

МУСКУС И КАМФОРА. «ОТЪ МЕНЯ ВЕЧОРЪ ЛЕИЛА» ПУШКИНА: СТРУКТУРА ТЕКСТА И ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Ф. Н. Двинятин
(С.-Петербург)

Отъ меня вечеръ Леила
Равнодушно уходила.
Я сказалъ: постой! куда?
А она мнѣ возразила:
Голова твоя сѣда.
Я насмѣшницѣ нескромной
Отвѣчалъ: всему пора!
То, что было мускусь темной,
Стало нынче камфора.
Но Леила неудачнымъ
Посмѣялася рѣчамъ
И сказала: знаешь самъ,
Сладокъ мускусь новобрачнымъ,
Камфора годна гробамъ.

(Пушкинъ 1841: 155;

ср. Пушкин 1948: 440)

Стихотворение написано в 1836 году (или в самом конце 1835), и, как известно с 1936 года, восходит к французской книге Жозефа Агуба. Посвятивший специальное исследование стихотворению и его соотношению с оригиналом М. В. Строганов пишет:

Стихотворение «От меня вечер Леила» является довольно точным (как это обычно у Пушкина) переложением-переводом одной из арабских песенок Агуба (1795–1832), довольно известного французского ученого-ориенталиста, переводчика и оригинального поэта. Араб по происхождению, Агуб частью сочинил эти песни сам, частью заимствовал из арабского фольклора и

перевел на французский язык, как было принято у французов, прозой. Сам он отнес эти произведения к жанру устной арабской поэзии мауал (maouale) и характеризовал его следующим образом: «Существует среди прочих у арабов песнь, мало знакомая в Европе, которая имеет одновременно и эротический, и элегический характер, то приближаясь к французскому романсу, то приобретая анакреонтическую окраску. Эта песнь называется мауал, и происхождение ее относится к временам Бармесидов. Она обычно написана народным языком и состоит только из одной строфы. Несмотря на маленький объем (развитие сюжета здесь кажется невозможным), арабские мауалы имеют вполне законченный смысл: это маленькие картины, набросанные часто небрежно, но в них дышит вся наивность примитивной поэзии. Воспоминание, жалоба, послание, желание, иногда простая мысль достаточны для сюжета мауала. Исполняемая арабами в сопровождении медленной и выразительной мелодии, она способна передать очарование красивого голоса, самые патетические и самые нежные оттенки которого она использует». В том же предисловии, где Агуб так характеризует жанр песни, к которому он обращается, указывается также и на сходство этого жанра с анакреонтической поэзией, весьма существенное для автора и ставшее существенным и для Пушкина.

Интересующая нас песня помещена под номером VI, но для нашего анализа необходимо привести и предшествующую ей песню V (даем перевод, стараясь быть максимально близкими к подлиннику):

V

О погонщик, который гонит перед собой этих проворных верблюдов! Если ты проведешь эту ночь возле обители Леилы, передай ей мои нежные сожаления и скажи ей особо на том безмолвном языке, которым скорбь наделяет наши глаза, скажи ей: «Не бойся, о Леила, что наши судьбы близятся к концу и что время кончится для нас прежде, чем одна ночь счастья соединит тебя с твоим другом».

VI

Она приподнялась. «Останься», – я говорю ей. Она отвечает: «У тебя появилась седина». – «Увы! – воскликнул я. – Это случилось не сегодня, что камфора была прежде мускусом». – «Ты верно говоришь, – возразила мне она. – Но видно, ты не знаешь, что мускус служит для праздников Гименея, меж тем как камфора хороша лишь для погребения» (Строганов 1995: 170).

К важным замечаниям Строганова об имени *Леила* и о связи разбираемого стихотворения с анакреонтической традицией еще предстоит вернуться.

Французский оригинал:

Elle se levait: Assieds-toi, lui dis-je; elle répond: Les cheveux blancs ont paru. – Hélas! m'écriai-je, ce qui n'est aujourd'hui que du camphre était autrefois du musc. – Tu dis vrai, me répliqua-t-elle, mais ce que tu parais ignorer, c'est que le musc sert aux fêtes de l'hyménée, tandis que le camphre n'est bon que pour les sépultures (Agoub 1835: 15–16).

В средоточии предлагаемого разбора этого стихотворения – слова и ключевые концепты *мускус* и *камфора*. Они входят в богатое лексическое и концептуальное поле *благовония*, которое рассматривается тут почти исключительно в аспекте филологического, а не историко-ольфакторного анализа. Причем речь в данном случае идет – что не всегда осознается читателями и комментаторами стихотворения – об особой, «маркированной» связке двух благовоний и, возможно, о некоем поворотном моменте в освоении этой связки всей русской поэтической традицией.

Позиции, занимаемые в стихотворении ключевыми словами *мускус* и *камфора*, неразрывно связаны со всей поэтической структурой текста, и поэтому их рассмотрение должно быть предварено хотя бы самым кратким описанием этой структуры (среди образцовых разборов пушкинских стихотворений – Белый 1910: 396–428; Бобров 1918: 188–209; Щерба 1923: 13–56; Жирмунский 1977: 39–45; Пумпянский 2000: 197–209; Якобсон 1987: 181–197; Лотман 1972: 144–168; Гаспаров 1997: 9–20; 58–65, 88–99; Жолковский 2005: 46–49; 526–527 и др.).

