

ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК

ПУШКИН-
СКИЙ
СБОРНИК

[Ф и л о л о г и я]

Пушкинский сборник

Пушкинский сборник



«ТРИ КВАДРАТА» МОСКВА 2005

УДК 82.09
ББК 83
П 913

Издание осуществлено при поддержке Федерального Агентства по печати и массовым коммуникациям – Федеральная программа «*Культура России, 2001–2005 гг.*», подпрограмма «*Поддержка полиграфии и книгоиздания России, 2002–2005 гг.*»

Составители: Игорь Лошилов, Ирина Сурат

Ответственный редактор: Ирина Сурат

Переводы: Игорь Пильщиков, Нина Сосна, Наталья Ласкина

Издательство выражает искреннюю признательность А.Л.Осовату за дружеское содействие в подготовке сборника

ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК / *Сост.:* Игорь Лошилов, Ирина Сурат. – П 913 «Три квадрата», М., 2005. – 448 с. (*Серия:* Филология)

В «Пушкинский сборник» вошли исследования ученых различных традиций и школ из Москвы и Новосибирска, Гарварда и Принстона, Варшавы и Парижа. Биография и творчество Пушкина, новые идеи и новые факты, новые прочтения и свежий взгляд на старые проблемы – все это уместилось в три раздела сборника: «Жизнь как текст», «Поэтика и семантика», «Пушкин в XX веке».

ISBN 5-94607-030-4

© Авторы статей, 2005

© Три квадрата, 2005

Содержание

<i>От редактора</i>	7
---------------------------	---

Жизнь как текст

<i>Виктор Листов</i> Пушкин: жизнь в воображении	11
<i>Нина Меднис</i> О смысловых обертонах арзамасского прозвища Пушкина	60
<i>Игорь Сидоров</i> Вокруг «Современника». <i>А. С. Пушкин, В. Ф. Одоевский и другие осенью 1836 года</i>	63

Поэтика и семантика

<i>Ефим Курганов</i> Пушкин и романтизм	87
<i>Михаил Дарвин</i> Продается ли вдохновенье? <i>Еще раз о «Разговоре книгопродавца с поэтом»</i>	133
<i>Габриэлла Сафран</i> Любовные песнопения между сакральным и повседнев- ным: <i>Пушкинские «Подражания» в контексте перевода Библии</i>	139
<i>Ефим Курганов</i> А. С. Пушкин и Монтень	164
<i>Ирина Сурат</i> Пушкин и Паскаль	168
<i>Уильям Годд III</i> «Русской Терпсихоры душой исполненный полет» <i>Тема танца в «Евгении Онегине»</i>	184
<i>Александр Чудаков</i> К проблеме тотального комментария <i>«Евгения Онегина»</i>	210
<i>Юрий Чумаков</i> О сюжете «Евгения Онегина»	238
<i>Юрий Шатин</i> Текст как самоописание жанра: <i>«Домик в Коломне» А.С.Пушкина</i>	248
<i>Виктор Есинов</i> «С Гомером долго ты беседовал один...» <i>Опыт текстологического исследования</i>	259

<i>Сергей Бочаров</i> «Всё же мне вас жаль немножко...» <i>Заметки на полях двух стихотворений Пушкина</i>	274
<i>Присцилла Мейер</i> Как сделан «Медный всадник»	286
<i>Нина Меднис</i> Тема безумия в произведениях второй болдинской осени. <i>Поэма «Медный всадник» и повесть «Пиковая дама»</i>	300
<i>Сергей Бочаров</i> Петербургское безумие	305
<i>Наталья Ермакова</i> «Пиковая дама»: к соотношению образов <i>Германна и Нарумова в повести Пушкина</i>	318
<i>Людмила Тагильцева, Екатерина Тимофеева</i> К вопросу о символике тела в «Капитанской дочке»	328
<i>Элеонора Худошина</i> Сто рублей, или реестр Савельича	332

