

М. И. ШАПОР

# UNIVERSUM VERSUS

ЯЗЫК — СТИХ — СМЫСЛ  
в русской поэзии XVIII—XX веков

Книга первая



«Языки русской культуры»

Москва 2000

*Исследования выполнены при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)*

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Института «Открытое общество» (Фонд Сороса)  
в рамках конкурса «Пушкинист»*

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)*

## Шапир М. И.

Ш 23

Universum versus: Язык — стих — смысл в рус. поэзии XVIII—XX веков. — М.: Языки рус. культуры, 2000. — Кн. 1. — VIII, 536 с. — (Philologica russica et speculativa; Т. I).

ISBN 5-7859-0116-1

Цель монографии — показать содержательную насыщенность стиха, его тесную связь с языком и смыслом поэтического произведения, а также с другими явлениями художественной формы. Автор исследует становление и преобразование классической национальной стиховой культуры, основы которой заложил Ломоносов, а наивысшая точка развития была достигнута Пушкиным. Наряду с именитыми поэтами XVIII—XX вв. (от Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова до Д. А. Пригова, Л. Рубинштейна и Т. Кибирова) привлекаются произведения малоизвестных и вовсе не известных стихотворцев.

Монография состоит из двух книг. В первую из них входят исследования по теории стихосложения и по истории русского стиха XVIII—XIX вв.

**ББК 83.3 (2 Рос = Рус)**

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 % M153; e-mail: koshlev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G•E•C GAD (fax: 45 86 20-9102; e-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales of this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G•E•C GAD.

ISBN 5-7859-0116-1



9 785785 901162 >

© М. И. Шапир, 2000

---

# СОДЕРЖАНИЕ

## UNIVERSUM VERSUS

От автора 3

### Часть I. Теория

Поэзия в ряду языков духовной культуры	9
«Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста	36
На подступах к общей теории стиха (Основные методы и понятия)	76
Metrum et rhythmus sub specie semioticae	91

### Часть II. История (XVIII и XIX век)

У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма (Социолингвистика стиха раннего Ломоносова)	131
Ритм и синтаксис ломоносовской оды (К исторической грамматике русского стиха)	161
Исчисление силлабо-тонической парадигмы (Случай Сумарокова: «Цефал и Прокрис»)	187
К семантике «пародического балладного стиха» («Тень Баркова» в контексте полемики о старом и новом слоге)	192

## Содержание

О текстологии «Евгения Онегина» (орфография, поэтика и семантика)	224
«...Хоть поздно, а вступление есть» («Евгений Онегин» и поэтика бурлеска)	241
«Горе от ума»: семантика поэтической формы (Опыт конкретной диалектики стиха)	252
Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина («Инвалид Горев» на фоне формально-семантической деривации стихотворных размеров)	277
Феномен Батенькова и проблема мистификации (Лингвостиховедческий аспект)	335

## Приложения

Библиография	461
Указатель имен	521

---

«...ХОТЬ ПОЗДНО, А ВСТУПЛЕНЬЕ ЕСТЬ»  
(«Евгений Онегин» и поэтика бурлеска)

...And the sad truth which hovers o'er my desk  
Turns what was once romantic to burlesque.

*Byron*

Запоздалое вступление к «Евгению Онегину» носит откровенно пародийный характер. Оно помещено не в начале романа, а в случайном, на первый взгляд, месте — в самом конце 7-й песни. Всё внимание в ней было приковано к Татьяне, и потому, прежде чем перейти к рассказу об онегинском путешествии, которому сперва предполагалось целиком посвящать песнь 8-ю, поэт решает напомнить о главном герое произведения:

Но здѣсь съ побѣдою поздравимъ  
Татьяну милую мою<, >  
И въ сторону свой путь направимъ,  
Чтобъ не забыть, о комъ пою...  
Да кстати, здѣсь о томъ два слова:  
*Пою пріятеля младова*  
*И множество его причудъ.*  
*Благослови мой долгій трудъ,*  
*О ты, эпическая Муза!*  
*И вѣрный посохъ мнѣ вручивъ,*  
*Не дай блуждать мнѣ вкось и въ крив<ъ.>*  
Довольно. Съ плечъ долой обуза!  
Я классицизму отдаю честь:  
Хоть поздно, а вступление есть (7, LV) <sup>1</sup>.