Перед нами текст нарративный и в значительной степени диалогический (можно было бы сказать, что лирическое, эпическое и драматическое начала представлены в нем чуть ли не в равной степени). Повествователь / лирический субъект рассказывает о своем диалоге с женщиной (предположительно и даже вероятно молодой, предположительно и даже вероятно своей недавней возлюбленной), в прошедшем времени, мотивированном двойко, как рассказ о событиях вчерашнего дня и собственно как нарративное прошедшее, в то время как реплики оформлены преимущественно в презенсе, к которому примыкает императив (а ретроспективная реплика героя с глаголами в прошедшем времени *было* – по смыслу это плюсквамперфект – и *стало* укоренена в диалогическом настоящем деиктическим наречием времени *нынче*). Четыре реплики (по две) героя и героини занимают почти половину (несколько меньше) объема текста.

Стихотворение написано четырехстопным хореем. Графические строфы не выделены, но рифмовка и семантико-синтаксическое членение позволяют говорить о делении текста на три строфоида по модели 5+4+5: AAbAbCdCdEffEf. В двух строках (3 и 8) представлена полноударная (I) форма X4, в пяти II (1, 5, 7, 12, 14), в трех IV (6, 9, 13), в четырех VI (2, 4, 10, 11). Ударность первого икта ~36%, второго 100%, третьего – 50%.

М. Л. Гаспаров, подробно разобравший семантические окраски пушкинского X4, помещает это стихотворение в такой контекст:

Начиная с 1828–1829 гг. эпические произведения все больше теснят лирику в 4-стопном хорее и все более отчетливо несут национальную, т. е. экзотическую (для нейтральной традиции легкой поэзии) окраску, порой перекидываясь ею и в лирику. Таких национальных колоритов – не считая основного, русского, – можно различить пять.

Первый – восточный: первая проба – в лирике «Вертоград моей сестры...» (1825, ср. восточный фон в «Талисмане», 1827); кульминация – в «Делибаше» и, в скрещении с русским колоритом, в «Доне» («...пьют уже донские кони Арпачайскую струю») и в «Был и я среди донцов...»; поздний отголосок, в скрещении с античным

колоритом, в «Подражании арабскому» («Отрок милый, отрок нежный...») и в «От меня вечер Леила...» Восточные стилизации в русской поэзии не имели метрических предпочтений; у Пушкина они подсказаны античной и русской народной традицией. Как известно, поэма о Тазите тоже первоначально была начата 4-стопным хореем. Заметим, однако, что в «Подражаниях Корану», где Восток у Пушкина предстает в наиболее чистом виде – без вина, без любви, без античных и русских ассоциаций – поэт ни разу не пользуется 4-стопным хореем (Гаспаров 1990: 9; ср.: Гаспаров 1999: 199–200).

К особо важному для данного разбора сопоставлению с «Вертоградом...» еще предстоит вернуться.

В вокалической решетке стихотворения 40 ударных гласных (если считать все ударения знаменательных слов, стоящих на иктах, включая односложные). В них ожидалось бы, таким образом, исходя из средней пропорции, приблизительно 12 А, по 8 О, Э и И/Ы, а также 4 У. На самом деле эти соотношения смещены: в тексте 24 ударных А, 5 О, 6 И/Ы, 4 У и только 1 Э. Таким образом, доля А увеличена вдвое, до 60% всех ударных гласных текста – главным образом, за счет уменьшения доли Э (сведенной почти к нулю) и отчасти О. В последней строфе доля А особенно велика: 11 из 13 (кроме А, только одно И и одно У). Любопытно также распределение ударного А по позициям в строке: в первых ударных слогах всех строк А занимают 11 позиций из 14, в последних – 9 из 14, а в средних – только 4 из 12. Это положение, в частности, эмблематизируется употреблением противопоставленных символов *камфора* и *мускус*: в то время как *камфора* с ее ударным А один раз начинает строку и один раз ее оканчивает, *мускус* с его ударным У оба раза упоминается в середине строки (в двух последних строках это начальное положение *камфоры* и срединное *мускуса* нейтрализовано тем, что ударные гласные обоих слов падают на один и тот же второй икт, что возможно благодаря конечному ударению в трехсложном *камфора* и начальному в *мускус*). Противопоставление А и гласных верхнего ряда, У и И, поддерживает на звуковом уровне два ведущих смысловых противопоставления текста: во-первых,

мускус (ударное У) – *камфора* (ударное А), во-вторых, *Леила* (ударное И) – *я* (формы *я* bis, *меня* – ударное А): отнесенный к одному полюсу комплекс *я / камфора* символизируется одним и тем же А. Консонантные повторы, которые могут быть такими яркими и завораживающими в других текстах А. С. Пушкина (ср.: Брик 1919; Брюсов 1923: 48–62; Иванов 1930: 94–105; Гербстман 1964: 178–192; многочисленные разрозненные замечания Набокова и мн. др.), здесь, кажется, почти не представлены; ср., однако, *НаСМешНиць НеСкромНой* и, может быть, *каМфоРа Годна ГРобаМ*. Что же касается семантизации отдельных звуков, то, возможно, стоит обратить внимание на Л, которое, за исключением двух случаев, встречается в тексте либо в имени героини, где представлено дважды, либо в качестве показателя прошедшего времени.

