

Олег Федотов

Ченстохова – Москва

Пушкин и Мицкевич, или Почему Пушкин не стал переводчиком сонетов Мицкевича?

1.

На исходе 1826 года *w Drukarnie* Московского университета *Nakładem Autora* была отпечатана книга на польском языке «*Sonety*» *Adama Mickiewicza*. Это событие не осталось незамеченным. Первая славянская книга, составленная исключительно из сонетов, вызвала настоящий шквал литературной полемики, переводов, подражаний и политических спекуляций¹. Сборник опального польского поэта надолго приковал внимание к классической строфе Данте, Петрарки, Камюэнса и Шекспира. Образ его автора мифологизировался как образ поэта высокой романтической настроенности, вольнодумца и виртуозного мастера сонетной формы. Его творчество получило поистине европейский резонанс, а имя, с легкой руки Вяземского, заняло почетное место рядом с именем Байрона.

Первым популяризатором Мицкевича-сонетиста в русской литературе стал Петр Вяземский, опубликовавший в “Московском Телеграфе” (ч. 14, № 7 за 1827 г.) сильно архаизированный перевод «Утра и вечера», «Покорности» из первой части и второй части, т.е. «Крымских сонетов» полностью. Конечно, это был не просто подстрочник, а вполне художественная, в традициях французской поэзии, слегка ритмизован-

¹ С. С. Ланда, “Сонеты” Адама Мицкевича, [в:] Адам Мицкевич, *Сонеты*, Ленинград 1976, с. 225–226, 258, 283–300.

ная проза, претендовавшая на максимальную смысловую и стилистическую адекватность оригиналу. Чрезмерная архаизация лексики и синтаксиса не позволила, однако, русскому переводчику передать поистине новаторские искания польского романтика, о которых Вяземский с полным сочувствием высказался в предисловии. Тем не менее, именно прозаический перевод значительно расширил круг русских читателей сонетов Мицкевича на польском языке и позволил другим поэтам, как выразился скромный первопроходец, *осветить своими именами желаемую дружбу между русскими и польскими музами*.

Таковыми были, прежде всего, почтенный классик предшествующего периода в русской поэзии, уже имевший случай попробовать свои силы в сонетном искусстве, Иван Иванович Дмитриев, с его переводом сонета «Плавание», 1827, опубликованном в том же номере “Московского Телеграфа”, не сохранивший, правда, сонетной формы оригинала; однокурсник Пушкина по Лицею Алексей Илличевский, переложивший по всем правилам классического четырнадцатистишия «Аккерманские степи», то же «Плавание» и «Бахчисарайский дворец», 1827–1828, и Иван Козлов, который, вслед за Вяземским, побуждаемый им же, перевел 20 сонетов Мицкевича: «Утро и вечер», «Резиньяцию» (под измененным названием «Стансы») и полный цикл «Крымских сонетов», 1827–1828. Все его переводы были изданы в 1829 г. отдельной книгой «Крымские сонеты Адама Мицкевича» с характерным подзаголовком *Переводы и подражания Ивана Козлова*. Сонетная форма, к сожалению, была соблюдена только в трех случаях: «Аккерманские степи», «Пилигрим» и «Аюдаг». Кроме того, в 1828 г. были опубликованы четыре перевода Василия Николаевича Щастного: «Свидание в роще», «Тишина морская», «Алушта ночью» и «Чатырдаг», “округлившего” число строк в каждом сонете до шестнадцати, т.е. до четырех катренов, а в 1829 г. практически полный перевод «Крымских сонетов» (кроме «Гробницы Потоцкой») издал Василий Иванович Любич-Романович, присоединив к нему переложение еще шести сонетов из первой части (I–IV, XII–XIII); три из них вместе с «Крымскими сонетами» были напечатаны в книге «Стихотворения Адама Мицкевича» (Перевел с польского В. Р. Спб., 1829), три других в Литературных прибавлениях к “Русскому Инвалиду” весной 1831 г. (№№ 28 и 42). В. Любич-Романович в большинстве случаев использовал тот же прием, что и его товарищ по иезуитскому коллегиуму в Полоцке В. Щастный, строго выдержав сонетную структуру лишь в семи переводах. Заключает первую волну “русских сонетов Мицкевича”, которая припала на 1827–1831 гг., весьма исправный перевод