Эта «пародия на эпопею» (Тынянов 1929, 278; ср. Винокур 1941в, 174; Фейнберг 1976, 86—89), в тексте романа выделенная курсивом, еще не получила удовлетворительного комментария (см. Бродский 1932, 161; Nabokov 1975, 3: 124—125; Лотман 1980, 334; и др.). Нарушение нормальной композиционной последовательности, к концу 1820-х годов уже набившее оскомину<sup>2</sup>, внешне может быть истолковано как уступка влиянию Стерна (Шкловский 1923, 208): предисловие к «Тристраму Шенди» находится между XX и XXI главой 3-го тома. Однако в данном случае пушкинское «стернианство» имеет внутренние корни. Обнаружить их помогает статья А. Ф. Воейкова, содержащая критический разбор первой поэмы Пушкина: «<...> Поэма Русланъ и Людмила безъ начала (т. е. въ ней нѣтъ изложенія, призыванія<)>; Поэтъ, какъ будто съ неба упадаетъ на пиръ Владиміровъ <...>» (Воейков 1820, № 36: 104). Весной 1828 г., когда работа над 7-й главой «Онегина» была в самом разгаре, об этом упреке Воейкова публике напомнил Ф. В. Булгарин. По его мнению, *присказка о «лукоморье», которой Пушкин пополнил второе издание «Руслана и Людмилы», должна была «помирить съ Поэтомъ самыхъ неукротимыхъ приверженцевъ классицизма: они, можетъ быть, согласятся, что послѣ такого вступленія, Поэту нельзя было начать первую пѣснь затверженнымъ пою, и обращеніемъ къ видимымъ и невидимымъ»* (Булгарин 1828, [2]). А еще через год, когда 7-я глава уже ждала своей публикации, те же признаки классицистической эпопеи были перечислены в отзыве на «Полтаву»: «<...> утомительными сдѣлались <...> эти вѣчныя восклицанія: пою! или призыванія Музы»<sup>3</sup>.

Чтобы уяснить структуру пушкинской пародии, следует обратиться к словарю Н. Ф. Остолопова. Вот что сказано там «о формѣ поэмы Епической»: «Въ наружномъ составѣ Епической поэмы надлежитъ наблюдать три части:

1. *Предложеніе*. Оно есть начало поэмы, въ которомъ стихотворецъ предлагаетъ *вкратцѣ*, о чемъ писать намѣренъ, — Мармонтель говоритъ, что предложеніе не иное что есть, какъ нѣсколько распространенное наименование поэмы.

2. *Призываніе или обращеніе*, которое полагается послѣ предложенія. Въ немъ поэтъ призываетъ Божество, или другое какое нибудь лице и проситъ помощи или наставленія къ продолженію своей поэмы.

3. *Изложеніе или повѣствованіе*. Оно <со>держитъ весь послѣдующій составъ поэмы; въ немъ со всѣми обстоятельствами описывается са-

мое дѣло <...> Сія часть поэмы раздѣляется еще на меньшія<, > пѣснями называемыя, число которыхъ зависитъ отъ произволенія автора» (Остолопов 1821, 476—477).

Отсюда вытекает, что поэтика классицизма de facto признавала вступление к эпической поэме едва ли не основным ее жанрообразующим фактором. На его долю приходятся два из трех неперменных элементов ее композиции: «предложение» и «призывание»<sup>4</sup>. Оба компонента эпического вступления отчетливо выражены у Пушкина: *Пою пріятеля младава // И множество его причудъ* («предложение»); *Благослови мой долгий трудъ, // О ты, эпическая Муза! // И вѣрный посохъ мнѣ вручивъ, // Не дай блуждать мнѣ вкось и въ кривчѣ* («призывание»).