Пушкин в XX веке

<i>Олег Лекманов</i> Русская словесность XX века на фоне Пушкина	343
<i>Татьяна Щедрина</i> А. С. Пушкин в философском наследии <i>Густава Шпета</i>	350
<i>Письма Г. Г. Шпета к Н. И. Игнатовой</i>	356
<i>Александр Парнис</i> «Мы находимся к Пушкину под прямым углом...» ...	361
<i>Игорь Лоцилов</i> Пушкинская «Осень»: <i>синкретизм поэтического слова и поэтика сдвига</i>	376
<i>Ирина Сурат</i> Смерть поэта: Мандельштам и Пушкин	390
<i>Ежи Фарыно</i> Окны мелом забелены. Хозяйки нет (Из археопозтики «Доктора Живаго»)	420
<i>Татьяна Печерская</i> Сапожник в мастерской Апеллеса, или сапоги всмятку	437
<i>Указатель произведений А. С. Пушкина</i>	444
<i>Сведения об авторах сборника</i>	446

ОТ РЕДАКТОРА

ЗАМЫСЕЛ «Пушкинского сборника», открывающего серию «Филология» издательства «Три квадрата», возник в Новосибирске – в этом городе науки работают интересные филологи, однако их труды, публикуемые в малотиражных новосибирских изданиях, зачастую не доходят ни до Москвы, ни, тем паче, до Европы и Америки. Но и работы европейских и заокеанских филологов не всегда находят своего читателя в России. Мы организовали встречу – решились объединить под одной обложкой усилия исследователей разных городов, стран, континентов в деле изучения Пушкина. Новосибирск – Москва – Варшава – Париж – Гарвард – Стэнфорд – Мидлтаун – далее везде... – такова география нашего «Пушкинского сборника». Здесь собраны работы ученых разных пушкиноведческих школ и поколений, написанные по-русски и впервые переведенные на русский, работы разной направленности – от конкретных фактографических разысканий до концептуальных суждений о художественном методе Пушкина, от анализа одного стихотворения до общего очерка восприятия Пушкина поэтами Серебряного века. Эти исследования несходны и порой контрастны по методу и научному языку. Главное не метод, а успешность поиска, плодотворность мысли, и пусть читатель сам разберется, какие пути ему по душе. Если пушкинисту удалось что-то узнать и понять, не известное и не ясное дотеле, если он встроил свой фрагмент в общую картину познания Пушкина – то метод и путь его были верны.

Пушкинская судьба в единстве биографии и текста, пушкинские творения как целостный мир, жизнь Пушкина в позднейшем развитии русской мысли и русской литературы – вот главные темы этого сборника, им и соответствуют три раздела – «Жизнь как текст», «Поэтика и семантика», «Пушкин в XX веке».

Ирина Сурат

Жизнь как текст

Пушкин: жизнь в воображении

Виктор Листов

МОСКВА

СЮЖЕТ, нами избранный, требует вступительного замечания.

Речь пойдет не только и не столько о твердо установленных, оставивших документальный и мемуарный след фактах жизни поэта; не только и не столько о пушкинском творчестве, понимаемом как отдельное, более или менее замкнутое явление. В поле нашего зрения должно попасть самое широкое пограничье между тремя основными стихиями мира Пушкина – творчеством, реальным жизненным путем и автобиографически направленным воображением. Последнее можно было бы назвать и «биографией души».

Границы здесь, понятно, зыбки и условны. Но их осторожное соблюдение, надеемся, будет нелишним для истолкования кое-каких особенностей предмета.

Жизнь Пушкина и его творчество сопоставляли бесчисленное множество раз. Все согласны с тем, что соответствия тут сложны, неочевидны; ключ к истолкованию, скажем, стиха или прозаического отрывка часто отыскивается в фактах биографической хроники; что без обращения к содержанию стихов, прозы, драматургии Пушкина нельзя написать его полноценную биографию. Оно так. И тут Пушкин мало чем отличается от других сочинителей. Но позволим себе заметить: воображение, мечтательная способность, фантазия – весь этот ряд равно принадлежит и творчеству, и биографии поэта. В царстве вымышленных героев и положений воображению следовало бы отвести основную роль. Однако и для того, что можно условно наз-

вать реальностью пушкинской биографии, воображение – даже не оставившее очень заметного следа в произведениях – свою роль играет. Вот этот мотив и стоит обсудить.

