйдет сам он; на ту же голову накинёт карандашом чепчик — опять Крупянская».⁶

Сходство оказывается особенно убедительным в сравнении этого автопортрета с другим, находящимся на этом же листе, но в обратном направлении к другим рисункам, с абсолютно идентичной первому линией профиля.⁷

Трудно согласиться с теми, кто полагает, что перед нами — всего лишь «ряженные», что эти многочисленные и разнообразные перевоплощения — всего лишь автошаржи и «травести». Протеизм, столь очевидный в автопортретах Пушкина, на самом деле — дар «двоякого свойства»: с одной стороны, поэт наделяет своими чертами самых различных людей — стариков, женщин, представителей разных эпох и народов, с другой стороны, он сам с поразительной легкостью в них перевоплощается.

³ О значении изучения «предания» для выявления и доказательства «личного почина» писателя см.: *Симони П. К.* Список трудов академика А. Н. Веселовского // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. По случаю десятилетия со дня его смерти. Пг., 1921. С. 29—30.

⁴ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Л., 1952. Т. 8. С. 382, 384.

⁵ См.: *Эфрос А. М.* Автопортреты Пушкина. М., 1945; *Томашевский Б. В.* Автопортреты Пушкина // Пушкин и его время. Л., 1962; *Фомичев С. А.* Графика Пушкина. СПб., 1993; *Денисенко С. В., Фомичев С. А.* Графика Пушкина. СПб., 2001.

⁶ *Бартенев П. И.* Пушкин в Южной России. М., 1914. С. 94.

⁷ См.: *Эфрос А. М.* Автопортреты Пушкина. С. 15, 17.

Стоит также обратить внимание на то, что пишет М. М. Бахтин в ранней работе «К философии поступка», анализируя пушкинское стихотворение «Для берегов отчизны дальной...» (1830): «Проследим это архитектурное расположение конкретных моментов бытия:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой...

В первой редакции и начало было дано в ценностном контексте героя:

Для берегов чужбины дальной
Ты покидала край родной.

Здесь чужбина (Италия) и родной край (Россия) даны в эмоционально-волевом тоне автора-героя. В соотношении с ней то же пространство — в событии ее жизни — занимает противоположное место».⁸

В пушкинской рукописи мы обнаруживаем кроме строк, на которых поэт остановил свой выбор, их зеркальное отражение.

Бахтин анализирует два абсолютно различных пространственно-временных контекста жизни как героя, так и героини («отчизны дальной» — «край чужой»; «чужбины дальной» — «край родной»). Между ними поэт вынужден был делать выбор, остановившись в конечном счете на том, который всем нам хорошо известен. С точки зрения Бахтина, чужбина и «край родной» «даны в эмоционально-волевом тоне автора-героя» (а не героини, как в окончательном тексте, который мы знаем). В рамках одного стихотворения поэт выбирает, «примеряет» два возможных варианта описания одного и того же события (т. е. либо свое в чужом, либо наоборот).

Речь идет о важнейшей особенности творческого метода Пушкина, во многом определившей его роль в развитии русской литературы, и, в конечном счете, того нового слова, которое он сказал миру. Протеизм — чужое слово как свое — только часть этого дара, дара «двоякого свойства».

Пушкин был наделен редкой способностью видеть себя в чужом и чужое в своем. И в быту, и в творческих поисках ему это было одинаково интересно — создать свою версию того, что является всеобщим достоянием, или вобрать в свое творчество то, что является вершинными творениями человечества, наделив его особенностями своего мировидения.

Тем самым к «протеизму», «перевоплощениям», «всемирной отзывчивости» имеют отношение переводы, подражания, произведения, написанные по мотивам, ко «второму свойству» этого же дара — то, что мы можем назвать «оригинальным» творчеством Пушкина, хотя, как мы знаем, никакой четкой границы здесь нет и быть не может. При этом в «своем», в «оригинальном» творчестве мы постоянно будем видеть «чужое», то, что уже в культуре до Пушкина существовало, но благодаря Пушкину заиграло новыми красками.

Классический пример умения Пушкина говорить свое слово в «чужом», мы находим в «Прозерпине», переводе XXVII картины из «Превращения Венеры» Парни. Свой классический анализ этого блестящего и в то же время не ординарного переводческого опыта Е. Г. Эткинд завершает следующим выводом: «Воспользовавшись сюжетной схемой Парни, Пушкин извлек из нее все, что потенциально в ней содержалось. Он, так сказать, раскрыл внутренние возможности мифологического сюжета, поднял самый сюжет до большого лирического обобщения».⁹

⁸ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 62—63.

⁹ Эткинд Е. Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. С. 211.