Пародирование «предложения» и «призывания» сближает «Евгения Онегина» с ирон-комической поэмой и бурлеском (ср. Крејџі 1963; 1964, 225—249; Песков 1989б, 84—85). Со времен А. Тассони («La Secchia rapita», 1615), Дж. Б. Лалли («Eneide travestita», 1633), Скаррона («Le Virgile travesti», 1648—1652) и Буало («Le Lutrin», 1674) при перелицовке эпического жанра поэты, как правило, сохраняли характерную для него форму вступления. В 60—70-х годах XVIII в. эта стилистика была перенесена на русскую почву: Барков (?), В. Майков, М. Чулков и другие так или иначе обыгрывали устройство эпического зачина. При этом они ориентировались на разные античные образцы. Например, в «Стихах на качели» (1769) Чулков, по-видимому, пародировал вступление к Гомеровой «Одиссее» (*Скажи о Муза мнѣ, какъ должно начинать <...>*), а в «Плачевном падении стихотворцев» (1769) — вступление к Гомеровой «Илиаде» (*Воспой о Муза ты теперь плачевнымъ гласомъ!*)<sup>5</sup>. Но, как правило, травестийные вступления схематически воспроизводили начало Вергилиевой «Энеиды», что не удивительно, ибо тогдашние законодатели европейских литературных вкусов, такие как Вольтер («Essai sur la Poésie érique», ch. II—III) и отчасти Ж.-Ф. Лагарп («Lucée», р. I, l. I, ch. IV, sect. II), ставили автора «Энеиды» выше автора «Илиады».

«Энеида» была первым эпическим произведением, вступление к которому идеально соответствует описанию Остолопова (ср. Гаспаров 1994б, 126). Строки с 1-й по 7-ю составляют «предложение»: *Arma virumque caeno* <...> = *Битвы и мужа пою* <...> (Аен. I, 1); строки с 8-й по 11-ю — «призывание»: *Musa mihi causas memora* <...> = *Муза, скажи (напомни) мне о причинах* <...> (Аен. I, 8). Впоследствии эта конструкция была с теми или иными вариациями повторена во многочисленных подра-

жаниях, из которых у теоретиков классицизма наибольшим успехом пользовались «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо (1580) и «Генриада» Вольтера (1723—1728): *Canto l'armi pietose, e 'l Capitano <...>*; *O Musa <...> Tu spira al petto mio celesti ardori* = Пою благочестивые войска и Военачальника <...>; *O Муза <...> Вдохни в мою грудь небесный жар <...>* («Gerusalemme liberata», I, i, 1; ii, 1, 5); *Je chante ce héros qui régna sur la France <...> Descends du haut des cieux, auguste Vérité <...>* = Пою героя, который царствовал над Францией <...> Низойди с высоты небес, священная Истина <...> («La Henriade», I, 1, 7).

Эту традицию подхватили русские стихотворцы XVIII — первых десятилетий XIX в. Начало отечественной «героической поэме» положил Ломоносов (1760—1761): *Пою премудрого Российскаго Героя*<sup>6</sup> <...> *К тебе я вопию, Премудрость бесконечна <...>* [«Петр Великий», I, 1, 9; см. коммент. Т. А. Красоткиной и Г. П. Блока (Ломоносов 1959, 8: 1134 примеч. 6, 7)]. Труд Ломоносова не был завершен, и потому самым авторитетным из русских эпиков долгое время считался Херасков, автор «Чесмесского боя» (1771) и «Россияды» (1771—1779): *Пою морскую брань<, > потомки<, > ради васъ <...> Повѣдай<, > истинна<, > сраженія вину <...>* («Чесмесский бой», I, 1, 17); *Пою отъ варваровъ Россію свободенну <...> Отверзи<, > вѣчность<, > мнѣ селеній тѣхъ врата <...>* («Россияда», I, 1, 7; ред. 1779). Нетрудно убедиться в том, что Ломоносов и Херасков были ближе к Вольтеру, чем к его латинскому первоисточнику [у Хераскова зависимость от «Генриады» оговорена в особом предисловии к третьему изданию «Россияды» (1796, 18)]. А. Грузинцов, автор одной из двух «Петриад» (1812), упомянутых в «Евгении Онегине» (5, XXIII, 9), буквально повторяя Ломоносова, поправлял его с оглядкой на Вольтера: *Пою полночныхъ странъ великаго Героя <...> Къ тебѣ я вопію, исполненъ восхищенья, // О истина! сойди отъ горняго селенья!* («Петриада», I, 1, 5—6).

