

ИСТОРИЯ

И

Выпуск 14 (14)

КУЛЬТУРА

Кафедра истории
западноевропейской и русской культуры
Института истории Санкт-Петербургского
государственного университета
и авторский коллектив альманаха

«История и культура»

посвящают настоящий выпуск

80-летнему юбилею

создателя и до недавнего времени
заведующего кафедрой,
доктора филологических наук, профессора

Юрия Константиновича

РУДЕНКО

В этом выпуске альманаха

публикуется статья Юрия Константиновича Руденко (р. 19.11.1935)

ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СМЫСЛОБРАЗОВАНИЯ: СТИХОТВОРЕНИЕ А. С. ПУШКИНА «АРИОН»

В статье предлагается краткий целостный анализ стихотворения А. С. Пушкина «Арион» (1827–1830). Подвергается критике общепринятая аттестация сохранившегося автографа (ИРЛИ РАН, тетр. ПД 833, л. 37) как «перебеленного, с правкой» (Цявловский 1949) или даже «белового, с правкой» (Кардаш 2009); в действительности этот автограф должен быть квалифицирован как «черновой, с правкой». Устанавливается также принадлежность стихотворения к антологическому роду лирики, о чем до сих пор никто не писал: напротив, автор единственного специального исследования русской антологической поэзии 1-й трети XIX в. (Кибальник 1990) это стихотворение даже не упоминает. Анализ приема тематического замещения общеизвестной «арионовской легенды» (восходящей к Геродоту) «простым» рассказом самого героя легенды о действительно случившемся — о «грозе», погубившей всех его друзей-единомышленников, но спасшей его самого; разносторонний анализ стиховой структуры текста и выяснение его лексико-стилевого своеобразия — позволяют увидеть в подтексте «Ариона» решенную поэтом художественную сверхзадачу, которая одновременно открывает неожиданную глубокую грань в созревавшем тогда пушкинском историзме, а с другой — придает стихотворению внятную, вызывающую множество противоречащих друг другу интерпретаций его в литературе о Пушкине. «Разгадка», как показывает автор, лежит в той образно-стилевой двуплановости, которая разводит на два с половиной тысячелетия поэта-автора и поэта-героя и в то же время органически роднит их в рамках единого поэтического текста.

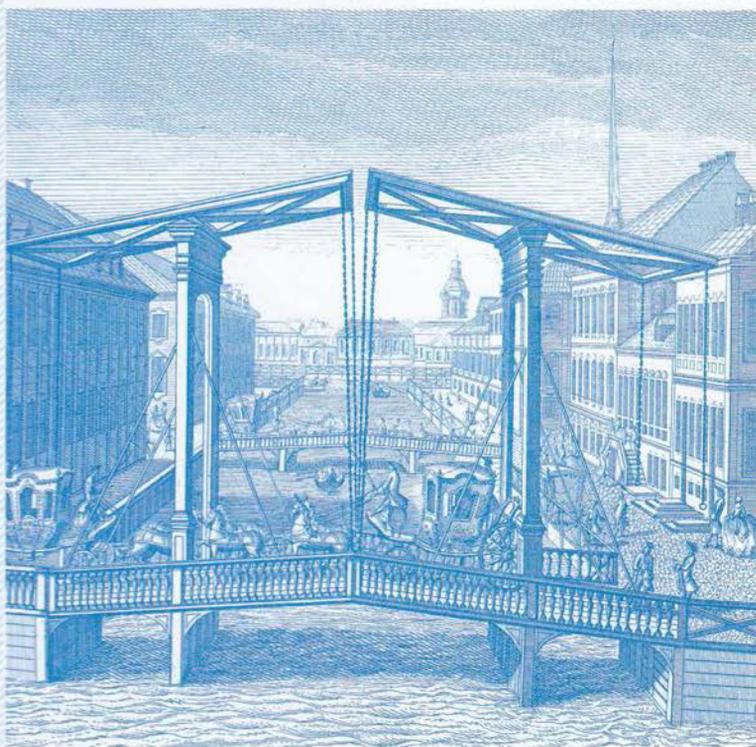
The article is concerned to the brief holistic analysis of A.S. Pushkin's poem "Arion" (1827–1830). The traditional certification of the remained autograph (IRLI RAS Temp PD 833, n. 37.) has been criticized: the autograph is not "a bleached text with some corrections" (Tsyavlovsky 1949) or even not "a final correcting draft" (Kardash 2009); in fact, the autograph must be qualified as "a rough copy with corrections". This poem can be defined in the genre of anthological lyrics but nobody has yet written about this aspect: on the contrary, such a well-known author as Kibalnik (Kibalnik 1990), studying Russian anthological poetry of the 1-st third of the XIX-th century, does not even mention this poem. The analysis of the method named "substitution" of popular Arion legend by Herodotus with a "simple" story of the legend hero about something has really happened — the "storm" which ruined all the poet's unanimous friends, but which saved a poet himself. The comprehensive analysis of verse structure of the text, and the elucidation of its lexical and stylistic originality let you see any resolution of the main problem in the subtext of "Arion" which on the one hand can open up an unexpected deep side in mature Pushkin's historicism, and on the other hand — can give the poem one coherent but hidden sense: it disposes to many conflicting interpretations of the text in Pushkin's literature. The author shows us that "a solution" could be found in the figurative style duality that separated the person of the poet-writer and the legend of the poet-hero for two and a half thousand years. At the same time this dualism organically unites two images into the general poetic text.

ИСТОРИЯ

И

Выпуск 14 (14)

КУЛЬТУРА



Санкт-Петербург
2016

Санкт-Петербургский государственный университет
Институт истории
Кафедра западноевропейской и русской культуры

ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА

Выпуск 14 (14)

**ИССЛЕДОВАНИЯ
СТАТЬИ
СООБЩЕНИЯ
ПУБЛИКАЦИИ**

Санкт-Петербург
2016

ББК 83+85+87.8

История и культура. Вып. 14 (14)

Исследования. Статьи. Сообщения. Публикации

ISSN 2222-2960

Санкт-Петербургский государственный университет
Институт истории
Кафедра истории западноевропейской и русской культуры
Заведующий кафедрой
кандидат исторических наук, доцент *Д. О. Цыпкин*

Рекомендовано к печати
Ученым советом Исторического факультета СПбГУ.

Рецензенты:

В. Е. Ветловская, доктор филологических наук,
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН
Г. М. Прохоров, доктор филологических наук,
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

доктор филологических наук, профессор Ю. К. Руденко (СПбГУ) —
ответственный редактор
кандидат исторических наук М. А. Шibaев (СПбГУ) —
ответственный секретарь

кандидат исторических наук А. В. Березкин (СПбГУ)
доктор филологических наук В. Е. Ветловская, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН
доктор филологических наук, профессор Ю. В. Зобнин (СПбГУП)
доктор философских наук, профессор А. Л. Казин (СПбГУКиТ)
кандидат искусствоведения, доцент О. Б. Сокурова (СПбГУ)
кандидат исторических наук, доцент Д. О. Цыпкин (СПбГУ)
кандидат филологических наук, доцент А. А. Шелаева (СПбГУ)

Электронная версия сборника находится на сайте

<http://history.pu.ru/rus/IK>

Адрес редакции:

199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5

Тел./факс (812) 328-94-47

© текст, авторы статей (см. оглавление), 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

I

ИССЛЕДОВАНИЯ. СТАТЬИ

- О. Б. Сокурова.* Языковые координаты пространства и времени в русской культуре 7
- Ю. К. Руденко.* Принципы и приемы художественного смыслообразования: Стихотворение А. С. Пушкина «Арион» 23
- И. Ю. Шауб.* Легенда об Арионе 82
- С. Ю. Харькова.* Гидроним *Дунай* в севернорусских былинах . . . 95
- А. А. Асонова.* Трансформация «черной легенды» Испании в «желтую легенду» в новелле Проспера Мериме «Кармен» 107
- О. П. Святуха.* Стилиевые акценты в дореволюционной архитектуре Владивостока. Европейский облик дальневосточной окраины Российской империи 115

II

СООБЩЕНИЯ

- Г. Е. Лебедева.* К истории создания первого университетского учебника по истории Средних веков 133

<i>М. А. Шибаев.</i> Концепции истории России и современное медиапространство: тенденции и прогнозы	142
<i>Т. Г. Иванова.</i> Ранние свидетельства бытования былин в Архангельской губернии (по материалам работы над Словарем фольклористов: К. С. Молчанов. А. Н. Измайлов. М. Д. Суханов).	153
<i>А. В. Березкин, С. Ю. Крицкая.</i> Органическая метафора в терминологии Общего права	171
<i>Е. А. Булучевская.</i> Vladimiro Zabughin: историк, журналист, музыкант, альпинист — между Италией и Россией.	203
<i>О. Б. Сокурова.</i> «За плечами — двадцатый век» (о книге воспоминаний Л. В. Руденко).	218
<i>Д. О. Цыпкин.</i> Об изучении исторического письма на кафедре истории западноевропейской и русской культуры Института истории СПбГУ.	226

III ПУБЛИКАЦИИ

С. П. Дягилев. «Портретист Шибанов» (статья 1904 года). Подготовка текста, вступительная статья и комментарии Н. Д. Мельник	239
<i>Н. Д. Мельник.</i> Статья С. П. Дягилева «Портретист Шибанов» и другие его историко-литературные проекты как фактор ликвидации «белых пятен» в истории русского искусства XVIII века	239
<i>С. Дягилев.</i> Портретист Шибанов	250

Аннотации	279
Summaries	286
Об авторах	292
Authors	295
Требования к авторским материалам	298
Порядок рецензирования рукописей научных статей, поступивших в редколлегию альманаха	305

Ю. К. Руденко

ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ:
СТИХОТВОРЕНИЕ А. С. ПУШКИНА «АРИОН» *

Вопреки принципу, широко распространившемуся ныне в эстетике и искусствознании, согласно которому *равно правомерны* любые субъективные «прочтения» произведений искусства, — автор настоящей статьи исходит из совершенно *обратного* принципа, а именно: *каждое* художественное произведение представляет собой *объективированный авторский смысл*, не всегда *предусмотренный* или даже *понятый* самим автором, но всегда им *авторизованный*.** Поэтому то, что *впечатляет* того или иного человека в каком-либо произведении искусства и затем становится основанием его *толкования*, предлагаемого этим человеком (в том числе ученым-исследователем), является, конечно, более или менее значимым для своего времени фактом *эстетического* или даже шире — *общественного* сознания, но к *интерпретации* самого произведения имеет либо *косвенное*, либо *искаженное*, а то и вообще *ложное* отношение.

Такова *первая аксиома*, лежащая в основании искусства в целом: *произведение искусства* — это *материализованный* (предметно или/и акустически), *объективированный* (предстоящий чье-му бы то ни было восприятию, в том числе *авторскому* — по окончании работы над произведением — как *объект восприятия*), раз и навсегда *замкнутый в себе смысл*.***

Вторая аксиома — тоже общеэстетического порядка — состоит в том, что каждое конкретное произведение искусства относится — *по структурной организации своего компонентного состава* — к одному из *трех классов*, которые в совокупности составляют область **искусства** в собственном смысле этого слова,**** — к искусствам *пространственным* (иначе: предметным, или статичным), искусствам *временным* (иначе: процессуальным, или динамичным) либо искусствам *пространственно-временным* (иначе: зрелищным, или сценическим).

Третья аксиома — уже частного (видового) порядка — действительна только в границах *временных* (процессуальных, динамичных) и *пространственно-временных* (зрелищных, сценических) искусств. Поскольку в данном случае анализу подлежит *словесный (поэтический) текст*, то художественное смыслообразование в нем совершается и **процессуально** — путем *последовательного замещения* каждого очередного языкового компонента непосредственно следующим за ним, и **динамически** — путем *возрастания объема* текста от начального компонента до конечного, и лишь по **завершении** произведения как *художественного целого* смысловая **объективность** его может привести, путем соответствующего анализа, к интерпретационно **неложным** выводам.

Только *искусствоведчески грамотный анализ* словесного произведения, опирающийся на указанные *методологические аксиомы*, может привести к **адекватной** (в большей или меньшей степени*****) интерпретации выражаемой произведением мировоззренчески **оценочной** (и **ценностной**) позиции как по отношению к реальной действительности, отраженной в нем, так и по отношению к бытию в целом.

1

Итак, обратимся к стихотворению Пушкина и начнем с критического обзора известных фактов.

«Арион» впервые опубликован в 1830 г. в «Литературной газете» А. А. Дельвига без указания имени автора [1].^{6*} Вскоре он

(тоже без указания авторства) перепечатан в одной из любительских московских антологий [2]. До середины сентября 1831 г. Пушкин, дважды намечая к изданию в 1832 г. свои «Стихотворения», оба раза планировал включить туда и «Арион» (называя его по началу 1-й строки «Нас было много») [9]. Но при жизни он все же ни разу больше его не напечатал. Не вошло оно и в посмертное издание его сочинений (1838–1841).^{7*} С указанием авторства Пушкина, но с датировкой по публикации в «Литературной газете» стихотворение вновь напечатано только через тридцать лет после написания, в 1857 г., — М. Н. Лонгиновым в журнале «Современник» [3] и П. В. Анненковым в дополнительном томе своего значительно пополненного 7-томного собрания сочинений Пушкина (с пометой: «<...> подлинник руки Пушкина найден нами в бумагах его» [4, с. 42]^{8*}).

Беловой автограф с окончательной редакцией произведения в настоящее время неизвестен [24, с. 300]. Сохранился единственный — начальный — автограф стихотворения [7].^{9*} Г. С. Глебов сначала *весьма неточно* охарактеризовал содержащийся там текст как «*первоначальный набросок*» «Ариона» [24, с. 299], но уже на следующей странице совершенно точно говорит о «*черновом автографе*» будущего стихотворения [24, с. 300]. Позже М. А. Цявловский обозначит текст автографа как «*перебеленный с поправками*» [42], и это нельзя назвать иначе, как *грубой ошибкой*: получалось, будто имеющемуся автографу предшествовал некий протоавтограф (в действительности не существовавший). Однако Цявловскому по сию пору вторят, зачастую упрощая и утрируя его формулировку, чуть ли не все комментаторы «Ариона».^{10*}

О чем же *на самом деле* свидетельствует сохранившийся автограф?

Прежде всего, о точной дате и отчасти о некоторых обстоятельствах своего возникновения. Все это настолько внятно читается в нем, что даже вызывает почти физически ощутимую иллюзию *соприсутствия*...