восьми любовных и восьми «крымских» сонетов, выполненный Юрием Игнатьевичем Познанским (от сонетного канона отклоняются только «Аккерманские степи», насчитывающие двадцать стихов, из которых несколько остались без рифмы). В дальнейшем свои силы в творческом соревновании с прославленным польским сонетистом пробовали М. Ю. Лермонтов («Вид гор из степей Козлова», 1838)², А. А. Майков («Аккерманские степи», «Байдары», «Аюдаг», 1842), А. А. Фет («Свидание в лесу» и «Степь»³, 1854), В. Г. Бенедиктов (почти все сонеты, 1861–1873), К. Д. Бальмонт («Забытый храм», «Резиньяция», 1899), И. А. Бунин («Аккерманские степи», «Алушта ночью», «Чатырдаг», 1902) и др.⁴

Странно, что в этой компании не оказалось, во-первых, А. А. Дельвига, самого авторитетного мастера сонета в тогдашней русской поэзии, а во-вторых, Е. А. Боратынского и А. С. Пушкина, которых Вяземский персонально приглашал *одеть волшебными красками своего голое его начертание; выразить языком живым и пламенным то, что он передал на языке мертвом и бесцветном*. Нас, в данном случае, интересует Пушкин. Попробуем разобраться в тех причинах, которые помешали ему стать переводчиком сонетов своего великого друга, а также попутно выяснить, не отразились ли сонеты Мицкевича в оригинальном творчестве русского поэта, особенно в его собственном сонетном триптихе 1830 года.

2.

Первый довод, который сразу же приходит в голову, кажется самым естественным: Пушкин не владел польским языком. Но его нейтрализуют сопутствующие ему соображения. Польская речь была достаточно внятной для русскоязычных читателей, а для того, чтобы понять смысл польских сонетов в тонкостях, можно было воспользоваться подстрочником и прозаическим переводом Вяземского, как впоследствии и поступил, например, Лермонтов. Во всяком случае, имею-

² См.: Олег Федотов, *Встреча на Чатырдаге, или Толерантность художественного перевода (три варианта сонета А. Мицкевича Widok gór ze stepów Kozłowa на русском языке*, [в:] *Prace Naukowe WSP w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i teoria literatury*. Częstochowa 1998.

³ Такое название получили у Фета *Аккерманские степи*.

⁴ См.: Адам Мицкевич, *Сонеты*, Ленинград 1976.

тся достоверные сведения, что Пушкин собирался переводить «Конрада Валленрода» по подстрочнику А. А. Скальковского⁵, но ограничился лишь отрывком «Сто лет минуло, как тевтон...», 1828; кроме того, его перу принадлежат два в высшей степени адекватных перевода баллад Мицкевича «Будрыс и его сыновья» и «Воевода», 1833. Можно также предположить, что именно Пушкин склонил заняться переводами сонетов Мицкевича своего лицейского приятеля Алексея Илличевского, недаром Н. М. Языков в письме к брату объединяет их в одном суждении: *Илличевский, кажется, не знает по-польску, Пушкин тоже: как же они пускаются в переводы с польского*⁶. Наконец, как указывает С. С. Ланда, Пушкин-переводчик имел обыкновение контролировать подстрочник оригинальным текстом; согласно свидетельским записям Ф. Малевского 1827–1828 гг., он не согласился с 12-м стихом «Аккерманских степей»: *Kędy wąż śliską piersią dotyka się ziola...* (в букв. переводе: *Как уж скользкой грудью касается травы...*): *Уж не имеет груди* (Там же), поправив менее точный перевод Вяземского: *змея до-трагивается до растений скользкой грудью*.

Вторая причина, не позволившая Пушкину откликнуться на приглашение Вяземского, более существенна: поэт к тому времени еще не имел ни одного написанного им сонета и, видимо, не считал себя достаточно компетентным в этом виде поэтического искусства, хотя его Онегинская строфа впитала в себя, в числе прочего, и опыт шекспировского сонета.

Третья причина не менее очевидна. Пушкин практически не выступал в роли чистого переводчика, он считал себя самодостаточным поэтом и если обращался к чужим текстам, то создавал на их основе по сути дела оригинальные произведения. Таковы – два отрывка из «Божественной Комедии» Данте, «Песни Западных славян», имитации русских народных песен, выполненные столь искусно, что даже многоопытный Петр Киреевский не смог отличить их от натуральных, а также многочисленные стихотворения, получившие характерные жанровые обозначения «Из..» (*Из Alfieri, Из Анакреона, Из Ариостова Orlando Furioso, Из Barry Cornwall, Из Вольтера, Из Гафиза* и пр.) и «Подражания» (*Подражание арабскому, Подражание итальянскому, Подражания Корану*).