Для Пушкина перевести значило «перевыразить», т. е. создать на другом языке некий аналог, не уступающий по художественной силе оригиналу. Никогда переводное произведение не имело для поэта только познавательное значение. «Русская Илиада перед нами, — писал Пушкин о переводе Н. И. Гнедича. — Приступаем к ее изучению, дабы со временем отдать отчет нашим читателям о книге, *долженствующей иметь столь важное влияние на отечественную словесность*» (1830 год).¹⁰

Пытаясь определить новое слово, которое Пушкин сказал как переводчик в ту эпоху русской культуры, которая была особенно богата на таланты, Г. Д. Владимирский, автор классической работы о Пушкине-переводчике, писал: «На каждом переводе Пушкина лежит печать его индивидуальности, и вместе с тем в каждом сохранено всё своеобразие подлинника. Здесь сказывались замечательная способность толкования, широта понимания авторского замысла, счастливое умение находить многозначные речения, охватывающие целые словесные комплексы образца (напр., «пук стрел» в «Сто лет минуло» Мицкевича или «вензель» в «Orlando Furioso» Ариосто), заменявшие описательные комплексы оригиналов; смелость в отказе от второстепенных частных для полноты передачи основных черт (например, отказ от передачи части эпитетов при переводе сцены из Вильсона в «Пире во время чумы» в виду большой семантической емкости английского стиха). Проникновение в дух и формы чужого произведения было настолько велико, что никогда отступление от отдельных *частностей* не мешало приближению к образцу как художественному *целому* (если поэт к этому стремился)». ¹¹

И далее: «Пушкин-переводчик не был ни рабом, ни соперником переводимого автора, — отмечает Г. Д. Владимирский, — Он — *imitateur* (как назвал поэт Шенье) — *воссоздатель*, умеющий так ухватить несколько характерных черт образца, чтобы тот ожил в словах чужого языка как в своем родном. Это был тот протейзм, о котором говорил с восхищением Достоевский, дававший поэту, наряду с переводами, возможность создавать замечательные суггестии духа и форм любимых авторов (например, «...» в «Воеводе Милоше» или «Яныше Королевиче» — сербский фольклор, в «подражании Лицинию» или в дистихах — аромат античности)». ¹² Суггестия духа и форм любимых текстов, любимых авторов, любимых культур — вот та задача, которая на протяжении всей жизни стояла перед Пушкиным, несмотря на то что из-под его пера выходили «Борис Годунов», «Повести Белкина», «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Капитанская дочка».

Трудно представить себе другую европейскую страну, в которой роль художественного перевода была бы столь же велика, как в России, где писатели, в том числе великие писатели XIX века, готовы были признать именно переводы вершинами своего творчества.

Так, о своем переводе «Легенды о Св. Юлиане Милостивом» Г. Флобера, опубликованном в 1877 году в журнале М. М. Стасюлевича «Вестник Европы», И. С. Тургенев писал издателю: «...из всей моей литературной карьеры я ни на что не гляжу с большей гордостью — как на этот перевод. Это был — *tour de force* — заставить русский язык схватиться с французским — и не остаться побежденным». ¹³ Столь, казалось бы, необъяснимо высокая оценка *перевода* великим *писателем* заставляет нас по-новому взглянуть на

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 88. Курсив мой. — В. Б.

¹¹ Владимирский Г. Д. Пушкин-переводчик // Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. С. 322.

¹² Там же. С. 324.

¹³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 2014. Письма. Т. 15. Кн. 2. С. 111.

место перевода в русской литературе, равно как и на роль художественного перевода в литературном процессе России XIX столетия.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что другой великий русский писатель, Достоевский, одним из величайших пушкинских «шедевров» счел «Песни западных славян», одиннадцать из которых представляют собой переводы из книги П. Мериме «Гузла, или Сборник иллирийских стихотворений, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцоговине». «Конечно, — пишет Достоевский, — этих песен нет в Сербии, поются у них другие, но это всё равно: пушкинские песни — это песни всеславянские, народные, вылившиеся из славянского сердца, в духе, в образе славян, в смысле их, в обычае и в истории их».¹⁴

Переводы из Мериме оказались для Пушкина реконструкцией воображаемого подлинника. Тем самым свое видение несуществующего пратекста Пушкин проецировал в чужое инациональное пространство, создавая в нем художественную реальность, приобретающую все очертания подлинной.

Еще П. В. Анненков одним из первых отметил: «Под рукой его образовался ряд небольших народных эпоей, и каждое звено этой цепи могло бы быть понятно для всей славянской группы, которая еще не потеряла воспоминания о своем происхождении. Склад их, приемы, способ выражения, передавая иногда буквально образ или мысль французской подделки, вместе с тем отходят к общему славянскому источнику слова и мысли».¹⁵

Согласно Г. С. Кнабе, «познания Пушкина в области античности были неотделимы от его жизненного опыта, носили экзистенциальный характер и строились не столько на рациональном знании, сколько на особом присутствии ему „чувстве древности“, по точному выражению академика М. П. Алексеева».¹⁶ Согласившись с М. П. Алексеевым и Г. С. Кнабе, можно лишь добавить, что у русского поэта было также недоступное его современникам чувство Нового времени, чувство Европы, чувство Кавказа, чувство Востока, чувство музыки, чувство живописи.