Актуализирована в тексте и «грамматика поэзии» (Якобсон 1983: 462–482). Стихотворение довольно глагольное. Доля глагольных форм в нем в слоговом исчислении составляет приблизительно 27,6% (29 из 105 слогов). Из 100 русских стихотворений, обчисленных по этому показателю в специальной работе (предварительная публикация: Двинятин 2013: 232–234) – от Ломоносова до Бродского, кратких и пространных, медитативных и нарративных – бóльшая доля глагольности зафиксирована только в 10, а меньшая, соответственно, – в 90. В то же время превышение средней доли глагольности не слишком значительно: на 30%, если отсчитывать от усредненной доли глаголов по ста стихотворениям. Увеличенная доля глаголов «вытесняет» из текста не субстантивные слова (собственно имена существительные и субстантивные местоимения) и не адъективно-адвербиальные слова (собственно имена прилагательные, непредикативные причастия, адъективные местоимения и наречия), доли которых довольно точно соответствуют средним, а служебные части речи. Доля слоговых предлогов, союзов, частиц, междометий в среднем бывает равна 9–10%, а в анализируемом стихотворении она равна 3,8%: три соединительных (или присоединительных) союза *а, но, и* и предлог *отъ*.

Из граммем имени (и местоимения), безусловно, обращает на себя внимание дательный падеж. Преобладающим в тексте

формам именительного падежа в области косвенных падежей противопоставлено всего 7 употреблений; одно из них – предложный родительный *от меня*, а остальные 6 – беспредложные дательные (*мнѣ, насмѣшницѣ, всему, неудачнымъ... рѣчамъ, новобрачнымъ, гробамъ*). Таким образом, рассматриваемое стихотворение – редкий пример «дативного» текста; в нем нет прямых дополнений (а также несогласованных определений и предложно-падежных обстоятельств), зато богато представлены дополнения косвенные. Если же учесть, что дательный – самый редкий падеж русской речи (~5%), то роль его в этом тексте предстанет еще более значимой.

В подсистеме глагола преобладает прошедшее время. На один случай диалогического настоящего (*знаешь*) и один случай такого же речевого, диалогического императива (*постой*) приходится 8-элементная серия нарративных претеритов: *уходила – сказала – возразила – отвѣчалъ – было – стало – посмѣялася – сказала*. Дательный падеж имени и местоимения и прошедшее время глагола, две самых выделенных и серийных граммемы текста, трижды объединяются в тесные связки: *мнѣ возразила, насмѣшницѣ отвѣчалъ, неудачнымъ посмѣялася рѣчамъ* – по одному разу в каждой из трех строф, и каждый раз предворяя одну из трех реплик (в первых двух случаях – модель «адресат речи + глагол речи», в третьем – она же, ослабленная в каждом из двух элементов).

Более напряженным оказывается в структуре стихотворения противопоставление глаголов по виду. В каждой из трех строф есть глаголы как совершенного, так и несовершенного вида. Если форма *уходила* представляет собой довольно обычную имперфективную экспозицию нарратива, то несовершенный вид в *отвѣчалъ*, по видимому, отнюдь не стоит понимать как замедление темпа или переход на более близкую к ситуации точку зрения. По данным «Словаря языка Пушкина», у Пушкина всего 7 форм глагола *отвѣтять*, включая 5 в будущем времени (в котором *отвѣчу* существенно отличается от *буду отвѣчать*), и только 1 в прошедшем (и то – в выпущенной главе «Капитанской дочке»); при этом у него 642 формы глагола *отвѣчать* (СЯП III: 201–202). Можно сказать, что в качестве глагола речи в ремарке реплики Пушкин

знает только *отвѣчалъ*. Такое распределение характерно и для других авторов пушкинской эпохи. На 100 случаев *отвѣчалъ* и подобных во «Фрегате Надежде», «Аммалат-Беке» и «Лейтенанте Белозоре» А. А. Бестужева-Марлинского приходится только одно *отвѣтилъ бы*; на приблизительно 320 случаев *отвѣчалъ* в «Юрии Милославском» и «Рославлеве» М. Н. Загоскина – ни одного *отвѣтилъ* (встречающиеся в современных переизданиях «Рославлева» 3 или 4 формы *ответил* – все результат ошибки); на более 200 форм *отвѣчалъ* в «Ледяном доме» и «Басурмане» И. А. Лажечникова – ни одной *отвѣтилъ*; по данным «Лермонтовской энциклопедии», у Лермонтова 11 *отвѣтитъ* и 335 *отвѣчатъ*; в «Семейной хронике» и «Детских годах Багрова-внука» С. Т. Аксакова ни одной формы *отвѣтилъ* и т. д. Формы типа *отвѣтилъ* начинают периодически встречаться в текстах на рубеже 1850–1860-х годов, и, например, у Ф. М. Достоевского уже при переходе от «Преступления и наказания» (1866) к «Идиоту» (1868) выходят на первое место (тогда как И. А. Гончаров, И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой упорно сохраняют верность формам типа *отвѣчалъ*). Первый большой текст, в котором удалось зафиксировать преобладание форм типа *отвѣтилъ* над формами типа *отвѣчалъ* – «Петербургские трущобы» В. В. Крестовского (1864–66).