⁵ См.: Пушкин и его время, выпуск 1, Ленинград 1962, с. 277–278.

⁶ Языковский архив, в. 1, Санкт-Петербург 1913, с. 349. Цит. по: Адам Мицкевич, *Сонеты...*, с. 312.

Как только в 1830 году естественный ход творческой эволюции побудил Пушкина трижды прикоснуться к сонету, он не замедлил воспользоваться накопившимися у него впечатлениями о личном и творческом общении с замечательным польским поэтом, вступив с ним не в прямой, а как бы косвенный диалог.

Как известно, поэты, русский и польский, познакомились в октябре 1826 года в Москве. Последняя их встреча состоялась 15 мая 1829 года. Они хорошо понимали друг друга, часто общались, обменивались символическими подарками. Пушкин подарил Мицкевичу свою поэму «Полтава»; в библиотеке Пушкина хранится том сочинений Байрона («The works of Lord Byron», 1826) с дарственной надписью: *Bajrona Puszkiniowi poświęca wielbiciel obódwóch A. Mickiewicz*⁷. Почти наверняка предметом их разговоров были и крымские впечатления, поскольку маршруты путешествия того и другого частично совпали. Образ польского поэта, заброшенного немилосердной судьбой на чужбину, запечатлелся в таких хрестоматийно известных произведениях Пушкина, как «В прохладе сладостных фонтанов...», 1828, «Путешествие Онегина», 1830, «Медный всадник» (примечание № 3), 1833, особенно ярко в стихотворении «Он между нами жил...», 1834, и косвенно в «Египетских ночах», 1835. В этом же ряду можно рассматривать три сонета 1830 года.

3.

Открывает пушкинский сонетный триптих знаменитый “сонет о сонете”, первая строка которого *Суровый Дант не презирал сонета...* стала, можно сказать, крылатой. С нее начинаются или имеют ее в эпиграфе не менее двух десятков русских сонетов, авторы которых развивают пушкинскую традицию творческой рефлексии самой, может быть, изысканной и совершенной жанрово-строфической формы. Строго говоря, Пушкин сам подключается к общеевропейской традиции, инициированной представителем “озерной” школы английского романтизма Уильямом Вордсвортом. Его эталонный сонет из II части «Книги сонетов», 1827, параллельно с Пушкиным был творчески переработан французским поэтом и, между прочим, критиком Шарлем

⁷ Б. Л. Модзолевский, *Библиотека Пушкина (Библиографическое описание)*, Санкт-Петербург 1910, с. 183.

Огюстеном Сент-Бёвом. Впоследствии сформированная таким путем традиция стала популярной и разветвленной⁸.

Среди корифеев европейской сонетистики в «Суровом Данте» упомянут и Адам Мицкевич:

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец любви в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

Ему, подобно Вордсворту и Дельвигу, отведено ровно три строки, тогда как зачинателям европейской сонетной традиции в первом катрене досталось лишь по строке. Как всегда, Пушкин предельно логичен и конкретен. Ренессансных поэтов он оценивает как читатель, согласно их хрестоматийных заслуг. Когда же дело касается его современников, он не ограничивается перечислением “самых-самых”, а руководствуется реальными причинами, которые нужно искать в текущем литературном процессе.

Заключающий перечень из семи поэтов-избранников Антон Дельвиг, между прочим, предвосхитил проблематику пушкинского сонета о сонете в своем послании «Н. М. Языкову», 1822, в котором речь идет не столько о прошлой, сколько о грядущей истории отечественного сонета. К адресату и адресанту присоединяются еще два будущих мастера этой формы: Пушкин и Боратынский (“Певец Пирров”). Сонеты всех трех поэтов, которых “подружил с музою” Дельвиг, предсказав им блестящее будущее, можно, следовательно, рассматривать как реализацию выданных таким оригинальным образом авансов.

Центральной фигурой, соединяющей западную традицию с отечественной, закономерно оказался Адам Мицкевич, сонетное творчество которого стало решающим катализатором для обращения к сонету самого Пушкина, для возведения сонета благодаря этому в ранг привилегированного жанрово-строфического образования, а также для

⁸ См.: И. Р. Бехер, *Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету*, [в:] “Вопросы литературы”, 1965, № 10; И. К. Полуяхтова, *Романтический сонет о сонете*, [в:] Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе, Вып. II. Красноярск 1977; Г. Г. Касаткина, *Поэтика жанра “сонет о сонете” и сонет Джона Китса*, [в:] Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: Межвузовский сб. научн. трудов (МГПИ), Москва 1985; Г. Г. Подольская, *Проблема диалектики формы и содержания – вечная тема “сонетов о сонете”*, [в:] Общечеловеческое и вечное в литературе XX века: Русская и советская литература: Тезисы докладов... Грозный 1989.