Фантазия, мечтательная способность у Пушкина становятся питательной средой не только, например, для поэмы или элегии, но и для реального жизненного шага, осуществленного в той или иной мере.

Ясным, всем известным со школьной скамьи примером служит последняя дуэль Пушкина. Она сначала была воображена для гибели Ленского в «Евгении Онегине», а уж потом воплощена с соблюдением массы важных и неважных подробностей (поэт, женщина, осложнение с секундантом, зима, падение пистолета на снег и т.д.) в поэдинке на Черной речке.

Нам, может быть, предстоит понять, что последний акт жизненной трагедии Пушкина в этом смысле есть правило, а не исключение из правила.

I

Более полутора столетий (с 1844 года) мы обсуждаем последствия творчества Пушкина для его жизни на основе статьи Н.В.Гоголя «О том, что такое слово», вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями». Если верить автору «Мертвых душ», то основной афоризм поэта на указанную тему возник в разговоре о Державине:

Пушкин, когда прочитал следующие стихи из оды Державина Храповицкому:

За слова меня пусть гложет,
За дела сатирик чтит... –

сказал так: «Державин не совсем прав: слова поэта суть уже его дела»¹.

Запись Гоголя была не вполне ясна, требовала объяснений и истолкований. Они немедленно явились. О словах и делах поэта, как их понимал Пушкин, по-разному судили Н.В.Гоголь, В.А.Жуковский, П.А.Плетнев, П.А.Вяземский и другие авторы². В недавние советские времена фраза Пушкина нередко служила простой иллюстрацией к мысли об активной преобразующей роли литературы и искусства в

жизни народа, что, разумеется, не находит опоры в документально подтвержденных мнениях поэта.

Сложную задачу, поставленную афоризмом Пушкина о словах и делах поэта, три десятилетия тому назад пришлось решать и В.Э. Вацуру. В подцензурном советском издании Вацуру, разумеется, не мог объективно трактовать ни официально шельмуемые гоголевские «Выбранные места...», ни религиозно-креативную версию В.А. Жуковского, ни даже тонкую иронию П.А. Вяземского, направленную против Третьего отделения с его «словом и делом» государевым. В результате обзор оценок пушкинских слов Вацуру предложил в следующем виде:

Гоголь толковал их как знак понимания Пушкиным проповеднической функции слова. Иначе понял их Жуковский: в статье «О поэте и современном его значении» (1848), отвечая Гоголю, он развил мысль о художественном творчестве как отражении божественного деяния (творения). Эта мистическая идея уже вовсе не была свойственна Пушкину; между тем формула продолжала самостоятельную жизнь. Плетнев, знавший еще в рукописи как книгу Гоголя, так и статью Жуковского, через четыре года процитировал слова Пушкина в некрологической статье о Жуковском; в его понимании они означали общественную ценность литературы как рода человеческой деятельности. Один лишь Вяземский, позже обративший внимание на эти слова, попытался подойти к ним с меркой исторической критики, поставив вопрос об их конкретном смысле в их реальном контексте, – но контекст был уж утерян невосвратно, и Вяземский вновь повторяет их, ограничившись собственным, уже неисторическим комментарием. Исторический факт почти растворяется в интерпретации³.