Лексический состав текста можно представить как поляризованный и распределенный между полюсами местоимений (*меня, я bis, она, мнѣ, твоя, всему, то, что, сам*) и имен (собственно имя *Леила* и имена веществ *мускус* и *камфора*, все дважды). К первому примыкает местоименное наречие *куда* и близкие слова с наиболее общими значениями (*пора, нынче; сказаъ, сказала; знаешь...*). Редких и уникальных слов почти нет (ср. суждение В. В. Виноградова: «Простота выражений и лаконическая быстрота смысловых переходов с предельной остротой обнаруживаются в стихотворении “От меня вечер Леила” (1835). Все в стиле этого стихотворения, кроме образов мускуса и камфоры, целиком слагается из выражений и слов живой разговорной речи. Но новая и неожиданная комбинация их порождает глубокие и экспрессивно-насыщенные лирические образы». – Виноградов 1941: 266–267). *Вечер* довольно характерно

для Пушкина: по данным «Словаря языка Пушкина», встречается 24 раза, в том числе 15 – в стихотворных произведениях (СЯП I: 254). *Мускус* и *камфора* за пределами этого стихотворения (то есть фактически до него, ибо оно само относится к самому последнему периоду жизни и творчества поэта) не упоминаются у Пушкина ни разу (СЯП II: 309; 675).

Лексический повтор играет своеобразную, не всегда для него характерную роль выделения и суммации фабулы: из повторяющихся слов можно собрать своего рода сжатый пересказ текста: *я сказала: Леила, мускусъ... камфора... Леила сказала мнѣ... [про] меня: мускус... камфора...* (если учитывать корневой повтор, в первую половину можно добавить *насмѣшницу*, а во вторую – *посмѣялася*). Среди лексико-семантических полей могут быть выделены «время», «речь», «эмоции», но каждое из них охватывает сравнительно небольшое количество слов.

Смысловым фокусом стихотворения, его символическим и семантическим средоточием оказывается противопоставление *мускуса* и *камфоры*. Они упоминаются по два раза, каждый раз в связке-антитезе, в контраверзных репликах героев. Рассказчик упоминает их как символы противопоставленных цветов, черного и белого. Оба эти цвета, однако, не называются в тексте напрямую, заменяясь затемняющими и смягчающими противопоставление полу-синонимами: упоминание *камфоры* предваряет и подготавливает атрибут *стыда*, а *мускус* назван *темной*. *Насмѣшница* героиня в своем возражении подменяет символику: *мускус* и *камфора* характеризуются как благовония с традиционной сферой применения: *мускус* – эротической, *камфора* – погребальной. Два центральных символа противостоят друг другу метрически или композиционно (позиции внутри строк – по краям строк), акцентологически (начальное – конечное ударение), фонически (ударные У – А), грамматически (мужской – женский род).

Мускус и *камфора*, причем обычно именно в связке и противопоставлении – традиционные образы и символы исламской поэтической традиции. Именно в этом стихотворении Пушкин совершает интимный и значимый прорыв в область подлинных и узнаваемых

ресурсов восточной лирики и поэтического нарратива, и прежде всего – благодаря освоению парного символа, одного из ключевых, с обоими его основными значениями. На этот раз Пушкин в каком-то смысле брал из первых рук, от носителя традиции; усвоение облегчалось почти родным для него французским языком-посредником. Типичная для наших дней фигура француза арабского происхождения предстала Пушкину в лице Агуба еще в 1836 (1835?) году. С одной стороны, можно различить своеобразную иронию истории в том, что конкретным источником восприятия стала поздняя арабская традиция в ее почти низовых формах: ведь, казалось бы, «ближе» была Персия, с уже прославленными в Европе, упоминаемыми и перерабатываемыми Пушкиным Саади и Хафизом, дополнительно отмеченная обстоятельствами судьбы и гибели А. С. Грибоедова, к тому же актуализированная для Пушкина арзрумским путешествием. «Ближе» был и тюркский мир, знакомый Пушкину и по крымской поездке, с ее обильными откликами в его творчестве, и по турецким и отчасти тифлисским впечатлениям того же путешествия в Арзрум, и по уральским (башкирским) эпизодам пугачевского цикла. Всего треть века спустя в состав империи войдут среднеазиатские земли, и для русского читателя и литератора, особенно советской эпохи, главным исламским востоком станет мир Хивы, Бухары и Самарканда (ср. упоминание *бухарцев* в ЕО, 7, XXXVIII, 9), Тимура и Насреддина, тюркских и особенно персидских поэтов средневековья. С другой стороны, важно отметить, что эта, казалось бы, более «дальняя» арабская Африка как раз «своя» для Пушкина в плане его генеалогического мифа: русский африканец берет у французского араба.