В какой-то момент времени 16 июля 1827 г. Пушкин, раскрыв одну из своих рабочих тетрадей на *чистой* странице, *экспромтом* (потому что характерной для него скорописью, однако *начисто* — без помарок и исправлений) записал *неозаглавленное* стихотворение в 15 строк и размашисто, хотя и сокращенно, проставил дату. Экспромт имел вид совершенно законченного как по форме, так и по смыслу произведения. И его датировка *красноречиво специфична*. Под текстом, с небольшим отступом и несколько внаклон, проведена размашистая горизонтальная черта (означающая не иначе как то, что стихотворение завершено); под ней — еще одна, справа, покороче, над и под которой (как на надгробиях!.. но сокращенно) указаны число и год (дата написания стихотворения, она же — дата возникновения автографа):

16 июл

7

Обычно датировки в писательских автографах являются рабочими пометами и не связаны с *содержанием* текста. Иногда они имеют неважный для читателя, но значимый для автора смысл. Пушкинская датировка отличается от тех и других: она имеет *совершенно определенный* смысл, причем в *нескольких* отношениях. Прежде всего, она буквально *кровоточит*, потому что не далее как накануне, 15 июля, во второй половине дня, под вечер, Пушкин тайно посетил место захоронения пятерых казненных за год до того (13 июля) декабристов, которых он знал всех лично, и кое-кого очень близко. Местонахождение их захоронения держалось властями в строжайшей тайне. Но это была тайна полишинеля: существовали свидетели выезда в ночь на 14 июля 1826 г. из ворот Петропавловской крепости пары телег с трупами казненных и двумя большими, чем-то доверху набитыми мешками; были и люди, украдкой наблюдавшие за ними по пути их следования вплоть до северной оконечности о. Голодай; ходили также и слухи о крохотном островке, отделенном от Голодая неширокой протокой, где в свежеврытую яму жандармские служители свалили пять

обнаженных трупов, обильно засыпав их негашеной известью из привезенных мешков и забросав могилу землей вровень с поверхностью. Кроме того, до середины ноября 1826 г. на голом пустынном островке круглосуточно маячили жандармские часовые, никого туда не подпускавшие, — зачем бы это?..

Как вероятнее всего считается, первой отыскала неприметную могилу пятерых повешенных вдова Рыльева. Пушкину же нужные ориентиры сообщили если не она сама, то кто-то из очень близких ее и его знакомых.^{11*}

2

Теперь собственно о *стихотворном экспромте*, столь психологически точно выразившем эмоциональное и *духовное* состояние поэта, все еще находившегося под впечатлением *вчерашних* потрясений ума и сердца, разворошивших *живые* воспоминания о юности, оставшейся после 14 декабря и 13 июля навсегда в прошлом.

Вот как читается в автографе этот текст.^{12*}

Нас было много на челну
Иные парус напрягали
Другие дружно упирали
Могучи веслы в **глубину**

⁵ На руль склоняясь, наш кормщик умный
В молчаньи правил грузный чолн
А я — безпечной веры полн —
Пловцам я пел — вдруг лоно волн
Измял, **всклокочил** вихорь шумный

¹⁰ Погиб и кормщик и пловец
Лишь я — таинственный певец —
На берег выброшен грозою

Гимн избавления пою
И ризу влажную мою

¹⁵ Сушу на солнце под скалою

Это совершенно *набело* набросанный экспромт, но и в самом деле поразительно предваряющий текст «Ариона». Однако он ему, во-первых, далеко *не идентичен*, а во-вторых, *ни в коем случае* не может быть назван его «*первоначальным наброском*» (как у Глебова [24, с. 300]), поскольку *главное* из разночтений с напечатанным через три года стихотворением заключается в том, что здесь у лирического героя нет *имени* (он в *точном* смысле слова alter ego автора) и, кроме того, в его рассказе нет какого бы то ни было намека на *арионовскую легенду*.^{13*}

В тексте пушкинского экспромта бросаются в глаза стилистически доминирующие славянизмы («кормщик»; «правил» в значении «управлял»; «лоно»; «всклокочил»; «гимны»; «риза») и поэтизмы («чёлн» и его архаичная падежная форма «на чёлну»; усеченная форма «могучи» вместо полной «могучие»), что придает стихотворению, в силу его малого объема и повествовательного типа речи, жанровое звучание *антологической элегии* в том смысле, в каком этот термин употребил В. Г. Белинский применительно к одному из стихотворений антологического цикла К. Н. Батюшкова [22].^{14*} Та *лирическая интенция*, которая постоянно пребывала в поэтическом сознании Пушкина как память о своих «погибших» (казненных, заключенных, сосланных) друзьях и ощущение своего глубоко интимного духовного сродства с ними, не покидала поэта с самого того момента, как он узнал о случившемся, и теперь явилась импульсом к созданию своего рода *прощальной поэтической элегии-эпитафии*.

Обращают на себя внимание также и некоторые присутствующие здесь реминисцентно значимые мотивы. Центральной темой стихотворения выступает мотив *морской бури* — погубившей «пловцов» (моряков), но выбросившей на берег «певца», тоже члена их «дружного» коллектива. Этот мотив отсылает к широко распространенной в античности на протяжении ее полуторатысячетелного существования, а со времен античности и в средневековой, и в новоевропейской литературе поэтической традиции, восходящей ближайшим образом к древнегреческому поэту конца VII — начала

VI в. до н. э. Алкею, который впервые сравнил государство с кораблем, застигнутым морской бурей, бросающей его в разные стороны, и превратил этот образ в символическую аллегория политическую смуты, гражданской войны.^{15*}

Стихотворная миниатюра без названия, составляющая первоначальный слой текста автографа, полностью вписывается в эту традицию, а дата, проставленная под ней, это как раз подтверждает. Лирический аспект темы представляет собой одну сплошную аллюзию, подразумевающую и декабристский путч 1825 г., и связь молодого Пушкина со многими руководителями и участниками тайных обществ, и его вольнолюбивую лирику, и «милостивое спасение» поэта новым императором — «погубителем» его друзей, но лично его «простившим» и «обласкавшим».^{16*}

В безымянном пушкинском экспромте присутствуют две цитатные фразы из Горация: «Гимн избавления» и «риза влажная». Кроме того, мотивы корабля, застигнутого морской бурей, гибельной угрозы вообще морского путешествия, спасительного покровительства богов людям искусства (певцам) присутствуют в целом ряде од Горация — тоже любимца Пушкина (наряду с Овидием). Притом ведь «риза влажная» сохранилась и в окончательном тексте «Ариона». Существует поэтому довольно большая литература на тему «Пушкин и Гораций».^{17*} Однако что касается «Ариона», то следует заметить, что первая из указанных горацянских цитат была вычеркнута уже при самой ранней правке, вторая же, хотя и осталась в тексте, но *массовым* («низовым») читателем (о котором *забывают* исследователи, блистая эрудицией, сопоставимой с той, которой обладал поэт и близкий ему литературный круг, да и вообще образованные читатели тогдашнего большого света) воспринимается (и, думаю, воспринималась уже в пушкинское время) как отдельный поэтизм («риза» = одежда) с окказиональным определением («влажная» = мокрая). Впрочем, важно даже не это, а то, что в *любом случае* эти горацянские мотивы *не* являются *реминисценциями*, поскольку не привносят в пушкинский текст никаких *собственно горацянских* художественно значимых

смыслов.^{18*} Присутствие их в первоначальной пушкинской миниатюре без названия, на наш взгляд, преследует цель маркировать принадлежность стихотворения (еще *не* «Ариона») к *антологическому* роду лирики.

3

Начальный, *набело* написанный *безымянный экспромт* автографа превратился в *черновик «Ариона»* не раньше того, как Пушкин стал его *править*. В автографе отчетливо различаются *три* слоя правки: первый — карандашом, два других — чернилами, один густыми, другой жидкими [24, с. 300–301]. Они, несомненно, отстоят во времени и от начального текста, и, вероятно, друг от друга, но за отсутствием иных источников — белого или наборного автографа либо газетной корректуры — невозможно сколько-нибудь определенно их датировать.^{19*} С уверенностью можно говорить лишь об их *последовательности*: самой ранней была карандашная правка, более поздними сначала та, которая делалась темными чернилами, а после нее (и, быть может, *сразу* за ней) та, которая делалась бледными чернилами. Основанием для такой уверенности служит тот очевидный факт, что ни одна из правок, перечисленных в *таком* порядке, не могла бы возникнуть, не будь предыдущей, поскольку каждая следующая правка учитывает смысловой контекст, появившийся в результате правки предшествующей.

Важнейшим итогом *первой*, карандашной правки является то, что Пушкин *озаглавил* текст, благодаря чему стихотворение, бывшее до того *лирическим экспромтом* аллегорического плана, с совокупностью мотивов и цитат, превращающих его в *антологическую миниатюру*, обрело *точную жанровую определенность* как *антологическое стихотворение*.^{20*}

Мысль *озаглавить* стихотворение, приписав лирическое «я» текста античному — то ли мифологическому, то ли легендарному — персонажу, явилась Пушкину, совершенно очевидно, *не сразу*

после написания экспромта. Возникает даже впечатление, что поэт, перелистывая тетрадь, мельком задержал свой взгляд на памятном экспромте, и в этот момент его словно бы озарила мысль о возможности *усложнить и художественно обогатить смысловую структуру стихотворения*, вложив речь *безымянного* лирического героя (то есть несомненного alter ego автора) в уста *известного исторического лица*, к тому же весьма далекого от современности. Карандашом (который, возможно, уже был у него в руке или просто попался под руку) он *надписывает сверху* внезапно всплывшее из подсознания античное мифологическое имя.^{21*} Тут же он специально указывает на него именно как на *заглавие*, подчеркнув широкой горизонтальной угловой скобкой со стрелкой вниз — по направлению к тексту. Затем (видимо, бегло пробежав глазами текст) он в 12-м стихе зачеркивает слово ‘выброшен’, надписывая ‘вынесен’ (в окончательном варианте стих будет восстановлен) и в 13-м стихе точно так же зачеркивает ‘Гимн избавления’ (цитату из Горация), надписывая сверху ‘Я песни прежняя [пою]’ (в окончательном тексте будет ‘Я гимны прежние...’).

Первая из этих двух поправок *незначительна*, коль скоро будет впоследствии отвергнута; вторая более *принципиальна*, поскольку начинает собой целый ряд дальнейших метаморфоз 13-го стиха, которые иным авторам, писавшим об «Арионе», дали богатую пищу для построения своих интерпретаций концовки стихотворения и его итогового смысла.^{23*}

Но, называя стихотворение именем античного поэта, Пушкин должен был внести соответствующие коррективы и в его текст, чтобы как-то соотнести *содержательный* (тематический) план ранее созданного текста с *заранее известной* теперь читателю *легендой* об Арионе. Именно такого рода попытку и представляет собой первая чернильная правка.

Помимо исправления *имени* героя в заглавии, прорабатывается 4-й стих, который сразу получает свой окончательный вид. Пушкин полностью зачеркивает его и надписывает сначала:

⁴ в глубь веслы — — в тишине

затем над словом ‘*веслы*’ вписывает: ‘*мощны*’. Чтобы стих рифмовался с 1-м стихом, исправляется в нем окончание последнего слова (‘на челне’), а кроме того, 4-й стих теперь интонационно и синтаксически согласуется с 3-м и с 5-м стихами:

¹ Нас было много на челне

² Иные парус напрягали

³ Другие дружно упирали

⁴ В глубь мощны веслы — в тишине

⁵ На руль склонясь, наш кормщик умный... и т. д.

Именно здесь появляется вторая запятая автографа, обособляющая деепричастный оборот (это не отмечено как вариант 5-го стиха в «Вариантах» под литерой «В» — еще один недосмотр издатель Большого академического «Полного собрания сочинений» поэта!). В 6-м стихе вместо ‘*В молчаньи правил...*’ надписывается ‘*Отважно правил...*’. Поэт тем самым усиливает *психологическую* характеристику ‘кормщика *умного*’, не замечая пока, что из текста ушла *принципиально важная* — *обобщающая* — характеристика ‘дружного’ сообщества. (Забегая вперед, добавим, что в следующей чернильной правке (последней в автографе) поэт продолжит наметившуюся здесь тенденцию и заменит в 6-м стихе эпитет ‘*грузный*’ челн на ‘*утлый*’ челн. Вся эта правка будет отброшена в окончательной редакции, за исключением начального четверостишия.)

Еще раз существенно преобразуется 13-й стих: вместо карандашного варианта ‘*Я песни прежние пою*’ возникает прямая отсылка именно к арионовской легенде — ‘*Спасен Дельфином пою*’ (карандашное ‘*Я*’, зачеркнутое вместе с ‘*песнями прежними*’, осталось не восстановленным ни теперь, ни при следующей правке). И опять поэт словно бы не замечает, что теперь 13-й стих откровенно противоречит предыдущему, 12-му стиху, где осталось нетронутым ‘*На берег выброшен грозюю*’. «Словно бы» сказано потому, что о Пушкине весьма неосмотрительно думать, будто он

действительно мог чего бы то ни было «не замечать» в своих текстах. Человек такого ума, таланта и поэтической интуиции, каким был Пушкин, замечает, конечно же, всё — не всё помечает правой, эта последняя фиксирует пока только *стратегию* наметившейся разработки темы.

Та же стратегия, очевидно, подвигла поэта на новый поворот в разработке темы, который фиксируется второй (последней в автографе) чернильной правкой. На сей раз Пушкин пробует добиться *объективации* образа лирического героя, рассказывая его историю в форме повествования от 3-го лица, тем самым превращая авторское «Я» в стороннего носителя информации: по всему тексту местоимения 1-го лица последовательно заменяются местоимениями 3-го лица (вероятно, по недосмотру в 5-м стихе сохранилось *‘наш кормщик’*). Скорее всего, целью поэта было приблизить стихотворение к *арионовской легенде*: ‘их’ и ‘он’, как и там, разделяют «певца» и «корабельщиков», тогда как ‘нас’ и ‘я’ первоначального экспромта объединяли их. Но правка внезапно спотыкается о 13-й стих, когда Пушкин, зачеркнув в нем срединное ‘[я]’, не находит замены конечному глаголу ‘пою’, имеющему форму 1-го лица и рифмующемуся в следующем, предпоследнем стихе с местоимением ‘мою’ (тоже 1-го лица). *Любая* замена этих слов, находящихся в *сильной позиции* (на конце стихов), да еще составляющих смежную рифму (а значит, акцентированных *вдвойне*), повлекла бы за собой отказ от найденной с самого начала концовки стихотворения, являющейся его высшей интонационной и смысловой кульминацией... Пушкин бросает правку незавершенной (оставив ущербным 13-й стих: ‘Спасен Дельфином пою’). А для нас на этом заканчивается вообще вся известная нам черновая работа Пушкина над текстом «Ариона».

В окончательной редакции «Ариона» из всех правок автографа Пушкин оставил, как известно, только заголовок и найденную форму начального четверостишия, отчасти — промежуточный вариант 13-го стиха. В дальнейшем поэт внесет в восстановленную им большую часть текста первоначального безымянного экспромта

всего два лексических исправления: в 9-м стихе вместо ‘всколочил’ появится ‘Измял с *налету*...’ и в 13-м стихе вместо промежуточного ‘*песни* прежние’ встанет более многозначительное и точное ‘*гимны* прежние’.

Создается впечатление, что Пушкин вернулся к первоначальной форме текста не в последнюю очередь потому, что отчетливо понял, насколько «они» и «он» вовсе не приближают стихотворение к известному содержанию легенды об Арионе (от нее в нем все равно ничего не было и нет), а главное — что повествование от 3-го лица противоречит и его собственной лирической интенции, которой соответствуют не только первоначальные «нас» и «я», но и *фактическое содержание* излагаемого в стихотворении события.

