

Любовь САПЧЕНКО

КАРАМЗИН И ПУШКИН О ПОЭТАХ И ПОЭЗИИ («ЕГИПЕТСКИЕ ВЕЧЕРА» И «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ»)

В карамзинском журнале «Вестник Европы» были помещены две публикации в жанре светской хроники под названием «Египетские вечера» (1802 г., №22) и «Импровизаторы» (1803 г., №4). В первой сообщается о модной забаве в Париже, называемой *Египетскими вечерами*, когда гости удаляются в самую темную горницу дома, тесно садятся кругом и рассказывают «самые трагические истории, которых ужас действует на воображение от общего безмолвия и темноты» («Вестник Европы» 1802 г., №22. С. 129).

Во второй рассказывается о концертах импровизаторов, сочиняющих песни на заданную публикой тему. Ставится вопрос об Аполлоновых муках, о необходимости творческого уединения, о самой технике сочинительства, о сущности поэзии и образе Поэта, о творчестве и ремесле, о назначении искусства.

Заметка «Импровизаторы» определена как «Перевод из замечаний одного французского путешественника, еще не изданных в свете».

Начинается она так: «Неаполь, 7 апреля. Импровизаторами называются в Италии Поэты, которые на всякий заданный предмет *вдруг* сочиняют стихи и поют их. Теперь я знаю сих великих Гениев!» («Вестник Европы» 1803 г., №4. С. 59). Дальнейшее изложение раскрывает иронический смысл последней фразы.

Импровизатор Лон Луиджи – «человек лет в сорок, чрезмерно толстый, подобно всем людям, которые в жарких климатах не занимаются ручной работой». «Стихотворец наш не ел ничего, но после обеда спросил бутылку вина и роздал музыкантам, нарочно для того призванным, ноты голосов, на которые ему надлежало сочинять стихи», – замечает французский путешественник, как бы желая найти тайные пружины неизъяснимого явления. Взгляд его, чрезмерно внимательный и трезвый, замечает все непозитические подробности и при описании собственно импровизации: «Ему предложили два вопроса: *какая награда всего лестнее для таланта? и что лучше: любить или нравиться?* Дон Луиджи встал, задумался и минут десять не говорил ни слова, устремив глаза в землю. Между тем две скрипки нежно играли нежный и трогательный голос... Скоро голос поэта соединился с сими любезными звуками. Он пел тихо, но с чув-

ством и приятно, стихи плавные и гладкие, впрочем, столь неясные смыслом, что я с трудом мог понимать их. Мне казалось, что наш стихотворец *и вправо и влево уходил от своего предмета*; однако ж мимоходом похвалил Аббата Б*, одного из важнейших гостей. Все удивлялись и хлопали. Наконец (через час, думаю), переменяв три раза меру стихов, он заключил свое пение и ответ на первый вопрос» («Вестник Европы» 1803 г., №4. С. 261).

Второй ответ понравился больше придирчивому слушателю. Он более соответствовал заданной теме, хотя и «не многие французенки» с этим соглашались: «Дон Луиджи, исчислив выгоды и невыгоды, объявил, что он желает лучше любить не нравясь нежели нравиться не любя».

Продолжая анализировать поведение импровизатора, французский путешественник делает следующие наблюдения: «Я заметил, что обыкновенно разделял он свой ответ на 3 части: в первой старался как можно яснее и красивее предложить вопрос; во второй сказывает все то, что можно

на него отвечать, а в третьей объявляет свое мнение и доказывает его истину рассуждением. Такая метода хороша; самые лучшие ораторы не могут найти другой» («Вестник Европы» 1803 г., №4. С. 261-262). Перед нами взгляд не Моцарта, но Сальери. Наблюдатель разъял импровизацию «как труп» и нашел в ней не божественное вдохновение, а лишь следование правилам риторики. В то же время он старается быть объективным. Описывая физическое состояние импровизатора, он отмечает и низкое и высокое: «Сия работа воображения была весьма утомительна для стихотворца. Пот тек с него ручьями; глаза наполнились кровью, однако ж блистали как звезды. Он дурен собою; но кажется приятным, когда сочиняет: лицо его делается выразительным – а выражение есть красота» («Вестник Европы» 1803 г., №4. С. 262).