Противопоставление *мускуса* и *камфоры* действительно характерно и значимо для поэзии исламского региона. Например, во взятой почти наугад (но не совсем) «Пятернице» Алишера Навои, написанной на насыщенном иранизмами чагатайском поэтическом тюрки («староузбекском»), оно встречается не менее 19 раз (подсчеты по текстам, приведенным на электронном ресурсе navoi.natlib.uz, дата обращения 20.12.2015; источник ресурса – 20-томное академическое издание Навои, Тошкент: Фан, 1987–2003):

4 раза в «Смятении праведных»: Ul yuz o`lub dahrg`a *kofurbez*, Ustida ul zulf bo`lub *mushkrez*. Oqu qaro uzra berib ishtihor, *Mushk* ila *kofurini* laylu nahor; Charxki dahr uzra edi *mushkrez*, Bo`ldi hamul *mushk* uza *kofurbez*; Tu`masi zulmat, vatani nur uza, *Mushk* sochib safhai *kofur* uza. 5 раз в «Фархаде и Ширин»: Tabiat septi chun *mushk* uzra *kofur*, Yana *kofur mushk* o`lmoq ne maqdurg`l; Jahong`a *mushk* sersa shomi dayjur, Qilib ravshan falakdek sham`i *kofur*; Kamand o`lmayki, ikki shomi dayjur, Aroda farq etib bir xatti *kofur*. Bo`lub me`jarda ul *mushki* siyahtob, Qaro shomiki yorqay oni mahtob; Chiqordi noma asbobini Shopur, Murakkab aylamakka *mushku kofur*; Sochidin bo`lsa yulmoq birla mahjur Ki, Chinda bo`lsa *mushk* o`rnida *kofur*. 3 раза в «Лейли и Меджнуне»: *Mushkum* bu xatoda bo`ldi *kofur Kofur* ila *mushkum* o`ldi benur; Gah quds uza ul choqin sochib nur, Tun *mushkiga* to`kar erdi *kofur*; Qey jonima qibla, qiblama nur, *Mushkung* bo`lub emgakimda *kofur*. 2 раза в «Семи планетах»: Subhi shanbaki, shomi dayjuriy, Yuziga hulla yopti *kofuriy*, Qasri *mushkinga* qo`ydi yuz Bahrom, Ichgali *mushkbo`g`azol* ila jom; Yuzi sajjoda uzra matlai nur, *Mushkining* charx aylabon *kofur*. 5 раз в «Стене Искандера»: Vale *mushk* uza abri *kofurbez*, Jahon uzra yakdast *kofurrez*; Yana sandalu ud xarvorlar, Hamul *mushku kofur* anborlar; Ketur soqiy, ul ko`zguni ro`baro`y Ki, *kofurtab`o`lg`ayu mushkbo`y*; Dabiri raqamsanji farxundaroy, Bu nav`o`ldi *kofur* uza *mushksoy*; Yuzung koj ila qilmasang *mushkrez*, Soching birla *mushk* uzra *kofurbez*. Это только прямые соположения мускуса и камфоры. В «белой» вставной истории в «Семи планетах» камфора упоминается не менее 27 раз. Часто *kofur* ‘камфора’ называется в тесной звуко-смысловой связке с *kafan* ‘саван’: *kafan aro kofur* и подобные.

Использование пары *мускус – камфора* в средневековой персидской поэзии восходит по крайней мере к первым ее классикам, Рудаки и Фирдоуси.

«Самовольно» беря из соседнего стихотворения Агуба и вставляя в это (где у Агуба героиня безымянна) имя Лейлы, Пушкин дополнительно усложняет – вольно или невольно – игру смыслов и противопоставлений, многократных уже в оригинале. Пушкин мог знать или не знать ночную, темную этимологию имени Лейла, но

смысловая структура текста явно восприимчива к введению этой дополнительной ночной семантики. Упоминание *мускуса* и *камфоры* как черного и белого часто используется для иносказательного противопоставления дня и ночи. Героиня с ночным именем отстаивает черный и ночной мускус как юный и эротический, обвиняя белую дневную камфору в седине и близости к смерти. Обычное соотношение «день – жизнь, ночь – смерть» заменяется обратным.

В принципе для Пушкина такие сдвиги характерны. Образец их, например – стихотворение «Виноград» (1824). В нем, например, «увядание», трактуемое отрицательно, хоть и не приурочено напрямую к весне (*увядших... с... весной*, скорее всего, означает ‘увядших тогда, когда весна прошла’), однако связывается, соотносится с ней, а осени сопоставлено положительное «созревание» (увядание и созревание имеют общую сему ‘поздняя часть цикла претерпеваемых изменений’). Более того, виноград, *отрада осени*, сравнивается с перстами *девы молодой*, и, благодаря этому, *молодая дева* сама соотнесена не с весной, а с осенью (при наличии устойчивой связки «молодость – весна»), и с виноградом, а не розами (при наличии связки «девушка – роза»). Таким образом, если семантическая структура текста, заданная важнейшими противопоставлениями, содержит оппозицию *весна – осень* (поддержанную оппозициями *розы – виноград*, *розы – виноград*, *жалеть – мил*, *увядшие – созревший*), то мотивное окружение, можно сказать, чуть ли не целиком посвящено разного рода корректировкам, смягчениям и инверсиям этой исходной модели: да, осень сменила весну, но, не говоря уже о том, что сам центральный образ стихотворения – это именно дар осени, виноград, но еще и: (а) весна связывается, хоть и косвенно, не с расцветом, а с увяданием; (б) противопоставляются не начало процесса и его итог, а два итога, увядание и созревание, и, конечно, в пользу осеннего созревания; (в) с молодостью и красотой соотнесена осень, а не весна (к анализу «Винограда» см.: Бобров 1918: 188–209; Мерлин 1995: 107–111).