Таким образом, сохранившийся пушкинский автограф не может квалифицироваться ни как «перебеленный с поправками» ([42], 1949), ни как «беловой, с правкой» ([29, с. 80], 2009); его должно квалифицировать только как «*черновой с тремя слоями правок*». Соответственно, и датируется «Арион», мягко говоря, *некорректно*. На основании даты, проставленной Пушкиным в *беловом* стихотворном *экспромте без названия*, который читается в автографе как его *первичный слой* и который даже в сознании самого поэта еще *никак* не связан ни с *именем* Ариона, ни с *легендой* о нем, можно *точно* датировать лишь *исходный* момент возникновения замысла, причем еще только *будущего* стихотворения «Арион», получившего это свое название *позже*, когда поэт займется *правкой* своего ранее написанного экспромта. Следовательно, дата возникновения автографа (16 июля 1827 г.) является *нижней* датировочной границей, тогда как *верхней* границей можно считать, с большой долей вероятности, 2-ю половину июля 1830 г., а именно: *не позднее 25–27 июля* (на основании указанных в «Литературной газете» дат цензурного разрешения и выхода в свет ее № 43 [1]). *Правильно* датировать «Арион», следовательно, нужно так: **1827–1830.**

Близость начального безымянного экспромта автографа к печатному тексту «Ариона» свидетельствует об одном: либо еще до

будущей переделки дошедшего до нас автографа, либо уже в *ходе* ее Пушкин осознал истинное значение своей художественной интуиции и создал произведение до такой степени глубоко новаторское, что не только современники и читатели последующих поколений, но и исследователи поэзии пушкинской эпохи, легко воспринимая аллюзии, из которых текст «Ариона» буквально соткан, даже и не старались вникнуть в ту ни с чем не сравнимую *пластику*, с какой Пушкин создал поистине *неисчерпаемую* по смыслу художественную структуру, вместили ее в *миниатюрную форму антологического стихотворения*.

4

С теоретической точки зрения, ‘озаглавленность / неозаглавленность’ стихотворного текста является одной из его важнейших структурных характеристик. Смысл *неозаглавленного* текста открывается читателю исключительно по мере разворачивания самого текста как словесного высказывания — слова за словом, фразы за фразой, стиха за стихом, строфы за строфой — и нарастает, конкретизируясь, меняясь, уточняясь вследствие *взаимных соотношений* уже прочитанного и читаемого дальше, — и так до последнего слова, когда полностью завершается структуро- и смыслообразование произведения как целого. Между тем наличие заглавия делает его не просто *первым* структурным компонентом текста — оно выполняет *особые художественные функции*. По своей структурной и смысловой *масштабности* заголовок *равновелик тексту как целому*: он служит тем *смысловым ключом*, который *вводит* воспринимающее сознание читателя *внутрь* произведения и затем все время *корректирует* его — вплоть до последней точки. В этом случае соотнесенность лексических, образно-тематических, интонационно-синтаксических, ритмометрических, строфических и прочих структурных компонентов текста (и их совокупностей в объеме уже прочитанного) сопровождается (и корректируется) еще и обязательной соотнесенностью их с *заглавием*. Наличие

заглавия *усложняет* и *преобразует* парадигму художественного смыслообразования текстов озаглавленных — в отличие от неозаглавленных.

Такого рода *усложнение* смыслообразующей структуры своего первоначально неозаглавленного экспромта и предусматривает Пушкин (неважно, в какой степени сознательно, а в какой интуитивно), давая ему заголовок. В данном случае введение в качестве заглавия *имени античного персонажа* является, со стороны *поэта* — способом *завуалировать* личный, реально-содержательный план произведения; тогда как для *читателя* — оно должно послужить тем *конкретизирующим ракурсом*, который призван ориентировать (и действительно ориентирует) его в сплетении деталей и нюансов текста, воспринимаемых им по мере чтения.

Как сказано выше, легенда об Арионе восходит к рассказу Геродота в 24 главе I книги его «Истории». Появившийся в 1826–1827 гг. *первый русский перевод* «Истории» Геродота позволял познакомиться с этим первоисточником арионовской легенды гораздо более широкой (и, что еще важнее, *низовой*) читательской массе того времени. А это, в свою очередь, косвенно усиливало возможность *адекватного* восприятия пушкинского шедевра при его публикации не только образованными читателями, но и низовыми кругами читателей, о существовании которых сам Пушкин вряд ли подозревал.^{24*}

Приведем рассказ Геродота об Арионе в этом, современном Пушкину переводе И. И. Мартынова.^{25*}

«23. <...> Периаандр <...> владычествовал в Коринфе. Коринфяне и согласно с ними лесбийцы говорят, что это при нем случилось величайшее чудо: Арион мифимнянин на спине дельфина выплыл к Тенару. Был он кифарный певец, не превосходимый никем из современников, и он первый, сколько нам известно, изобрел, наименовал и пел дифирамб в Коринфе.^{26*}

24. Сей-то Арион, сказывают <...> пожелал отплыть в Италию и Сицилию, а стяжавши там великое богатство, захотел возвратиться в Коринф. Отправляясь же из Таранта, нанял он корабль

у коринфян, никому более не доверяя, как им; но они, отплыв от берега подальше, злоумыслили бросить Ариона в море, а имущество его захватить. Арион, узнав о сем, прибегнул к просьбам, предлагая им все богатство свое, только пощадили бы жизнь его. Но просьбами его корабельщики не убедились, а требовали, чтобы Арион или сам себя умертвил, если хочет быть погребенным в земле, или немедленно бросился бы в море. Приведенный в сомнение Арион просил, коли так им угодно, позволить ему выйти во всем наряде на палубу корабля и пропеть песню, а пропевши, обещал наложить на себя руки. Корабельщикам пришла охота послушать превосходнейшего певца <...> и вот Арион, надев на себя все свои наряды, взяв кифару и ставши на палубе, запел под звук кифары высокую песнь,^{27*} а окончив петь, бросился в море, как был, со всем своим нарядом. Корабельщики отправились далее в Коринф, Ариона же, как рассказывают, принял на себя дельфин и принес на Тенарский мыс. Вышедши там на берег, пошел он в Коринф во всем своем наряде и, пришед, рассказал все, с ним случившееся. Периандр, не веря тому, заключил его под стражу, чтобы никуда не ушел, и нетерпеливо дожидался корабельщиков. Как скоро они прибыли в Коринф, Периандр призвал их к себе и спросил, не знают ли они чего об Арионе. Когда же сказали они, что Арион здравствует в Италии и что они оставили его в Таранте в совершенном благополучии, то вдруг явился пред ними Арион в том самом наряде, в котором бросился в море, — и корабельщики, изумленные сим и уличенные, не могли уже отрицаться от своего преступления. Так повествуют о сем коринфяне и лесбийцы; а на Тенаре и ныне еще находится невеликое медное изваяние, пожертвованное Арионом, представляющее человека, сидящего на дельфине» [14, с. 35–36].

Согласно этому рассказу (подтверждаемому и другими источниками), Арион — лицо исторически реальное. Геродот, критически относившийся к слухам и преданиям, сообщает о нем только то, что считал достоверным: откуда он родом («мефимнянин»), где проживал, чем прославился. Замечательна точность и в то же

время категоричность его при характеристике рода занятий Ариона, причин его известности и вклада в искусство. Здесь для нас особенно важны подчеркиваемые историком реалии: специальная заслуга Ариона состоит в том, что он *‘изобрел, наименовал и пел дифирамб в Коринфе’* и что он был *‘кифарный певец, не превосходимый никем из современников’*, — то есть одновременно и выдающимся поэтом, и знаменитым композитором, и прославленным певцом-кифаредом. Как концертирующий исполнитель *гимнов*, он, несомненно, виртуозно владел разнообразными жанрами гимнической мелики. Более того, раз он отправился ради заработка выступать даже в отдаленные греческие колонии Италии и Сицилии, то, очевидно, он уже был прославлен не только в городах Греции, но и Малой Азии и островов архипелага, т. е. по всей средиземноморской ойкумене.^{28*}

5

Имя Ариона в заглавии пушкинского стихотворения оказывается значимым для читателя сразу в нескольких отношениях. Прежде всего, это *собственное имя* и тем самым указывает на *центральный персонаж* произведения. Однако персонаж этот — *лицо историческое*, и притом принадлежащее прославленному поэту эпохи древнегреческой архаики, но известному ныне только по знаменитой легенде о своем чудесном спасении от гибели в морской пучине дельфином, очарованным его пением. Таким образом, с *именем* Ариона прочно связан определенный сюжет, который и должен бы стать *тематической основой* стихотворения с таким названием — независимо от того, будет ли этот сюжет разработан как повествование, или он будет только подразумеваться (как у Овидия, например). Важно другое: предварительное знание сюжета, который должен так или иначе присутствовать либо подразумеваться в стихотворении с *этим* именем в качестве заголовка, *заранее* переключает интерес читателя с *сюжета* (он же *тема*) произведения на авторскую его (ее) *разработку*, т. е., выражаясь

теоретически, с художественного содержания предлагаемого текста на его художественную форму.

Чего же *ожидает* читатель, еще только *взглянув* на стихотворение?

Прежде всего бросается ему в глаза, конечно же, *название*. Но о нем мы уже со всеми подробностями и деталями только что сказали всё то, что в сознании читателя может (и должно бы) всплыть из глубин его памяти — пусть и весьма *мимолетно* — в связи с *именем*, стоящим в названии. И одновременно читатель не может не заметить и *подсознательно* оценить как *нечто важное*, что самый текст имеет *весьма малый объем*, то есть является... — *чем же?*.. *Что* это — миниатюра с античным именем в заголовке? Ну да, понятно; скорее всего, это *антологическое стихотворение*... Так ли?..

Первый стих начинается очень красноречиво:

Нас было много на челне...

Ясно: это — *монолог* героя из названия.. Или его *рассказ*? Или... *надпись* (*эпиграмма* по-гречески) о его чудесном спасении?.. Точно! Это стихотворение в антологическом роде! Жаль только, что без подписи... Чье бы это? — Прочтем, может, и угадаем...

АРИОН

Нас было много на челне.

Иные парус натягали,

Другие дружно упирали

В глубь мощны веслы. В тишине

⁵ На руль склоняясь, наш кормщик умный

В молчанье правил грузный челн;

А я — беспечной веры полн, —

Пловцам я пел... Вдруг лоно волн

Измял с налету вихорь шумный...

¹⁰ Погиб и кормщик и пловец! —

Лишь я, таинственный певец,

На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
¹⁵ Сушу на солнце под скалою.

Странно, *ничего общего* с рассказом Геродота!.. Но как плавно, гармонично, строго, стройно, сжато и... загадочно! Должно быть, господина Пушкина сочинение... —

Однако отложим в сторону догадки проницательного читателя пушкинского времени и займемся решением своей собственной прямой задачи.

Начнем с *внешней художественной формы* пушкинского стихотворения. Ее характеристики сводятся к весьма немногим констатациям. Оно (1) *озаглавлено*, (2) *невелико по объему*, (3) *нестрофично*, (4) написано *четырёхстопным ямбом* (самым частым у Пушкина размером), (5) *вольной рифмовки*.

Как было показано выше, достаточно двух первых из пяти указанных характеристик — *заглавия* стихотворения в его *соотнесенности* с миниатюрным *объемом* текста, чтобы безошибочно определить его *жанровую принадлежность* к *антологическому роду* современной Пушкину русской лирики.

Что такое *антологическое стихотворение*? — Не что иное, как *поэтическая миниатюра*, *разрабатывающая мотивы и стилистически ориентированная на традиции античной эпиграмматической лирики*. В отличие от других протоантичных жанров поэзии нового времени, антологическая лирика допускает несравненно более широкий диапазон тем и конкретных жанровых разновидностей, непосредственно следуя в этом отношении за своим первоисточником и образцом — «Греческой антологией», обширным, необыкновенно разнообразным стилистически и тематически собранием полуторатысячелетнего эпиграмматического наследия древнегреческих поэтов. Здесь представлены и эпитафия, и посвятельная надпись, и философская медитация, и нравственное наставление, и бытовая сценка или зарисовка, и экфраза (описание

произведения искусства), и собственно эпиграмма (в современном значении слова). Но не только.

В данном случае принципиально важно, что характерной особенностью древнегреческой эпиграммы как жанра, независимо от ее конкретных разновидностей, было *широкое обращение к форме монолога от лица описываемого персонажа или предмета*. Русская антологическая лирика, как раз в пушкинское время переживавшая эпоху своего становления и бурного роста (см. [30]), не дала *ни одного* произведения указанной формы. В этом отношении «Арион» стоит совершенно особняком.^{29*} Кроме того, в антологической подборке Батюшкова, например (как, впрочем, и у других поэтов пушкинского и околопушкинского круга), нет стихотворений, основанных на какой бы то ни было античной легенде.^{30*} «Арион» в этом отношении *дополнял* весь корпус тогдашней русской антологической поэзии, существенно, впрочем, от нее отличаясь.

Пушкин избирает прием, совершенно неожиданный. Его герой, реально живший за несколько десятилетий до Геродота и, естественно, ничего не знающий о «своей» легенде, рассказывает о том, что с ним *на самом деле* произошло, и эта его *правда* такова, что полностью *отменяет* позднейшую *легенду*. У него нет *злоумышленников*, а есть *содружество единомышленников*. Нет *зачарованного пения дельфина-спасителя*, а есть *морская буря*, погубившая корабль и всех пливших на нем, но вынесшая на скалистый берег поэта.

6

Первый же пушкинский стих: «Нас было много *на челне*...» — указывает читателю на *стилистическую установку* поэта.

Слово *‘челн’* — не поэтизм романтической лирики (синонимичный *‘лодке’*), а, несомненно, *многоместный корабль* (*‘Нас было много...’*). И это непосредственно конкретизируется в дальнейшем описании:

Иные *парус* напрягали,
Другие дружно упирали
В глубь *мощны веслы*...

.....

...кормщик умный

В молчанье правил *грузный челн*...

Речь идет, несомненно, о большом, античных времен, многовельном парусном судне. То же и дальше: речь, для *русского* читателя *стилистически окрашенная*, в сознании говорящего героя *нейтральна*: это — *его* речь, и он говорит с нами *своим языком* и даже *на своем языке*.

Вообще вся система приемов, организующих речь лирического героя, прежде всего подчинена задачам его репрезентативной характеристики.

Так, хотя он по призванию и образу жизни — профессиональный поэт, но в его рассказе о событии отсутствуют какие бы то ни было специально поэтические приемы описания. И это достоверно как психологически, так и исторически: ни в собственном эстетическом сознании поэта эпохи греческой архаики, ни в эстетическом сознании его современников — читателей эпиграммы (надписи), приключившаяся с ним катастрофа не была и не могла быть предметом *поэтического* описания; это — *жизненный случай*, и только.