Тема своего слова как чужого может быть проиллюстрирована пушкинскими версиями мифа о Каине, вкладом поэта в разработку одного из величайших литературных мифов. На мой взгляд, на протяжении всей жизни поэта его интересовала оппозиция «баловня судьбы» и «угрюмца». Каиновой печатью угрюмца и завистника отмечен не только Сальери, но и многие другие пушкинские герои. Мы вправе не соглашаться с И. Л. Щегловым, В. В. Розановым или другими критиками и отвергать их «нескромные догадки» относительно зависти Баратынского—Сальери или особенно Катенина—Сальери к Пушкину.¹⁷ В то же время можно предположить, что в отношении к Пушкину некоторых его собратьев по перу элемент «угрюмства», «завистничества», «сальеризма» все же был. Как была, по-видимому, в целом некая биографическая мотивированность стойкого интереса поэта к антагонизму «гуляки праздного» и «угрюмца», интереса, который Пушкин пронес черз всю жизнь.

Пожалуй, впервые четко заявленная оппозиция «баловня судьбы» и «мрачного угрюмца» появляется в «Руслане и Людмиле»:

Рогдай угрюм, молчит — ни слова...
Страшась неведомой судьбы

¹⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 40.

¹⁵ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 338.

¹⁶ Кнабе Г. С. Пушкин и античность // Кнабе Г. С. Избр. труды: История и теория культуры. М.; СПб., 2006. С. 802.

¹⁷ См.: Розанов В. В. Кое-что новое о Пушкине // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 186—191.

И мучась ревностью напрасной,
Всех больше беспокоен он,
И часто взор его ужасный
На князя мрачно устремлен.¹⁸

Нельзя при этом не отметить того обстоятельства, что последний аккорд соперничества — «Умри, завистник злобный мой!»¹⁹ — коренным образом переакцентирует исходную модель.

Далеко не всегда оппозиция заявлена столь четко, как в «Моцарте и Сальери»; подчас антагонист «баловня судьбы» оказывается весьма условным, как в паре «Руслан — Рогдай» или «Дон Гуан — Дон Карлос». Нередко верх берет как раз «гуляка праздный», или вообще отношение интересующих нас антиномий не предполагает трагического разрешения, как в паре «Германн — Томский». Однако чаще (вспомним также Гринева и Швабрина) противники сходятся в поединке. Женской версией тех же характеров, хотя и едва намеченных, являются героини «Бахчисарайского фонтана», коль скоро «злобной ревности мученья» рожденной для страсти Заремы оказываются бессильны против «невинной девы» Марии, «посвящавшей досуг одним забавам». «Предостережения» против «угрюмства» нередки и в поэзии Пушкина.

Пожалуй, кроме «Моцарта и Сальери» интересующая нас оппозицияшла если не самое глубокое, то самое четкое воплощение в «Выстреле». «Каинова печать» — угрюмость — составляет основу той характеристики Сильвио, которую мы находим на первой же странице рассказа: «...его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы». ²⁰ В то же время его оппонент охарактеризован уже самим Сильвио следующим образом: «Отроду не встречал счастливца столь блистательного! Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились, и представьте себе, какое действие должен был он произвести между нами. <...> Я его возненавидел. Успехи его в полку и в обществе женщин приводили меня в совершенное отчаяние». ²¹ Трудно представить себе более полное и убедительное обоснование бунта, основу которого составляют, по Пушкину, «неравенство и зависть». Между тем в «Выстреле» Пушкин предлагает еще одно разрешение столь волновавшего его конфликта. «Предаю тебя твоей совести», ²² — сказал Сильвио своему противнику, даруя ему жизнь. Так неожиданным образом библейский мотив о мучающей героя совести переносится с завистника на «вечного любимца счастья».

Если не считать Достоевского, пушкинское предостережение — еще одна грань его неунаследованного наследства — не было услышано. Именно угрюмец, бунтующий против неравенства и несправедливости, стал центральным героем русской литературы и русской истории. ²³

Пушкин отдал дань знаменитой кальдероновской формуле «жизнь есть сон», завязав на ней центральный узел «Медного всадника»:

¹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 11.

¹⁹ Там же. С. 35.

²⁰ Там же. Т. 8. С. 65.

²¹ Там же. С. 69.

²² Там же. С. 74.

²³ Подробнее об этом см.: Багно В. Е. Оппозиция «гуляка праздный» (Авель) и «угрюмец» (Каин) как сквозная тема творчества Пушкина // Россия — Запад — Восток: встречные течения: Сб. к 100-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. СПб., 1996. С. 224—230.