утверждения в русской традиции сонетов как особого жанрового феномена.

Славянская поэзия еще не знала в ту пору книги сонетов, хотя наиболее просвещенные русские и польские литераторы, безусловно, читали в оригинале знаменитые сборники Петрарки, Камозанса, Шекспира, Ронсара, Вордсворта. Опираясь на авторитетные западные образцы и, прежде всего, на опыт поэтов, упомянутых в первом катрене пушкинского «Сурового Данта» (все они были авторами или чисто сонетных книг, или сборников, в структуре которых сонеты занимали главенствующее место), Мицкевич предпочел традиционную двухчастную композицию.

Как и образцовое творение основоположника европейской традиции Франческо Петрарки «*Canzoniere*», московский сборник польского поэта распадается на две части: первую часть составляют так называемые «Любовные сонеты», представляющие собой прямой аналог «На жизнь мадонны Лауры», связанное повествование о любви, *некий род драматического произведения с насыщенным психологическим действием сюжетом*⁹; вторую часть – «Крымские сонеты», где тот же лирический герой остро переживает разлуку с Родиной.

С другой стороны, Мицкевич активно развивает традиции своих ренессансных предшественников, последовательно и сознательно расширяя тематику книги сонетов за счет введения лирического пейзажа, философских и гражданских мотивов.

Емкая поэтическая формула, доставшаяся Мицкевичу как признанному корифею европейского сонета, актуализирует тематический круг «Крымских сонетов», место их создания, обстоятельства насильственной несвободы, разлуки с любимой родиной, специфику самой сонетной формы и особенности творческого почерка их автора как поэта-импровизатора (на что намекает неожиданный, но весьма точный эпитет «мгновенно»); Мицкевич поражал своих русских коллег виртуозным искусством поэтической импровизации, мгновенно сочиняя стихи на тут же заданную тему (небезосновательны поэтому предположения, что образ импровизатора-итальянца в «Египетских ночах» был навеян польским волшебником).

⁹ С. С. Ланда, Указ. соч., с. 226.

4.

Второй пушкинский сонет «Поэту» (*Поэт! не дорожи любовью народной...*), казалось бы, никак не связан ни с любовными, ни крымскими сонетами. В сущности, он был навеян чисто литературными обстоятельствами: журнал, еще недавно восторженно хваливший поэта, обрушил на него потоки несправедливой критики. Отсюда – горькие раздумья о непостоянстве “народной любви”, вечном отчуждении поэта-творца и неразумной толпы, призыв к собратьям и прежде всего к самому себе сохранять внутреннее достоинство и оценивать результаты своего труда высшим судом профессионала. Могли ли два поэта, очень хорошо знавшие истинную цену себе и друг другу (оба, вспомним дарственную надпись Мицкевича, ощущали себя в одном ряду с кумиром целого поколения Байроном!), беседовать на эту так волновавшую их тему? Почти наверняка. С другой стороны, сама личность его польского собрата не могла не внушить Пушкину представления о вдохновенном поэте, идущем “дорогою свободной”, “куда влечет” его “свободный ум”. Даже в период политического отчуждения после известных событий 1830–1831 гг. Пушкин неизменно относился к Мицкевичу с “величайшим уважением”, ценил его как поэта в самом высоком смысле этого слова:

Он между нами жил
Средь племени ему чужого, злобы
В душе своей к нам не питал, и мы
Его любили. Мирный, благосклонный,
Он посещал беседы наши. С ним
Делились мы и чистыми мечтами
И песнями (он вдохновен был свыше
И свысока взирал на жизнь). Нередко
Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.

Мы жадно слушали поэта. Он
Ушел на запад – и благословеньем
Его мы проводили. Но теперь
Наш мирный гость нам стал врагом
– и ядом
Стихи свои, в угоду черни буйной,
Он напояет. Издали до нас
Доходит голос злобного поэта,
Знакомый голос!.. Боже! освяти
В нем сердце правдою твоей и миром
И возврати ему...

Идейно-тематическая и образная переключка этого стихотворения с сонетом «Поэту» прямо-таки бросается в глаза: *...он вдохновен был свыше / И свысока взирал на жизнь...* – это ли не идеал поведения истинного поэта? Сближение с “толпой”, которая *бранит / И плюет на алтарь*, приводит к тому, что *Наш мирный гость нам стал врагом – и ядом / Стихи свои, в угоду черни буйной, / Он напояет*, т.е., по сути, изменяет себе и неузнаваемо преобразуется... поэзия и политика, как “гений и злодейство”, – “две вещи несовместные”...