Отсюда — сугубая *предметность* имен, употребляемых исключительно в прямых значениях: ‘парус’, ‘веслы’, ‘руль’, ‘берег’, ‘солнце’, ‘скала’. То же касается и слов необычных или воспринимаемых пушкинским читателем как тропы: ‘кормщик’ — рулевой, он же капитан корабля (возможно, и владелец судна); ‘пловцы’ — матросы, работающие с парусами, и гребцы на веслах вместе со своим командиром; ‘певец’ — поэт, поющий ‘гимны’ (у Геродота «ном высокого тона» — один из *гимнических жанров*), которые сам сочиняет и исполняет; ‘риза’ — одежда, и в то же время торжественный *наряд* исполнителя ‘гимнов’, обязательный в описываемой ситуации (‘пловцам я *пел*’).

Последняя группа слов вскрывает важную функцию создаваемого Пушкиным речевого контекста: каждое отдельное слово, обозначая родовую группу явлений реальности (что в значительной степени свойственно языкам в их современном состоянии), обретает одновременно и способность обозначать определенный вид внутри данного рода или часть внутри данного целого (что было характерно для языков на более ранних этапах их существования), тем самым герой *индивидуализирован как носитель архаического сознания*, мыслящего мир более конкретно и предметно, чем это свойственно современному языковому сознанию.

Слова, соединяясь друг с другом, становятся здесь необыкновенно *пластичными*. Таковы раньше других глаголы:

Иные парус *напрягали*,
Другие дружно *упирали*
В глубь мощны веслы. В тишине
На руль *склонясь*, наш кормщик умный
В молчанье *правил* грузный чолн...

‘*Напрягать*’ парус — значит не просто устанавливать и менять его положения в соответствии с командами, но и прилагать для этого мускульную силу, находиться в физическом напряжении. ‘*Упирать в глубь* мощны веслы’ — тоже значит не просто с силой грести, но кроме того — преодолевать сопротивление воды, взрывать веслами ее вязкое, упругое вещество и отталкиваться от него, двигая вперед ‘грузный’ корабль (отсюда и ‘*в глубь*’, и ‘*мощны*’). Кормщик ‘*правит*’ челн — для нас это значит ‘управляет кораблем’, ‘держит его курс’. Но он ‘правит’ *его*. Непривычность падежного управления делает прозрачной исконную этимологию слова (‘*править*’ — от ‘*правый*’; от него же — ‘*правда*’) и превращает слово в троп. ‘Кормщик’ *управляет* и кораблем, и находящимися на нем людьми, ведет их *правильным* курсом (‘*умный... правил*’), является обладателем *общей для всех правды*. При этом он ‘правил челн’ — ‘на руль *склонясь*, в *молчанье*’; деепричастная форма

глагола означает одновременность действия, соотносимого не только с 'правленьем' челна, но и с 'напряжением' паруса и с 'упиранием' весел 'в глубь' волн. Такая соотнесенность обозначает и соотносимость усилий, одинаковую степень напряжения физического ('напрягали', 'упирали') и волевого ('на руль склоняюсь... правил').

Точно так же и дальше сопряжение имен и глаголов моделирует образную картину и индивидуализирует ее предметное видение:

...Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный...
Погиб и кормщик и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою...

'Лона волн' — перифраз, обозначающий 'море'. Однако предметность мышления рассказчика обращает авторский перифраз в точное поименование: 'лоно' — вместилище, конкретный объем; 'волны' — вещество, заполняющее собой 'лоно'. Понятие 'лона' вбирает и общее представление о пространственной обширности (а это соответствует понятию 'моря'), и частное представление о 'глуби' (непосредственно названной выше). Так что в данном контексте слова 'глубь' и 'лоно' оказываются взаимно синонимичными.

Так же синонимичны 'вихорь' и 'гроза'. 'Вихорь' — это, конечно, 'ветер'. Но не Борей, не Нот, не Зефир, а тот внезапный, порывистый, мгновенно меняющий направления, который предвещает бурю и сам является ее началом. Следовательно, 'вихорь' обозначает одновременно и 'ветер', и 'бурю'. Но 'гроза' — та же 'буря', только мыслимая как целое, в ее исходе и итоге. Слова с видовыми значениями заместили собой единое для них родовое понятие.

Явления природы в картине мира, действительной для сознания древнего человека, не есть только природные явления; в них облекаются воля и действия высших существ, одушевляющих мир.

Поэтому о ‘вихре’ говорится как о действующем лице, исполнителе и носителе воли (‘лоно волн *измял с налету*’); он ‘налетает’ — словно наскაკивает, нападает, внезапно поражает. Глагол метафоричен, но отнюдь не с точки зрения рассказчика, который мыслит ‘лоно волн’ вещественно, и, следовательно, ‘измять’ его — значит совершить конкретное физическое действие, используя для этого конкретный материальный способ. Если это и метафора, то метафора олицетворения, а не изобразительная. В том же смысле ‘гроза’ — не только ‘буря’, но и *угроза, расправа*. Если она — не гнев конкретного божества, то — свершение судьбы, которая слепа и завистлива. Об этом рассказчик не говорит прямо, но только потому, что это разумеется само собой и демонстрируется в заключительном акте описываемого события, где ‘гроза’ тоже выступает как носитель и исполнитель воли: певец ‘*выброшен* грозюю’ на берег.

Форма синекдохи в указании на гибель сотоварищей ‘певца’ (‘*Погиб* и кормщик и *пловец*’) тоже выражает сугубую конкретность мышления рассказчика. Единственное число вместо множественного дает смысловой вариант «*всякий* пловец» вместо «*все* пловцы». Способ словоупотребления заставляет мыслить не абстрактное множество, а собирательное единство, не обезличенное обобщение, а исчислимую сумму индивидуально значимых единиц.

Аналогична и роль эпитетов. Все они относятся к разряду качественных. Одни — непосредственно предметны: ‘*моцны* веслы’ (большие, крепкие), ‘*грузный* челн’ (нагруженный, тяжелый), ‘*вихорь шумный*’ (свистящий, воющий, грохочущий), ‘*ризу влажную*’ (мокрую). Другие, хотя и не предметны в буквальном смысле, однако столь же конкретны и качественно характеристичны: ‘*дружно* упирали’ (согласованно), ‘*кормщик умный*’ (знающий свое дело, опытный), ‘*беспечной* веры’ (беззаботной, наивной), ‘*гимны прежние*’ (те же, что и раньше). Только один эпитет в этом ряду выделяется, на первый взгляд, своей смысловой загадочностью: ‘*таинственный* певец’. В восприятии современного читателя

его лексическое значение ('загадочный', 'скрытый', 'неведомый') не мотивировано описываемой ситуацией. Но если вспомнить этимологию слова ('таинственный' — производное от 'таинство'), то и этот эпитет имеет вполне конкретный, отнюдь не «загадочный» смысл: 'обладающий *таинством* поэтического слова', 'посвященный в ритуал публичного исполнения гимнов' (отсюда — связь 'гимнов' с 'верой': 'беспечной *веры полн*' — 'пловцам я *пел*' — '*гимны прежние пою*'); или: 'утаенный, сохраненный, отмеченный судьбой, спасенный' ('таинственный <...> выброшен грозой'). Любое из этих, этимологически скрытых значений тоже *качественно* характеризует человека греческой архаики и органически согласуется с общей системой эпитетов^{31*}.

7

Предметность мышления рассказчика проявляется и в том, что он сообщает факты в их фабульной последовательности, не сопровождая ни толкованиями, ни оценками. Словесная пластика его рассказа сугубо изобразительна, и в этом проявляется не эстетическая установка рассказчика, а специфический характер его сознания — архаически-предметного. Изобразительность его речи именно такова, какой обладают исконно-эпическое повествование и описание. Однако эпическими характеристиками наделен *тип сознания* рассказчика, но не самый рассказ, тема его не эпопейна, ибо повествует о случае, отдельном событии, касающемся судьбы частных лиц и самого рассказчика. Арион не видит в происшедшем ничего героического и общезначимого; оно, с его точки зрения, скорее трагично — как гибель высокого, как столкновение человеческого начала с Роком.

Эпиграмматическая форма стихотворения, в которую облакает его рассказ поэт — *автор текста*, совершенно внеположна сознанию и намерению Ариона как *носителя речи*. Для сочинителя 'гимнов' никакое реальное событие из мира житейских будней (даже катастрофическое, даже «чудесное») не могло стать «поэтической

темой». Сам Арион «не знает», что его рассказ — стихотворение, ибо оно становится таковым в несуществующей для него системе позднейших художественных традиций. Он также «не знает», что отдаленный в потомстве собрат по ремеслу переведет его речь на чуждый ему язык и придаст ей форму, для него неведомую и непостижимую.

Чудо пушкинского поэтического гения словно выявляет в «безыскусственном» рассказе героя скрытые и неявные для самого Ариона поэтические значения. И делается это с помощью простейшего «приема» — графической «перегруппировки» словесного текста.

Арион — номинальный рассказчик — мыслит свое повествование следующим образом (цифрами обозначается логическое соподчинение частей его речи):

- (1) Нас было много на челне; (1.1) иные парус натягали,
(1.2) другие дружно упирали в глубь мощны веслы.
(1.3) В тишине на руль склонясь, наш кормщик умный
в молчанье правил грузный челн; (1.4) а я — беспечной веры
полн, — пловцам я пел...
- (2) Вдруг лоно волн измял с налету вихорь шумный...
- (3.1) Погиб и кормщик и пловец! — (3.2) лишь я, таинственный
певец, на берег выброшен грозою,
- (4) я гимны прежние пою и ризу влажную мою сушу на солнце
под скалою.

В таком виде «простота», «бедность», «неукрашенность» рассказа делаются очевидными. Герой только констатирует факты. Для него необходимость рассказа состоит в том, чтобы, рассказывая, разобраться в случившемся, понять его провиденциальный смысл и по возможности прозреть сквозь темную завесу своего будущего. Но оно сокрыто от него, и он в недоумении, смиренно остается ждать свершения своей дальнейшей участи. Это рассказ

о таком событии, в котором нет ничего небывалого, и поэтому только контраст между важным смыслом прежнего существования 'певца' ('безпечной веры полн, — пловцам я пел') и полной бессмысленностью его нынешнего существования ('пловцы' все погибли, 'певец' один 'выброшен грозой' на пустынный 'берег', свою 'ризу' он сушит 'на солнце под скалою', а сам — нагой? — 'гимны прежние' поет — кому?) делает факт его спасения 'чудесным', превращает в проблему дальнейшее личностное бытие Ариона-поэта (или, в современном аспекте, дальнейшее творчество самого Пушкина).

«Обратная перегруппировка» Пушкиным рассказа героя в стихи придает речи последнего такую интонационную нюансировку, которая привносит в нее внеположную ей эстетическую упорядоченность, заставляет *читателя* стихотворения видеть то, чего «наивное» сознание *героя* не видит и не может видеть. Бесформенное обретает форму и вместе с ней новое содержание. Вся *поэтичность* «наивного» и «простого» рассказа героя привносится в него действительным автором текста.

Прежде всего, от произведений античной лирики пушкинское стихотворение принципиально отличается наличием рифм. Такая, рифмованная форма стихотворной речи подчеркивает образно-смысловую разноплановость произведения, отделяя автора от героя, превращая последнего в «простого» рассказчика, а первого — в носителя мировоззренчески-оценочной позиции.

Но это не единственное и не конечное из ее художественно-содержательных значений. Для этого форма слишком подчеркнута и проработана, слишком определена и нетрадиционна. Предлагая читателю антологическое стихотворение, Пушкин не довольствуется теми его жанровыми признаками, которые лежат на поверхности (античная тема и монолог легендарного персонажа как способ ее решения; плюс миниатюрность объема). Используя весь арсенал новейшей стиховой культуры, он придает своему стихотворению вид *подлинной* греческой эпиграммы, создает ее интонационно-эвфонический образ. Современные рифмованные четырехстопные

ямбы выстраиваются здесь так, что итоговое впечатление метрической упорядоченности художественной речи приобретает новое, нужное поэту эвфоническое качество.

Прежде всего, в стихотворении хотя и варьируется постоянно порядок рифмовки и не прослеживается какой-либо строгой закономерности в чередовании рифмующихся стихов, но нет и беспорядочной произвольности. При ближайшем рассмотрении инвариантным типом рифмовки оказывается опоясывающая рифма. Ср.:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
а	Б	Б	а	В	г	г	г	В	д	д	Е	ж	ж	Е
┌──────────┐			┌──────────┐				┌──┐		┌──────────┐					
I			II				III		IV					

(Верхняя строка — порядковые номера стихов. Вторая — буквенные обозначения рифм и их последование в тексте. Третья — схематическое разделение рифмующихся групп стихов. Последняя — нумерация вышеуказанных групп.)

Так выглядит в «Арионе» порядок рифмовки, если фиксировать его чисто формально. Но если присмотреться к нему вдумчивее, то выделенные на схеме III и IV группы рифмующихся стихов должны составлять *единую*, целостную группу, поскольку их *совокупная* схема отсылает нас к сугубо *русской*, причем достаточно хорошо памятной в пушкинское время *одической* традиции. Еще на заре формирования в конце 30-х гг. XVIII в. новой русской литературы *лидирующее* положение в ее меняющихся жанровых системах заняла и на протяжении всего столетия удерживала за собой **торжественная ода**, поэтический канон которой с самого начала^{32*} включал в себя принцип строфичности, а так называемая *одическая строфа* состояла строго из 10 стихов — первого 4-стишия с обязательной перекрестной рифмой и последующего 6-стишия с рифмовкой,^{33*} как здесь у Пушкина. В этом случае схема рифмовки в тексте «Ариона» получает следующий вид:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
а	Б	Б	а	В	г	г	г	В	д	д	Е	ж	ж	Е
┌───────────┐				┌───────────┐				┌───────────────────────────┐						
I				II				III						

На первый взгляд кажется, что если бы можно было вынуть из пушкинской схемы II группу (5-стишие с опоясывающей рифмой, распространенное за счет «лишнего» стиха в центре, что усиливает срединную смежную рифму), то мы получим каноническую 10-строчную одическую строфу. Однако *такого* результата все равно не получилось бы, а следовательно, и всей этой операции проделать невозможно. Ее исключают не только интонационно-тематическая структура и синтаксический рисунок стихотворной речи в «Арионе», но еще и существенное отличие *опоясывающей* рифмы в начальном катрене у Пушкина от *обязательной перекрестной* рифмы начальных катренов одического 10-стишия. И это различие отнюдь не формально.

В пушкинском стихотворении совпадение опоясывающей рифмовки в первом и последнем катренах создает дополнительный ритмико-эвфонический эффект «кольца», как бы «обтекающего» собой и тем самым прочно «замыкающего» произведение как речевой текст. Однако два *пушкинских* четверостишия — первое и последнее — все же не вполне идентичны. Рифмующиеся клаузулы (окончания стихов) чередуются в них по принципу *альтернанса* (в обратном порядке), чрезвычайно характерного для Пушкина: в начальном катрене внешняя рифма (1-я — 4-я строки) объединяет стихи с *мужскими* клаузулами, а внутренняя (парная) — с *женскими*; в заключительном же катрене — наоборот. Создается поразительно тонкая и в то же время многозначная художественная нюансировка. С одной стороны, подчеркивается как бы *абсолютная завершенность* стихового высказывания (произведения как текста). Но, с другой стороны, этому впечатлению *прямо противоречит смысловая открытость* его финала!.. И на все это, словно бы совершенно *извне*, не будучи поддержанной

ни синтаксисом, ни содержанием речи, накладывается, как легкая тень, форма *традиционного одического б-стишия!*.. Случайно ли?