Его отчаянные взоры
 На край один наведены
 Недвижно были. Словно горы
 Из возмущенной глубины
 Вставали волны там и злились,
 Там буря выла, там носились
 Обломки... Боже, боже! там —
 Увы! близехонько к волнам,
 Почти у самого залива —
 Забор некрашенный, да ива
 И ветхий домик: там оне,
 Вдова и дочь, его Параша,
 Его мечта... Или во сне
 Он это видит? иль вся наша
 И жизнь ничто, как сон пустой,
 Насмешка неба над землей?²⁴

С. Л. Франку эти пушкинские строки позволили выдвинуть тезис о «пессимистической философии» Пушкина: «Эту „пессимистическую философию“ Пушкина можно свести к двум основным положениям. Первое из них состоит в том, что человеческий дух в своих заветных мечтах и упованиях одинок среди объективного мира действительности. Этот объективный мир есть, в первую очередь, „равнодушная природа“. Человеческая жизнь кончается смертью, „в гробовой урне“ исчезает и краса, и страдания любимой женщины, а „равнодушная природа“ продолжает сиять „вечною красой“. Ветхий домик, в котором жила Параша, „мечта“ бедного Евгения («Медный Всадник»), бесследно исчез перед злою силой наводнения, Евгений сознает, что „вся наша жизнь ничто, как сон пустой, насмешка рока над землей“; и на следующее утро уже нет „следов беды вчерашней; багряницей уже покрыто было зло; в порядок прежний все вошло”».²⁵ Однако, согласно Франку, природа гения Пушкина такова, что грусть, скорбь и трагизм в конечном счете преодолеваются в светлой печали, в просветленности его духа.

Пушкин дал новое дыхание кальдероновской формуле, навсегда теперь благодаря ему связанной и с «Медным всадником», и с нравственными исканиями русской культуры всей последующей поры.

П. В. Анненков писал: «Легендарная поэзия Запада сама собой должна была обратить его внимание, потому что всякий предмет, представившийся его уму, Пушкин любил осматривать со всех сторон. Конечно, в ней изучал он не романтический элемент, уже исчерпанный до него Жуковским, а преимущественно способ создания картин и представлений религиозного содержания. Это оказывается из выбора, который он сделал между многочисленными образцами, какие были у него под рукой. Он перевел старый испанский романс „Родриг“ («На Испанию родную...») и другой — „Жил на свете рыцарь бедный“, помещенный посмертным изданием в так называемых „Сценах из рыцарских времен”».²⁶ Высказанные П. В. Анненковым соображения в высшей степени перспективны и абсолютно проигнорированы пушкинистикой. В этих прозорливых предположениях знаменательными являются противопоставление «романтического элемента» и «способа создания картин и представлений религиозного характера», сведение в один разговор «На Испанию родную...» и «Легенды», переводческая их «прописка» и

²⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 142.

²⁵ Франк С. Светлая печаль // Пушкин в русской философской критике. С. 471.

²⁶ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. С. 347—348.

утверждение об их романсовой основе, особенно неожиданное в случае со стихотворением «Жил на свете рыцарь бедный».

Современное литературоведение рассматривает «На Испанию родную...» прежде всего как стихотворение, написанное по мотивам пространной поэмы английского романтика Р. Саути «Родерик, последний из готов».²⁷ При этом, как правило, даются ссылки на пушкинское мнение об этой поэме, высказанное в 1822 году в письме Н. И. Гнедичу: «Когда-то говорил он (В. А. Жуковский. — В. Б.) мне о поэме *Родрик* Саувея; попросите его от меня, чтоб он оставил его в покое, не смотря на просьбу одной прелестной дамы».²⁸ Однозначному толкованию это высказывание не поддается, но вполне можно высказать следующее предположение: Пушкина уже тогда заинтересовал полный драматизма испанский миф о потерянном королевстве и в то же время у него были основания считать, что Жуковский, переводя его, пойдет по иному, ложному, с его точки зрения, пути. В этой связи небезынтересно сопоставить с пушкинским стихотворением перевод Жуковского:

Уже давно готовилось небо
Испанию преступную сразить —
Исполнилась его терпенья мера!
Граф Юлиан призвал врагов. Не зверство
Терзающих невинность суеверов,
Не тяжкая неволя сограждан,
Но злоба личная вооружила
Жестокого барона: мстя Родригу
За дочь свою, поруганную им,
Отверженец Христа ожесточенный,
В недобрый час призвал он хищных мавров.²⁹

Жуковский оставил свой замысел, написав в 1822 году лишь сорок один стих. Помимо прочих отличий пушкинского текста от перевода Жуковского, весьма знаменательной является замена «Испании преступной» Саути («Long had the crimes of Spain cried out to Heaven») и Жуковского на «Испанию родную» у Пушкина (Вспомним замену «чужбины» на «отчизны» в стихотворении «От берегов отчизны дальней...», речь о котором шла выше).

