

Т. И. Подкорытова  
Омский государственный педагогический университет  
Кафедра культурологии, Философский факультет  
пр. Мира, 32, Россия – 644050 Омск  
culturolog\_omgpu@mail.ru

## К ТИПОЛОГИИ КЛАССИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ПУШКИНА

Данная работа относится к разряду сравнительно-типологических исследований. Основная её цель – осмысление специфики классического мышления русского гения в контексте типологически близкого ему феномена греческой классики. В качестве исходной меры сравнения избран меандр, популярный в Греции орнамент, который рассматривается автором статьи как своего рода *внутренняя форма* культуры, как изначально предпосланный её становлению рациональный образ универсума, внутренне противоречивого и динамичного. Типологически родственной греческому мировосприятию является инверсивность художественного сознания Пушкина, однако в соответствии с духом русской культуры, эта инверсивность обретает иную форму: греческий меандр демонстрирует ясно выраженное соотношение встречных сил или рационально ожидаемое противоречие; онтология поэтических форм Пушкина утверждает приоритет стихии и случая, то есть непредсказуемость обратного движения по отношению к заданной инерции.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *классический, классицизм, лжеклассический, меандр, агон, инверсивность, минус-прием, стойхейон, стихия, стих, онтология поэтической формы.*

У слова "классический" в русском языке много значений, приведем три основных, нужных для нашей темы: 1. созданный автором-классиком, значит, – образцовый, лучший, совершенный; 2. относящийся к античной культуре; 3. принадлежащий традиции классицизма XVII- XVIII вв. В нашей науке термин "классический" сейчас чаще всего употребляют в первом значении, предполагающем наличие своей "классики" в каждой развитой национальной культуре. Как справедливо сказано в специальной работе на эту тему, "эпоха классического стиля есть и эпоха национального самосознания литературы" (Подгаецкая, 1976: 47), можно добавить – и духовной зрелости культуры в целом.

Существует довольно устойчивый набор характеристик, с помощью которых описывают специфику классического искусства вообще и Пушкина, в частности: "здоровье, нормальность" и "зрелое равновесие духа", (со ссылкой на высказывания Гете и Достоевского), целостность художественного мира и его всеобъемлющий характер, первостепенность эстетических целей и как результат

этого – простота, соразмерность, естественность, ясность и гармония стиля (Подгаецкая, 1976: 41-64).

Нет необходимости оспаривать эти известные и верные определения, но их отвлеченно-общий характер, как мне кажется, нуждается в уточнении, в большей конкретизации. И здесь я хочу напомнить об одной оригинальной идее Л.В. Пумпянского, смелые гипотезы которого если и не всегда отвечают фактам, то в любом случае эффективно провоцируют мысль. В качестве сугубо классического принципа мышления Пумпянский выдвигает "исчерпывающее деление": классицизм, по словам ученого, не ищет новых истин, нового знания, он расчленяет "с возможной точностью состав старого знания" (или, или...или). Иначе говоря, классическое мышление – чисто аналитическое. Анализ и перечисление в определенном порядке – главное дело классического ума. Членение (деление – причин, возможных путей, местонахождений и проч.) и список (предметов и событий) имеют одну цель – исчерпать. "Пушкин не описывает и едва рассказывает – он упоминает! В его уме произведение слагается как заполнение длинного свитка, способного вместить неопределенно большое число предметов <...> Так действуют не писатели, а истинные классики: основатели. Они не изображают, а чертят географическую карту всех возможных будущих изображений..." (статья "Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина", 1923 г.) (Пумпянский, 2000: 210- 219).

Мысль об аналитичности художественного мышления Пушкина, на первый взгляд, обескураживает и вызывает сопротивление, однако заставляет задуматься, когда вспоминаешь, что понятие классики сам Пушкин связывал с поэтическими формами, созданными аналитическим гением античной древности.

Свое определение классического рода литературы Пушкин дал в набросках неоконченной статьи "О поэзии классической и романтической" (1825): *"Если вместо **формы** стихотворения будем брать за основание дух, в котором оно писано, то никогда не выпутаемся из определений. Гимн Ж.-Б.Руссо духом своим, конечно, отличается от оды Пиндара, сатира Ювенала от сатиры Горация, "Освобожденный Иерусалим" от "Энеиды", однако ж все они принадлежат к роду классическому. К сему роду должны отнести те стихотворения, коих **формы** известны были грекам и римлянам, или коих образцы они нам оставили; следственно сюда принадлежат: эпопея, поэма дидактическая, трагедия, комедия, ода, сатира, послание, ироида, эклога, элегия, эпиграмма и баснь"* (XI: 36) (слово "форма" выделено Пушкиным – Т.П.).

Утверждение о первостепенности критерия формы не должно нас смущать, оно, безусловно, не означает, что в сознании поэта классическая *форма* мыслится как нечто абсолютно безразличное по отношению к *духу* любой эпохи. Статья осталась не доработанной, но в ней мы встречаем, например, такое понятие, как "лжеклассический", оно отнесено к поэзии французского классицизма, которая удостоилась такой оценки как раз за неестественное облечение в строгую классическую форму придворно-жеманного тона времени (XI: 38). Пушкин считал неоправданным и неорганичным использование древних образцов в качестве "применения" к современным ситуациям. Столь же "лжеклассическим" для чуткого слуха поэта являлся пример, когда, напротив, дух античной культуры облекался в чуждые ему поэтические формы, такого рода смешение он отмечал в стихах

Кюхельбекера: *"Читал стихи и прозу Кюхельбекера. Что за чудак! Только в его голову могла войти жидовская мысль воспеть Грецию, великолепную, классическую, поэтическую Грецию, Грецию, где все дышит мифологией и героизмом – славяно-русскими стихами, целиком взятыми из Иеремия. Что бы сказали Гомер и Пиндар?"* (письмо к брату от 4 сентября 1922 года) (XIII: 45) (1).

За критикой "лжеклассических" творений стоит присущее Пушкину чувство культурного ореола формы или самого "духа формы", принадлежащего породившему ее времени, и, вместе с тем, особая приверженность поэта к тому, что он считал классикой подлинной, то есть к поэзии Древней Греции.

Случайная ли это прихоть автора или вещь культурно закономерная, но Пушкин начал свое движение к поэтической зрелости с погружения в первоисточки классической формы, то есть с подражаний греческой классике, в чем, однако, была своя избирательность: поэт отдавал предпочтение не монументальным, государственно-важным жанрам эпопеи и оды, а малым поэтическим формам – элегии и эпиграмме.

В начале 20-х годов, когда создавались его байроническо-романтические поэмы, обратным полюсом его творческих устремлений явился цикл "Подражаний древним": "Дориде", "Редает облаков летучая гряда...", "Нереида", "Муза", "Земля и море. Идиллия Мосха", "Дева", "Юноша. Сафо" и др., всего 12 стихотворений, составившие один из основных разделов первого сборника лирики Пушкина (1826 г.). Известный пушкинист В.А. Грехнев совершенно справедливо заметил по поводу этого цикла: "В стесняющих пределах блеск, сила и дерзость художественной фантазии, по Пушкину, особенно неотразимы. Не исключено, что уже и тогда (в 1821 году) в жанровых барьерах антологической пьесы (барьерах не только формальных, но и содержательных) Пушкину, быть может, интуитивно виделся противовес необузданному беззаконию романтической субъективности" (Грехнев, 1980: 86).

"Великолепная, классическая, поэтическая Греция" притягивала Пушкина на протяжении всей его творческой биографии. Но в его контактах с греческой музой был один парадоксальный момент. Пушкин не знал греческого языка, и все его опыты в "классическом роде" поэзии навеяны чужими переводами.

Так, упомянутый нами цикл "Подражаний древним" явился откликом на выход в 1820 году книги "О греческой Антологии", включавшей в себя переводы С.С. Уварова и К.Н. Батюшкова, последний, по мнению В.Б. Сандомирской, и оказал решающее влияние на "Подражания" Пушкина (Сандомирская, 1979: 15-30). В свою очередь, болдинские "экзаметры" 1830 года: "Труд", "Отрок", "Рифма", "К статуе в Царском Селе", "На перевод Илиады", – спровоцированы, как предположил Н.В. Измайлов, выходом в свет в 1829 году полного перевода "Илиады" Гнедича (Измайлов, 1976: 224). И, наконец, переводы из "Пира софистов" Афиня: элегия "Пир" Ксенофана Колофонского ("Чистый лоснится пол..."), "Вино" Иона Хиосского, надгробная надпись Гедила флейтисту Феону ("Славная флейта, Феон, здесь лежит..."), отрывок "Бог веселый винограда" поэта Эвбула, двустиишие "Юноша! Скромно пируй...", – Пушкин сделал, воспользовавшись французским прозаическим подстрочником, принадлежащим ученому-эллинисту Жану-Батисту Лефевру (книга Афиня в переводе Лефевра имела в библиотеке поэта) (Алексеев, 1972: 393-396, Гаспаров, 1995: 159) (2).