Известно: у Пушкина «случайностей» не бывает. Русская *торжественная ода* XVIII в. — не что иное, как *жанровый аналог* античного «гимна», только возникший в другое время, в другой стране, в контексте другой культуры, а следовательно, с совершенно другими задачами и смыслами!.. И в данном случае это *подстудно* акцентирует соотносительное тождество *предметного содержания* рассказа номинального героя — античного поэта (с его ‘*пением*’ и ‘*гимнами*’), и *авторской стиховой формы*.

8

Для стихотворного произведения принципиально важное значение имеет также характер взаимоотношений между метрикой и синтаксическим строением речи. Чтобы избежать громоздких и пространных объяснений, выпишем текст «Ариона», для наглядности нумеруя стихи; горизонтальным пунктиром разделяя группы рифмующихся стихов: вертикальными чертами обозначая обязательные интонационные паузы (двумя чертами — тематические, одной — синтаксические); стрелками показывая повышения и понижения интонации на местах позиционных (между стихами) и синтаксических (внутри стихов) пауз:

- ¹ Нас было много на челне; //
² Иные парус напрягали, /
³ Другие дружно упирали
⁴ В глубь мощныя веслы. // В тишине
-
- ⁵ На руль склонясь, / наш кормщик умный
⁶ В молчанье правил грузный челн, //
⁷ А я / — беспечной веры полн, — /
⁸ Пловцам я пел... // Вдруг лоно волн
⁹ Измял с налету вихорь шумный... //
-

- ¹⁰ Погиб и кормщик и пловец! — //
¹¹ Лишь я, / таинственный певец, /
¹² На берег выброшен грозою, //
¹³ Я гимны прежние пою /
¹⁴ И ризу влажную мою
¹⁵ Сушу на солнце под скалою. //

Обращает на себя внимание тот факт, что на протяжении всего стихотворения лишь однажды тематическая пауза совпадает с границей между группами рифмованных стихов (а именно — после 9-го стиха, между II и III группами). В остальных случаях тематические паузы располагаются внутри этих групп произвольно. При этом пять из них совмещаются с позиционными паузами (на конце 1-го, 6-го, 9-го, 10-го и 12-го стихов), а две — оказываются внутри стихов (4-го и 8-го). Если учесть, что 8-й стих занимает в тексте срединное положение (ему предшествуют и за ним следуют по семь стихов) и что тематическая пауза в нем знаменует собой общий перелом в изложении темы (от порядка, тишины и гармонической сосредоточенности — к хаосу, буре и катастрофической гибели), то становится очевидным, что эта пауза расчленяет на равные половины не только стих, но и произведение в целом, придавая ему строгую архитектурную уравновешенность.

Синтаксические паузы совпадают с позиционными после 2-го, 7-го, 11-го и 13-го стихов, но в двух случаях из этих четырех они не влекут за собой понижения интонации, так как связаны с явлением переноса (enjambement — на конце 7-го и 11-го стихов). В то же время возникают промежуточные синтаксические паузы внутри 5-го, 7-го и 11-го стихов, что усложняет их ритм и вносит добавочные повышения интонации. Перенос (enjambement), тоже заменяющий пониженную (спокойную, повествовательную) интонацию на повышенную (взволнованную, экспрессивную), захватывает целый ряд стиховых пар, а именно 3-й/4-й, 4-й/5-й, 5-й/6-й, 7-й/8-й, 8-й/9-й, 11-й/12-й и 14-й/15-й стихи. В итоге — половина позиционных пауз стихотворного текста (семь из четырнадцати)

оказываются существенно ослабленными за счет синтаксического строения речи, нарушающего схематическую размерность силлабо-тонических стихов.

С этим согласуется и соотношение количества *обязательных* интонационных понижений и повышений. Их общее число равно в полтора раза больше, чем это диктуется *позиционными* паузами (последних — 15, по числу стихов; первых — 20). Тех и других оказывается поровну: 10 — понижений; 10 — повышений. Математическая жесткость этого соотношения несколько смягчается тем, что на конце предпоследнего, 14-го стиха повышение интонации, требуемое переносом, нейтрализуется включенностью стиха в смысловую коду произведения и, следовательно, более сильной тенденцией к понижению интонации. Реальное соотношение интонационных окончаний оказывается не 10 к 10, а 10 к 9 при одном нулевом варианте (повышение = понижение в предпоследнем стихе).

Как видим, на всех уровнях художественной организации текста Пушкин добивается поразительной упорядоченности и равновесия, в то же время последовательно противопоставляя метрической схеме ямбического размера соизмеримые с нею, но иначе расчленяющие и интонирующие речь структуры. Их наложением друг на друга создается *впечатление нерифмованных стихов*, внутренне насыщенных соотносимыми ритмическими фигурами и ассонансными звучаниями. Это и есть **образ античного стихотворения**, сознательно моделируемый поэтом. Чем четче текст стихотворения воспринимается как активная эстетическая конструкция, тем резче происходит разграничение двух содержательных планов произведения — *предметно-изобразительного*, который замыкает образную систему стихотворения в рамках стилизуемой «реальности», имманентной тексту, и *оценочно-идеологического*, который эту же образную систему переключает в контекст реальности, современной поэту и его читателю.

Единственным связующим звеном, непосредственно относящимся и к плану имманентно-образному, и к плану оценочно-авторскому, оказывается в тексте анализируемый выше эпитет

«таинственный». Мы видели, что, как элемент самохарактеристики героя, этот эпитет является качественным. Но говорящий герой *не знает*, что «таинствен» еще в одном отношении — как имя из легенды, как лицо, «сокрытое» своей легендарной судьбой, растворившееся в ней и в то же время ею «сохраненное». Это может знать только поэт, но никак не герой. Самооценка Ариона является на самом деле авторской оценкой и означает не что иное, как тождество разноплановых смыслов произведения. Признание рассказчика: «лишь я, таинственный певец...» — становится признанием самого поэта, «я» Ариона превращается в «я» Пушкина. Все содержание стихотворения зеркально переворачивается и ретроспективно переосмысливается как лирическая исповедь поэта. Произведение приобретает аллегорическую двузначность, в свете которой каждая данная художественная деталь и вся их система обозначают одновременно и то, что они есть, и то, что за ними условно скрыто. Однако признаком настоящей аллегории является *предварительная* (внетекстовая) заданность аллегорических значений текста. Ничего подобного нет в «Арионе», и потому это стихотворение — отнюдь не аллегория. Возможность его переосмысления формируется *внутри* текста и только в его пределах действительна.

9

Достигается это путем ряда тематических замещений, что с самого начала подчеркивается как прием, поскольку замещаемое указано читателю заранее — в названии стихотворения. Вернемся к нему еще раз.

В легенде об Арионе имеется три главных содержательных мотива: злодейский умысел нанятых поэтом корабельщиков, угрожающий его имуществу и жизни; прощальная песнь и добровольная попытка погибнуть в волнах; наконец, неожиданное участие дельфина, ведущее к спасению поэта. В пушкинской разработке темы последовательно замещенными оказываются все три мотива, так

что общим остается лишь некий фон: море, корабельщики, угроза гибели, неожиданность спасения. Но главные мотивы и их сцепления с мотивами фона совершенно иные.

Замещение начинается в первом же слове текста: «Нас было много на челне...» Лирический герой не выделен из множества, а *включен* в него. Образная система начинает строиться как *моноцентрическая* ('мы'), вопреки ожидаемой поляризации двух центров ('я' — 'они'). Именно это единое 'мы' и конкретизируется непосредственно дальше: 'иные (одни из нас) — 'другие' — 'наш кормщик' — 'я'. Количественная детализация образа сопровождается качественными характеристиками, которые все концентрируются вокруг обобщающего мотива '*тишины*'. Рисуеться картина напряженного ('напрягали'), упорного ('упирали'), дружного ('дружно упирали') труда, где каждый, на своем месте, делает свое дело в согласованном устремлении к общей для всех цели, с добровольной отдачей всего себя — общему делу. '*Тишина*', о которой здесь идет речь, не означает *безмолвия*, которое было бы странно при ветре, скрипе '*мощных* весел' (в включинах), плеске волн о рассекающий их 'лоно' корабль, при затрудненном дыхании тяжело физически работающих людей. Очевидно, это *нравственная* 'тишина' — 'тишина' коллектива, гармонически слитого в едином волевым порыве и дружеском взаимопонимании.

Само слово «тишина» поставлено в тексте стихотворения так, что оно одинаково подчиняет себе и всё ему предшествующее и всё за ним следующее — до начала катастрофы. В 4-м стихе, где оно помещается на конце (то есть в сильной позиции), его предваряет глубокая синтаксическая пауза, акцентирующая слово и интонационно, и логически. Этим словом заключается первая группа рифмующихся стихов, тем самым оно еще более явно отделяется от последующего текста, которому принадлежит грамматически. Рифмой оно связано с первым стихом, и потому, как самое сильное слово своего стиха, архитектурно соотносено с самым сильным словом 1-го стиха — словом «нас». Понятие «*мы*», к этому времени уже превращенное в *образ*, вбирает в себя понятие

«*тишины*» как собственную *итоговую характеристику*. Реальное содержание предшествующего описания поддерживает, скрепляет и мотивирует отмеченные связи.

Как начало своего предложения, слово «тишина» включено в деепричастный оборот и уже этим соотнесено со всем последующим на основе одновременности параллельно длящихся действий. Однако внутри оборота оно выделено инверсией (должно быть: «В тишине склоняясь на руль»), а затем вторично выделено тавтологическим смысловым повтором:

...В тишине

На руль склоняясь, наш кормщик умный
В молчанье правил грузный челн...

‘*Тишина*’, как смысловая доминанта всей характеристики корабельщиков — единомышленников и друзей, не исключает из этого содружества и лирического героя стихотворения, а напротив, объясняет и обосновывает его включенность сюда.

Пловцам я пел... —

это его *труд*, тоже нужный всем, его *личный вклад* в общее дело, его малая, но посильная лепта. Гармония труда и гармония искусства сливаются в единую гармонию, венчающую собой некий идеальный мир, целостный и прекрасный.

Замещение мотива розни, вражды, преступного умысла мотивом единения, братства и взаимоподдержки не может не вызвать недоумения читателя. От имени Ариона рассказывается нечто такое, что не имеет ничего общего с его легендой. Вместо оригинальной поэтической аранжировки знакомого сюжета поэт предлагает совсем другой, незнакомый сюжет. Однако рассказ приписан все-таки герою легенды. Легенда тем самым отвергнута и опровергнута, ибо кому же и свидетельствовать о событии, как не его участнику и очевидцу! Говорящее «я» лирического героя, наделенного

легендарным именем, — всего лишь поэтический прием, тогда как само по себе лирическое говорящее «я» — это голос живого поэта, реального создателя текста. И все, что говорится этим «я», — его собственное свидетельство о том, что пережито им. В облике Ариона исповедуется читателю сам Пушкин.

10

О чем он говорит? Не об интимных переживаниях сердца, подоплеку которых читателю не дано разгадать и разгадки которых не требуется, а о дружестве и друзьях. Тем самым стихотворение в целом переключается в хорошо известный читателю контекст предшествующей лирики поэта. Уже безымянный экспромт июля 1827 г. ближайшим образом отсылал к посланию «19 октября», напечатанному в «Северных цветах на 1828 год», но написанному ровно два года назад — буквально *накануне* катастрофы 14 декабря. С невиданной ранее шириной тематического охвата и глубиной поэтических смыслов, с поименной характеристикой конкретных лиц Пушкин разработал в послании как раз мотивы дружества и разлуки с друзьями. Дважды там прозвучала ёмкая формула:

Друзья мои, прекрасен наш союз!..

.....

И первую полней, друзья, полней!

И всю до дна в честь нашего союза!..

Все сопутствующие центральной теме мотивы, в момент написания стихотворения (октябрь 1825) звучавшие с интимной грустью, совсем иначе прозвучали в первую годовщину (июль 1827) воровато постыдного захоронения пятерых казненных и жестокой расправы с сотней прочих друзей гораздо более широкого, отнюдь не только интимного круга, составлявших как раз тот самый союз, который так пронзительно-сдержанно идеализирован в «Арионе» (1827–1830). Тогдашний мотив ‘изгнания’, ‘опалы’ поэта, и без

того отсылавший к «вольнлюбивым» стихам юности, к выраженным в них декабристским идеалам, теперь по-новому соединился с мотивом ‘разлуки’ и ‘утрат’:

Но *многие* ль и там из вас пируют?
Еще кого *не досчитались* мы?

Многократно варьирующиеся в послании мотивы ‘тайного рока’, ‘судьбы суровой’, ‘судьбы строгой’, ‘братства по судьбам’ тоже оказались переключенными из индивидуально-биографического и житейски-философского плана в план общезначимый и философско-исторический. Традиционная политическая символика мотивов ‘грозы’ (‘Из края в край преследуем *грозой* <...> я...’) и ‘бури’ (‘Когда постиг меня *судьбины гнев* <...> *Под бурю* главой поник я томной’) — мотивов, в тексте послания отнесенных только к личной биографии поэта, — обрела, в свете недавно свершившихся судеб друзей поэта, новое злободневное наполнение.

Возникнув сначала как догадка, как расширительный поэтический контекст, ассоциация «Ариона» с «19 октября» по мере чтения позднейшего стихотворения будет все более проясняться и усиливаться. Не только тема ‘друзей’ и ‘нашего союза’, но и вся совокупность сопутствующих ей мотивов послания найдет себе соответствие в тематической структуре «Ариона».

По сравнению с сюжетной линией античной легенды существенно иное положение занимает в пушкинском стихотворении мотив ‘*пения*’ поэта. В легенде он помещен в кульминационной точке: для Ариона это обряд прощания с жизнью, для корабельщиков — даровое развлечение, и никто — ни певец, ни его злодеи — не подозревают, что этот ритуальный акт станет апофеозом искусства, обратится спасением для певца и наказанием для злоумышленников. В стихотворении самый акт ‘*пения*’ отнесен к прошлому, органичен для ситуации, *предшествующей* катастрофе, но из ситуации катастрофы *полностью* исключен и с фактом *спасения* ‘певца’ никак не связан.

Таким образом, замещению подвергается центральная мотивировка легендарного сюжета в целом. Кульминационную роль в сюжете стихотворения играет новый, чуждый легенде мотив ‘грозы’ (морской бури). Это приводит к смысловой перестройке всей тематической структуры стихотворения. Гармонии человеческих отношений противостоит слепая сила стихии, «космосу» (упорядоченности) разумно построенного мира — «хаос» (неупорядоченность, дисгармония) скрытых от человеческого разума и неподвластных ему вселенских начал. Ни «ум» (ср.: ‘наш кормилиця *умный*’) как одно из мировых начал в античной философии, ни «музыка» (ср.: ‘пловцам я *пел*’) как еще одно начало космического миропорядка в той же античной философии — не соотносятся в стихотворении с ‘вихрем’ и ‘грозою’.