Впрочем, близкие, хотя и совершенно иного рода идеи можно обнаружить и в творчестве Адама Мицкевича. Не вошедший в состав московского сборника 1826 г. сонет «Поэзия! Где чудная кисть твоей руки?...» был записан в альбом Мошинского предположительно в конце 1827 года. Подаренный Зинаиде Волконской вместе с изданием «Сонетов» и, возможно, даже посвященный ей, он, как считает С. С. Ланда, *был пропитан мотивами московской лирики поэта*¹⁰. Так или иначе, прямо или косвенно он вполне мог быть известен Пушкину:

Poezyjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki?
Gdy chcę malować, za cóż myśli i natchnienia
Wyglądają z wyrazów, jak z za krat więzienia,
Kryjących i szpecących tak ubogie wdzięki?
Poezyjo! gdzie twoje melodyjne dźwięki?
Śpiewam – ona mojego nie usłyszy pienia:
Jako słowik, król śpiewu, nie słyszy strumienia,
Który w podziemnej głębi rozwodzi swe jęki.
Nie tylko dźwięk i kolor, aniołowie myśli,
Lecz i pióro, roboczy niewolnik poety,
Na cudzej [ziemi] nie zna praw dawnego pana
I zamiast pieśni, znaki niepojęte kryśli:
Muzyczne znaki pieśni... lecz ta pieśń, niestety,
[Nigdy jej miłym głosem nie będzie śpiewana.] [1825–1826]

Вдохновение, дарованное свыше, покидает поэта, утратившего связь с родным краем, но не взгляд на жизнь “свысока”: лирический герой пеняет самой поэзии и своему подневольному труженику-перу, вышедшему из повиновения, и скорбит по поводу того, что вымученная им все же песнь никогда не будет спета милым голосом любимой.

С другой стороны, в отличие от излюбленной Пушкиным позиции надменной отстраненности от невежественной толпы профанов (“Ты царь: живи один!”), позиции, которую усвоил и углубил впоследствии Лермонтов («Поэт», «Журналист, читатель и писатель», «Пророк»), Мицкевич ощущает свое творческое бессилие, утратив связь, видимо, и с той “чернью буйной”, которая ждет от него песен, побуждающих к действию, к борьбе.

Мы хорошо знаем, как относился Пушкин к *бессмысленному и беспощадному русскому бунту*, известно его отношение к решимости де-

¹⁰ Там же, с. 274.

кабристов силой изменить существующее положение вещей, известен, правда, и его ответ (вопреки своим убеждениям, потому что дружеская солидарность и личная свобода были для него дороже даже политической свободы) на вопрос царя, что бы он делал, окажись во время бунта в Петербурге: *был бы на площади, с бунтовщиками*.

Пушкин с его историческим мышлением был, прежде всего, государственным, отлично понимая, что окруженная агрессивными соседями Россия может сохранить свою самобытность только как мощное централизованное государство. Центристские усилия поляков, борющихся за свою независимость, он естественно воспринимал как еще один негативный фактор, подрывающий эту мощь. Мечта о великой семье народов в рамках многонациональной империи оказалась утопической. Скорее всего «умнейший человек России» адекватно понимал патриотические чувства своего польского друга, несмотря на ожесточенные формы их проявления. Об этом красноречиво свидетельствует его финальное обращение к Богу с просьбой «освятить» «в нем сердце правдою (...) и миром» и «возвратить ему», очевидно, мечты «о временах грядущих», когда народы, наконец, навсегда позабудут о своих распрях.

Среди сонетов Мицкевича, вошедших в основной состав московского сборника, выделяется еще один, который можно причислить к разряду стихов о поэте и поэзии, – это заключительный сонет первой части «Извинение»: в ответ на упреки «ровесников»: *всегда любовь, тоска, ты вечно о своем! / Чтобы поэтом стать – подобных бредней мало*, поэт берет *лиру Алкея*, чтобы *вослед Урсыну* воспеть *хвалу прославленным героям*; результат оказывается обескураживающим: *разбежались (...) и лучшие друзья*; вывод парадоксально неожидан: *Каков ты, слушатель, таким и быть поэту!* (в переводе В. Левики; у Мицкевича немного иначе: *Taki wieszcz jaki słuchać*, т.е. *Какой слушатель, такой и пророк*).