Пушкин сам считал "недостаточными" переводы, выполненные с помощью подстрочников (XI: 31), между тем, его "подражания древним"

дают, по выражению М.П. Алексева, "полную иллюзию подлинника", несмотря на то, что в его переводах оригинальные тексты значительно сокращены, а отдельные строки перефразированы. Пушкин стремился чуть ли не улучшить сам классический образец. Такие "пересоздания", по словам ученого, "были осуществимы только благодаря присущему Пушкину тонкому, изощренному "чувству древности", воспитанному в нем долгими годами увлечения античным миром" (Алексеев, 1972: 397).

Но дело не только в "чувстве древности". Для нашей темы чрезвычайно важно замечание В.Б. Сандомирской, комментатора самого раннего цикла "Подражаний древним": согласно итогам ее наблюдений, Пушкин не ставил себе задачей ни стилизацию, ни подражание, он стремился усвоить и, прежде всего, через переводы Батюшкова, важнейшие особенности стиля древних – простоту и точность поэтического языка, смелую искренность выражения и "главное – ставшую особенностью дальнейшего пушкинского творчества способность видеть поэтическую сторону каждого явления, как во внешней, окружающей человека жизни, так и в жизни внутренней, жизни души и сердца" (Сандомирская, 1979: 1979: 29).

Отчасти соглашаясь с этой мыслью, прибавим к ней еще один довод: близость пушкинских "подражаний" к духу оригинала можно объяснить тем, что творческое мышление русского поэта оказалось типологически родственным мышлению греческих классиков, и эта родственность обусловлена посредством не столько Батюшкова, сколько самого языка, который, по словам Пушкина, еще во младенчестве был счастливо "усыновлен" языком древнегреческим: *"Как материал словесности, язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени"* (XI: 31).

О родстве Пушкина с греками говорил в свое время Проспер Мериме, горячий поклонник поэта и переводчик его стихов и прозы. В статье, посвященной Пушкину, Мериме противопоставляет лаконичную выразительность пушкинской мысли многословию Байрона, загромаждающего свою основную идею комментариями и толкованиями. Байрон, говорит Мериме, "делает нас, так сказать, свидетелями процесса своего творчества, вместо того чтобы представить уже готовый его результат". Свойственные Пушкину трезвость, такт, умение жертвовать лишними подробностями Мериме относит к заветам греческой классики: "Образы, созданные Пушкиным, всегда полны правды и жизни, они скорее намечены, чем развиты (ср. у Пумпянского: Пушкин, скорее, упоминает, чем рассказывает. – Т.П.), но все это исполнено с истинно эллинским вкусом" (Мериме, 1958: 35-47). Таким образом, не формулируя этого прямо, Мериме, по существу, сопоставляет Пушкина с Байроном как классика с романтиком, видя своеобразие первого – в "простоте и непринужденности", являющихся результатом "утонченного мастерства".

О Пушкине со времен Белинского неоднократно утверждали, что он *поэт* по преимуществу. Что это преимущество именно Пушкина (и пушкинской традиции) свидетельствует, например, тот факт, что другой классик русской поэзии, Александр Блок, считал себя "поэтом" только в период создания стихов, вошедших во второй том его лирической трилогии, эти свои творения он, как известно, не любил и по поводу их появления выразился так: "были "пророками", пожелали стать "поэтами"" (статья "О современном состоянии русского символизма") (Блок, 1962, V: 433), что вызвало законную отповедь пушкиниста Брюсова "в защиту поэзии" (статья "О речи рабской", в защиту поэзии") (Брюсов, 1975, VI: 176-179). Но Блоку всегда важнее были вопросы "что" и "зачем".

Для Пушкина же первостепенное значение имело не "что", а "как" – *τέχνη*, искусство формы. Иначе говоря, Пушкин – *поэт* в том смысле, какое подразумевает греческое слово ποιητής, образованное от глагола ποίεω (в основном своем значении – делать, производить, строить), отсюда поэт – это делатель, изготовитель, изобретатель. Древние поэтики удивляют исследователей именно тем, что они практически не касаются содержания, а посвящены исключительно описанию формальных средств и приемов.

Известные слова Пушкина "цель поэзии – поэзия" (XIII: 167) передают типично греческое отношение к поэзии. Пушкин творил не сомнамбулически, ему, как и грекам, была свойственна трезвая поэтологическая рефлексия, полная рациональная уясненность того, "что" и "как" он создает. Известно его скептическое отношение к мистическим видениям германской романтической поэзии. О чуждости таких видений духу Греции Пушкин говорил, как мы упоминали выше, в связи со стихами Кюхельбекера.

Но само знание законов и правил искусства, виртуозное владение "хитростями" ремесла, отнюдь не подавляло у Пушкина естественности нестесненных чувств и живости мысли. К нему самому в полной мере применимы слова, сказанные им об идиллиях Дельвига: *"Какую силу воображения надо иметь, дабы так совершенно перенестись из 19 столетия в золотой век, и какое необыкновенное чутье изящного, дабы так угадать греческую поэзию сквозь латинские подражания или немецкие переводы, эту роскошь, эту негу, эту прелесть более отрицательную, чем положительную, которая не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях!"* (XI: 58). Согласимся, что так сказать мог лишь тот, кто в греческой словесности – как у себя дома, и восхищен тем, как это Дельвиг мог "угадать" и "перенестись" к нему в "золотой век".

Но, пожалуй, главное, что позволяет назвать Пушкина едва ли не прямым наследником греков – это присущий ему страстный азарт состязания, можно без преувеличения заметить, что это и было для него первейшим стимулом творческого вдохновения. Кажется буквально неисчерпаемым делом пушкинистики установление заимствованных источников, бесконечного числа параллелей, которые обнаруживаются в пушкинских текстах, сотворенных как пересоздание, переписывание известных образцов или малоизвестных произведений.

Именно агонистика является той специфической чертой, которая отличает природу греческого творческого гения. В качестве наиболее лаконичного, простейшего ее пояснения можно избрать пример меандра.

Меандр – один из доминирующих орнаментов геометрического стиля гомеровской эпохи, наиболее полно представленный в аттической вазописи. В геометрике Аттики, по мнению искусствоведов, были заложены основные принципы художественного языка Эллады. Геометрический орнамент, – писал Ю.Д. Колпинский, – явился эстетическим оформлением "возникшего в человеке чувства ритма, то есть упорядоченной повторности деятельности человека во времени и сознания цикличности развития явлений природы" и был прямо связан с "общим складом эстетического мировосприятия – "художественной воли" древнейшего эллина" (Колпинский, 1977: 45-47).

Меандр, в трактовке искусствоведа Л.И. Акимовой, – бывшая орнаментальная волна, он тянется по горизонтали и "ломаясь под прямым углом, все отчетливее показывает идею движения, шага, равномерной и даже закономерной поступи"; строгий, закономерный порядок, свойственный искусству геометрики, "проистекает из рациональной природы греческого менталитета" и демонстрирует аполлоническую сущность эллинского искусства (Акимова, 2007: 35, 50).

Странно, но в этих трактовках остался не замеченным воплощенный в меандре образ борьбы, агона. Орнамент не случайно назван по имени реки, известной своими извилистыми поворотами, он составлен из двух противоположно направленных линий: верхняя идет вправо, нижняя – влево. Или наоборот. В своей самой простой форме меандр демонстрирует зеркальную симметрию основных координат пространства: верха и низа, правого и левого. Виды меандра разнообразны, но от этого не меняется общий его смысл. Ритм меандра заключает в себе *непрерывность и равномерность, слитность и разделенность, противостояние и взаимоотражение* двух встречных движений. Это сжатый до схемы ритмический образ вселенной, главный закон которой – соперничество-состязание, или, другими словами, упорядоченное противоречие, являющееся условием подвижной устойчивости универсума.

По отношению к греческой культуре меандр – то же, что электрон по отношению к солнечной системе. Разный масштаб, но сущность одна. Иначе говоря, меандр можно считать своего рода *внутренней формой* культуры, то есть доминирующим принципом структуры фактически любого ее явления. Мышление греков называют рационалистическим, но если выразиться конкретнее, то можно назвать его меандрическим. Несколько произвольно взятых примеров:

Хорошо известна любовь греков к всякого рода состязаниям – атлетическим, конным, музыкальным, певческим... "Агонистика, т. е. соревнование первенства ради, пронизывало официально или вольно всю общественную жизнь Эллады" (Голосовкер, 1987: 79).