Упомянутое М. Л. Гаспаровым другое пушкинское «восточное» стихотворение, написанное четырехстопным хореем – «Вертоград мой сестры...» – перекликается с рассматриваемым благодаря

упоминанию благовоний: *нардъ, алой и киннамонъ* (Пушкинъ 1829: 57). Очевидно и основное историко-культурное различие: *нардъ, алой и киннамонъ* – благовония библейские, а *мускусъ и камфора* – не-библейские. Если, разрабатывая сюжет «девушка пеняет на седину и старость героя», можно было опираться на совпадения с анакреонтикой, то в случае *мускуса* и *камфоры* опираться на буквальные совпадения с библейской традицией никак нельзя. Однако совпадения общего плана, несомненно, есть: короткие связки и чуть более пространные списки благовоний в библейской традиции включают наборы эротические и погребальные. Набор эротических благовоний с положительными коннотациями приводится как раз в тех стихах Песни песней, которые перефразирует Пушкин: *нард и шафран, аир и корица со всякими благовонными деревьями, мирра и алой со всякими лучшими ароматами* (Песн 4: 14), с отрицательными – в словах блудницы из Книги притч Соломоновых: *спальню мою надушила смирною, алоем и корицею* (Притч 7: 17). Главные гробовые благовония принесены для погребения Спасителя Никодимом: *состав из смирны и алая, литр около ста* (Иоан 19: 39). Уже из этих перечней видно, наборы и составы пересекаются и отчасти нейтрализуются: так, *мирра / смирна* и *алоэ* упомянуты во всех трех очень разных случаях (если имеется в виду одно и то же *алоэ*, что может оспариваться; обозначение, во всяком случае, одно и то же). Совпадения, разумеется, неполные: дары волхвов на Рождество включают *ладан / ливан и смирну / мирру*, но не *алоэ*; погребальный состав Никодима – *смирну / мирру и алоэ*, но не *ладан / ливан*, в благовониях женщины из Притч к *смирне / мирре* и *алоэ* добавлена *корица / киннамон*, а Пушкин, отбирая из пространного списка в Песне песней, оставляет *алоэ и корицу / киннамон*, но не *смирну / мирру*, а *нард*. На этом фоне многозначная и многофункциональная пара *мускус & камфора* выглядит очень прочной, почти жесткой, и таким же четким и жестким распределение в ней обрядовых и бытовых функций.

Вообще же лексико-семантическая группа (или поле) «благовония», как и некоторые другие серии предметных наименований, вовлеченных в поэтическую традицию, обнаруживает сложное,

многомерное устройство, основой которого являются многочисленные асимметрии (в понимании С. О. Карцевского: Карцевский 1965: 85–93) межъязыкового, денотативного, грамматического, фонетического и графического типов. По типу использования в первую очередь противопоставляются курения и притирания; библейским благовониям противопоставлены восточные «новые»; разное значение может быть у слова *алоэ* / *алой*; одно вещество может обозначаться как *ладан* и *ливан*, как *мирра* и *смирна*, как *аир* и *трость*, как *корица* и *киннамон* и т. д.; еще сложнее сходство и различие *корицы-киннамона* и *кас(с)ии*; разные формы слов фиксируются в случае *алой* / *алоэ*, различное написание и ударение – в случае *камфора* / *камфара* и др.

Стихотворение, кажется, действительно почти неизбежно должно было восприниматься на фоне анакреонтической традиции (о русской анакреонтике см.: Drage 1962: 110–134; Schenk 1972; к линии анакреонтической оды может восходить и система повторов, см. о ней: Гуковский 2001: 137–150), прежде всего – тех стихотворений, в которых постаревший лирический герой анакреонтики беседует на любовные и околоромантические темы с молодыми девушками. Прежде всего это оды XI (*Λέγουσιν αἱ γυναῖκες...*) и XXXIV (*Μή με φύγῃς ὀρώσα...*). Первую переложил еще М. В. Ломоносов (*Мнѣ дѣвушки сказали: Ты дожилъ старыхъ лѣтъ...*, публ. 1771), затем Н. А. Львов (*Мнѣ дѣвушки сказали: Ты старѣ, Анакреонѣ...*, публ. 1794) и Г. Р. Державин (*Мнѣ дѣвушки шептали: Ты старѣ и съдѣ и лысѣ...*, публ. 1804) – все трое воспользовались ЯЗ, а не Х4; ее же, как напоминает Строганов, Пушкин цитирует в раннем (1815) стихотворении «Гроб Анакреона» (как раз Х4). Во второй юность и старость с ее сединой уподоблены соответственно розам и лилиям: *ῥοζα, κὰν στεφάνοισιν / ὅπως πρέπει τὰ λευκά / ῥόδοις κρίνα πλακέντα* – Приятно розы видѣть Сѣ лилеями вѣ вѣнкѣ в уточненном переводе Львова (Львовъ 1794: 177). Таким образом, будущей «восточной» и благовонной контрастной паре символов юности и старости *мускус* – *камфора* здесь соответствует античная и цветочная пара *роза* – *лилия* (камфора и лилия объединены белизной-сединой старости) – та самая, которую Пушкин разыгрывает в одном из известнейших

ранних стихотворений – «Розе» того же, что и «Гроб Анакреона», 1815 года. В фундаментальной статье М. П. Алексеева, посвященной «Розе» (Алексеев 1972: 326–377) и символике розы и лилии, ссылки на этот контекст Анакреона – Львова как будто нет.