Здесь неясно, о каком историческом факте идет речь. Никто из современников Пушкина не усомнился в формальной достоверности самого высказывания, в его аутентичности. Значит, в интерпретациях «растворяется» самое содержание афоризма. Но ведь оно никакого «исторического факта» не содержит – примерно так, как не содержит его большинство поговорок, пословиц. Совершенно внеисторически подразумевается, что «слова» поэта суть его «дела» на все времена. Так или иначе, но философическое наполнение афоризма кажется гораздо влиятельнее его исторической составляющей, если она вообще есть. Вацуру верно понял Жуковского: Пушкин видел в «слове» поэта отражение божественного творения; это отражение и было

его, поэта, «делом». По обстоятельствам своего времени исследователь не мог ни явно согласиться с Жуковским, ни даже подробно изложить его взгляд в рамках своего полемического отрицания. Вацуро сделал максимум того, что мог сделать в 1974 году: под прикрытием критики («мистическая идея... не была свойственна Пушкину») отослал читателя к тексту, ближе всего подводящему к системе представлений Пушкина.

Сам же исследователь тщательно *растворил* свой комментарий в неясной интерпретации псевдоисторического текста.

Статья Жуковского «О поэте и современном его значении» (она же – письмо к Н.В. Гоголю от 29 января 1848) есть ответ старшего друга Пушкина на запись, сделанную Гоголем. Жуковский начинает с поддержки пушкинской мысли о Державине, который «не совсем прав»:

Стихи Державина <...>, служащие, так сказать, темою твоей статьи, не имеют, по моему мнению, никакого ясного смысла: ошибки писателя не извиняются его человеческими добродетелями; и самолюбие поэта, оскорбленное критикою, не утешится, когда он сам себе или его аристарх ему скажет: *ты негодный поэт, но человек почтенный*⁴.

Мысль Жуковского о неполной возможности судить поэта по общим моральным нормам находит множество аналогий в наследии Пушкина; они общеизвестны; не станем их приводить. Для нас важно только то, что Жуковский с первых строк поддерживает и развивает именно общее с Пушкиным понимание роли поэта и «современного его значения». Жуковский напоминает коренную для круга русских поэтов «золотого века» мысль о единстве поэтической души, лишь условно разделяемой на четыре ипостаси – по мере восхождения от низшего к высшему: ум, воля, творчество, вера.

Ум и волю автор называет низшими способностями души, т. к. они подчинены земным законам, необходимости. Например, путь ума он сравнивает с поездкой по железной дороге: предопределено все, кроме, разве, места в вагоне. Воля выше ума; она свободна; но и она ограничена земными законами и порядками. Иное дело – творчество. «Сила <...>, данная поэту, должна быть не иное что, как призвание от Бога, есть, так сказать, вызов от Создателя вступить с Ним в товарищество создания. Творец вложил свой дух в творение: поэт, его посланник, ищет, находит и открывает другим повсеместное присутствие духа Божия. Таков истинный смысл его призвания,

его великого дара, который в то же время есть и страшное искушение, ибо в сей силе полета высокого замечается и опасность падения глубокого»⁵.

С высоты серых бастионов нашей терминологической эстетики все это может показаться наивным, устаревшим и даже умершим вместе с романтизмом XIX столетия. Допустим. Но Пушкин-то и его маститый старший современник думали, а скорее даже чувствовали, именно так. Они воистину видели себя вступившими с Богом в «товарищество создания». Отсюда их твердая уверенность в том, что лучшие творения находятся в родстве с Божественными, устроены на тех же началах, что и мир Божий. Только на таких основаниях – никак не ниже – русские поэты «золотого века» согласны обсуждать соотношение своего «слова» и своего «дела».

Приняв это во внимание, можно заметить: самое понятие «слово» здесь будет употребляться не в узком бытовом (державинском?) смысле, не в смысле «произведение», «сочинение», «opus» и т.д., а в неизмеримо более широком значении – творчества, креативной способности. «В начале было Слово» (Ин., 1, 1).

Бытовое сознание и сейчас еще путает «слово» как язык, как речь или единицу речи – со «Словом» как Сыном Божьим, как ипостасью Св. Троицы. Невозможно сомневаться в том, что, обсуждая пушкинскую реплику, Гоголь и Жуковский вкладывают в понятие «слово» не бытовое содержание. Участие с Богом в «товариществе создания» далеко не равно простому литературному сочинительству. Жуковский говорит об этом прямо. «Спросят: кто же из поэтов вполне осуществил идеал поэта? Ответ самый простой: никто. Еще ни один ангел не сходил с неба играть перед людьми на лире и печатать свои стихотворения у Дидота или Глазунова»⁶.