Но если в ряду выстраиваемых соответствий Пушкин снимает возможность отсылки к античной культурной традиции и, следовательно, модернизирует смысл своего произведения, наполняет его современными идеологически актуальными значениями, то это компенсируется не менее значимой отсылкой к другой традиции, берущей начало в той же античности, причем именно в греческой лирике Арионовской эпохи (конца VII — начала VI в. до н. э.). Такой отсылкой оказывается инносказательное значение мотива морской бури как символа политических общественных катаклизмов. Персонально он восходит к политической лирике Алкея, которому принадлежал прославленный в древности мелический цикл «Песни борьбы», где корабль символизировал государство (полис, общество граждан), море — порядок и строй общественной жизни, а морская буря — политический заговор, восстание против тирании (см. подробнее [25]).

Такое замещение центрального мотива, сохраняя и поддерживая «антологический» характер жанровой формы стихотворения, влечет за собой обязательное символическое переосмысление всего его содержания. Лично-биографическая событийная линия в рассказе героя становится интимной исповедью автора и, как таковая, оказывается одновременно историческим свидетельством

о недавней политической катастрофе, которая на памяти у каждого читателя. Только в этом свете обретает свое настоящее значение несколько неожиданный и не сразу понятный эпитет в самохарактеристике лирического героя:

Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою...

Эпитет служит сигналом, намекающим на «потаенный» смысл стихотворения, провоцирует читателя на соответствующую догадку и одновременно подтверждает ее.

Так же расширяется и смысл развязки:

Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

В предметно-изобразительном плане стихотворения эта развязка означает жизненное распутье Ариона-‘певца’, вынужденную паузу в ожидании новой перспективы. В авторском, символически зашифрованном плане она, помимо этого и раньше всего, означает клятву верности поэта идеалам утраченного «содружества», мудрое примирение с необходимостью жить и творить в изменившихся исторических условиях, не изменяя идеалам юности и доверяя жизни.

Здесь словно подвергаются переоценке и переосмыслению недавние, но уже навсегда оставшиеся за декабрьской чертой 1825 г. поэтические обобщения, характеристики и формулы. Еще в «19 октября» ‘беспечность’ была приписана всему дружескому кругу поэта:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он, как душа, неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен...

В «Арионе» пересоздается и самый образ ‘союза’, и вся его характеристика. Теперь и круг друзей поэта несколько иной, и они, упорные труженики, единодушно устремленные к высокой цели, отнюдь не ‘беспечны’. Если об их ‘союзе’ еще и сейчас можно было бы повторить: «Он, как душа, неразделим и вечен <...> свободен...» — то ‘неколебимым’ он остался только в ‘душе’ поэта, а ‘беспечен’, как оказалось, был лишь поэт:

А я — беспечной веры полн, —
Пловцам я пел...

Переоценивая общее прошлое, поэт грустно прощается с ‘беспечной верой’ своей недавней юности.

‘Скала’ в «Арионе» как символ ‘опустевшего мира’ заставляет вспомнить итоговую фразу из элегии, обращенной «К морю» и увидевшей свет в последней декабристской «Мнемозине» в конце октября 1825 г. Там тоже ‘море’ было емким символом вообще жизни и в то же время общественного миропорядка и политической свободы. Там были и ‘путь беспечный’ поэта, и образ моря как ‘пустыни’ в значении невозможных для души поэта и для мира человеческих утрат, и ‘скала’, пока еще ‘гробница славы’, и ‘певец’, тоже еще, ‘о море, твой певец’. Но теперь, в «Арионе», ‘мир опустел’ не в одной только сфере всеевропейского романтического идеала свободы — с утратой по-разному воплотивших ее в себе «гениев», Наполеона и Байрона. ‘Мир опустел’ буквально — везде вокруг поэта, ‘пустыня’ метафорическая обернулась реальным безлюдьем.

И об этом Пушкин скажет меньше чем через месяц после начального варианта будущего «Ариона», когда 10 августа 1827 г. допишет заключительные строфы шестой главы «Онегина» (а читатель прочтет их намного раньше «Ариона»):

Другие, хладные мечты,
Другие, *строгие* заботы

И в шуме света и в тиши
Тревожат сон моей души.

Прощаясь с отошедшей молодостью, поэт с грустью отметит:

Познал я глас иных желаний,
Познал я новую печаль... —

и трезво, твердо добавит:

Для первых нет мне упований,
А старой мне печали жаль.

Конечно, и ‘хладные мечты’, и ‘строгие заботы’, и ‘новая печаль’ противопоставляются *элегическим* «мечтам», «заботам» и «печалям». Но если ни для чего в прошлом у поэта ‘нет упований’, то ‘старой печали’ ему ‘жаль’ потому, что новое ‘познание’ новой ‘печали’ угрожает ‘душе поэта’ уже не элегическими ‘снами’. И он почти молитвенно обращается теперь к ‘младому вдохновенью’ — творческому «разуму» своего художественного гения:

Не дай остыть душе поэта,
Ожесточиться, очерстветь
И наконец окаменеть
В мертвящем упоенье света...

Впоследствии Пушкин изымет из основного текста главы непосредственно следовавшую за этими стихами страстно-презрительную инвективную характеристику «света», сохранив ее в авторских примечаниях к роману. Очевидно, что именно при первой публикации весной 1828 г. она имела для поэта какой-то особо важный смысл и утратила его позже. Этот смысл, следовательно, мог возникать только при соотнесении главы с ближайшими предшествующими созданиями поэта — с уже осознанным или еще только готовым к осознанию будущим «Арионом» в первую очередь. Новая, ориентированная на национально-народное поэтическое сознание

символика ‘сна’ — ‘смерти’ в лирической исповеди поэта, заключающей главу, противоплагается романтической символике ‘творческих снов’ и в развернутой характеристике ‘света’ с его ‘мертвящим упоением’ обретает свой реальный комментарий. Ее главные оценочные мотивы слагаются в некий собирательный образ, целостный при всей кажущейся пестроте:

Среди *бездушных гордецов,*
Среди блистательных *глупцов,*
Среди *лукавых, малодушных,*
Шальных, балованных детей <...>
.....
Среди *холопов добровольных* <...>
.....
Среди *досадной пустоты*
Расчетов, дум и разговоров...

Все выраженные здесь негативные оценки предполагают, в качестве идеальной альтернативы, иные характеристики: сообществу ‘гордецов’ противоположен ‘союз друзей’; ‘глупцам’ — ‘умные’; ‘детям’ — мужи; ‘холопам’ — ‘свободные’; ‘бездушию’ — солидарность, ‘малодушию’ — мужество, ‘шалости’ — целеустремленность; ‘пустоте расчетов, дум и разговоров’ — высокая духовность устремлений, гуманность жизненной цели и ‘тишина’ организованного труда. Именно этот альтернативный положительный образ иного, чем нынешний ‘свет’, сообщества людей будет обрисован поэтом в «Арионе». Те — погибли, эти — остались; ушедшая пора жизни окрашена деятельностью тех, теперь настало время этих; там были ‘вихорь шумный’ и героическая смерть, здесь — ‘мертвящий омут’, ожесточающий сердца и усыпляющий души...

Но пушкинская муза не знает безысходности и не доверяет мрачному пессимизму. ‘Чредой’ текущая жизнь неостановима. Катастрофа, описываемая в «Арионе», отшумела, ‘гроза’ сменилась

‘солнцем’. ‘Выброшенный’ на ‘скалу’ ‘певец’, ‘таинственно’ сохранный для жизни, продолжает делать свое дело:

Я гимны прежние пою —

и сохраняет надежду:

И ризу влажную мою

Сушу *на солнце* под скалою.

‘Солнце’ как символ надежды тоже не впервые возникает здесь. Ему специально посвящена «Вакхическая песня», опубликованная в 1826 г., — подлинный «гимн» поэта в античном духе. Обращенная всё к тем же ‘друзьям’, «Песня» заключалась здравицей в честь ‘муз’ и ‘разума’, вдохновляемых и руководимых ‘святым солнцем’. Не этот ли символ — ‘бессмертное солнце ума’ — завершает теперь даже начальный экспромт будущего «Ариона»? Не ему ли доверяет поэт — с новой ‘надеждой упования’ — и ‘влажную ризу’ своего творчества, и самого себя?..

Примечания

* Отдельные положения настоящей статьи в сокращенном и переработанном виде легли в основу моего доклада «Одно из скрытых проявлений пушкинского историзма: стихотворение “Арион”», прочитанного на пленарном заседании Всероссийской научной конференции «Текст и документ в пространстве культуры. К 80-летию профессора Ю. К. Руденко» (Санкт-Петербургский государственный университет, Институт истории, Кафедра истории западноевропейской и русской культуры. 19 ноября 2015 г.).

** Заметим, что *авторским* в *точном* смысле слова является лишь *замысел* будущего произведения. В процессе его воплощения автор, хочет он того или нет, опирается на уже существующие жанровые, тематические и стилевые традиции, созданные *до* него (а в исключительных случаях — когда он уже состоялся как самобытный художник — также и *им самим*), выбирает из их разноречивого множества те формы и приемы, которые ближе всего отвечают задуманному, и трансформирует это

традиционное (ранее созданное, чужое или свое) в нечто *новое* (органически *пересозданное*). Таким образом, в каждое произведение искусства всегда и обязательно *привносятся* смыслы, которых автор не предусматривал ни в замысле, ни по ходу его воплощения. Ярчайшие примеры (если брать только русскую литературу) — замужество Татьяны в «Евгении Онегине» Пушкина или непонятная самому Льву Толстому жанрово-архитектоническая форма «Войны и мира».

*** В XX в. появилась эстетическая теория, утверждающая главной и чуть ли не единственной *целью* художественного творчества — *самовыражение* художника в искусстве. Эта теория, во-первых, *примитивна*, поскольку *Я* художника *всегда* выражается в *любом* его произведении совершенно независимо от того, сознает он это или нет, хочет он того или нет. Во-вторых, она *ложна* (либо *лжива*, если адепт, провозглашающий ее, *знает*, что она ложна), поскольку если художнику *есть что сказать* людям посредством своего искусства, то ему не до «самовыражения» (оно *само собой* выразится в произведении), а если ему *ничего сказать*, то и «самовыражаться» будет *ничему*. Таким образом, безапелляционно провозглашаемая «теория самовыражения» есть не что иное, как *пустышка*, мыльный пузырь, запущенный талантливыми, но *мудрствующими лукаво* «мастерами» (в кавычках и без), чтобы *пофиглярствовать перед публикой*. Зато ее небескорыстно подхватила свора бездарностей — как панацею от критики, и бизнесмены от искусства — как способ добывания сверхприбылей. Отсюда — обилие на протяжении всего прошлого века и по сию пору обгоняющих друг друга и тотально отрицающих «всё и вся» *измов* и *измиков*, коим несть числа. В этом отношении весьма примечательно откровение одного из величайших кумиров авангардного искусства XX в., Пабло Пикассо: «*Многие из нас становятся художниками по причинам, имеющим мало общего с искусством. Люди уже не ищут в искусстве утешения и чего-то высокого*. Самая утонченная, состоятельная часть, дистилляторы квинтэссенции *требуют нового, оригинального, экстравагантного и скандального*. И я, начиная от кубизма и далее, *доставлял удовольствие этим господам и критикам* всевозможными экстравагантностями, которые мне приходили в голову, и чем меньше их понимали, тем больше мною поражались, и *чем больше я забавлялся*

этими играми, всеми этими загадками, ребусами и арабесками, **тем больше приходила ко мне слава**. А слава для художника — значит распродажа, прибыли, богатство. <...> Я — всего лишь **развлекатель публики**, который понял свое время» (цит. по [26]; здесь и далее все выделения в цитатах, кроме оговоренных случаев, — мои).

*** Слово ‘искусство’ в широком смысле является ближайшим синонимом слова ‘мастерство’ и в этом своем значении применимо ко всем без исключения отраслям производительной деятельности людей, как физической, так и умственной. Произведения же *искусства* в собственном смысле отличаются от всех прочих произведений творческой деятельности человека своим **назначением**.

Производительный труд людей (исключая единственно труд по созданию произведений *искусства*) предназначен удовлетворять всем и всяким *жизненным (утилитарным)* нуждам личной и общественной (в том числе государственной) жизни всех и каждого. Сюда относится труд во всех сферах сельскохозяйственного и промышленного производства, науки, образования, здравоохранения, охраны окружающей среды, спорта, средств массовой коммуникации, законодательной и управленческой деятельности.

И только произведения *искусства* предназначены — по *существу* своему — исключительно для удовлетворения **эстетических** потребностей человека, даже там, где утилитарное назначение является одной из неотъемлемых функций целых видов искусства (архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн) или отдельных подвидов некоторых других искусств (строевые песни и марши в музыке, скульптурный декор архитектурных сооружений и ландшафтных ансамблей).

Эстетические потребности людей удовлетворяются отнюдь не только искусством — весь природный мир в целом и все его проявления становятся, при определенных условиях, столь же полноценным объектом эстетических переживаний человека, что и произведения искусства, только *содержание* эстетических переживаний природы — с одной стороны, и искусства — с другой, принципиально различны. Объединяет их общее для обоих типов эстетического переживания свойство **любования** предметом переживания. Особенностью *эстетического любования* является

его сугубо *духовная* природа. В человеке любого пола и возраста, любого социального положения и национальной принадлежности, как только он вступает в состояние эстетического любования, как бы погашаются все эти его характеристики, и он превращается в *родовое* существо, представляет собой *человечество как таковое*. Положение о любовании объектом как *сущности* эстетического переживания впервые высказано Н. Г. Чернышевским в эстетической диссертации [44]. Подробнее см. [35, с. 48–49; в частности, сноски 31 на с. 49].

**** *Исчерпывающе адекватной* интерпретации художественного произведения не может существовать *в принципе*, поскольку смысл произведений искусства не поддается *рациональному переформулированию*. Об этом прекрасно сказал Лев Толстой в письме к Н. Н. Страхову по поводу суждений критики об «Анне Карениной»: «*Если же бы я хотел сказать словами всё то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, кот[орый] я написал*, сначала. <...> Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрании мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но *каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится*. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и *выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя*; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения. <...> И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить, qu'ils en savent plus long que moi <франц.: что они знают об этом больше, чем я>» [39, с. 268–269]. Мысль Толстого справедлива отнюдь не только применительно к его собственному роману — она *универсально* справедлива, как по отношению к *подавляющему большинству* произведений искусства всех видов, остающихся лишь *памятниками* духовно-идеологического мироощущения определенного общества в определенную эпоху, так, тем более, по отношению к *подлинно художественным* произведениям искусства всех времен и народов — произведениям, которые продолжают сохранять жизненную и идеологически-эстетическую актуальность для людей последующих поколений и эпох.