Однако главное значение Н. А. Львова как переводчика Анакреона для понимания того, как резонирует в разбираемом стихотворении поэтическая традиция, кроется в другом. М. В. Строганов справедливо обращает внимание на переложение LVI оды (*Портьдѣли, побѣлѣли. Кудри – честь главы моей...*), предпринятое Пушкиным в 1835 (см.: Строганов 1995: 172) – т. е. практически тогда же, когда написано и «От меня вечер Леила...»: именно благодаря примечательному мотиву седины эти два стихотворения объединены не только временем написания, и анакреонтическая перспектива «Леилы» расширяется. Но это (чего как будто не делает Строганов) побуждает обратиться к переводу той же LVI оды Львовым: *И виски уж постѣдѣли, Голова моя бѣла...* Как кажется, именно строку Львова *Голова моя бѣла*, в первую очередь благодаря явным анакреонтическим параллелям к разбираемому стихотворению, нужно считать главным источником пушкинской строки *Голова твоя съда* – французский оригинал *Les cheveux blancs ont pari* не требует такой грамматической и лексической формы строки.

Обращаясь к имени героини разбираемого стихотворения, М. В. Строганов пишет:

Наконец, в 1830 г. в Болдине Пушкин упоминает Леилу в стихотворении «Заклинание»:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые,
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы –
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

(III: 246)

Связь этого упоминания Леилы с именем Байрона тоже вполне очевидна: «Заклинание» написано в тот же день, что и «Стамбул гяуры нынче славят», где само слово «гяур» восходит к одноименной поэме Байрона. Главной же героиней «Гяура» является Леила. Следует также учесть, что «Заклинание» обращено к некой женщине, любовные чувства к которой Пушкин связывает с периодом южной ссылки. А именно тогда, в этот период, Пушкин переживает бурное увлечение Байроном, и именно тогда, в 1821 г., он начал переводить на русский язык «Гяура»... (Строганов 1995: 171).

Однако, как кажется, нерв байроновской параллели – самой по себе безусловной – тут несколько иной. Леила для Пушкина – не просто имя одной из Байроновских героинь, элемент байронического ономастикона (о байроновской Леиле см. Жирмунский 1978: *passim*); он, скорее всего, учитывает связанный с нею сюжетный мотив, причем ключевой: явление тени Леилы не забывшему ее и испытывающему угрызения совести возлюбленному:

I saw her, friar! and I rose
 Forgetful of our former woes;
 And rushing from my couch, I dart,
 And clasp her to my desperate heart;
 I clasp—what is it that I clasp?
 No breathing form within my grasp,
 No heart that beats reply to mine,
 Yet, Leila! yet the form is thine!
 And art thou, dearest, changed so much
 As meet my eye, yet mock my touch? – и т.д. (1283–1292).

Байроновская по происхождению Леила – одна из нитей пушкинского мотивного узла «погибшая [не без вины героя] возлюбленная», вместе с Инезой из «Каменного гостя», Русалкой, героиней стихотворений, обращенных к Амалии Ризнич и некоторых других. Ориентальность и утрата сближают ее с героиней стихотворения о мускусе и камфоре.

Фоническая близость могла вызвать ассоциации и с сентименталистским условным именем *Ли́ла*, использовавшимся, вслед за

К. Н. Батюшковым и другими, и молодым Пушкиным («Лиле», 1819, Х4: *Ты смѣешься надо мной*, и др.).

Одной из целей этого разбора было еще раз наметить основные области, наиболее важные разделы монографического поэтического анализа. Это особенно касается имманентной части: стих, фоника, но прежде всего поэтическая грамматика и лексический состав, чему нередко уделяется внимание меньшее, чем следовало бы (ср. Двинятин 2015: 300–316). Другой – обратить внимание на частое положение дел, когда даже при наличии несомненного, главенствующего источника обсуждаемого текста, поэтическая традиция оплетает этот текст множеством дополнительных связей, параллелей, контекстов и резонансов. В лучших работах отмечаются такие дополнительные связи в области подтекстов или стиховой организации, но лексическая и грамматическая составляющие поэтической традиции пользуются меньшим вниманием. Обозначение «поэтическая традиция», как представляется, предпочтительно в том числе и тем, что позволяет сразу обозначить явление и в диахронии и в панхронии: с одной стороны, как историю, эволюцию, развитие (тут ближайшим аналогом были бы наименования вроде *историческая поэтика*), с другой стороны – как фонд, тезаурус, систему (и тут аналогом было бы наименование *поэтический язык*): таким образом, обозначение «поэтическая традиция» в числе прочего может быть охарактеризовано как попытка объединить и/или нейтрализовать понятия «историческая поэтика» (поэтических текстов) и «поэтический язык» (без привязки к определенному синхронному срезу).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Алексеев М. П. 1972. Споры о стихотворении «Роза». – Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука. Ленинградское отделение. С. 326–377.
- Белый А. 1910. «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина (Опыт описания). – Белый А. Символизм. М.: Мусaget. С. 396–428.
- Бобров С. П. 1918. Описание стихотворения Пушкина «Виноград». – Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. XXIX/XXX. Пг.: Типография Российской Академии Наук. С. 188–209.