Если Пушкин последовательно настаивает на самодостаточности поэта и в принципе не тяготеет творческим одиночеством, то для Мицкевича поэт – ретранслятор социального заказа, говорящий слушателю то, что тот хочет от него услышать.

Лирический герой «Крымских сонетов» сближается с Пушкинским Поэтом разве лишь в том, что выступает в роли Пилигрима, т.е. странника, взыскующего высшей цели не столько в горизонтальном, сколько в вертикальном направлении, адресуясь одновременно к людям и Богу. Не потому ли так тщательно работал над переводом «Вида гор из степей Козлова» в 1838 году Лермонтов, уловивший в сонете польско-

го поэта, быть может, самую дорогую для себя мысль о поэзии как крутом восхождении к горным пределам?

Еще одно подтверждение нашему предположению находим в заключительном сонете Крымской серии – «Аюдаг». Развернув величественную картину морского прибоя, когда победившая берег волна откатывается назад и оставляет после себя *muszle, perły i korale* (раковины, жемчужины и кораллы), поэт сравнивает ее с процессом поэтического творчества:

Podobnie na twe serce o poeto młody!
Namiętność często groźne wzburza niepogody,
Lecz gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody
Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni,
I nieśmiertelne pieśni za sobą uрони,
S których wieki uplotą ozdobę twych skroni.

(Подобное происходит и в твоём сердце, о молодой поэт! / Зачастую страсть грозно возмущает непогоду, / Но стоит тебе взять лиру, она безвредно для тебя //

Исчезает, погрузившись в бездну забвения, / И бессмертные песни после себя оставляет, / Из которых века сплетают венок для твоего чела.)

Поэтическое творчество для Мицкевича столь же священно, величественно и своенравно, как *свободная морская стихия* для Пушкина, вопрошающего у нее *Куда ж нам плыть...*, оно обеспечивает поэту бессмертие, но, вместе с тем, оно адресовано, прежде всего, конкретному слушателю, нуждается в его одобрении и немыслимо без него.

5.

Третий сонет пушкинского триптиха «Мадонна» обнаруживает максимальное число генетических и типологических аллюзий не только с сонетами Мицкевича, но и породившими их итальянскими первоисточниками. Образы Дантовой Беатриче и Петрарковой Лауры, в которых вполне обыкновенные земные женщины силой экстатически переживаемой любви преобразились в Мадонну, т.е. Богоматерь, модифицировались и у Мицкевича, и у Пушкина в обожествляемый предмет любовного обожания.

В 1829 г. Пушкин воплощает эту идею в балладе «Жил на свете рыцарь бедный...», прямо, без обиняков предоставляя своему герою

право влюбиться в Марию-Деву непосредственно, вернее, в некую ее заместительницу – то ли в живописный или скульптурный образ *на дороге у креста*, то ли в живую девушку, поразившую его воображение... Разве это так важно? Ведь влюбился же выживший из ума идадьго в скотницу, отождествив ее с Дульцинеей Тобосской!

В «Мадонне» речь идет о реальной женщине, возлюбленной и будущей жене поэта Наталье Николаевне Гончаровой, поразительно похожей на белокурую Мадонну, изображенную на картине Перуджино, которую Пушкин, по его признанию, непременно бы купил, если бы она не стоила 40 000 рублей. Но исполнение своего желания он видит в милости Творца, ниспославшего ему взамен живую Мадонну – *чистейшей прелести чистейший образец*. Таким образом, для реализации сравнения хватило одной только мифемы “Мадонна”.

Примерно также поступает в своих любовных сонетах и Мицкевич. Мифема “Лаура” (мифологизировавшееся имя дамы сердца Петрарки) появляется уже в заголовке первого сонета «К Лауре». Ее дополняют сопутствующие мотивы ангела, небес и Бога (*Zdało się że ją anioł po imieniu witał, / I w zegar niebios chwilę zbawienia zadzwonił...* – *Как будто ангел по имени приветствовал, / И в небесные часы прозвонил спасение; Tylko wyznaj że Bóg mi poślubił twą duszę.* – *Только узнай, что Бог обручил мою душу с твоей*).