Н. В. Яковлев, посвятивший теме «Пушкин и Саути» специальную работу, приходит к следующим выводам: «В итоге можно сказать, что почти каждое слово пушкинского романса мы находим у Саути, — а в то же время пьеса оставляет впечатление полной свободы и естественности, совершенного архаизма языка и младенчества мысли, свойственных так называемой „народной поэзии“. Этих черт лишена ретроспективно-морализующая поэма Саути».³⁰ О «поэтическом чутье» Пушкина, «угадавшего» в поэме английского романтика испанский первоисточник, пишет Р. Стифенсен.³¹ Однако лишь академик М. П. Алексеев, наметив определенный путь изучения источников «На Испанию родную...» и место стихотворения в контек-

²⁷ См. подробный убедительный анализ этого стихотворения: Долинин А. А. Испанские переложения Пушкина («На Испанию родную...» и «Чудный сон мне Бог послал...»): Опыт реконструкции замысла // Долинин А. А. Пушкин и Англия: Цикл статей. М., 2007.

²⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 40.

²⁹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 3 т. Пг., 1918. Т. 3. С. 421.

³⁰ Яковлев Н. В. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. Л., 1925. С. 159.

³¹ Stephensen R. C. The English source of Pushkin's Spanish themes // Studies of English. University of Texas Publications. 1938. Vol. XVIII. P. 102—111.

сте европейских версий легенды о последнем короле вестготов в Испании, впервые высказал предположение,³² что для поэта, занимавшегося в 1831—1832 годах испанским языком,³³ могло иметь значение лондонское издание испанских романсов на языке оригинала, сохранившееся в его библиотеке.³⁴

Пик увлечения испанским романсеро в России падает на 1820-е годы, когда одновременно романсы о Сиде переводили Жуковский и Катенин. Знаменательно, что если перевод Жуковского, в художественном отношении самый удачный, хотя и наименее точный, пользовался неизмеримо большей популярностью, то у опытов Катенина был такой защитник, как Пушкин. В рецензии на «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» он особо выделил собрание переводов романсов о Сиде, «сию простонародную хронику, столь любопытную и поэтическую».³⁵

Одобрительно отозвавшись о переводах Катенина, Пушкин вскоре воспользовался его опытом при работе над стихотворением «На Испанию родную...», сохранив в целом то же соответствие стиховой формы и лексикостилистической окраски, отличающей «сию простонародную хронику, столь любопытную и поэтическую». В стихотворении Пушкина, не пренебрегавшего там, где это ему было нужно, и «механизмом стиха» Катенина, несомненно отразилась, хотя и в ином качестве, стилистика катенинских переводов. Таким образом, в том, что Пушкину и на этот раз удалось «прорваться» сквозь текст-посредник (в данном случае поэму Саути) к первоисточнику, немалая заслуга принадлежит Катенину.

Пушкинское стихотворение вполне может быть истолковано как в высшей степени перспективный опыт адаптации на русской почве испанского романсеро как жанра — не столько перенесение в инациональную культуру конкретного литературного произведения, сколько создание нового текста, воссоздающего поэтическую систему иной культуры.

В какой-то мере Пушкин в стихотворении «На Испанию родную...» сумел, как и в «Песнях западных славян», вернуть «романс» к «истокам», к «простонародной хронике» (если воспользоваться пушкинской характеристикой романсов о Сиде в переводах Катенина), прозрев первоисточник за романтической поэмой Саути, сжимая ее, упрощая, огрубляя.

Остается ответить на вопрос, только ли потребностью воссоздать на русской почве испанское романсеро объясняется интерес Пушкина к циклу романсов о Родриго.

Можно предположить, что драматические события в христианском королевстве вестготов, в результате которых Испания стала, по определению Пушкина, «полуафриканской»,³⁶ в сознании поэта ассоциировались с самыми трагическими эпизодами русской истории — монголо-татарским нашествием и событиями Смутного времени.

У Пушкина испанская легенда о потерянном королевстве претворяется в житие великого грешника. Роковая страсть Родриго, последнего короля готов, к дочери графа Юлиана послужила причиной неисчислимых бедствий для его народа и едва не привела к гибели христианской цивилизации.

³² Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964. С. 162.

³³ См.: Державин К. Н. Занятия Пушкина испанским языком // *Slavia*. 1934. R. XIII. Ses. 1. S. 114—120.

³⁴ Colección de los más célebres romances antiguos españoles, históricos y caballerescos / Publ. por C. B. Depping y ahora considerablemente enmendada por un español refugiado. Londres, 1825. T. 1—2 (по описанию Б. Л. Модзалевского — № 758).

³⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 221.

³⁶ См.: Там же. С. 37.

Поэтому-то трудный путь христианского аскетизма, на который ступил герой, должен был, по замыслу Пушкина, служить залогом очищения и спасения не только самого короля («Но отшельник, чьи останки / Он усердно схоронил, / За него перед всевышним / Заступился в небесах»), но и Испании («Ты венец утратил царский, / Но Господь руке твоей / Даст победу над врагами, / А душе твоей покой»).

Вероятно, не меньшее значение для Пушкина имела та проблематика интересующих нас романсов, которая в концентрированном виде нашла отражение в заглавии прозаического сочинения на тему легенды о последнем короле готов, включенного в «Bibliothèque universelle des romans»: «Любовь все губит, и любовь спасает». ³⁷ Не исключено, что уже само заглавие одной из версий мифа о потерянном королевстве, обнаруженное Пушкиным в находившемся в его библиотеке издании, могло послужить стимулом к созданию собственных, глубоко оригинальных версий притчи о любви, которой подвластно все, — любви безумной, которая влечет за собой либо безоговорочное осуждение закоренелого грешника, либо даже гибель целого государства, и любви благой, как открывающей путь спасения для грешника, так и сулящей возрождение и воскресение его христианской родины.