На фризе греческого храма перемежаются строго вертикальные линии триглифов и раскованно-вольные сцены борьбы в рельефах метоп, – это такое же наглядное соединение оргазма и числа, "двух стимулов творческой жизни Эллады" (Я.Э. Голосовкер), какое присутствует, например, и в симпозионе – попойке, подчиненной уставу.

Контрпостом – разворотом тела в противоположных направлениях – обеспечена тектоника греческой скульптуры, обладающей подвижно-устойчивой, дифференцированно-целостной структурой.

Принципу линейной симметрии подчинена композиция "Илиады", отражающая геометрическое мышление своей эпохи, простейший композиционный меандр использован во II-VII песнях, описывающих первый день боев как последовательно равномерные прорывы линии сражений то в сторону Трои, то в сторону лагеря ахейцев (Лосев, 1996: 158-159).

Можно вспомнить, наконец, строфу и антистрофу греческой лирики и трагедии, или нисходящее и восходящее полустишия греческого 6-мерника – гекзаметра (Гаспаров, 1989: 70-71).

Все это воплощения одной и той же единой, внутренней противоречивой космической целостности, которая полное свое описание нашла в философии Платона. В диалоге "Тимей" первоосновы или начала бытия (*στοιχεῖα*) представлены в форме правильных многогранников (в чем нетрудно усмотреть отзвуки архаического геометрзма) (Штерн, 1985: 36), демиург строит из этих геометрических первоэлементов космос, уравновешивая их и заставляя двигаться в двух противоположных направлениях (Тимей, 36 cd); при этом принципиально важно, что так рационально сотворенный космос есть, вместе с тем, живое существо (Тимей, 30 b).

Космос Платона позволяет сделать ретроспективное заключение: в меандре изначально предпослан определяющий становление культуры схематически-наглядный образ живого универсума, имеющего агонистическую природу. Творческое мышление, познающее такой универсум, результатом своим имеет эстетические формы, структура которых в качестве обязательного компонента включает в себя своеобразный "минус-прием", поворот-возвращение или ответный удар на первоначальный выпад.

Чувство живой жизни как состязания, сцепления разнонаправленных импульсов и стремлений, агонистика как принцип творческого мышления – все это глубоко родственно Пушкину, поэту действительности. Но сходство не исключает различий, более того, именно сама типология и позволяет выявить самобытную специфику русского поэта, вступавшего в единоборство и с самой греческой классикой.

Как реализуется у Пушкина принцип агонистики, можно показать на примере небольшого, но очень яркого фрагмента его творческой биографии. Это первая болдинская осень, сентябрь-ноябрь 1830 года.

Духом состязания был проникнут весь болдинский творческий сезон. Внешним поводом, вызвавшим всплеск полемической энергии, послужили упреки невежественной критики, не принявшей "Графа Нулина" и 7 главу "Онегина". Литературная полемика – стихия Пушкина, и в Болдино он дал ответ "бранчливой критике", написав ряд довольно резких заметок, объединенных впоследствии общим названием "Опровержение на критики". В одной из них он заметил: после выхода "Графа Нулина", которого "нашли похабным", *"подняли противу меня всю классическую древность и всю европейскую литературу"* (XI: 155-156). В ответ на

это Пушкин усомнился, читали ли его критики древних классиков или знают их только по именам?

Но мелкие уколы критики, конечно, не могли быть причиной, способствовавшей появлению таких антологических шедевров, как "Труд", "Царскосельская статуя", "Рифма", "Отрок". "Впечатление такое, – заметил пушкинист В.А. Грехнев, – будто в болдинскую осень вдруг ожил, воскрес из полузабвения жанр, долгое время пребывавший на периферии пушкинского творчества" (Грехнев, 1980: 85.)

Воскрешению антологического жанра способствовал другой, более серьезный соперник, и его можно обнаружить между строк – в стихах, в черновых рукописях.

На этого соперника ориентирует, в частности, название одного из антологических стихотворений – "Труд", оно написано в честь завершеного в сентябре 1830 года "Евгения Онегина":

Миг вождеденный настал: окончен мой труд многолетний.

Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?

Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный;

Плату приявший свою, чуждый работе другой?

"Труд" – оценка мастера, данная своему творению по принципу *"Ты сам свой высший суд; /Всех строже оценить умеешь ты свой труд./Ты им доволен ли, взыскательный художник?"* (сонет "Поэту", 1830).

Но случайно ли "взыскательный художник" оценивает свой труд в ритме величавых гекзаметров? На наш взгляд, классические ритмы стихотворения "Труд" таят в себе скрытый выпад против совершенно конкретного адресата. Характеризуя окончание "Онегина" такими торжественными словами, как *"мой труд многолетний"* и *"свой подвиг свершив"*, Пушкин, в сущности, повторяет то же самое, что он сказал в приветственной заметке Гнедичу, откликаясь на выход в свет в декабре 1829 года полного перевода "Илиады": *"с чувством глубокого уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду, бескорыстным вдохновениям и совершению единого высокого подвига"* (XI: 88). Повторение тех же оценок в "Труде", само прощание с "Онегиным" в антологическом жанре невольно заставляет думать, что роман в стихах в сознании его взыскательного автора выглядел не меньшим достижением по отношению не только к переводу Гнедича, но и к самой "Илиаде". Иными словами, Пушкин прощался с "Онегиным" в духе древних, словно с собственной "Илиадой".

"Тень" Гнедича в качестве воображаемого противника сопровождала работу Пушкина практически в течение всей болдинской осени. Приведем два занимательных момента, оставшихся в черновиках.

Так, на одном листке, датируемом первой декадой октября, обнаруживаем три записи (все три – в классическом ритме элегических двустиший): антологическая эпиграмма-надпись "К статуе в Царском Селе", после нее – сатирическое двустишие: *"Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера, /Боком одним с образцом схож и его перевод"* и далее – первая строка стихотворения "Труд": *"Миг вождеденный настал: окончен мой труд многолетний"*. (Летопись, 1999,

III: 244). Нетрудно уловить, какой творческой логикой обусловлено соседство этих гекзаметров, эта логика явно продиктована духом состязания с "преложителем" классики. Эпиграмма на Гнедича выглядит недвусмысленным приговором несовершенному творению, которому противопоставлены два подлинно классических образца – самый "греческий" шедевр Пушкина ("Царскосельская статуя") и "Онегин".

Другой пример – из черновиков "Каменного гостя" (лист, датируемый 3 ноября 1830 г.) (Летопись, 1999, III: 256). Начиная работу над этой драмой, Пушкин неожиданно отвлекается от нее на лирику и набрасывает еще одно стихотворение "во вкусе древних" – "Не розу пафосскую...". Ниже этого текста рисунок, который исследователи считают иллюстрацией к "Каменному гостю", – дуэль на шпагах двух испанцев, один из них делает резкий выпад и молниеносный удар, второй от неожиданности отпрянул. Но, может быть, этот рисунок подразумевал и нечто иное, если учесть, что прямо под ним начертан профильный портрет Гнедича (Цявловская, 1980: 240-242). Почему он всплыл в памяти поэта именно сейчас? Не продолжается ли мысленное состязание с ним и в период создания "Маленьких трагедий"?

И, наконец, незадолго перед отъездом из Болдино, когда творческая энергия в короткий срок (за три месяца) реализовала себя почти во всех возможных родах и жанрах литературы (по порядку: роман, повести ("Повести Белкина"), поэма ("Домик в Коломне"), сказка, лирика, драма ("Маленькие трагедии"), публицистика), после чего агон утратил свою продуцирующую актуальность – тогда, в сознании полноты своих творческих сил, Пушкин пишет проникнутое великодушием и глубочайшим почтением двестишеи (элегический дистих) "На перевод Илиады":

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи

Старца великого тень чую смущенной душой.