Несколько страниц своего письма к Гоголю Жуковский посвящает попытке объяснить поэтическое состояние души, не находящее внешнего выражения. Максима Пушкина о словах и делах подвигает Жуковского к размышлениям, близким тючевскому «Silentium!». Или к смиренному афоризму Руссо, который Василий Андреевич приводит: «Прекрасное только то, что не существует». Грубая ответственность – скорее по разряду ума и воли, чем по высоте творчества и веры. Отсюда – понимание прекрасного, разобщенного с нами во времени, пространстве, а возможно, и в бытии.

В эти минуты тревожно живого чувства (прекрасного – *В.Л.*) стремишься не к тому, чем оно произведено и что перед тобою, но к чему-

то лучшему, тайному, далекому, что с ним соединяется и чего в нем нет, но что где-то, и для одной души твоей, существует. И это стремление есть одно из невыразимых доказательств бессмертия: иначе отчего бы в минуту наслаждения не иметь полноты и ясности наслаждения? Нет! эта грусть убедительно говорит нам, что прекрасное здесь не дома, что оно только мимопролетающий благовеститель лучшего; оно есть восхитительная тоска по отчизне, темная память о утраченном, искомом и со временем достижимом Эдеме; оно действует на нашу душу не одним присутственным *настоящим*, но и неясным, в одно мгновение слившимся *воспоминанием* всего прекрасного в прошедшем и тайным *ожиданием* лучшего в будущем⁷.

Для нашей темы важно заметить, что версия творчества, как высокой ипостаси души, вырастает у Жуковского из реплики Пушкина о «словах» и «делах». Речь идет, как видим, о некоей трудно постигаемой области между воспоминанием и ожиданием; между памятью о потерянном рае и надеждой обрести лучшее будущее. При этом ни прошлое, ни грядущее не мыслятся и не чувствуются как что-то завершенное или имеющее произойти с неизбежностью астрономического события. Тут зыбкие, но прекрасные миры, в которых Поэт усыплен своим воображением. Грубо окликнутый Книгопродавцем, он как бы возвращается из этих миров: «я был далёко» (II, 324)⁸.

Но пир воображения, бледный снимок с которого поэт предъявляет публике, в данном случае существует в условном прошедшем («Я время то вспоминал...»). Именно там, среди реально прожитых и вообразаемых событий, среди образов действительных и воспринятых духовными очами, совершается течение монолога Поэта. В сущности монолог есть один из бесчисленных примеров игры воображения; на самом деле игра не ограничена ни «Разговором книгопродавца...», ни вообще какими бы то ни было условиями времен, пространств, конкретных обстоятельств.

Особенность поэта в том и состоит, что он творит сразу две жизни – видимую и невидимую, дельную и горную. В пустыне мира его положение и поступки более или менее очевидны и могут быть осознаны, увидены посторонним взглядом. Жизнь воображаемая есть тайна. Это каждый знает. Она ничем не ограничена – хотя нетрудно понять, что в ней должны присутствовать и мотивы, как-то связанные с реальным положением мечтателя, автора. Эта идеальная действительность должна быть выше и прекраснее, чем реальная биографическая канва. Круг образов, в котором поэт «был далёко», неизмери-

мо шире и глубже, чем ткань написанных, известных нам произведений. Судить о «жизни в воображении», как правило, невозможно. Но из этого правила есть редкие, а потому особенно драгоценные исключения. Они возникают в тех случаях, когда автор прямо проговаривается; или тогда, когда можно доказать, что художественная ткань произведения основана на личных помыслах и претензиях сочинителя, более или менее прямо соткана из его идеальных представлений о себе самом.

Вот сравнительно простой пример.