- Брик О. М. 1919. Звуковые повторы – Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. III. Пг.: 18-ая государственная типография. С. 58–98.
- Брюсов В. 1923. Звукопись Пушкина. – Печать и революция. Кн. 2. С. 48–62.
- Виноградов В. В. 1941. Стиль Пушкина. М.: Государственное издательство художественной литературы.
- Гаспаров М. Л. 1990. Семантический ореол пушкинского четырехстопного хоря. – Пушкинские чтения: Сборник статей. Таллинн: Ээсти раамат. С. 5–14.
- Гаспаров М. Л. 1997. Избранные труды. Т. II: О стихах. М.: Языки русской культуры.
- Гаспаров М. Л. 1999. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М.: Издательство РГГУ.
- Гербстман А. И. 1964. Звукопись Пушкина. – Вопросы литературы. № 5. С. 178–192.
- Гуковский Г. А. 2001. Об анакреонтической оде. – Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Под ред. В. М. Живова. М.: Языки русской культуры. С. 117–156.
- Двинятин Ф. Н. 2013. Распределение основных морфологических классов слов в русском поэтическом тексте – Русский формализм (1913–2013). Международный конгресс к столетию русской формальной школы. Тезисы докладов / Под ред. Вяч. Вс. Иванова и И. А. Пильщикова. М.: Институт славяноведения РАН. С. 232–234.
- Двинятин Ф. Н. 2015. «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...» Батюшкова сорок лет спустя. – Антропология культуры. Вып. 5. М.: Институт мировой культуры МГУ. С. 300–316.
- Жирмунский В. М. 1977. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука. Ленинградское отделение.
- Жирмунский В. М. 1978. Байрон и Пушкин. Л.: Наука. Ленинградское отделение.
- Жолковский А. К. 2005. «Я вас любил» Пушкина: Инварианты и структура. – Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ. С. 46–49; 526–527.
- Иванов Вяч. И. 1930. К проблеме звукообраза у Пушкина. – Московский пушкинист. Кн. 2. С. 94–105.
- Карцевский С. О. 1965. Об асимметричном дуализме языкового знака. – Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях: 3-е изд. Ч. 2. М.: Просвещение. С. 85–93.

- Лотман Ю. М. 1972. А. С. Пушкин. «Ф. Н. Глинке», «Зорю бьют... из рук моих...». – Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Издательство «Просвещение». Ленинградское отделение. С. 144–168.
- Львовъ Н. А. 1794. Стихотвореніе Анакреонта Тійскаго. Перевельъ ****
**** [Н. А. Львов]. СПб.: Типографія Корпуса чужестранныхъ едино-
верцовъ.
- Мерлин В. [В.]: 1995. Роза и виноград. – Временник Пушкинской комиссии. Вып. 26. СПб.: Наука. С. 107–111.
- Пумпянский Л. В. 2000. Об оде Пушкина «Памятник». – Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М.: Языки русской культуры. С. 197–209.
- Пушкинъ А. С. 1829. Стихотворенія Александра Пушкина. Вторая часть. СПб.: Въ типографіи Министерства Народнаго Просвѣщенія.
- Пушкинъ А. С. 1841. Сочиненія Александра Пушкина. Т. IX. СПб.: Въ типографіи И. Глазунова и К°.
- Пушкин А. С. 1948. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 3. Ч. 1: Стихотворения 1826–1836. Сказки. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Строганов М. В. 1995. О стихотворении Пушкина «От меня вечер Леила». – Пушкин: Исследования и материалы. Т. 15. СПб.: Наука. С. 168–175.
- СЯП. 2000. Словарь языка Пушкина: В 4-х тт. / Отв. ред. В. В. Виноградов. 2-е изд., дополненное. М.: Азбуковник.
- Щерба Л. В. 1923. Опыты лингвистического толкования стихотворений. 1. «Воспоминание» Пушкина. – Русская речь: Сборники статей. [Вып.] I. Пг.: Изд. Фонетического института практического изучения языков. С. 13–56.
- Яacobсон Р. О. 1983. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. – Семиотика / Сост. Ю. С. Степанов. М.: Радуга. С. 462–482.
- Яacobсон Р. О. 1987. Стихи Пушкина о деве-статuae, вакханке и смиреннице. – Яacobсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс. С. 181–197.
- Agoub, J. 1835. *Mélanges de littérature orientale et française*. Par J. Agoub; avec une notice sur l'auteur par m. de Pongerville. Paris: Werdet.
- Drage, Cl. 1962. The Anacreontea and 18th-Century Russian Poetry. – *The Slavonic and East European Review*. Vol. 41. No. 96. P. 110–134.
- Schenk, D. 1972. Studien zur anacreontische Ode in der russischen Literatur des Klassizismus und der Empfindsamkeit. Frankfurt a. M.: Athenäum.