В плотской любви Рай утрачивается, в христианской обретается вновь. Поэтическая и символическая биография Родриго вбирает в себя всю необъятность библейского предания: от грехопадения до искупительной жертвы Христа. Пушкин не только уловил эту притчевую глубину, заложенную в испанском мифе и рассеянную по различным романсам, но и впервые поэтически сконцентрировал ее в рамках одного стихотворения. Таким образом, пушкинское «На Испанию родную...» представляет собой не только воссозданное на инонациональной почве столь специфическое явление испанской культуры, как романс, но и поэтическую притчу о грехопадении и покаянии как искупительной жертве, «простонародную хронику» потери и нового обретения Рая.

Творчество Пушкина, особенно позднего периода, отличается предельная простота языка, лаконизм, «сгущение мысли» в слове. Внимательные читатели «Подражаний Корану» или «Каменного гостя» давно отметили, что, обращаясь к литературным мифам или к конкретным произведениям мировой литературы, поэт стремился не столько к переносу, переложению, усвоению, сколько к «сжатию», «сгущению», «конденсации» и событийного плана, и образного, и лексического.

Особого внимания заслуживают два возможных библейских источника строфы XIII неоконченной пушкинской поэмы, печатающейся под названием «〈Езерский〉» («Зачем крутится ветер в овраге...»).

Еще в 1991 году А. В. Ильичев обратил внимание на то, что несомненным источником пушкинской строфы из неоконченной поэмы «〈Езерский〉» является одна из притч царя Соломона: «Представляется, однако, возможным говорить о более конкретном источнике — Ветхом Завете, в котором обнаруживаются несколько текстов, имеющих отношение к пушкинскому стихотворению. Во-первых, это отрывок из Книги Притчей царя Соломона „Три вещи непостижимы для меня, и четырех я не понимаю: Пути орла на небе, пути змея на скале, пути корабля среди моря и пути мужчины к девице” (Прит. 30, 18—19), где обнаруживаются не только образный парал-

³⁷ Todo lo pierde el amor y todo lo restaura: Historia verdadera del Rey Rodrigo, el postrero de los Godos. L'Amour perd tout, et l'Amour répare tout: Histoire véritable de D. Rodrigue, dernier Roi des Goths en Espagne // Bibliothèque universelle des romans. Paris, 1782. Oct. VI. P. 3—136 (по описанию Б. Л. Модзалевского — № 647).

лелизм, близкий пушкинскому стихотворению, но и композиционное сходство».³⁸

Новым соединением слов Пушкин предложил новое соображение понятий, попутно отклонив «необязательное» звено — змея, — наименее необходимое в триаде, последовательно подключающей разные уровни слепой, неразумной стихии, не признающей никаких законов: неодушевленный мир — одушевленный мир — человек.³⁹ Вместе с тем, сохраняя символику корабля, связанную с вводимой им темой непостижимости воли Поэта,⁴⁰ Пушкин переносит центр тяжести на символику ветра, своенравной и еще более непостижимой воле которого корабль и подчиняется.

Существеннее другое — может показаться, что поэт устраняет также знаменитый прием цифровых притч, числовых высказываний, привлекающий к себе внимание, и именно в Книге Притчей царя Соломона нашедший свое классическое воплощение.⁴¹ Речь идет о приеме так называемого ступенчатого параллелизма, в котором число используется как художественный фактор, элемент симметрии и гармонии.⁴² Этот прием, задевающий и раздражающий рациональное сознание, равно как и библейская «литература мудрости» в целом, удостоился пространного язвительного комментария хорошо известного Пушкину Вольтера в его знаменитом «Философском словаре»: «Приписываемые перу Соломона книги оказались долговечнее построенного им храма. Быть может, это лучшее подтверждение всевластия предрассудков и беспомощности человеческого разума. Само имя их творца обеспечило им уважение: они хороши, ибо написаны царем, а царь этот прослыл самым мудрым из людей. Первая из приписываемых ему книг — „Притчи“. Это собрание тривиальных, примитивных, сумбурных изречений, бессвязных и бессмысленных».⁴³ В качестве примера Вольтер приводит именно те цифровые притчи, которые привлекли внимание Пушкина.

В предствление о непостижимости законов природы, веры и любви Пушкин внес то, чем мог обогатить вечные библейские истины век XIX, — выстраданное им убеждение о непостижимости законов поэзии и, шире, законов творчества. Правда, произойти это должно было бы лишь в конце столетия, но Пушкин, как и во многом другом, оказался его предвозвестником. Тем более замечательно, что идея непостижимости, невыразимости, иррациональности всего сущего выражена именно Пушкиным, с именно ему присущими ясностью, полнотой, гармоничностью, изяществом.