В III любовном сонете героиня не имеет имени, но поскольку автор обращается к ней с интимным “ты”, как и в первом сонете, можно предположить, что это та же самая женщина с условно-поэтическим именем “Лаура”, тем более, несмотря на ее простоту, *сразу видно, что вошла королева*; как только она вошла, всё, как в храме, смолкло, так бывает на балу, все останавливаются, вопросительно смотрят друг на друга: *...Ja wiem, rzecze poeta, anioł przelatywał... / Uczcili wszyscy gościa – nie wszyscy poznali.* – *...Я знаю, говорит поэт, ангел прилетал... / Почтили все гости – не все узнали.*

В IV сонете воспроизводится ночное свидание в лесу; жанровая сценка завершается диалогом, в ходе которого лирический герой снова называет героиню *земным ангелом*, ставшим уже *ангелом небесным*. В дальнейшем героиня еще трижды поименована как Лаура (I, VIII, X), но характер ее каждый раз разнится: в VI сонете («Утро и вечер») беспечная кокетка интересуется, отчего это так грустно смотрят *И месяц, и фиалка, и ты, мой любимый?*; в VIII сонете поэт обращается к Неману, реке своего детства и юности, в зеркале вод которого любовалась своим отражением гордая красавица, заплетая волосы цветами; наконец, в X сонете («Благословение») воспевается собственно Лаура, пре-

красная итальянка XIV века, поскольку Мицкевич предлагает свою интерпретацию, может быть, самого характерного сонета Петрарки, 47-го («Benedetto il giorno...»).

Введение в первую часть московского сборника двух сонетов Петрарки, вернее, достаточно вольных их переложений, в высшей степени концептуально. Накануне выхода книги сонетов польского поэта редактор «Вестника Европы» М. Т. Каченовский, которому предстояло дать цензорское разрешение на ее выход в свет, опубликовал перевод статьи французского критика Ф.-Б. Оффмана «Спор литераторов о стихотворениях Петрарки», высмеивавшего стиль великого итальянского лирика за чрезмерное увлечение каламбурной игрой слов и антитезами. Как вспоминал К. А. Полевой, Мицкевич отнесся к этой статье крайне негативно, произнес в одном из московских салонов пылкий панегирик в адрес певца Лауры:

Во-первых, статья Гофмана есть только выборка из Сисмонди, который холодным умом судил о самом нежном и страстном из поэтов. Нигде идеальная страсть к женщине не выражена с такой силою и с таким разнообразием, как в сонетах Петрарки. Из каждого воспоминания о любви своей он создал поэтическую песнь! И как все это выражено, с каким неподдельным чувством! (...) Нет поэзии на свете, если это не поэзия!¹¹.

Трактовка Мицкевичем лирической героини вполне сопоставима с им же самим охарактеризованной трактовкой Лауры автором «Sanzonię». С другой стороны, он, конечно же, ориентировался и на Байрона, навсегда сохранившего, как ему казалось, в отличие от «мраморного» Гете, *живое воспоминание о той, которой поклонялся в молодости. Кого бы он ни воспевал, она всегда была перед его глазами. Первая возлюбленная отразилась в характере всех героинь его поэзии. Он не создавал другие натуры не потому что не мог, – не хотел заниматься их изучением. Байрон пронес образ своей любимой, может быть, менее прекрасный, но более верный, даже с сохранением физических недостатков...*¹².

С. С. Ланда справедливо полагает, что *большую часть этих наблюдений Мицкевич мог бы вполне отнести к себе. (...) Даже отдельные сонеты, связанные своим происхождением с другими женщинами*

¹¹ Н. Полевой, *Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов*, Ленинград 1934, с. 210.

¹² Adam Mickiewicz, *Dziela*, t. V, cz. I, Warszawa – Kraków 1950, s. 243.

(К Лауре), в процессе последующей над ними работы стали соотноситься с Марией Верецак. Правда, в чувственном насыщении жизненными реалиями “любовных сонетов” образ Марии был осложнен позднейшими переживаниями и размышлениями¹³. Соглашаясь с наблюдениями ученого, можно лишь добавить, что такова диалектика любовных переживаний и их воплощения у подавляющего большинства поэтов лирического склада. Впрочем, Мицкевич сосредоточен на ней как никто другой, о чем прямо говорит от лица Пилигрима в одноименном сонете:

Tak daleki! tak różna wabi mię ponęta;
Dlaczegoż roztargniony wzdycham bezustanku,
Do tej, którą kochałem w dni moich poranku?
Ona w lubej dziedzinie, która mi odjęta,
Gdzie jej wszystko, o wiernym powiada kochanku;
Depcząc świeże me ślady, czyż o mnie pamięta?

Буквальный перевод: *Так я далеко! Так различны приманки, которые меня привлекают; / Для чего же, разлученный, вздыхаю неустanno / О той, которую любил на утре моих дней? //*

Она в любимой отчизне, которая у меня отнята, / Где ей все говорит о верном возлюбленном; / Топча мои свежие следы, помнит ли она обо мне?