^{6*} Б. В. Томашевский в Примечаниях к Малому академическому изданию сочинений Пушкина ошибочно указывает время и место первой публикации «Ариона»: альманах «Северные цветы на 1828 год» [40]. Вызывает удивление даже не то, как Б. В. Томашевский (крупнейший для своего времени знаток рукописного наследия поэта и один из эрудированнейших исследователей его творчества) мог допустить такую неточность, а в гораздо большей степени то, что никто из выдающейся плеяды тогдашних пушкинистов (среди них С. М. Бонди, Ю. Г. Оксман, Н. В. Измайлов, Г. О. Винокур, Д. Д. Благой, акад. М. П. Алексеев) не нашел нужным деликатно указать своему коллеге на его промах, который сам Борис Викторович мог бы исправить уже во 2-м издании 10-томника (М.; Л.: АН СССР, 1956–1958).

^{7*} См. [24, с. 300 и сноски 1 и 3].

^{8*} Помета П. В. Анненкова сегодня, по прошествии более чем полутора столетий, звучит загадочно: дата, стоящая в черновом автографе, дошедшем до нас, это *не* 1830 год, которым Анненков датирует стихотворение. Может быть, он держал в руках утраченный *беловой* автограф?.. В любом случае стихотворение должно датироваться не 1827 годом, как это принято донныне на протяжении последнего столетия, а по крайней мере *двумя* пограничными вехами: 1827–1830. Думается, это несомненно хотя бы потому, что даже *черновая правка* в сохранившемся автографе не может быть датирована иначе, как только *всем этим промежутком времени*.

^{9*} Его факсимильная по размеру, но очень посредственного качества фотокопия опубликована единственный раз — в 1941 г. Г. С. Глебовым (автором первой в советское время аналитической статьи «Об «Арионе»») [24, вклейка между с. 296 и 297].

^{10*} Так, в новейшей (2009) «Пушкинской энциклопедии» автограф прямолинейно — *и совершенно неверно!* — характеризуется как «*беловой, с правкой*» [29, с. 85].

^{11*} О долгих поисках уже в наше время этого места захоронения, длившихся с конца 1980-х гг. и успешно завершившихся только к середине первого десятилетия 2000-х, с завораживающей детальностью и хроникальной точностью рассказал сам инициатор поисков и неизменный

руководитель поисковых групп Андрей Чернов [43]. Именно благодаря их розыскам в новейшем (2005) издании «Летописи жизни и творчества» поэта мы *впервые* можем прочесть сухую (в духе жанра) запись: «1827. Июль, 15. Пушкин приходит на остров Гоноропуло <...> к месту захоронения казненных декабристов. Впечатления дня — гроза и волновая погода — отразились в стихотворении “Арион”» [11]. (О внезапно налетевших в тот вечер на петербургское взморье грозе и шквальном ветре тоже сообщает А. Чернов).

^{12*} Сохранены все особенности пунктуации Пушкина. У него нет точек. Семь раз он использовал тире как интонационный знак и один раз поставил необходимую запятую — внутри 9-го стиха. В четырех случаях оставлена авторская орфография (‘на челну’ ‘в молчаньи’, ‘безпечной’, ‘чолн’). *Жирным курсивом* выделены разночтения с текстом «Ариона». Заметим кстати, что в разделе «Другие редакции и варианты» Большого (17-томного) академического издания «Полного собрания сочинений» поэта допущен целый ряд ошибок и неточностей. 1) В заголовке под литерой «А» читаем: «*Беловой автограф*» (курсивы в оригинале. — Ю. Р.). В действительности же под литерой «А» должен быть заголовок: «*Беловой автограф стихотворения без названия*» (жирный курсив мой; выделено то, что должно быть *обязательно* указано. — Ю. Р.). Мотивацию см. в предыдущем разделе настоящей статьи. 2) В 6-м стихе слово «чёлн» напечатано через букву «ё», тогда как у Пушкина это слово написано через «о». Искажение *пушкинского написания* слова вводит читателя в недоумение: Пушкин не пользовался буквой «ё», и что же тогда стоит у него в автографе?.. Между прочим, это же написание слова (через «о») сохраняется во всех публикациях «Ариона» в XIX в. 3) На конце 10-го стиха поставлена точка, *которой в автографе нет*.

^{13*} О ней см. ниже, примеч. 22*.

^{14*} В своём фундаментальном исследовании русской антологической поэзии С. А. Кибальник, разбирая антологический цикл К. Н. Батюшкова, опубликованный в совместной с С. С. Уваровым брошюре «О Греческой Антологии» (СПб., 1820) и создававшийся поэтом на основе уваровских французских подстрочников, пишет: Уваров «пользовался непосредственно греческими текстами», но «переводил довольно свободно,

с отступлениями от оригинала из соображений “хорошего вкуса”. Батюшков, поскольку он переводил не с подлинника, не считал обязательным строго держаться уваровского текста. Почти во всех случаях поэт распространяет переводы Уварова, создавая, таким образом, *нечто среднее между эпиграммой и элегией*» [30, с. 69].

^{15*} Уже в древности годы жизни Алкея были неизвестны; расцвет его таланта относили либо к 42-й олимпиаде (612–609), либо ко второму году 46-й олимпиады (595/594). Он был аристократом по рождению, уроженцем г. Митилены (о. Лесбос). С юных лет принимал деятельное участие в борьбе аристократов с тиранией на Лесбосе. Он был великим поэтом, прославленным при жизни, и все превратности своей судьбы воспевал в стихах, политически страстных и лично откровенных. От его поэзии дошли к началу XX в. лишь малые фрагменты в виде цитат. И только на протяжении XX в., благодаря многочисленным находкам в мусорных свалках александрийской эпохи папирусов, сохранившихся в сухом египетском климате, значительно пополнился фонд античных текстов (полных или в отрывках), в том числе древнегреческих лириков, Алкея в частности. «После Алкея, — замечает автор раздела «Лирика» в академической «Истории греческой литературы», — сравнение страдающего от междоусобных волнений государства с кораблем в бурную погоду часто встречается в античной поэзии» [28, с. 232]. Этой теме посвящена и у нас, и за рубежом обширная литература, связанная также и с пушкинским «Арионом». Особенно богатую проблемно-библиографическую информацию по данной теме содержат работы Ю. П. Суздальского (1975 [37]), Т. Г. Мальчуковой (1992 [32], 1998 [33]), Л. Г. Лейтона (1999 [30]) и др. Ю. П. Суздальский, перечисляя множество античных авторов, использовавших метафору корабля, застигнутого морской бурей и тонущего в волнах, для описания гибельности гражданских смут, указал также и на две работы Цицерона [37, с. 15]. Десятилетием позже В. Е. Ветловская в статье «Иных уж нет, а те далече...» (1986), с присущей ей логической строгостью, историко-культурным кругозором и точностью наблюдений и выводов показала, насколько важное значение для античной — и прежде всего политически-публицистической (а не только поэтической) традиции, вслед затем и для последующей всевропейской философско-художественной

традиции имело цитероновское использование образов «бури», «корабля» как устойчивой аллегии гражданской смуты вообще и крушения республиканских идеалов в частности [25].

^{16*} Последний из упомянутых фактов вызвал в литературе прямо противоположные оценки личности Пушкина и его поэзии трех первых последекабрьских лет (из работ последних десятилетий см., напр. [27], [36], [34], [23], [40], а по цитатам, упоминаниям и ссылкам в этих работах легко восстанавливается вся история вопроса).

^{17*} Указание на «ризу влажную» как цитату из Горация встречается еще у Г. С. Глебова [24, с. 303, сноска 1]. Оду Горация, обращенную к кораблю, везущему Вергилия, упоминает Ю. П. Суздальский [37, с. 14]. Специальные работы, посвященные гораццианским мотивам в «Арионе», принадлежат Т. Г. Мальчуковой [32], [33] и американскому исследователю Л. Г. Лейтону [30]. В монографии Мальчуковой, помимо указанной главы, можно найти еще целый ряд исследований на тему «Пушкин и Гораций» [32], а в статье Лейтона — ссылки на множество работ по той же теме, отечественных и особенно зарубежных (в частности, на [18] и [17]).

^{18*} У Т. Г. Мальчуковой встречаем впечатляюще тонкий анализ пушкинской «ризы влажной». Исследователь отталкивается от констатации *цитатного* совпадения этого словосочетания у Пушкина с соответствующим словосочетанием у Горация, объясняя затем и пушкинскую инверсию (сравнительно с Горацием), и выделенность, художественную акцентированность этого гораццианского образа в финальных стихах «Ариона», — однако только для того, чтобы в заключение сделать вывод, что все это «заставляет видеть в нем (образе “ризy влажной”. — Ю. Р.) не стилистическую аналогию, не случайное совпадение, но сознательную реминисценцию» [33, с. 147]. Слово ‘реминисценция’ здесь, как это очевидно, имеет значение ‘незакавыченная цитата’. Подобного рода цитаты, действительно, *могут* быть реминисценциями, но в том случае — если их цитатный смысл как-либо специально обыгрывается автором сравнительно с текстом — источником цитаты. В данном случае как раз *этого* нет, а следовательно, нет и *реминисценции* как таковой. Незакавыченность отнюдь не обязательный признак реминисценции. Ею может быть и прямая (маркированная кавычками) цитата. Главным и *обязательным* признаком

реминисценции является ее художественно-смыслообразующая роль в «чужом» для себя тексте: она привносит в *его* контекст всё неопределенное множество *собственных* смысловых значений, которое имеет в *своем* тексте.

^{19*} Мы уже писали, что их датировка лежит в самом широком диапазоне — между 16 июля 1827 г. (днем возникновения начального автографа) и 20-ми числами июля 1830 г. (завершением набора 43-го номера «Литературной газеты» перед сдачей его в цензуру) (см. выше, примечание 9*). Вызывает удивление однозначно «точная», и притом совершенно нелепая дата правок, мельком упоминаемая Р. В. Иезуитовой: «К **7 сентября 1830 г.** относится *позднейшая правка* в автографе “Ариона” (именно так, в *единственном* числе! — Ю. Р.), на которую указывают все (!) исследователи стихотворения <...>» [27, с. 113, сноска 74]. Надо заметить, что дело обстоит прямо противоположным образом: *ни один* исследователь *не* указывает *точной* даты правок, а № 43 «Литературной газеты», в котором опубликован «Арион», вышел в свет **30 июля** 1830 г. (о чем в виде справки упоминает ряд исследователей, напр. [31, с. 198], [33, с. 181]).

^{20*} Поразительно, что не говоря уже о начальном тексте автографа, но и самый «Арион» лишь изредка и мельком относят к *антологическому* роду лирики. Один только Ю. П. Суздальский безоговорочно называет «Арион» антологическим стихотворением, не видя в этом никакой проблемы [38, с. 13, 17, 21] (и это, заметим, задолго *до* всех прочих исследователей, начиная с 1980-х гг.). Зато автор единственного фундаментального исследования, посвященного проблеме становления и развития русской антологической поэзии от ее истоков в XVIII в. и до конца 1-й трети XIX в., С. А. Кибальник, подробно рассматривая в своей монографии 1990 г. [30], казалось бы, *всю* антологическую и околоантологическую лирику Пушкина и его современников, *ни разу*, ни в какой связи *не упоминает* стихотворения «Арион», как будто оно к этому жанру, как раз в пушкинское время переживавшего период своего бурного становления, не имеет никакого отношения и никто никогда о нем в этой связи даже не обмолвился!..

^{21*} Первоначально Пушкин ошибся в написании имени — поставил «*Орион*» вместо несомненно подразумеваемого «*Арион*». Этот свой промах

он исправит раньше всего прочего при первой же чернильной правке: к начальному заглавному **О** добавит справа вертикальную черту, превратив прописную **О** в большую строчную **а**, тем самым давая стихотворению *искомое* название. Описку поэта нетрудно объяснить: в русской огласовке оба имени звучат совершенно одинаково ([лр'и'о́н]), а мифологическое имя одного из созвездий на слуху даже чаще, чем имя древнегреческого поэта, от которого не сохранилось ни одного стиха, ни одной крылатой фразы, но лишь вполне фантастическая легенда в характерном для античности духе. Если два разных имени, близких по звучанию, помнятся издавна, то совсем нетрудно *машинально* спутать их. Да и по существу: с *мифологическим* именем **Ориона** в сознании образованного европейца-неспециалиста не ассоциировалось никакой атрибутирующей эмблематики, никакого хоть сколько-нибудь знакомого событийного содержания^{22*}, тогда как *легендарное* имя **Ариона** было хорошо известно образованному читателю пушкинского времени по «Истории» Геродота (I: 23–24 [14, с. 35–36]) и по вдохновенной обработке геродотовского рассказа о чудесном спасении прославленного поэта (кстати, современника Алкея) в «Фастах» Овидия (II: 83–118 [16, с. 257–258]), — излюбленного Пушкиным античного поэта. В библиотеке Пушкина оба автора имелись во французских изданиях, а Овидий еще и в оригинале [29, с. 83] (Ю. П. Суздальский, ссылаясь на описание библиотеки Пушкина Б. Л. Модзалевским, отмечает, что различных изданий Овидия было у Пушкина шесть [38, с. 6, сноска 17]). Во всяком случае, первый том «Истории» Геродота во французском переводе (где и рассказывается об Арионе), сохранившейся в библиотеке Пушкина, полностью разрезан, что означает — Пушкин его *читал* [38, с. 6, сноска 19]. Кроме того, как сообщается со ссылкой на Г. С. Глебова [24, с. 298] в уже упоминавшейся «Пушкинской энциклопедии», «<...> в 1827 г. <...> в альманахе “Северная лира” появилась статья Д. П. Ознобишина “Отрывок из сочинения об искусствах”, где приводилась одна из версий истории об Арионе. Пушкин, по всей вероятности, читал этот отрывок, так как в том же 1827 г. он набросал черновик статьи, посвященной “Северной лире”» [29, с. 83]. При этом вызывает крайнее недоумение тот факт, что в обширной литературе об «Арионе», оперирующей даже самыми косвенными данными, которые всего лишь *могли бы*

напомнить поэту об арионовской легенде, *никто из исследователей* не обратил внимания (или не посчитал нужным указать) на выдающееся культурное событие как раз того времени, когда Пушкин остро переживал судьбу казненных и осужденных декабристов [см. 27], — на появление в 1826 г. *первого русского перевода (с оригинала!)* «Истории» Геродота [12], о чем Пушкин, конечно, не мог не знать!..

^{22*} Авторитетный немецкий «Словарь античности» дает такую справку о нем: «**ОРИОН** в греческой мифологии чудовищный беотийский великан-охотник, преследователь Плеяд. О<рион> убивал диких зверей для царя Хиоса Энопиона, обесчестил его дочь Меропу и был им ослеплен. Гелиос возвратил ему зрение. Эос (Заря) полюбила и похитила его. О<рион> был убит стрелой Артемиды или (по другому варианту мифа) погиб от укуса скорпиона. Был превращен в созвездие и помещен на небо (близ созвездия Плеяд)» [36, с. 399].

^{23*} См., напр. [34, с. 170–173], [23, с. 189–190].