Начиная со Скаррона и Буало, ирон-комические и бурлескные пародии отличались от классицистических подражаний непосредственной обращенностью к Вергилию (Томашевский 1933, 79): *Je chante cet homme Rieux <...> Petite Muse au nez camard <...> Du tou <...>* = Я пою этого Благочестивого человека <...> Музочка с курносым носом <...> Скажи мне <...> («Le Virgile travesti», I, 9, 37, 41); *Je chante les combats, et ce prélat terrible <...> Muse, redis-moi <...>* = Пою битвы и этого ужасного прелата <...> Муза, перескажи мне <...> («Le Lutrin», I, 1, 5). Похо-



жие вступления есть также в поэме В. Майкова «Елисей или раздраженный Вакх» (1771): *Пою стакановъ звукъ, пою того Героя <...> О Муза! ты сего отнюдь не умолчи <...>* (I, 1, 11); в поэме «Народный обед» (1783), авторы которой скрылись под псевдонимом «Н. М. и товарищи»: *Пою я шумный день и подвиги Героевъ <...> Къ тебѣ, о Муза! днесъ я гласъ мой возсылаю <...>* (стихи 1, 7); в поэме А. Шаховского «Расхищенные шубы» (1807—1811): *Пою крамолою забавы пресеченны, // И муфты, и хвосты, и шубы расхищенны <...> Ты муза славная веселостью своей <...>* (I, 1—2, 24). Однако и на этом фоне пародия Пушкина выделяется близостью к «Энеиде»: к ее тексту восходит не только обращение к музе, но и два прямых дополнения при глаголе *пою*, одно из которых иносказательно называет заглавного (№) героя и связано с другим соединительным союзом (*Пою пріятеля младова // И множество его причудъ*; ср.: *Arma virumque capo <...> = Битвы и мужа пою <...>*).

Если русским эпическим поэмам XVIII в. был свойствен почти исключительно 6-стопный ямб, то стихом их шутовских переделок часто бывал ямб 4-стопный. Одним из первых «героический» размер «Энеиды» укоротил Скаррон, специально отметивший, что его «Переодетый Вергилий» написан не александрийскими (12-сложными), а 8-сложными «бурлескными стихами (en vers burlesques)» (см. Томашевский 1933, 242). К этому времени комическая семантика уже закрепилась за силлабическим восьмисложником: в частности, его выбрали для своих «бурлескных поэм» сам Скаррон («*Turphon ou la Gigantomachie*», 1644) и Ш. д'Ассуси («*Le Jugement de Paris*», 1647); тем же размером, пока Скаррон трудился над Вергилием, д'Ассуси перелагал «Метаморфозы» Овидия («*L'Ovide en belle humeur*», 1650).

Русским эквивалентом французского восьмисложника явился 4-стопный ямб, употребление которого было поддержано отечественной традицией бурлескно-порнографической оды, разработанной Барковым и барковцами с опорой на Пиронову «*Ode à Piere*». Именно у них, по всей видимости, переняли не только строфу, но и размер Н. Осипов, автор русской версии «Виргилиевой Энеиды, вывороченной на изнанку» (1791—1796), и его продолжатели и последователи (И. Наумов, «Ясон, похититель золотого руна», 1794; Е. Люценко и А. Котельницкий, «Похищение Прозерпины», 1795; А. Котельницкий, «Окончание Энеиды», 1802—1808): их поэмы написаны одическими десятистишиями канонической

рифмовки (ср. Томашевский 1933, 248 и далее) <sup>7</sup>. Применение одической строфы и 4-стопного ямба в большом эпическом произведении также сближает пушкинскую пародию с русской «поэзией наизнанку», поскольку онегинская строфа ведет свое происхождение от строфических экспериментов в русской оде начала XIX в. (ср. Сперантов 1996) <sup>8</sup>.