Прежняя сатирическая эпиграмма была густо зачеркнута, а эта новая, как и "Царскосельская статуя", с абсолютной чистотой воспроизводит специфику древнегреческих эпиграмм-надписей (такие надписи к какому-либо произведению искусства имели у греков своей основной целью представить творение как живое). Но и в этом антологическом двестишеи остался след бывшего поединка с переводчиком "Илиады", за пафосом восхищения скрыт агонистический подвох. Дело в том, что первая строка эпиграммы воспроизводит однажды процитированные Пушкиным слова из античной драмы Лагарпа "Филоктет", которые он приводит как пример, доказывающий "неправдоподобие" языка драмы: законы этого жанра, говорит Пушкин, *"старались обосновать на правдоподобии, а оно-то именно исключается самой сущностью драмы <...> Например, у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, произносит на чистейшем французском языке: "Увы! Я слышу сладкие звуки эллинской речи". Не есть ли все это условное неправдоподобие?"* (из черновика письма Н.Н.Раевскому-сыну, подлинник по-французски, январь 1829 г.) (XIII: 541). Не присутствует ли иронический оттенок неправдоподобия в словах, сказанных на чистейшем русском языке по поводу русского перевода "Илиады": *"Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи"?*

Пушкинское полушутливое-полусерьезное соперничество с Гнедичем, разумеется, имело своей подоплекой нечто большее, нежели просто демонстрацию высокого уровня мастерства. По иронии судьбы, "Илиада" явилась в России как раз

в то время, когда сам жанр эпопеи утратил свою актуальность. Историческую жизнь героической поэмы, в сущности, окончательно закрыл пушкинский "Онегин", знаменательно, что это "роман в стихах", то есть вышедший из поэмы и вывернувший ее наизнанку новый жанр. "Онегин" – самый неоспоримый аргумент в пользу теории романа М.М. Бахтина: роман Пушкина – действительно, антиэпопея, причем, в этом качестве он отрефлектирован самим автором.

В одной из своих статей Ю.Н. Чумаков, определяя перспективы изучения "Онегина", назвал "небезынтересной" давнюю идею В.М. Жирмунского рассмотреть пушкинский роман как "комический эпос" (Чумаков, 2008: 78). Может быть, здесь не совсем уместно определение "комический", что, как известно, отрицал и сам Пушкин: "Где у меня *сатира*? О ней и помину нет в *Евгении Онегине*" (из письма А. Бестужеву от 24 марта 1825) (XIII: 155). Более отвечало бы природе романа заключение о его пародийности, что было отмечено еще Ю.Н.Тыняновым, подметившим "двупланность" героев "Онегина" (Тынянов, 1969: 156). Пародийность – неизбежное следствие смены художественных систем. Но пародийная форма, по определению Тынянова, направленная *на* или *против* какого-либо произведения, не ставит своей целью исключительно комический эффект (статья "О пародии") (Тынянов, 1977: 294). Пародирующее старую форму произведение может заключать в себе совершенно серьезное новое задание.

То, что "Онегин" мыслился своим создателем как противопеснь (в буквальном смысле слова "пародия") по отношению к эпопее, может подтвердить сам текст романа. Например, финал седьмой главы – строфа LV:

Пою приятеля младого  
И множество его причуд,  
Благослови мой долгий труд,  
О ты, эпическая муза!  
И, верный посох мне вручив,  
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.  
Довольно. С плеч долой обуза!  
Я классицизму отдал честь:  
Хоть поздно, а вступленье есть (VI, 163).

Давно указано, что в этой строфе дана "пародия на вступление к эпопее" (Чумаков, 2008: 19), но то, что она метит именно в греческую классику, кажется, не замечали. Между тем, здесь можно усмотреть пародию не только на начало поэм Гомера (в первых четырех стихах), но и на вступление к "Теогонии" Гесиода (Музы вручают поэту посох – специфический мотив Гесиода).

Пародийный выпад против эпопеи в конце седьмой главы не является неожиданным, он вполне подготовлен предыдущими "антиэпическими" репликами. Среди них, например, прямое обращение к Гомеру в XXXVI строфе пятой главы: здесь дано описание именинного обеда у Лариных, которое прерывается таким веселым "замечанием в скобках":

И, кстати, я замечу в скобках,

Что речь веду в моих строфах  
 Я столь же часто о пирах,  
 О разных кушаньях и пробках,  
 Как ты, божественный Омир,  
 Ты, тридцати веков кумир!

Разговор с Гомером был развернут далее в настоящий спор-поединок и занимал еще две строфы, изъятые из окончательного варианта и помеченные только номерами - XXXVII и XXXVIII, не исключено, что причиной их изъятия было желание убрать слишком откровенно заявленный здесь пародийный пафос состязания:

В пирах готов я непослушно  
 С твоим бороться божеством;  
 Но, признаюсь великодушно,  
 Ты победил меня в другом:  
 Твои свирепые герои,  
 Твои неправильные бои,  
 Твоя Киприда, твой Зевес  
 Большой имеют перевес  
 Перед Онегиным холодным,  
 Пред сонной скукою полей,  
 Пред И<стоминой> моей,  
 Пред нашим воспитаньем модным;  
 Но Таня (присягну) милей  
 Елены пакостной твоей  
 (VI, 650)

Возможно, убирая этот пародийный пассаж, Пушкин не хотел лишиться раздражить архаический вкус критики, между тем, эта строфа лучше всего объясняет, в чем состоит отличие романа от эпоса и почему роман актуален, а эпоса – анахронизм. Рожденный другой эпохой и другой культурой, Онегин принципиально не "эпичен", не "героичен", на фоне гомеровских "свирепых героев" он, действительно, выглядит пародией. Ср. в связи с этим пародийное обыгрывание темы "поединка": *"Что ж до сражений, то немного /Я попрошу вас подождать <...>/Сражение будет. Не солгу..."* (5 гл., XXXVIII); или: *"Они на мельницу должны /Приехать завтра до рассвета, /Взвести друг на друга курок /И метить в ляжку иль в висок"* (6 гл., XII); о Зарецком, "старом дуэлисте", сказано: *"В дуэлях классик и педант, /Любил методу он из чувства, /И человека растянуть /Он позволял – не как-нибудь, /Но в строгих правилах искусства, /По всем преданьям старины"* (6 гл., XXVI). Роман Пушкина, в противовес эпосу, пародийно отменяет героизм кровавого поединка.

Непародийный же, серьезно-высокий антипод Онегина – не герой, а героиня, победитель в нравственном поединке, что, конечно, никак не отвечает природе эпоса. Пушкинский "Онегин" открывает ту "романную" перспективу русской литературы, о которой Л.Шестов сказал: "Весь смысл нашей литературы в этом: у нас герои – не Онегины, а Татьяны, у нас побеждает не грубая самоуверенная,

эгоистическая сила, не бессердечная жестокость, а глубокая, хотя тихая и неслышная вера в свое достоинство и в достоинство каждого человека" (Шестов, 1990: 200).

В конечном счете, подлинной целью болдинского творческого поединка Пушкина было не опровержение критики и не соперничество с переводчиком "Илиады", а то, что создатель исторически новой классики отказал в актуальности идеалам классики старой, удалил ее из современности в родное ей прошлое. Иной дух времени и культуры диктовал иных героев, иные формы.

Но вот что примечательно. Другая художественная реальность вовсе не отменяла тех общих принципов организации формы, которые были заданы греческой классикой. Иными словами, роман отменял эпопею, но не отменял "меандрического" характера ее структуры.

Заметим здесь, что сам тип творческого мышления и стиля Пушкина в пушкинистике обычно описывают именно как "меандрический", хотя и в других терминах – в таких, например, как "полифония", "поливалентность", "диалогизм", "контрапункт". Но точнее и ближе всего к сущности меандра определение Ю.Н. Чумакова – "инверсивность", это понятие, по мнению ученого, наиболее точно передает специфику поэтики "Евгения Онегина": "...фундаментальной чертой романа, охватывающей все его жанровые признаки, является инверсивность <...> "Онегин" весь существует на противонапряжениях смысла, никогда не перетягивающихся на одну сторону в ключевых местах текста" (Чумаков, 2008: 67-68).

"Углубленное описание поэтики инверсий" Ю.Н. Чумаков ставит в ряд актуальных перспектив изучения "Онегина" (Чумаков, 2008: 78). Во исполнение этой рекомендации я хочу показать, как использует Пушкин меандрические инверсии на разных уровнях поэтической формы в "Онегине" и в поэме "Домик в Коломне".

Так, общее строение "Онегина" с включением в состав романа "Примечаний" и "Отрывков из путешествия Онегина" (3) образует идеальный композиционный меандр:

**Изначально  
заданный путь**

В начале романа:  
- путь героя из города в деревню;  
- *мужское* направление;  
- от скуки светского общения к деревенскому одиночеству;  
- любовь Татьяны и нравоучение Онегина;  
- отказ от любви из эгоизма;  
- разрушительная функция героя

**Встречный  
композиционный поворот**

В конце романа:  
- путь героини из деревни в город;  
- *женское* направление;  
- от тоски деревенского одиночества на светский раут;  
- любовь Онегина и нравственная отповедь Татьяны;  
- отказ от любви из жертвенности;  
- охранительная функция героини

Это, так сказать, большой композиционный меандр романа. Ключевые события романа взаимоотражаются, выступая по отношению друг к другу как "минус-прием". Пространственные перемещения и встречи героев выступают знаменуют динамику их внутреннего становления. Сначала разворачивается линия движения охлажденного разумом, опустошенного "лондонского денди" навстречу Татьяне (к ценностям "женского" начала): переезд в деревню, встреча с Ленским, влюбленность

Татьяны, – на этом пути лежит возможность возрождения *души*. Эта линия обрывается в главе "Именины", где Онегин, предпринимая пошлое ухаживание за Ольгой, делает поворот назад – к своему петербургскому дендизму. Встречное устремление Татьяны, доверчивой и неискушенной души, к Онегину: французские романы, встреча и объяснение с Онегиным, сон, деревенский кабинет Онегина, – это путь к приоритетам "мужской" стороны – к *разуму* и *воле*. Взаимоотражаются начальное и конечное состояние героев: холодный сплин – сердечное страдание Онегина; жар сердца – "крещенский холод" Татьяны. В момент первой встречи меандрически разошлись, не соединившись, слишком холодный разум и пламенное влечение сердца, в момент встречи второй – пылающая кровь страсти и холод нравственного долга ("*У! как теперь окружена /Крещенским холодом она!*").