Второй импровизатор Дон Гаспаро совершенно разочаровал французского путешественника полным несоответствием вопроса и ответа, между тем, как уверяют, «Дон Гаспаро всякий раз бывает в лихорадке, и прежде и после своего пения».

Продолжая отыскивать рациональные (в данном случае языковые) основания импровизации, автор заметки утверждает: «Одни Италиянцы могут хвалиться



О. Кипренский. Портрет А.С. Пушкина

Импровизаторами. В каком языке найдется столько синонимов, богатых и звучных рифм?» («Вестник Европы» 1803 г., №4. С.262).

Означенный скептический подход закономерно ведет к следующему резюме: «Но это удовольствие не для меня. Какая радость видеть бедного поэта в муках Аполлоновых и в судорогах Пифии для пустого набора слов? Если вы любите музыку и стихи, то задайте ему вопрос за несколько дней или за месяц: пусть работает он в своем кабинете и поправляет на досуге; пусть явится к вам тогда, когда напишет что-нибудь ясное, приятное, остроумное! Три куплета, написанные дома, для меня гораздо приятнее трех сот дурных и даже посредственных стихов, сочиненных вдруг и без размышления» («Вестник Европы» 1803 г., №4. С. 262).

Две названные публикации в карамзинском журнале обнаруживают тематическое родство с «Египетскими ночами» А.С. Пушкина. В «Импровизаторах» и в пушкинских «Египетских ночах» представлены две противоположные концепции творчества: рационалистическая и мистическая, «земная» и «небесная». Очевидны два взгляда: цель поэзии – поэзия и цель поэзии – польза и услаждение публики. Ничего божественного нет в «Импровизаторах» из карамзинского журнала, и неудивительно, что автор заметки склоняется к иным формам поэтического творчества, к устойчивым жанрам, закрепленным традицией: «Если бы я разбогател, то захотел бы в долгие зимние вечера угощать у себя не импровизаторов, а *Трубадуров*. После хорошего обеда приятели мои сели бы перед камином, и нежный голос спел бы им любовную песню или жалкую балладу...

Почему (так! – Л.С.) знать? Может быть, мне удалось бы доказать нашим стихотворцам, что им так надобно петь случаи древних и даже новых времен. Гомер и древнегреческие поэты были Историками достопамятных происшествий. Стихотворство могло бы соединить пользу с удовольствием, могло бы учить добродетели и патриотизму...». Но возросший пафос тут же обрывается «светской», однако не лишённой символического смысла репликой: «Но я забылся... Карты на столе... Во что же мы будем играть, милостивые государи?» («Вестник Европы» 1803 г., №4. С. 262). Вопрос, думается, того же порядка, что и пушкинский – «Куда ж нам плыть?», поскольку Карамзину была близка концепция искусства как игры.

У Пушкина в «Египетских ночах» Чарский и импровизатор воплощают собой как бы два полюса проблемы «поэзия и коммерция». В связи с этим может быть рассмотрен вопрос об особенностях выражения авторской позиции в структурах подобного рода («контрапункт»).

«Пушкин разбил самого себя на две фигуры, на Чарского и Импровизатора. Он совмещал в себе обе эти натуры и в лице импровизатора испытывал некоторые из тех страданий, которые испытывала его поэтическая душа среди нашего общества. Как великий поэт, Пушкин был слишком широк, чтобы подходить под границы известного приличия или условной нравственности. Была минута, когда он создал такую изумительную вещь, как «Египетские ночи». Но как выступить перед публикой с таким безнравственным языческим произведением. Глупцы подняли бы смех

невообразимый и наставлениям не было бы конца. И вот Пушкин, чтобы растолковать толпе свое произведение, старается вложить его в уста нарочно для этого пояснения созданного лица. <...>

Импровизатор – конечно, сам Пушкин, одна частица его огромного таланта, которую он вздумал одарить бедного итальянского проезжего. Рассказывая о нем, он в образах показал, как должна была страдать эта частица его души, как общество подавляло свободное развитие этой частицы...».