Тесную связь «Евгения Онегина» с ирои-комической поэмой, сегодня почти неощутимую, чутко уловили первые читатели романа. Еще в 1825 г. новое произведение Пушкина Н. А. Полевой поставил в один ряд с «Налоем» Буало и «Похищением локона» А. Поупа (1712—1714). Имея в виду майковского «Игрока ломбера» (1763) и «Расхищенные шубы» Шаховского, критик, в числе прочего, утверждал: «<...> въ такомъ же положеніи какъ Бейронъ къ Попу, Пушкинъ находится къ прежнимъ сочинителямъ шуточныхъ Русскихъ Поэмъ. Онъ не кривляется, надувая эпическую трубу, не пародируетъ эпопеи» (Полевой 1825а, 48; ср. 1825б, 10; а также Соколов 1936). Но в дальнейшем повторить свои последние слова Полевой, верно, не решился бы: ирои-комический характер романа с развитием повествования усилился. Так, первая публикация 5-й главы заключала в себе ироническое сопоставление «Илиады» и «Онегина» (Крејѣі 1964, 243—244; Тахо-Годи 1971, 180—181): в строфах XXXVII—XXXVIII Пушкин по-приятельски беседовал с Гомером, как с Баратынским <sup>9</sup>. После выхода главы 7-й пародийность «романа в стихах» и вовсе сделалась очевидной. С 1825 г. автор, эксплуатируя его жанровую двойственность, нередко именовал его части «песнями», и вслед за ним так же поступали другие. Поэтому, когда к семи «песням» были добавлены «предложение» и «призывание», роман сразу же превратился в явную пародию на эпопею (ср. Фейнберг 1976, 75—78; Беликова 1982, 71 примеч. 4).

Пародийным при этом был объявлен даже образ центрального героя: *Ужъ не пародія ли онъ? // Ужель загадку разрѣшила? // Ужели слово найдено?* [7, XXIV, 14 — XXV, 1—2 (ср. Тынянов 1975, 132 и др.; Шкловский 1923, 206 и др.; Гаспаров, Смирин 1986, 259)] <sup>10</sup>. Не удивительно, что это слово как эхо зазвучало в откликах на 7-ю главу: «Мы сперва подумали, что это мистификація, просто шутка или пародія» <sup>11</sup>. Н. И. Надеждин, который весь роман Пушкина окрестил «пародіей на жизнь» (1832, 106; ср. Виноградов 1937, 98; Гаспаров, Смирин 1986, 258), по поводу 7-й главы заметил: «<...> въ одномъ Онѣгинѣ только — послѣ Руслана и Людмилы — вижу я талантъ Пушкина на своемъ мѣстѣ... въ своей тарелкѣ. Ему не дано <...> изображать Природу <...> съ

«...Хоть поздно, а вступленье есть» («Евгений Онегин» и поэтика бурлеска)

лицевой ея стороны, подъ прямымъ угломъ зрѣнія: онъ можетъ только мастерски выворачивать ее на изнанку». По этой причине, чтобы выразить уважение к Пушкину, вовсе не обязательно ставить его на одну доску с Дантом, Байроном или Шекспиром: «Скарронъ и Пирронъ, Берни и Аретинъ умѣли смѣшить поетически и — пригрѣли себѣ порядочное мѣстечко на Парнасѣ» (Надеждин 1830, 202, 203).