Иными словами, та, которую поэт любил на утре своих дней, поглощает в себя всех остальных женщин, которые встречались ему на жизненном пути. Вот почему она получает общее условно-поэтическое имя “Лаура”, вот почему Мицкевич последовательно и целенаправленно нивелирует ее чувственный, насыщенный жизненными реалиями образ.

Пушкинская «Мадонна», запечатлевшая образ возлюбленной в свернутом виде, не позволяет проследить отмеченную закономерность на достаточно репрезентативном фактическом материале. К счастью, с ней явно циклизуются “соседние” произведения, в числе которых стихотворение «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...»; одни исследователи датируют его 19 января 1830 г., другие – 1831 г. Пушкиным стихотворение не публиковалось. В некоторых списках оно имеет заголовки «К жене», уточняющий его адресат и позволяющий рассматривать в одном ряду с «Мадонной». Если бы не парная рифмовка, его

¹³ С. С. Ланда, Указ. соч., с. 294.

можно было бы интерпретировать как опрокинутый сонет, на что намекают четырнадцать строк, их графическое членение: 6+8 и перекличка в зачине с “законным” сонетом «Поэту» (“не дорожу” – “не дорожи”). Поэт обращается к *деликатной запретной теме, используя прием антитезы, (...) являет перед читателем свой идеал женщины: противопоставляет вихрь, исступление, пламенность, откровенность страсти “вакханки молодой” сдержанности, стыдливости милой “смирenniцы”, побеждаемым лишь “долгими молениями”, “восторгом” любящего человека. В выражении интимнейшей темы Пушкин достиг высокой художественности: здесь все гармонично, трепетно, целомудренно и естественно*¹⁴. То же самое можно сказать и о написанном в это же время стихотворении «Когда в объятия мои...», в котором *стихов таинственный напев* сочетается с горячей страсти лирического героя и целомудрием на этот раз безымянной Мадонны.

В этих и других циклизующихся с ними стихотворениях лирический герой с искренним, неподдельным раскаянием замещает всех прежних возлюбленных той единственной, настоящей и неповторимой, которую Бог, наконец, даровал ему, “ниспослав” на (...) *закат печальный*, т.е. под вечер жизни, святую всепоглощающую любовь.

Таким образом, Пушкин движется в направлении прямо противоположном тому, которое обозначено в сонетах Мицкевича. Был ли в том прямой умысел или так уж сложились судьбы того и другого? Бог весть!

* * *

Пушкин написал всего три сонета. Однако их значение для дальнейшей эволюции отечественной сонетианы трудно переоценить. Пушкин как всегда фантастически лаконичен. В трех жемчужинах, которые остались на берегу после того, как отхлынула сонетная волна 1830 года, поэт выразил бесконечно разнообразный сплав своего поэтического и жизненного опыта: история европейского и отечественного сонета, поэтическое *credo* и пламенное признание в любви земной женщине, одухотворенной божественной красотой. Великий русский поэт не взялся за перевод сонетов Мицкевича по многим причинам: не владел языком оригинала, не чувствовал себя авторитетным мастером

¹⁴ В. Н. Финаева, “Нет, я не дорожу любовным наслаждением...”, [в:] Пушкин: Школьный энциклопедический словарь, Москва 1999, с. 106.

сонетной формы, вообще не имел склонности к переводу как таковому, предпочитая “подражания” и “вольные импровизации на тему”. Но главная причина, очевидно, в другом: Пушкину необходимо было откликнуться на поэтические идеи Мицкевича полемически, а для этой цели перевод – не самый удобный повод. Пушкинские сонеты вместе с другими его произведениями, так или иначе отразившими благородный облик польского поэта, позволяют говорить о конгениальности обоих пилигримов Крыма, которые раньше своих народов научились понимать друг друга без переводчиков.

S U M M A R Y

The great Russian poet has not undertaken translation of sonnets of Mickiewicz for many reasons: did not know language of the original, did not feel himself the authoritative master sonnet's form, at all had no propensity to translation as to those, preferring “imitations” and “free improvisations on a theme”. But the main reason, obviously, – in other: it was necessary for Pushkin to respond to Mickiewicz's poetic ideas polemically, and for this purpose translation – not the most convenient occasion. Pushkin sonnets together with its other products in which the noble shape of the Polish poet was anyhow reflected, allow to speak about congenial both pilgrims of Crimea who before people have learned to understand each other without translators.