Меандрический виток судьбы Татьяны завершен, "Примечания" подводят под ним итоговую черту, "Отрывки из путешествия Онегина" открывают новый поворот меандра, обозначая перспективу круговой бесконечности бытия (меандр – орнамент, прежде всего, вазописи). Далее меандрическую "даль свободного романа" можно продолжать, а можно без ущерба оборвать в любом месте, что Пушкин и делает, так же, как автор эпоса ("Илиады"). Последний стих романа "Итак, я жил тогда в Одессе...", по тонкому замечанию Ю.Н. Чумакова, "как бы снова начинает только что оконченный роман, первые главы которого писались именно в Одессе" (Чумаков, 2008: 96).

Внутри большого меандра свои извилистые повороты, меандрическому принципу подчинено само развитие характеров, поэтому мы то и дело сталкиваемся с утверждениями прямо противоположными. Приведем пример с Ленским: так, тезису XI строфы второй главы, где говорится о том, что Ленский, как и Онегин, не терпел деревенских пиров, "бежал" их разговоров "*о сенокосе, о вине, о псарне, о своей родне*", – противостоит антитезис II строфы третьей главы, где он, напротив, во всем этом не видит беды и предпочитает Онегину "домашний круг". Тезис строфы XIII главы второй утверждает, что Ленский не имел, конечно, "*охоты узы брака несть*", – антитезис строфы L главы четвертой это опровергает: он уже не враг Гимена, "*И тайна брачных постели / И сладостной любви венки /Его восторгов ожидали*". И так далее – вплоть до меандра двух возможных итогов судьбы Ленского, если бы он остался жив.

Сопоставления можно продолжать и далее, но здесь мы остановимся, в рамки статьи все равно не уместить все меандрические повороты романа. Геометрически стройное здание композиции "Онегина" как будто, действительно, подтверждает мысль Пумпянского об "исчерпывающем делении" как принципе классического мышления Пушкина, но эта мысль нуждается в существенной поправке: "деление" у Пушкина тогда будет "исчерпывающим", когда целое (особенно если оно – живое) приобретет структуру меандра, то есть будет заключать в себе в качестве равных две противоположные возможности, соединенные линией разнообразных переходных нюансов.

Но есть и другая поправка. Нас заставит ее внести поэма (точнее, стихотворная повесть) "Домик в Коломне". Здесь меандрический принцип виртуозно воплощен в музыкально-ритмической структуре текста, то есть на уровне самых первых начал-основ поэтического искусства.

Поэма писалась болдинской осенью 1830 г. параллельно с заметками "Опровержения на критики", она и возникла первоначально как некая, по выражению С.А. Фомичева, "стихотворная антикритика", как отклик на тему журнальных баталий, оформленный октавами. В рукописях Пушкина исследователи выделяют два больших стихотворных фрагмента, "обладающих самостоятельным значением вне полного текста поэмы" (Фомичев, 1980: 49). Из этих октав, в конечном итоге, было сформировано вступление к поэме "Домик в Коломне", в него не вошли особенно заостренные, эпиграмматически открытые выпады, и цель "антикритики" убрана в глубокий подтекст.

Поэтологическое вступление поэмы строится как развертывание метафоры стихового войска. Ведомый духом состязания, Пушкин начинает сражение. Забегая вперед, скажу, что это сражение ведет *классик* сразу против двух лагерей – архаистов и новаторов.

Ставка в этом поэтическом состязании сделана на 2 полярные по своему масштабу ритмические единицы: самую мелкую – размер (в данном случае 5-стопный ямб) и самую крупную – строфу (в данном случае – октаву). В основу военной тактики поэта-полководца тоже заложен меандр: чистота размера нарушается, строгость октавы соблюдается (мелкое колеблется, крупное незыблемо).

Такая тактика, на наш взгляд, рассчитана на двух конкретных адресатов. Разбирая один из оставшихся в рукописи фрагментов вступления, С.А. Фомичев предположил, что он был направлен против болгаринского отзыва о 7 главе "Евгения Онегина", но Пушкин не стал печатать свою антикритику, вероятно, потому, что она показалась ему слишком мягкой (Фомичев, 1980: 56-57). Возможно, Булгарин, действительно, был одним из поводов, провоцирующих Пушкина на сражение, но вступление "Домика в Коломне" по отношению к такому противнику, как Булгарин, – все равно что стрельба из пушек по воробьям, что Пушкин, конечно, прекрасно понимал (ср. его письмо к Плетневу от 5 мая 1830 г., где речь идет о публикации "Бориса Годунова": *"Думаю написать предисловие. Руки чешутся, хочется раздавить Булгарина. Но прилично ли мне, Александру Пушкину, являясь перед Россией с "Борисом Годуновым", заговорить о Фаддее Булгарине? Кажется, неприлично"*) (XIV: 89). Точно так же виртуозная стиховая игра "Домика в Коломне" для фигуры Булгарина слишком изыскана и гениальна. Пушкинский поединок подразумевал более приличествующих противников.

Один из них – приятель-архаист. По справедливому мнению М.Харлапа, "Домик в Коломне" явился продолжением полемики с П.А. Катениным, начатой катенинской "Старой былью" (1828 г.), в которой был спрятан довольно ядовитый выпад против Пушкина (Харлап, 1980: 226). Задевающую поэта *"argiète pensée"* (заднюю мысль) "Старой были" блестяще раскрыл Ю.Н. Тынянов.

Напомню: в катенинской балладе изображено состязание двух певцов – грека и русского, из них второй, отказавшийся от песни-хвалы царям, подразумевал самого Катенина, а под видом женоподобного скопца-эллина, поющего царю льстивую песнь в стиле ломоносовских од, представлен Пушкин. "Старая быль" обличала Пушкина в верноподданнической подобрастности, намекая на пушкинские "Стансы" и стихотворение "Друзьям" ("Нет, я не льстец, когда царю...") (Тынянов, 1969: 73-85).

Тынянов не задавался вопросом, какая "artière pensée" заложена в том, что певец-льстец изображен именно "греком", да еще "скопцом", хотя приведенные ученым катенинские письма позволяют это понять. Так, посылая Пушкину "Старую быль", Катенин в сопроводительном письме писал: "Я ведь тебя слишком уважаю, чтобы считать в числе *беспечных* поэтов (выд. Катениным), которые кроме виршей ни о чем слушать не хотят" (Переписка, 1982, II: 210). Но сама "Старая быль" утверждала противоположное. Реплика письма иронически двусмысленна, она явно спроецирована на образ *беспринципного* "грека-скопца" и, в сущности, поясняет, что "грек" "Старой были" – это поэт, виртуозно владеющий сладкозвучной формой, но абсолютно безразличный к тому, что воплощено в этой форме. Не случайно "песнь грека" пародирует оды Ломоносова, о чем Катенин упоминал в письме к Н.И. Бахтину, эта пародийность должна подчеркнуть "формальность" высокого, серьезного тона или попросту одическое пустозвонство хитрого "грека-скопца". Именно так Катенин оценил "Стансы" Пушкина в другом письме Бахтину: "О стансах С.П. скажу вам, что они как многие вещи в нем *плутовские*, то есть, что когда воеводы машут платками, коварный Еллин отыграется от либералов, перетолковав все на другой лад" (Тынянов, 1969: 79-81).

Итак, Пушкин в "Старой были" – "коварный эллин", поэт формы, движимый конъюнктурой момента, "скопец", утративший мужество. Этот выпад, как пояснил Тынянов, был завуалирован Катениным: вместе со "Старой былью" Пушкину было послано "Посвящение", где Катенин называет его "настоящим Поэтом" и предлагает ему чашу с напитком, должным возбудить дух его молодости – "бейронский" (байроновский, мятежный). Первоначально Пушкин ответил только на "Посвящение", это стихотворение "Ответ Катенину" (1828 г.), где поэт уклоняется от тех "лавров", которыми его собирается увенчать приятель: *"Я сам служивый: мне домой /Пора убраться на покой <...> Останься ты в делах Парнаса, /Пред делом кубок наливай, /И лавр Корнеля или Тасса /Один с похмелья пожинай"*.