В этих словах обычно видят недооценку Пушкина, но как они, однако, похожи на автохарактеристику поэта: «Бестужевъ» пишетъ мнѣ много объ Онѣгинѣ — скажи ему что онъ не правъ: ужели хочеть онъ изгнать все легкое и веселое изъ области поэзiи? <...> слѣдственно должно будетъ уничтожить и Orlando furioso и Гудибраса, и Pucelle, и Веръ-Вера, и Реникефуксъ и лучшую часть Душеньки, и сказки Лафонтена, и басни Крылова etc. etc. etc.» (Пушкин 1926, I: 112; Розанов 1937, 410—411; из письма К. Ф. Рылееву от 25.I 1825). Большая часть перечисленного — это ирои-комические поэмы, внутреннее родство с которыми Пушкин подтвердил в своем посвящении (1827): <...> *Прими собранье пестрыхъ главъ, // Полу-смѣшныхъ, полу-печальныхъ <...>*<sup>12</sup> В первоначальном тексте вступления поэт прямо адресовал эпическое призывание «музе Пульчи и Парини». По объяснению И. Л. Фейнберга, Парини здесь фигурирует как автор поэмы, в которой «сатирически описан день молодого миланского дворянина» (1976, 87; подробнее см. Берков 1970, 42—45; ср. Хлодовский 1999). Пульчи же, чье имя не раз возникает на страницах Байронова «Дон-Жуана», был назван Пушкиным как предшественник Ариосто. Ср.: <...> *Pulci was sire of the half-serious rhyme <...>* = *Пульчи был родоначальником полусерьезных стихов <...>* [«Don Juan», IV, vi, 3 (см. Фейнберг 1976, 87)].

Судя по всему, ирои-комическая составляющая в стилистической палитре «Евгения Онегина» играет намного более важную роль, чем это принято считать. Она напоминает о себе постоянно на протяжении всего романа, с самой первой его главы, где отчетливо слышатся отзвуки ирои-комических образов и тем державинской «Оды к ... Фелице» (1782): <...> *Beef-steaks и Стразбургскiй пирогъ // Шампанской обливать бутылкой <...>* (1, XXXVII, 8—9); ср.: <...> *Там плов и пироги стоят, // Шампанским вафли запиваю <...>* («Фелице», стихи 57—58) и т. п. (см. Шапир 1996г, 88, 94—95 примеч. 32). И хотя псевдо-эпического вступления читателю пришлось «дождаться» на протяжении целых семи глав, с композицией героического эпоса соотносились уже начальные

строфы романа: *Всевышней волею Зевеса // Наслѣдникъ всѣхъ своихъ родныхъ* (I, II, 3—4) — ср. ссылку на «волю вечного Зевеса» (Пушкин 1937, 6: 216) в 5-м стихе «Илиады»: Διὸς δ' ἑτελείετο βουλή = *совершалась Зевсова воля* (II, I, 5; пер. Н. И. Гнедича; см. об этом Пильщиков 19996, 444—445)<sup>13</sup>. Бурлеское начало проявляется в тотальной пародийности «Онегина», наряду с эпической поэмой травестирующего роман, оду, элегию, эпитафию, мадригал и другие жанры (ср. Тынянов 1929, 278)<sup>14</sup>. Кроме того, ирони-комическую подкладку имеет столкновение высоких слов с низкими или несоответствие между важностью предмета и стилистическим регистром его изображения (ср. Шапир 1993а, 68—69; 1996г, 87). На эту черту онегинского стиля с осуждением указал М. А. Дмитриев: «Въ первый разъ, я думаю, *дровни* въ завидномъ сосѣдствѣ съ *торжествомъ*»; «Какъ эти *дѣвчонки*, готовящіяся на балъ, забавны предъ *дѣвою*, прядущею въ *избушкѣ*» (Дмитриев 1828, 86, 88). Другой критик в рецензии на 7-ю главу усмотрел общий недостаток романа в том, что Пушкин «неудачно соединяет слова простонародныя съ Славянскими»<sup>15</sup>.

В белой рукописи третий стих последней (тогда еще 9-й) главы выглядел так: *Читал охотно Елисея*. Стих, следующий за ним, в одном из черновиков имел редакцию: *А над Вергилием зевал* (Пушкин 1937, 6: 619, 507). Оба варианта в окончательный текст не попали, и в результате оказалось снятым противопоставление эпоеи и ее перелицовки, столь многое определяющее в романе. Кульминацией этой стилистической линии было пародийное вступление, но другие формы ее проявления в тексте по-прежнему остаются неисследованными.