В то же время пушкинский отрывок имеет также отношение к знаменитому 8-му стиху 3-й главы Евангелия от Иоанна, в котором речь идет о ветре, который одновременно Дух, и о Духе, который одновременно ветер.⁴⁴

³⁸ Ильичев А. «Зачем крутится ветер в овраге...»: Источники, поэтика, концепция поэта и поэзии // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1991. Вып. 24. С. 146.

³⁹ См.: Эткинд Е. Г. Разговор о стихах // Эткинд Е. Г. Проза о стихах. СПб., 2001. С. 54—55.

⁴⁰ О связи символики корабля с темой непостижимости воли Поэта см.: Панерный В. Мудрость Пушкина (Пушкин и библейская «литература мудрости») // Slavia Orientalis. 1997. T. XLVI. № 3. S. 385—386.

⁴¹ Ср.: «Вот три ненасытимых, и четыре, которые не скажут: „довольно!“ Преисподняя и утроба бесплодная, земля, которая не насыщается водою, и огонь, не говорит: „довольно!“» (Прит. 30, 15—16); «От трех трясется земля, четырех она не может носить: раба, когда он делается царем; глупого, когда он досыта ест хлеб; позорную женщину, когда она выходит замуж, и служанку, когда она занимает место госпожи своей» (Прит. 30, 21—23); «Вот трое имеют стройную походку, и четверо стройно выступают: лев, силач между зверями, не постыдится ни перед кем; конь и козел, [предводитель стада,] и царь среди народа своего» (Прит. 30, 29—31).

⁴² См.: Соджин Дж. А. Долитературная стадия библейской традиции. Жанры // Библейские исследования. М., 1997. С. 90.

⁴³ Voltaire. Dictionnaire philosophique. Paris, 1967. P. 379.

⁴⁴ См.: Бочаров С. Г. О чтении Пушкина // Новый мир. 1994. № 6. С. 244.

В синодальном переводе весь 8-й стих 3-й главы Евангелия от Иоанна звучит так: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа».

В греческом языке одно и то же слово «пнеума» (πνεῦμα) значит и «ветер», и «дух». Еврейское «руах» (רוח) также означает либо «ветер», либо «дух», в зависимости от контекста. Более того, и в церковнославянском слово «дух» означает и «дух», и «ветер».⁴⁵

Е. Г. Эткинд пронизательно заметил, что у Пушкина ветер одушевлен, персонифицирован, его порывы названы «дыханием».⁴⁶ Действие духа так же невидимо и таинственно, как дуновение и воздействие ветра. Вспомним, что дух (он же — ветер) «дышит» в большинстве русских переводов интересующего нас евангельского стиха.

В греческом оригинале перед нами своеобразная игра слов, которую невозможно передать в большинстве современных европейских языков.

В пушкинском шедевре прием цифровых притч, применяемый в Библии для описания и обоснования непостижимого, получил максимально законченное художественное воплощение, абсолютно отличное от алогической «открытости» библейского стиха. В предшествующем пушкинскому шедевре библейской «литературы мудрости» ставится предел человеческим попыткам понять природу мироздания — непостижимое возносится цифровой абсурдностью, не позволяющей проникнуть в тайны посвященных. В числовой символике Библии — один, три, четыре, семь, десять, двенадцать — место «четырех» не менее почетно, чем любое иное. Между тем четыре — это сакральное число «один», прибавленное к сакральному числу «три». Если попытаться в цифровом коде замечательной притчи найти какой-то иной смысл, все немедленно обесмысливается.

В притче царя Соломона задается вопрос, выражается недоумение («Три вещи непостижимы для меня, и четырех я не понимаю»). В пушкинских стихах дается ответ — «Гордись, таков и ты, поэт, / И для тебя условий нет»; «Таков поэт, как Аквилон / Что хочет, то и носит он!». Поэт, на мой взгляд, сделал этот вывод, опираясь на метафору, заключенную в Евангелии от Иоанна: «Дух (ветер) дышит (веет), где хочет». Действию ветра подобно действие Духа Божия на человека, которое невидимо, но неоспоримо. Именно в этом смысле: «Таков и ты, поэт».

Согласно Ю. М. Лотману, создание «грандиозной картины мировой цивилизации как некоего единого целого»⁴⁷ было одной из главных задач Пушкина, особенно в 1830-е годы. При этом уже ближайшие современники поэта отмечали, что изумительная широта и всеобъемлющий характер его творчества сочетались с гениальной творческой восприимчивостью, стремлением и способностью вобрать в себя эту широту и, преобразив, сделать ее своим личным достоянием и тем самым достоянием русского языка и русской литературы. Гоголь писал о Пушкине: «На всё, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на всё, что ни есть в природе видимой и внешней».⁴⁸

Русская литература к началу XIX столетия вступила в период построения «культурных империй». Отличие подобных построений от традицион-

⁴⁵ См.: Дух — 1. Дуновение, движение воздуха, ветер // *Словарь русского языка XI—XVII вв.* М., 1977. Т. 4. С. 379.