«Египетские ночи» – одна из вершин искусства композиции у Пушкина, – пишет Н.Н. Петрунина. – Начало повести состоит из трех глав, из которых каждая разыгрывается на новой «сценической площадке». В первой главе в кабинете Чарского внезапная размова между ним и импровизатором едва ли не приводит к разрыву, но потом зарождается взаимопонимание двух собратьев по искусству. Во второй главе вместо кабинета аристократа – «нечистый трактир». «Композиция первой главы здесь как бы нарочито «перевернута», – отмечает Н.Н. Петрунина, – под влиянием импровизации итальянца взаимопонимание Чарского и импровизатора достигает вершины, в конце же главы снова выступают обстоятельства, разделяющие их: наивная расчетливость импровизатора, которую он простоудушно не пытается скрыть, смущает Чарского». В третьей главе на первый план выступает общество. Если перед нами действительно трехчастная композиция, то естественно предположить, что она строится по принципу: тезис, антитезис, синтез. Тогда главной героиней третьей части становится не толпа, а Клеопатра, в образе которой снимается противоречие между высоким служением богам и торговлей и которая, подобно Чарскому и импровизатору, предстает как поэтическая натура.

И.З. Серман пишет о пушкинской «галерее героев, которых объединяет одно, им всем присущее свойство. Они поэты в душе, у них поэтические натуры, они свою жизнь смело строят как реализацию своего поэтического идеала, своей мечты. Вслед за Самозванцем появляется Дон Гуан, за ним снова Самозванец с поэтической натурой – Пугачев. Неожиданно оказывается поэтом (в эпилоге «Полтавы») Мазепа, которого, несмотря на весь его опыт профессионального политика, губит именно поэтическое увлечение идеей независимой Украины». Клеопатра, как жрица Киприды, приносящая ей «неслыханную» жертву, подобна поэту – жрецу муз и Аполлона. Именно поэтому Алексей Иванович почитает ее «первой», «самой удивительной» женщиной в свете. Именно с этой точки зрения она интересует и Пушкина, поскольку сам он был, по словам А.С. Хомякова, «натурой античной в отношении к искусству». Клеопатра произносит клятву богам – в пушкинских стихах о поэте и поэзии также воссоздана «атрибутика античных культовых традиций».

«Заклинатель и властелин многообразных стихий» – так определил Пушкина Аполлон Григорьев. И поэт, и Клеопатра облечены божественного происхождения властью над стихиями жизни, оба, как эхо, наделены способностью отвечать на их проявления, и оба же остаются превратно поняты и пошло истолкованы толпой (то же можно сказать и об Импровизаторе). Герои «Египетских ночей» – три поэта.

Но, несомненно, есть и различия: импровизатор делает «служенье муз» предметом торга, Клеопатра же являет пример открытого жертвоприношения своим богам. Таким образом, проблема «поэта в свете» остается неразрешенной, поскольку ни то, ни другое для Чарского невозможно. Поэта нет в «обществе», он таит от света свое вдохновение, творчество для него – выпадение из мира, отрешение от него.

Важно, что стихотворный текст звучит только в устах Импровизатора и Клеопатры, Чарский же стихов не произносит, ему принадлежит только выраженная в прозе формулировка темы для импровизации: «Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением». Прозаическая форма здесь принципиальна, ибо она являет здесь образ свободы и выражает творческое кредо Чарского.

Вдохновение, «благодатное расположение духа», посещает его утром: «...когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), Чарский заперся в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи».

Чарский – владелец «порядочного имения». Пушкин как бы освобождает его от необходимости продавать свой труд и вообще от всего «темного», что порой сопутствует творчеству.

По наблюдениям Е.П. Казановича, «...не поддававшаяся долгие годы сюжетному оформлению тема «Клеопатры» получила неожиданный для своего развития толчок», соединившись в сознании Пушкина с образом импровизатора.

Первый замысел Пушкина предполагал сопоставление современного ему светского общества с обществом античным. Поэма о Клеопатре «должна была носить служебный характер, играть роль параллельной фабулы, – пишет П. Новицкий. – ...Содержание развернутого действия романа должно было заключаться в повторении страстного торга Клеопатры в условиях современного поэту светского быта...