## Примечания

<sup>1</sup> Основной текст «Евгения Онегина», кроме специально оговоренных случаев, цитируется по последнему прижизненному изданию (Пушкин 1837).

<sup>2</sup> Ср.: «Съ нѣкотораго времени вошелъ въ употребленіе и успѣлъ <...> обвѣщать <sic!> обычаи писать предисловіе посрединѣ книги» (Одоевский 1834, 52).

<sup>3</sup> 'Разбор Поэмы: Полтава, сочинение А. С. Пушкина', *Сын Отечества*, 1829, т. III, ч. 125, № XV, 36—52 (37).

<sup>4</sup> Второй из этих терминов находит отклик в исходной редакции заключительного стиха 7-й главы «Евгения Онегина»: <...> *Хоть поздно, а возванье есть* (Пушкин 1937, 6: 463; выделено мною. — М. Ш.).

«...Хоть поздно, а вступленье есть» («Евгений Онегин» и поэтика бурлеска)

<sup>5</sup> Именно у Гомера «Предложение съ Призываніемъ <...> соединено вмѣстѣ и Призываніе заключается только въ первомъ стихѣ» (Остолопов 1821, 477).

<sup>6</sup> Эту строку Пушкин пародировал в черновиках последней строфы 7-й главы: *Пою <...> Я полурусского героя* (Пушкин 1937, 6: 462).

<sup>7</sup> Ср. поэму М.-А. де Сент-Амана «Забавный Рим» («*La Rome ridicule*», 1643), 8-сложные стихи которой образуют десятистишия, зарифмованные по схеме *Abba ccDeDe*.

<sup>8</sup> Косвенно на выбор строфической формы для комического эпоса мог также повлиять опыт Байрона, ссылавшегося на авторитет Ариосто, Дж. Томсона и Дж. Битти [см. предисловие к I и II песням «Паломничества Чайльд-Гарольда» (ср. Тынянов 1929, 279; а также Поспелов 1941, 153—154; и др.)].

<sup>9</sup> Ср.: <...> *Твоя Киприда, твой Зевесъ // Большой имѣють перевѣсъ // Передъ Онѣзинымъ холоднымъ <...> Но Таня (присягну) милѣй // Елены пакостной твоей* (Пушкин 1828, IV/V: 85); *Твоя Чухоночка, ей-ей, // Гречанок Байрона милей, // А твой Зоил прямой чухонецъ* («К Баратынскому», 1826). Сопоставление Гомера с Баратынским (хотя бы на уровне интонации) не кажется мне случайным:

<...> И кстатѣ я замѣчу въ скобкахъ,  
Что рѣчь веду въ моихъ строфахъ  
Я столь же часто о пирахъ,  
О разныхъ кушаньяхъ и пробкахъ,  
Какъ ты, божественный Омиръ,  
Ты, тридцати вѣковъ кумиръ!

(Пушкин 1828, IV/V: 84)

О пробках у Гомера ни слова, зато о них писал Баратынский. *Певецъ Пировъ*, как назвал его два раза Пушкин [из них один в «Евгении Онегине» (3, XXX, 1)], писал про «свое любимое Аи»: <...> *Рвет пробку резовою волной <...>* («Пирьы», 120; ср. «Евгений Онегин», 4, XLV—XLVI). Скорее всего, «Пирами» подсказано также соединение темы желудка с мотивами верности или измены: *Не все мне в мире изменило: // Бывал обманут сердцем я, // Бывал обманут я рассудком, // Но никогда еще, друзья, // Обманут не был я желудком* («Пирьы», 9—13); ср.: <...> *Желудокъ — вѣрный нашъ брегетъ <...>; Но измѣняетъ пѣной шумной // Оно желудку моему <...>* (Пушкин 1828, IV/V: 84, 44).

<sup>10</sup> Об элементах пародийности в образах всех главных героев романа см. Проскурин 1999, 149 и далее.

<sup>11</sup> [Рецензия на книгу]: А. Пушкин, Евгений Онегин: Роман в стихах, С.-Петербург 1830, гл. VII, *Северная Пчела*, 1830, 22 марта, № 35, [1—3]; № 39, [1—3] (№ 35: [1]).