Ответом на "Старую быль" стал "Домик в Коломне", и здесь Пушкин дает Катенину настоящее "сражение". Примечательно, что он отвечает, выступая в той роли, в которой изобразил его Катенин, то есть в роли "грека": в качестве своего оружия он избирает чистую форму.

Раскрытие целей пушкинского "военного" замысла требует некоторых стиховедческих сведений.

Катенин сам не раз выступал в качестве реформатора стиха. Так, он считал своей заслугой введение в русскую поэзию "фактуры пятистопного ямба" с цезурой на 2-й стопе (Харлап, 1980: 227). Кроме того, одним из его изобретений был русский вариант итальянской октавы, строфы, на его взгляд, наиболее подходящей для эпопеи. Предложенная им схема русской октавы, состоящей из восьми пятистопных ямбов, такова: I. AbAbAbCC, II. aBaBaVcc (тройные созвучия с чередованием мужских и женских окончаний и заключительным двустипием; кроме того, чередование мужских и женских рифм требовалось и на стыке строф). Однако эта схема осталась лишь в теории, Катенин сам же отказался от нее по той причине, что русский язык, на его взгляд, слишком беден рифмами для тройных созвучий, а "никакой размер не стоит того, чтобы ему жертвовать в поэзии смыслом". На практике он стал пользоваться более простой схемой – AbAbCCdd (Измайлов, 1971: 102-105).

В поэме Пушкина обыгрываются оба катенинских открытия: пятистопный ямб и октава, но обыгрываются меандрически. То, что для Катенина незбылемо, а именно – цезура на 2-й стопе, Пушкиным нарушается (он отменяет строгую обязательность цезуры в указанном месте), а то, что его приятелем отвергнуто (сложная форма октавы) – принимается. Заметим, нарушается то, что *легко исполнить*, а соблюдается то, что *выполнить чрезвычайно трудно*. Во всем этом можно усмотреть своего рода меандрическую "мораль" Пушкина архаистам: им не доступны свои собственные приемы, а их противник просто "болтает" октавой, демонстрируя легкость выполнения этого задания. Более того, он при этом еще и отягощает себя дополнительными трудностями.

До какого предела доходит меандрическая виртуозность поэта, можно продемонстрировать стихами, подвох которых открывается только специалистам-стиховедам:

Признаться вам, я в пятистопной строчке

Люблю цезуру на второй стопе.

Это пример смертельного поединка содержания и формы. Форма второй строки (бесцезурный ямб) уничтожает содержание, но внутри ее обратный меандрический удар содержания по форме: слово "цезуру" уничтожает паузу-цезуру в нужном месте (на 2-й стопе).

Другой пример такого же рода – в I строфе:

Четырехстопный ямб мне надоел:

Им пишет всякой. Мальчикам в забаву

Пора б его оставить. Я хотел

Давным-давно приняться за октаву.

А в самом деле: я бы совладел

С тройным созвучием. Пущусь на славу!

Ведь рифмы запросто со мной живут:

Две придут сами, третью приведут.

Как заметил М.Харлап, "то, что именно в 5 и 6 строках, где Пушкин ставит третьи рифмы, отличающие октаву от катенинской псевдооктавы, говорится о "тройных созвучиях", – это такая же насмешка, шутка того же характера, что и слово "цезура", поставленное поперек цезуры" (Харлап, 1980: 227) (4).

Удары основных ритмических сил (размера и октавы) направлены у Пушкина по разным целям. Пятистопный ямб с необязательной цезурой – выпад не только против Катенина, но и лагеря архаистов в целом. В одном из писем Вяземскому, которого связывали с Катениным отношения взаимной неприязни, Пушкин писал о его недруге так: *"он опоздал родиться – и своим характером и образом мыслей весь принадлежит 18 столетию"*; в черновике же письма была развернута целая комическая картина: *"Мы все по большей части привыкли смотреть на поэзию как на записную прелестницу, к которой заходим иногда поврать и поповесничать <...> Катенин, напротив того, приезжает к ней в башмаках и напудренный и просиживает у нее целую жизнь с платонической любовью, благоговеньем и важностью"* (Переписка, 1982: 143-144).

Ритмическая вольность бесцезурного ямба "Домика в Коломне" сравнивается автором с "тряским бегом" телеги по мерзлой пашне, что явно выглядит как антитеза ритмическому "параду" важных классицистов. "Тряский бег" или неровность скачущего размера не нужно воспринимать буквально, ритм пушкинской поэмы прекрасно уравновешен (из 320 стихов – 154 бесцезурных) (Измайлов, 1971: 108). Размер в поэме выступает не только ритмической единицей, но и метафорой. Стиховая рать Пушкина уподоблена нашествию орды, и стихи-рекруты, набранные из "мелкой сволочи" наречий и союзов, ниспровергают парнасские выси классицизма, как варвары состарившуюся римскую цивилизацию. *"А стихотворец... с кем же равен он? / Он Тамерлан иль сам Наполеон"*, т.е. из полководцев – разрушителей устоев и традиций. Тот же смысл (ликвидация классицистских устоев) в уподоблении стихов "цыганскому табору": *"И табор свой с классических вершинок / Перенесли мы на толкучий рынок"*.

Метафорическая семантизация бесцезурного пятистопного ямба как варварского натиска на классицистский "хороводец старушек муз", возможно, спровоцирована одним замечанием Джамбаттиста Вико, которое Пушкин отчеркнул, читая имеющийся в его библиотеке французский перевод книги Вико "Principes de la philosophie de l'histoire" (Paris, 1827, p.50): "Le vers iambique est celui qui se rapproche le plus de la prose, et l'iambe est un mètre rapide comme dit Horace" (Ямбический стих наиболее приближается к прозе, и ямб – это метр стремительный, как говорит Гораций) (Мейлах, 1974: 36). В стремлении же к прозаизации размера (к превращению "языка богов" в "болтовню") можно снова усмотреть меандрический поворот Пушкина против мнения Катенина, который утверждал, что без цезуры на четвертом слоге пятистопный ямб "делается вялым и сбивается на прозу" (Измайлов, 1971: 104).

Что касается октавы, то она метит в другую цель, а именно – организует тактическое направление против новаторов. Пушкинская поэма – поединок не только с приятелем-архаистом, но и с другом-романтиком. Этого другого адресата поэмы до сих пор не замечали. Его образ зашифрован, как в загадке, в строках: *"Как говорят о том оригинале, / Который, не кормя, на рысаке / Приехал из Москвы к Неве-реке"*. Пушкин дает несколько подсказок. Одна – биографическая: в конце февраля 1830 года "приехал из Москвы к Неве-реке", вызвав неудовольствие царя, князь Вяземский. Кроме того, слово "оригинал" – устойчивая у Пушкина характеристика Вяземского, например: *"Он обладает редкой способностью оригинально выразить мысли"* (XI:60), *"статьи кн. Вяземского носят на себе отпечаток ума тонкого, наблюдательного, оригинального"* (XI:97).

Две другие подсказки – метафорические. Одна из них заключена в 4 и 5 строках VII октавы: *"поплетусь-ка дале / Со станции на станцию шажком"*. С.А. Фомичев видел в этих стихах пародийное обыгрывание одного выражения Булгарина из его отзыва об "Онегине": "Больно и жалко, но должно сказать правду. Мы видели с радостью подоблачный полет певца "Руслана и Людмилы" и теперь с сожалением видим печальный поход его Онегина, тихим шагом, по большой дороге нашей словесности" (Фомичев, 1980: 57). Этого источника мы не исключаем, однако обратим внимание, что первоначальный вариант 4-5 строк VII октавы был иным: *"поплетусь я дале / С октавы на октаву, все шажком"*. Зачем понадобилась замена октавы на станцию? Возможно, затем, что произошла смена адресата: вариант *"Со станции на станцию шажком"* совершенно прозрачно намекает на

Вяземского (болдинской осенью 1830 г. его стихотворение "Станция" отозвалось еще и в "Станционном смотрителе", написанном незадолго до "Домика в Коломне"). Еще одна метафора *"не кормя, на рысаке"* отсылает к дорожной метафорике поэтологического стихотворения Вяземского "Коляска":

Скакун, заносчивый подчас,  
 Мой избалованный Пегас,  
 Узде строптиво-непокорный,  
 Гулял, рассудка не спросясь,  
 И по проселкам своевольно  
 Бесился подо мной довольно,  
*Прекрасным всадником гордясь.*

*"Скажу, рысак! Парнасский иноходец /Его не обогнал бы",* - с ироническим восхищением откликается в своей поэме Пушкин. Любитель "безостановочного" сюжета рифм, за которыми "легко несется ум", то есть скачкообразный поток мыслей, Вяземский не чтит строфику: "признаюсь, – писал он в примечаниях к своему стихотворению "Станция", – не люблю стихов занумерованных: цифры и поэзия – пестрота, которая рябит глаза" (Вяземский, 1986: 179). Отнесенная к Вяземскому пушкинская метафора *"не кормя, на рысаке"* означает 'лихо', 'своевольно' как в жизни, так и в стихах, не знающих строфических остановок. Контрударом по отношению к этой безудержной "езде" Вяземского является у Пушкина "станция-октава": *"Как весело стихи свои вести /Под цифрами, в порядке, строй за строем"*.