⁴⁶ Эткинд Е. Г. Разговор о стихах. С. 55.

⁴⁷ См.: Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 169.

⁴⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 380—381.

ных состоит, по-видимому, в том, что не народ, обуреваемый имперскими амбициями, расширяет свои границы, а, наоборот, самые значительные инациональные культурные достижения переносятся на новую почву и тем самым не только бесконечно ее обогащают, но и «раздвигают» границы. В то же время *translatio* (перенесение) на свою почву иноземных территорий — без какого бы то ни было ущерба для этих чужих земель — придавало им новые очертания, давало им новую жизнь. Культурные «экспансии» осуществлялись русскими писателями не за счет вовлечения отдельных народов и стран в орбиту собственных культурных пристрастий, а благодаря включению в орбиту своих интересов всего культурного богатства, накопленного человечеством. Немаловажно, что, обращаясь к культурным достижениям других народов, воссоздавая их, интерпретируя и описывая, русские писатели подчас вносили огромный вклад в осмысление мировой культуры. При этом осуществлялось небывалое по масштабу *translatio* идей, чувств, обычаев, поведенческих моделей, жанров, поэтических форм.

Решающая роль в построении «культурной империи» принадлежит Пушкину, создавшему в русском языке и русском мироощущении аналог едва ли не всем ключевым и знаковым размерам и жанрам, бытовавшим до него в мировой литературе — греческому гекзаметру, «балладному» размеру и поэзии провансальских трубадуров, испанскому романсеро и стиху сур Корана, вплоть до исторического романа в духе Вальтера Скотта.

Своеобразие творческой индивидуальности Пушкина, по-видимому, состояло в том, что поэт умел откликаться не только на саму реальность, но и на ту реальность, которую он в отраженном виде находил в книгах. Именно поэтому столь большое значение, несомненно, большее, чем для всех его современников, для него имела личная библиотека. По своему составу она принципиально отличалась от библиотек его друзей и единомышленников, библиотек литературо- и европоцентристских. Книги русских и зарубежных ученых и путешественников — книги по истории, этнографии, географическому положению и культуре стран и различных регионов Российской империи сыграли огромную роль в формировании Пушкина, проницательного исторического и политического мыслителя, сформировали его оригинальные общественно-политические, исторические и историософские взгляды.

В книгах, хранящихся в библиотеке поэта, есть сведения о таких странах Северо-Восточной Азии, как Япония, Корея, Монголия, но более всего о Китае. Среди книг, посвященных Сибири, были в том числе и произведения великих писателей, о которых современный образованный читатель не имеет ни малейшего представления. Например, в двух изданиях, на английском и французском языках, была вторая часть знаменитого романа Д. Дефо, в которой описывается путешествие Робинзона Крузо по Сибири.⁴⁹

ПЕРЕФРАЗИРОВАВ Тургенева, можно сказать: «Это был *tour de force* — заставить русский язык в произведениях Пушкина, переводных и оригинальных, схватиться с мировой культурой — и не остаться побежденным». В главе «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», включенной в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», Гоголь утверждал, что русская поэзия пробовала все аккорды и добывала всемирный язык затем, «чтобы приготовить всех к служенью более значительному».⁵⁰ Гоголь имел в виду прежде всего Пушкина и то новое слово, ко-

⁴⁹ De Foe. The life and adventures of Robinson Crusoe. London, 1831. Т. 1—2; Robinson Crusoe, par Daniel De Foë / Trad. de Petrus Bobel. Paris, 1836. Т. 1—2 (по описанию Б. Л. Модзалевского — № 856—857).

⁵⁰ См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 407.

торое, пробуя все «аккорды» и добывая «всемирный язык», сказал Пушкин, а благодаря ему и вся русская литература.

Спустя сто лет, возражая П. Валери, отказавшемуся (скорее всего, сославшись на то, что, по общему мнению, Пушкин — непереводим) воссоздавать на французском языке его поэзию, М. Цветаева писала: «Мне твердят: Пушкин непереводим. Как может быть непереводим уже переведенный, переложивший на свой (обещечеловеческий) язык несказанное и нескáзанное? Но переводить такого поэта должен поэт».⁵¹ В этом парадоксальном высказывании Цветаевой замечательна, на мой взгляд, не столько рекомендация возможному переводчику, сколько ее убежденность в том, что произведения Пушкина представляют собой не тексты, написанные на русском языке, а воссозданные им на общечеловеческом языке (в его случае — русском) некие *пратексты* — несказанное и нескáзанное, что существовало лишь как возможность и ждало того, кто осмелится и сумеет записать угаданное, сделав его тем самым всеобщим достоянием.

⁵¹ Из письма Цветаевой 1937 года, впервые процитированного в статье А. Эфрон и А. Саакянц «Марина Цветаева — переводчик» (Дон. 1966. №. 2. С. 178).