Но сюжет этот был отвергнут поэтом. ...Он перешел к более широкому и более ответственному плану. Не любовь в большом свете, а положение поэта в большом свете – такова новая сюжетная установка».

Пушкин, пишет В. Брюсов, «хотел сопоставить два мира, два мирозерцания – древнее и современное». «Однако есть в повести один миг, когда образы современности принимают тот же характер величавости, как образы древнего мира. В этом месте самый язык Пушкина меняется, и в прозе он начинает говорить тем же сжатым, сильным, чуть-чуть повышенным тоном, каким большею частью говорит в стихах. Это – тот миг, когда приступает к импровизации итальянец. «...Но уже импровизатор чувствовал приближение Бога». Последнее выражение как бы стирает грань между залой княгини Д**, где происходила импровизация, и чертогом Клеопатры. Поэт в минуту вдохновения словно становится причастен миру античного многобожия. Среди «блестящих дам» и мужчин во фраках, собравшихся с «северным равнодушием» смотреть на «заезжего фигляра», прозвучали шаги грозного бога Аполлона – Кифареда»¹.

Сравнивая две импровизации итальянца, К. Штед-

тке определяет главную тему повести: «свобода творчества профессионального автора». 2-я импровизация «может быть понята и как «ответ» Чарскому, как притча, в которой за рассказом о продажности женской красоты скрывается тема первой импровизации: проблема свободы профессионального автора в меркантильных условиях XIX в. В тот момент, когда ценою красоты и любви назначена смерть и добровольно находятся такие «обожатели», как Флавий (смелость), Критон (мудрость) и юноша (невинность), и когда Клеопатра клянется богам, что отдаст своим поклонникам всю страсть, на которую она способна, упрек в продажности автоматически снимается. В этом случае можно допустить «двухступенчатую семантику» притчи, где первая ступень (Клеопатра и ее «страстный торг») указывает на вторую: профессиональный поэт в XIX в. Скрытый смысл может быть расшифрован таким образом: настоящая любовь к искусству, которая означает отдачу всего человека, сводит на нет коммерческие отношения между поэтом и публикой <...> «Страстный торг» Клеопатры положительно противопоставляется ситуации итальянца («заезжего фигляра») перед равнодушной и не понимающей искусство публикой».

Для Чарского талант импровизатора остается удивительным и неизъяснимым. Он не пытается уразуметь «технику» импровизации, не вдается в детали ее построения, он весь во власти чуда. Даже внешнее преобразование импровизатора дано не физиологически, а поэтически. Коммерческая сторона выступления остается за пределами вдохновения.

Клеопатра на пиру напоминает импровизатора перед публикой. Ее внезапная задумчивость, погружение в себя говорит о том, что она готовится к импровизации, а потом, когда она «вдруг» «подъемлет» чело, озаренное внезапной мыслью, и торжественно и самозабвенно произносит свой монолог, становится ясно, что клятва Клеопатры есть импровизация жрицы, готовой служить своим богам. «Клеопатра произносит свою клятву самозабвенно, отрешенно от окружающего. У этого религиозно-эротического таинства есть своя внешняя сторона, обращенная к людям, и есть внутренняя, обращенная к «Матери наслаждений» и к богам «грозного Аида», – пишет С.В. Шервинский. – Мы видели, с какой трезвой циничностью показала она презираемым ею людям... наружную сторону своего священнодействия. Не так говорит она о том же перед лицом бессмертных»².

Импровизаторы из карамзинского журнала не знают божественного вдохновения. Пушкинская Клеопатра знает его так же, как и два других героя повести. При сопоставлении этих материалов с пушкинским творением обнаруживается не только один из возможных его источников, но и совершенно новые измерения, заданные в «Египетских ночах».

В «Египетских ночах», где вопрос о природе творчества, о его цене оказывается неотделим от проблемы собственного достоинства, представлено не светское времяпрепровождение, а бескорыстное служение поэзии и любви, воссоединение человека с божеством.

² Цит. по: Бочаров С. «Заклинатель и властелин многообразных стихий» // Новый мир. 1999. №6. С. 181.

¹ Страхов Н.Н. Литературная критика. СПб., 2000. С. 140-141.