<sup>12</sup> Поэтику «Чайльд-Гарольда» Байрон оправдывал цитатой из Битти: «Спенсерова строфа, принадлежащая одному из наиболее прославленных наших поэтов, по-

зволяет добиваться исключительного разнообразия. Д-р Битти делает такое наблюдение: —

„Недавно я начал поэму в стиле Спенсера и его строфой, в которой я предполагаю <...> быть то смешным, то жалостным <...> то мягким, то язвительным (be either droll or pathetic <...> tender or satirical)“» (Вурон 1899, 4—5; Nabokov 1975, 2: 25—26). Это не что иное как формула иронии-комического жанра, другой вариант которой находим в набросках посвящения к «Гаврииладе»: <...> Смешное с важным сочетал <...> («О вы, которые любили...», 1821). Ср. характеристику «Orlando furioso», которую дал Вольтер и повторил Батюшков: Ариосто «столь же возвышен, сколь забавен (aussi sublime que plaisant)»; в сюжете «Orlando furioso» «важное соединяется с шутивным (un sujet mêlé de sérieux & de plaisant)» (Voltaire 1785, 58, 57); творец «Роланда» «умеет соединять <...> забавное с важным, легкое с глубоко-мысленным» (Батюшков 1989, 2: 201; из письма Н. И. Гнедичу от 9. XII 1811). Батюшков (1989, 2: 522, 534) был одним из первых, кто увидел в «Руслане и Людмиле» продолжение традиций Ариосто (подробнее см. Pil'šičikov 1995, 126; Пильщикова 1999а, 136—137, 160 примеч. 38).

<sup>13</sup> В. В. Набоков (Набоков-Сирий 1957, 134; Nabokov 1975, 2: 36; ср. Пильщикова 1999б, 445) обнаружил также, что рифму *повѣса*: *Зевеса* Пушкин заимствовал из комического эпоса В. Майкова («Елисей», I, 513—514).

<sup>14</sup> Знаменательно, что в 5-й главе своего произведения Пушкин пародирует ту же самую картину утренней зари у Ломоносова, которую прежде сделал объектом пародии один из авторов «Девичьей игрушки» (см. Левинтон 1977, 376; Шапир 1996б, 360, 387 примеч. 15; ср. Иезуитов 1991):

От утренних спокойных вод  
Заря на алой колеснице  
Являет Фебов нам восход,  
Держа его муде в деснице <...>

(Барков и др. 1992, 134)

[Ряд других стилистических симптомов порнографического бурлеска в «Евгении Онегине» обнаружил О. А. Проскурин (1999, 152—161; ср. Цвяловский 1996, 228—261, 280—286)]. Примечательно, что «багряная рука зари», будучи взятой из ломоносовской оды, в конечном итоге восходит к гомеровской образности [*ῥοδοδάκτυλος* 'Нῶς 'розовоперстая Эос' (Il., I, 477; VI, 175 etc.; Od., II, 1; III, 404, 491 etc.)] и потому органически вписывается в представление об «Онегине» как своего рода иронии-комической поэме.

<sup>15</sup> [Рецензия на книгу]: А. Пушкин, Евгений Онегин: Роман в стихах, С.-Петербург 1830, гл. VII, *Галатея*, 1830, ч. XIII, № 14, 124—134 (133); ср. Виноградов 1935, 172—176. Ср. также известное замечание Воейкова об одном стихе «Руслана и Людмилы»:

«...Хоть поздно, а вступленье есть» («Евгений Онегин» и поэтика бурлеска)

«Отъ ужаса зажмуря очи.

Славянское слово *очи* высоко для простонародного Русского глагола: *жмуриться*» (Воейков 1820, № 37: 150). Стилистические оксюмороны такого рода вписываются в поэтику бурлеска и потому не могут свидетельствовать якобы об «уровнении „славянского“ языка с просторечием» (Виноградов 1935, 100), а тем более о «нейтрализации стилистических контрастов» в поэтическом языке Пушкина (Успенский 1994, 168, 182; ср. Шапир 1997б, 133).