^{24*} Не случайно литературные и светские столичные круги, включая и ближайших друзей поэта, были поражены, а по большей части даже шокированы плотной многочисленностью «простонародья», в тревожном и скорбном молчании проводившего без отдыха, на ногах морозные ночи и дни под окнами квартиры умирающего Пушкина на Мойке в ожидании скудных известий о состоянии его здоровья, которые догадался-таки сообщать записками чуткий Жуковский.

^{25*} Впрочем, в современной переработке М. Л. Гаспарова (к сожалению, издание 1826–1827 гг. нам не удалось увидеть).

^{26*} Слово ‘дифирамб’ М. Л. Гаспаров в примечании объясняет так: «Дифирамб — *хоровая песнь в честь Диониса*, из которой впоследствии (уже в Афинах) выросла греческая трагедия» [14, с. 397]. Комментарий очевидно недостаточен: если это ‘хоровая песнь’, то почему его ‘*первый <...> пел*’ Арион?.. В переводе Ф. Г. Мищенко вместо ‘изобрел’ читаем: «*первый <...> составил* дифирамб <...>» [13, с. 11], — слово тоже, как видим, подыскано неудачно, потому что неясно, что конкретно означает. В последнем русском академическом издании Геродота дифирамб как реалия античной музыкально-поэтической культуры объясняется подробнее: «Дифирамб — *собственно, культовое прозвище Диониса*. Впоследствии

слово стало обозначать *торжественную песнь в честь бога или героя*. Она пелась под аккомпанемент главным образом флейты [15, с. 502, примеч. 26]». И опять недоумение: ‘впоследствии’ — это *когда?* При Арионе и *благодаря* ему? Или уже *после* него?.. И еще: если Арион ‘*кифарный певец*’, то причем тут *флейта?* Ущербность советских издательских стандартов, касавшихся объемов примечаний и комментариев, виной тому, что приведенные выше объяснения по разным причинам малоудовлетворительны как с точки зрения читателя-специалиста, так и с точки зрения любознательного читателя-неспециалиста. Обратимся к достаточно полному источнику сведений. В I томе 3-томной академической «Истории греческой литературы» (1946–1960) сказано: дифирамб — «особый вид торжественной мелической (т. е. неразрывно связанной с музыкой. — Ю. Р.) поэзии». Он «ведет свое начало от песен, которые прославляли Диониса. <...> Начало дифирамба кроется в тумане неясных указаний, сохранившихся от древности. Первое упоминание о нем встречается в одном фрагменте Архилоха <...> но древние авторы не считали его творцом дифирамба, а приписывали эту честь Ариону». Последнему «*потому приписывается создание дифирамба, что он изменил способ его исполнения*. До Ариона дифирамб исполнялся одним певцом, а он *придал дифирамбу характер хоровой песни*. Дифирамб пели на торжественных праздниках и собраниях, причем хор располагался вокруг алтаря Диониса» [28, с. 249–251]. Связь с культом — коренной признак торжественной лирики, поскольку изначально «обряды культа, совершавшиеся в торжественной обстановке, сопровождалась пением *гимнов*» [28, с. 249]. ‘Гимны’, таким образом, являются древнейшей формой торжественной мелики греков вообще и в то же время *общим понятием*, охватывающим собой *все позднейшие* разновидности торжественной лирики, так что дифирамб — всего лишь один из жанров гимнической лирики, наряду с номом, просодием, парфением, гипорхемом, френом и другими, еще более поздними [28, с. 225]. Может показаться, что современное антиковедение полностью опровергает сообщение Геродота об ‘изобретении’ именно Арионом дифирамба. Но нет, не совсем так. «С именем А<риона> связывают <...> *лит<ературную> форму* дифирамба, *бывшего до него одной из форм устной нар<одной> поэзии*», — отмечается в КЛЭ [21].

Лаконичнее, но по существу то же утверждает и немецкий «Словарь античности»: «А<рион> придал дифирамбу *лит<ературно>-художеств<енную> форму*» [36, с. 46]. В цитированной выше академической «Истории греческой литературы» тоже уточняется (со ссылкой на древний источник), что «Арион был изобретателем дифирамба трагического характера <...> и ввел сатиров, говоривших стихами», т. е. стоял у истоков возникновения будущей классической трагедии [28, с. 251].

^{27*} У Геродота Арион поет νόμος ορθιός. М. Л. Гаспаров сухо поясняет: «технический термин греческой музыки» [14, с. 397]. Комментарий, как видим, сугубо формальный и неизвестно на кого рассчитан. Более удачной представляется описательная формула Ф. Г. Мищенко в тексте самого перевода: «песня высокого тона» [13, с. 12]. В новейшем академическом издании Геродота перевод термина просто заменен общим понятием ‘торжественная песнь’, хотя в комментарии переводчик все-таки указывает термин греческого оригинала (νόμος ορθιός) и разъясняет его значение: «напев, мелодия, исполняемая очень высоким голосом» [15, с. 502, примеч. 27].

^{28*} «Нельзя не пожалеть, — говорится в «Истории греческой литературы», — об утрате произведений Ариона. Несомненно, это был великий поэт. Его долго помнил античный мир, и много веков спустя после его смерти о нем вспомнил другой великий поэт чужой, италийской земли — Овидий («Фасты» II, 83; 91–94):

Море какое, какая земля Ариона не знает?

.....

Часто Диана твоей изумлялась чарующей силе:

В слаженных звуках певцов Фебов ей чудился строй.

Имя твое, Арион, прозвучало в полях сицилийских,

Даже Авзонии брег лирой был тронут твоей.

(Пер. Н. Зернова)» [26, с. 251]

Добавим от себя, что вдохновенная поэтическая обработка арионовской легенды в «Фастах» Овидия (II, 83–116 — [16, с. 257–258]), несомненно, хорошо знакомая Пушкину, была тем высоким образцом, который

Пушкин скорее перевел бы, но ни в коем случае не стал бы ему вторить, если бы возымел намерение самостоятельно поэтически обработать эту легенду. Во всяком случае «Арион», как антологическое стихотворение, никак не мог бы учитывать «Фасты», потому что у римского поэта легенда об Арионе эмблематически включена в «ученый эпос» о старолатинских календарных праздниках и соотносится с совершенно другим кругом традиций.

^{29*} Не потому ли С. А. Кибальник и не узнал в нем *антологического стихотворения*? [30].

^{30*} Они есть в переводных *балладах* В. А. Жуковского (например, «Ивиковы журавли», «Поликратов перстень» и др.).

^{31*} В системе же пушкинских аллегорических значений именно этот эпитет («таинственный»), отнесенный поэтом к *самому себе* и непосредственно предшествующий финальной коде стихотворения, *подтверждает декабристскую аллерию* всего предыдущего *поэтического* текста и даже служит своеобразной *подсказкой* читателю, который сам может догадаться о *реальном* авторе, скрывшемся под маской античного автора эпиграммы-монолога à la Греческая Антология.

^{32*} С «Оды на взятие Хотина» (1739) М. В. Ломоносова.

^{33*} Проверено, помимо указанной выше оды Ломоносова, на достаточном представительном количестве произведений одического жанра (М. В. Ломоносов: Ода на день восшествия на престол Императрицы Елизаветы Петровны, 1747 года; А. П. Сумароков: Ода Елисавете Петровне в 25 день ноября 1743 года; В. В. Капнист: Ода на Рабство [1783, напечатана 1806]: Его же: Ода на истребление в России звания Раба Екатериною Второю [1786]; Г. Р. Державин: Фелица [1782]; Его же: Бог [1784]; Его же: На взятие Измаила [1790]; А. Н. Радищев: Вольность [до 1790]).

Литература

1. Б/п [Пушкин А. С.] Арион // Литературная газета. [СПб.] 1830. Т. II. № 43. 30 июля (цензурное разрешение: 29 июля). С. 52.
2. Б/п [Пушкин А. С.] Арион // Венера, или Собрание стихотворений разных авторов. М.: Изданием московского купца О. И. Хрусталева, 1831 (цензурное разрешение: 18 сентября 1830 г.).

3. [Пушкин А. С.] Арион // Лонгинов М. Н. Библиографические Записки. XXXVIII: Еще стихотворение Пушкина, не вошедшее в издание его сочинений (1830) // Современник. 1857. Т. LXII. № 3. Отд. V. С. 92.
4. Пушкин А. С. Арион // Пушкин А. С. Сочинения / Издание П. В. Анненкова. СПб., 1857. Т. 7, дополнительный. С. 41–42.
5. Пушкин А. С. Арион // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 3 (1). С. 58.
6. Пушкин А. С. Арион [варианты] // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 3 (1). С. 593–594.
7. [Пушкин А. С.] Черновой с тремя слоями правок автограф стихотворения «Арион» // ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. РО. Тетрадь ПД 833. Л. 36.
8. [Пушкин А. С.] Фотокопия автографа с первоначальными вариантами стихотворения «Арион» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Т.] 6. М.; Л., 1941. Вклейка между страницами 296–297.
9. Рукою Пушкина: Выписки и записи разного содержания. Официальные документы. 2-е изд., переработанное / Отв. ред. Я. Л. Левкович, С. А. Фомичев // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье, 1997. Т. 17, дополнительный. С. 193, 196; 197.
10. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. / Сост. М. А. Цявловский, Н. А. Тархова; науч. ред. Я. Л. Левкович. М.: СЛОВО/SLOVO, 1999. Т II: (1799–1824). С. 743.
11. Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 5, справочный / Сост. Н. А. Тархова. М.: Минувшее, 2005. С. 434.
12. История Иродотова. Ч. 1–5 / Перевод И. И. Мартынова. СПб., 1826–1827.
13. Геродот. История: В 9 кн.: [В 2 т.] / Пер. с греч. Ф. Г. Мищенко с его предисловием и указателем. 2-е изд., испр., добавленное в предисловии и снабженное картами. М.: Издание А. Г. Кузнецова, 1888. Т. I. CLXIX + 405 с.
14. Геродот. История / Пер. И. Мартынова в переработке М. Гаспарова // Историки Греции: Геродот. Фукидид. Ксенофонт / Переводы с древнегреч. М.: Худ. лит., 1976. 432 с. (*Библиотека античной литературы. Греция.*)

15. *Геродот*. История: В 9 кн. / Под общей ред. С. Л. Утченко. Пер. и примеч. Г. А. Стратановского. Ред. перевода Н. А. Мещерский. Л.: Наука, 1972. 604 с. (*Памятники историч. мысли*.)
16. *Овидий*. Фасты / Пер. Ф. Петровского // *Овидий*. Элегии и малые поэмы / Пер. с лат. М.: Худ. лит., 1973. С. 257–258. (*Библиотека античной литературы. Рим*.)
17. *Busch W.* Horaz in Russland: Studien und Materialien. München, 1964.
18. *Grégoire H.* Horace et Pouchkine // *Les études classiques*. 1937. № 6. P. 525–535.
19. *Mikkelson G. E.* Puškin's «Arion»: A Lone Survivor's Cry // *Slavic and East European Journal*. 1980. Vol. 24. № 1. P. 1–13.
20. *Vickery W. N.* «Arion»: An Example of Post-Decembrists Semantics // *Alexander Pushkin: A Symposium on the 175th Anniversary of his Birth*. New-York, 1976. P. 71–84.
21. Б/а. Арион // *Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ)*: В 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1962. Стлб. 294.
22. *Белинский В. Г.* Римские элегии. Соч. Гёте / Пер. Струговщикова. СПб., 1840 // *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. М., 1954. С. 255.
23. *Богомолов Н. А.* «Арион»: Попытка чтения // *Пушкин и культура русского зарубежья: Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения*. 1–3 июля 1999 г. [Москва]. М.: Русский путь, 2000. С. 185–195.
24. *Глебов Г. С.* Об «Арионе» // *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*. [Т.] 6. М.; Л., 1941. С. 296–304.
25. *Ветловская В. Е.* «Иных уж нет, а те далече...» // *Пушкин: Исследования и материалы*. Т. XII. Л.: Наука, 1986. С. 104–123 (в особенности с. 115 и сл.).
26. *Выходцев П. С.* О моде и вечных ценностях: К понятию народности искусства // *Наш современник*. 1988. № 5. С. 168.
27. *Иезуитова Р. В.* К истории декабристских замыслов Пушкина 1826–1827 гг. // *Пушкин: Исследования и материалы*. Л.: Наука, 1983. Т. 11. С. 88–114.
28. *История греческой литературы* / Под ред. С. И. Соболевского и др. [В 3 т.] М.; Л., 1946. Т. I. 488 с.

29. Кардаш Е. В. Арион // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1: А–Д. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 80–85.
30. Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л.: Наука, 1990. 269 с.
31. Лейтон Л. Г. Пушкин и Гораций: «Арион» // Русская литература. 1999. № 2. С. 71–85.
32. Мальчукова Т. Г. О горацианских реминисценциях в стихотворении А. С. Пушкина «Арион» // Horatiana: Межвуз. сб. СПб., 1992. С. 198–210. (Philologia Classica / СПбГУ. Вып. 4.)
33. Мальчукова Т. Г. Об отражении оды Горация «К Пирре» в стихотворении «Арион» // Мальчукова Т. Г. Античные и христианские традиции в поэзии А. С. Пушкина: В 2 кн. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1998. Кн. 2. С. 145–166.
34. Немировский И. В. Декабрист или сервилист? (Биографический контекст стихотворения «Арион») // Легенды и мифы о Пушкине. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. С. 168–184.
35. Руденко Ю. К. Анализ художественного произведения: Учебное пособие для бакалавров, магистров и аспирантов филологических, исторических и культурологических специальностей. Ч. 1: Структура художественного произведения и методологические принципы его анализа. СПб.: Изд-во Сергея Ходова, 2015. 128 с.
36. Словарь античности / Пер. с нем. (9-е, переработ. изд. — Лейпциг, 1987). М.: Эллис Лак; Прогресс, 1994. 704 с.
37. Смирнов А. А. Романтическая концепция «судьбы поэта» в стихотворении А. С. Пушкина «Арион» // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 1987. № 3. С. 8–12.
38. Суздальский Ю. П. «Арион» Пушкина // Литература и мифология. Л., 1975. С. 3–21.
39. Толстой Л. Н. Письмо к Н. Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. [Юбилейное издание.] Т. 62. С. 268–270.
40. Томашевский Б. В. Примечания // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977. Т. 3. С. 435. (1-е изд. — М.; Л.: АН СССР, 1949.)

41. *Третьякова Е. Ю.* Море в поэтической мифологии Пушкина // Поэтика русской литературы: (Пушкинская эпоха. Серебряный век). Краснодар, 1999. С. 20–24.
42. *Цявловский М. А.* Арион [Примечания] // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1949. Т. 3. Кн. 2. С. 1144.
43. *Чернов Андрей.* Скорбный остров Гоноропуло // *Чернов Андрей.* Длятся ночи декабря: Поэтическая тайнопись: Пушкин — Рылеев — Лермонтов. СПб.; М.: Летний сад, 2007. С. 111–198.
44. *Чернышевский Н. Г.* Эстетические отношения искусства к действительности: [Диссертация (1853, опубликована в 1855)] // *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: ГИХЛ, 1949. Т. 2. С. 8–9.