Здесь можно подвести итог: размер пушкинской поэмы – это минус-прием по отношению к чрезмерной нормированности классицистов, строфа-октава – минус-прием по отношению к неограниченным вольностям романтиков. Ритм поэмы "наглядно" выражает позицию поэта, о которой он неоднократно высказывался прямым публицистическим словом, например: *"Долгое время покорствовал своенравным уставам, давшим ей слишком стеснительные формы, она <литература> ударились в крайнюю сторону, и забвение всяких правил стала почитать законною свободою"* (из статьи "Мнение М.Е. Лобанова...", 1836 г.) (XII: 70). В другом месте (еще ранее) Пушкин говорил, что в литературе все "секты" для него *"равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную стороны"* (Письмо к издателю "Московского вестника", 1828 г.) (XI: 66).

Таким образом, размер и октава в "Домике в Коломне" – это произведенный поэтом-классиком синтез противоречий, сведение в единство того, что противоборствующими сторонами культуры почитается взаимно не приемлемым.

Но это еще не все. Есть возможность объяснить и особый характер пушкинского синтеза. Для этого посмотрим, откуда явилась такая неожиданная метафора, как *рать стихов*, из которой развернут весь сюжет вступления. На наш взгляд, она спровоцирована "греческой" ролью автора поэмы и представляет собой нечто иное, как реализацию этимологического значения греческого слова ὁ στῆχος (в первом значении: ряд воинов, людей, предметов; в производном: строка в книге, стих). Выше мы говорили, что Пушкин не знал греческого языка, однако в его библиотеке имелся греческо-французский словарь (Dictionnaire grec-français par Planche, Paris, 1817), где наряду с прямым и переносным значениями слов приводится их этимология:

"L'explication des mots de la langue grecque, leur étymologie, leur sens propre et figuré" (Модзалевский, 1988: 45). Сознательную игру Пушкина с этимологическими значениями подтверждают и оставшиеся в рукописи строки, где обыгрывается латинское слово *versus* (тоже: ряд, линия, строка, стих – но не от 'шагать', как у греков, а от 'поворачивать'): *"Порой я стих повертываю круто, /Все ж видно: не впервой я им верчу"* (V: 380).

Слово ὁ στίχος является однокоренным по отношению к τὸ στοιχεῖον (буква, начало, элемент, стихия, самая первая и простая часть чего-нибудь), оба восходят к глаголу στείχω (ступаю, иду, шагаю) и подразумевают, в первом случае – ряд, в котором шагают друг за другом некие однородные элементы, во втором случае – некий элемент, шествующий в одном ряду с другими, ему подобными. Слово στίχος ушло в поэтику, στοιχεῖον же стало философским термином.

Комментируя термин τὸ στοιχεῖον, А.Ф. Лосев поясняет, что он "обозначает первоначальную определенность бытия, противоположную всякой хаотической стихийности, и, наоборот, обозначает нечто раздельное и четкое, подобно тем буквам-атомам, из которых, по мнению атомистов, составляется вся действительность и из которых создается всякая трагедия и комедия" (Лосев, 1971: 19). А то же слово во множественном числе τὰ στοιχεῖα, (азбука, алфавит, начала, основы) характеризует греческое понимание универсума как упорядоченного движения элементов-начал, демонстрирующих "равномерное распределение определенной структуры космической целостности" (Лосев, 1994: 180). Можно сказать, στοιχεῖα – это абстрактный эквивалент меандру. От греческого στοιχεῖον происходит русское слово *стихия*, перевернувшее значение греческого термина с ног на голову: оно, напротив, указывает на неотчетливость, беспорядок, неравномерность, хаотичность и т.п.

Возвращаясь к Пушкину, заметим, что греческий στίχος в его поэме представлен рядом воинов-варваров и, соответственно, в большей степени отвечает содержанию русской *стихии*: *"Из мелкой сволочи вербую рать. /Мне рифмы нужны; все готов сбережь я, /Хоть весь словарь; что слог, то и солдат – /Все годны в строй: у нас ведь не парад <...> Не бойтесь, мы не будем слишком строги; Держись вольней и только не плошай..."*. Пушкинская стиховая "орда", таким образом, – минус-прием по отношению к семантике организованного ряда греческого "стиха". В октавах, не вошедших в поэму, осталась еще и сходная тема "растрепленного", "развинченного", "вывихнутого" романтиками александрийского стиха (V: 376-377).

Под влиянием этимологии греческого языка сложился, на наш взгляд, и метафорический образ октавы-станции: *"Поплетусь-кадале /От станции до станции шажком"*. Вообще образ читается и сам по себе (вне каких-либо контекстов): октава замедляет и мерно организует движение стихов. Но "поплетусь... шажком" как-то подозрительно точно напоминает реализацию этимологического смысла греческого понятия, обозначающего прозу – πεζὸς λόγος, буквально 'пешее слово'. Если это так, то перед нами еще один сознательно проведенный меандрический изыск: эпическая октава, переименуясь в "станцию", объявляется языком прозы. В принципе содержание пушкинской поэмы – рыночный анекдот – вполне подтверждает такой оборот дела. Кстати, октава могла быть метафорически названа "станцией" как раз после обращения к прозе, то есть после написания "Станционного смотрителя".

Развинченный стих-варвар и прозаическая октава-станция – соединения меандрические, но совсем не греческого типа. Греческий меандрический стиль подразумевает "поворот", противоположный заданному направлению, обязательным и закономерным, в меандре – совершенно ясная выраженность сил: *одно против другого* (это рационально установленное и *ожидаемое* противоречие). В поэме "Домик в Коломне" соотношение полярных сил иное: *одно в другом*, внутри порядка (октавы) – брожение мятежного размера. Меандрические "повороты" у Пушкина, в частности ритмические "верчения" стиха – не закономерность, а *стихия*, случай, т.е. непредсказуемы. Это как раз та другая поправка, которую нужно внести в концепцию Пумпянского: аналитическое членение живой целостности универсума не может быть "исчерпывающим", для анализа останется недоступной непредсказуемость *случая*.

Пушкин был "греком", но "русским греком". Здесь можно вспомнить одно его любопытное замечание о роли случая в истории: "Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном, и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* – мощного, мгновенного орудия провидения" (из статьи "О втором томе "Истории русского народа" Полевого", написанной той же болдинской осенью 1830) (XI: 127).

В поэме "Домик в Коломне" та же мысль заключена в самой поэтической форме. Здесь Пушкин самым блестящим образом продемонстрировал смысловое первенство формы перед тематическим содержанием. Форма реализует смысл на уровне онтологии – общих основ живого бытия. Изменчиво-прихотливая вольница стихового войска октавы – это пушкинский вариант стойхейи = начал, первоэлементов или первичных стихий бытия в их живом и далеко не всегда предсказуемом движении. По отношению к форме авантюрный сюжет о Параше и переодетом в кухарку гвардейце – частный вариант общего смысла. В результате получаем еще один "меандрический" вывод: содержание поэмы – общедоступный житейский анекдот, но форма требует для своего прочтения нешуточного филологического профессионализма.

Содержательная первостепенность формы – это тот уровень художественного мастерства, который позволяет говорить о творении как классическом в значении 'совершенный', 'первоклассный'.

Онтология формы "Домика в Коломне" хорошо проясняет, в чем состоит суть ответа Пушкина двум своим друзьям-поэтам, раздраженным его "верноподданнической" позицией. В ритмическом единстве размера и октавы, когда единичное свободно колеблется, а целое незыблемо, дан наиболее оптимальный вариант существования живого универсума культуры. Оценим на этом фоне позицию его друзей. У Катенина все перевернуто, ему свойственно недовольство целым (отвергнул слишком строго организованную октаву) и авторитарный деспотизм по отношению к единичному (требование жесткой нормированности размера), в жизни точно так же он соединял в себе внутренний мятеж против существующего порядка и деспотизм по отношению

к отдельным людям. Что касается Вяземского, то его "безудержная" оригинальность и нелюбовь к "строфе" (к русской "станции") грозила ему вытеснением если не за пределы, то на периферию целого, иначе говоря, выходом из центра отечественной культуры, о чем Пушкин вел с ним скрытый диалог и в поэме, и в повести "Станционный смотритель", и что, в конечном итоге, осуществилось на самом деле в творческой судьбе Вяземского.

#### Примечания

1. Речь в письме Пушкина идет, видимо, о стихотворении Кюхельбекера "Олимпийские игры", в котором картина греческих состязаний предваряется вступлением, выдержанным в духе библейских видений-пророчеств.

2. По разысканиям академика М.П. Алексеева, помимо Лефевра, Пушкин, возможно, использовал при переводе элегии Ксенофана Колофонского еще один прозаический перевод, сделанный французским философом В.Кузеном, широко известным в России (Алексеев, 1972: 393-400); вообще об источниках пушкинских "подражаний древним" существует большая литература, см., например: Якубович Д.П. Античность в творчестве Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии*. Вып. 6. Л., 1941. С. 92-159; Гельд Г. Пушкин и Афиней // *Пушкин и его современники*. Вып. XXXI – XXXII. Л., 1927. С.15-18; ). Гельд Г. Пушкин и Сафо. Пушкин и Анакреон // *Пушкин и его современники*. Вып. XXXVIII – XXXIX. Л., 1930. С.202-204. Толстой И.И. Пушкин и античность // *Ученые записки ЛГПИ им. А.И.Герцена*. Л., 1938. Вып. 14).

Но прозаические переводы Лефевра и Кузена не могли быть единственным источником Пушкина уже потому, что не отражали метрических особенностей греческих оригиналов. Вслед за американским исследователем Ричардом Барджи М.П. Алексеев предположил, что Пушкин, вероятно, читал не только переводы Лефевра, но ознакомился и с греческими подлинниками, отдельные образцы которых были приведены в примечаниях Лефевра (Алексеев, 1972: 395-396). Добавим, это тем более вероятно, что в библиотеке Пушкина имелся греческо-французский словарь (См.: Модзалевский, 1988: 45, № 167).

3. Настоящим финалом "Онегина" Ю.Н. Чумаков вслед за Ю.Н. Тыняновым считает последний стих "Отрывков из путешествия Онегина": "Итак я жил тогда в Одессе..." (Чумаков, 2008: 22).

4. Такую же игру ритмом-смыслом стиховеды отмечают в XXXVI октаве, в которой вместо восьми семь стихов:

Пред зеркальцем Параши, чинно сидя,  
Кухарка брилась. Что с моей вдовой?  
"Ах, ах!" – и шлепнулась. Ее увидя,  
Та, второпях, с намыленной щекой,  
Через старуху (вдовью честь обидя)

.....

Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,  
Да ну бежать, закрыв себе лицо.

Прыжок разоблаченной "кухарки" передан здесь одновременно и ритмически – прыжком через 6 строку (в которой должна быть третья мужская рифма). По этой причине заключительное двуступище, должное иметь, согласно правилу чередования, женские окончания, завершается мужскими рифмами: так, тоже ритмически передается "превращение" женщины в мужчину (Виленчик, 1987: 364).

## Литература

Л.И. Акимова, 2007, *Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика, Алфавит-классика*, Санкт-Петербург.

М.П. Алексеев, 1972, К источникам "Подражаний древним" Пушкина // *Алексеев М.П. Пушкин*, Наука, Ленинград. С. 393-400.

А.А. Блок, 1962, *Собр. соч.: в 8 томах*, Т.5, Художественная литература, Москва-Ленинград.

В.Я. Брюсов, 1975, *Собр. соч.: в 7 томах*, Т. 6, Художественная литература, Москва.

5. Б.Я. Виленчик, 1987, Прыжок через строку (О XXXVI октаве "Домика в Коломне") // *Известия АН СССР. Сер. литературы и языка*. Т. 46. № 4, Наука, Москва, С. 363-365.

П.А.Вяземский, 1986, *Стихотворения*, Советский писатель, Ленинград.

М.Л. Гаспаров, 1989, *Очерк истории европейского стиха*, Наука, Москва.

М. Л. Гаспаров, 1995, *Избранные статьи*, Новое литературное обозрение, Москва.

Я.Э.Голосовкер, 1987, *Логика мифа*, Наука, Москва.

В.А. Грехнев, 1980, *Болдинская лирика А.С. Пушкина (1830 год)*, Волго-Вятское книжное издательство, Горький.

Н.В. Измайлов, 1971, Из истории русской октавы // *Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В.В.Виноградова*, Наука, Ленинград, С. 102-110.

Н.В. Измайлов, 1976, *Очерки творчества Пушкина*, Наука, Ленинград.

Ю.Д. Колпинский, 1977, *Великое наследие античной Эллады и его значение для современности*, Изобразительное искусство, Москва.

*Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: в 4-х томах*, Т.3. 1829-1832, 1999, сост. Н.А.Тархова, Слово/Slovo, Москва.

А.Ф. Лосев, 1971, Стойхейон. Древнейшая история термина // *Ученые записки МГПИ им. В.И. Ленина*, Т. 450, Москва, С. 18-26.

А.Ф. Лосев, 1996, *Гомер*, Молодая гвардия, Москва.

А.Ф.Лосев, 1994, *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития*, Кн. II, Искусство, Москва.

Б.С. Мейлах, 1974, Пушкинская концепция развития мировой литературы (К постановке вопроса) // *Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII. Пушкин и мировая литература*, Наука, Ленинград. С. 25-57.

П. Мериме, 1958, *Статьи о русских писателях*, Художественная литература, Москва.

Б.Л. Модзалевский, 1988, *Библиотека Пушкина. Приложение к репринтному изданию*, Книга, Москва, С. 45. № 167.

*Переписка А.С.Пушкина: в 2-х томах*, Т.2, 1982, Художественная литература, Москва.

И.Ю. Подгаецкая, 1976, К понятию "классический стиль" // *Типология стиливого развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле*, Наука, Москва, С. 41-64.

Л.В. Пумпянский, 2000, *Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы*, Языки русской культуры, Москва.

А.С. Пушкин, 1937-1959, *Полное собрание сочинений: в 17 томах*, Издательство АН СССР, Москва-Ленинград. Цитаты из этого издания даются в статье с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская нумерация).

В.Б. Сандомирская, 1979, Из истории пушкинского цикла "Подражания древним" (Пушкин и Батюшков) // *Временник пушкинской комиссии. 1975*, Наука, Ленинград, С. 15-30.

Ю.Н. Тынянов, 1969, *Пушкин и его современники*, Наука, Москва.

Ю.Н. Тынянов, 1977, *Поэтика. История литературы. Кино*, Наука, Москва.

С.А. Фомичев, 1980, К творческой истории поэмы "Домик в Коломне" (Наблюдения над рукописью) // *Временник Пушкинской комиссии. 1977*, Наука, Ленинград.

М. Харлап, 1980, Poleмический смысл "Домика в Коломне" // *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*, Т. 39. № 3, Наука, Москва, С. 219-229.

Т.Г. Цявловская, 1980, *Рисунки Пушкина*, Искусство, Москва.

Ю.Н. Чумаков, 2008, *Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассмотрений*, Языки славянской культуры, Москва.

Л. Шестов, 1990, А.С. Пушкин // *Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в.*, Книга, Москва, С. 194-206.

А.И. Штерн, 1985, Stoicheia и Платоновы многогранники // *Античная культура и современная наука*, Наука, Москва.

## O TIPOLOGIJI PUŠKINOVA KLASIČNOG MIŠLJENJA

Ovaj se rad ubraja u komparativno-tipološka istraživanja. Cilj je shvatiti posebnosti klasičnog mišljenja ruskog genija u kontekstu tipološki bliskog mu fenomena grčke klasične književnosti. Za polaznu smo točku poredbe odabrali grčki meandar kao svojevrsni unutarnji kulturni model i kao racionalnu sliku univerzuma, istodobno proturječno i dinamično. Inverzivnost Puškinove umjetničke svijesti tipološki je srodna grčkom svjetonazoru; u skladu pak s duhom ruske kulture njegova inverzivnost poprima drugačiji oblik: grčki meandar prikazuje jasno izražen suodnos sukobljenih snaga ili očekivanu proturječnost; ontologija Puškinovih pjesničkih formi potvrđuje prioritet slučajnog i stihijskog, tj. nepredvidivost obratnog kretanja u odnosu na zadani smjer.

KLJUČNE RIJEČI: *klasični, klasicizam, lažnoklasični, meandar, agon, inverzivnost, minus-postupak, stojhejon, stihija, stih, ontologija pjesničkog oblika.*