В набросках предисловия к «Борису Годунову» Пушкин замечает: «Гаврила Пушкин – один из моих предков, я изобразил его таким, каким нашел в истории и в наших семейных бумагах <... >. Он был всем, чем угодно, даже поджигателем, как это доказывается грамотою, которую я нашел в Погорелом Городище – городе, который он сжег...»⁹ Никаких семейных бумаг о Смутном времени у захудалого дворянского рода Пушкиных к началу XIX столетия, конечно, не было. Во всяком случае, вероятность их существования в кругу источников «Бориса Годунова» исчезающе мала. Даже доказывая свое 600-летнее дворянство, Пушкин склонен был сослаться скорее на историю, на труды Карамзина, чем на собственный семейный архив. Еще меньше вероятность находки источника о сожжении Погорелого Городища, населенного места Тверской губернии. Такая грамота, если б она существовала, могла сохраниться где угодно, но только не на пепелище, оставшемся после пожара.

Видимо, существование «бумаг» следует отнести не к реальной, а к идеальной ситуации. Автор, «пыль веков от хартий отряхнув», вслед за летописцем Пименом переписывает правдивые сказанья и делится ими с читателем. История отечества в этом мечтании видится в известной мере как собственная история, что и подкрепляется воображаемыми «семейными бумагами». В сущности, они могли бы и быть; истории это не противоречило бы. То же и с грамотой о поджоге. Она скорее всего есть плод воображения Пушкина, действительно в конце 1828 года совершившего поездку в Тверскую губернию, и уж точно не входит в круг источников трагедии. В этом убеждают простые хронологические выкладки. Из Тверской губернии (а, значит, из Погорелого Городища, если он там вообще был) автор «Бориса Годунова» выехал до 15 января 1829 года¹⁰; под наброском предисловия к трагедии стоит дата – 30 января 1829 года, т.е. всего двумя неделями позже. Самая трагедия была написана за нес-

колько лет до того, и грамота, будь она даже и найдена в Тверской земле, никакого влияния на изображение характера Гаврилы Пушкина оказать не могла бы.

Эпизод из наброска предисловия к «Борису Годунову» нужен нам не по его прямому смыслу: доказать, что Пушкин, мол, далеко уходит от исторического факта, мистифицирует читателя. Нет. Ловить поэта (а уж тем более Пушкина) на фактических несоответствиях – дело совершенно бессмысленное. Пример приведен с иной целью. В игре вокруг грамот Смутного времени мы как бы подбираем крохи пушкинского «пира воображенья». В данном случае главное действующее лицо – сам поэт.

С конца михайловской ссылки (осень 1826) и до женитьбы (зима 1831) идут так называемые «годы странствий» Пушкина. Это быстрая, калейдоскопическая смена впечатлений: скверные дороги и скука почтовых станций, гостевые спальни в домах друзей, трактирные номера, собрания столичного и провинциального бомонда, поспешные романы с дамами различных достоинств, карты, альбомные вирши, сплетни московской родни и т.д. Все это длится уже третий год. Пушкин устал. Нет постоянного дома; нет привычного письменного стола; любимые рукописи и книги не стоят на полках, а мнутся в дорожных сундуках и баулах. Приехав из Тверской губернии в Петербург в январе 1829 года, Пушкин снова поселяется в осточертевшем Демутовом трактире. Именно здесь, у Демута, Пушкин, надо полагать, и набрасывает вариант предисловия к «Борису Годунову». Такова правда; такова жизненная проза.

Но вместе с поэтом, героем своего давнего стихотворения, Пушкин опять мог бы сказать: «Я был далёко». Вот он кладет на бумагу свои размышления о трагедии, об истории отечества. Приметы столичного жилья, описанные потом в «Египетских ночах», отступают. Перед читателем должен предстать не странствующий менестрель, не бездомный юродивый, не светский петиметр, а старинный дворянин, ведущий летопись рода, сословия, царства. Он, несомненно, видит себя в родовой усадьбе, в кабинете, увешанном портретами предков; вот он подходит к старинному инкрустированному бюро, достает оттуда грамоты царей и столбцы скорописи. Все это – надежная основа сочинения о царе Борисе и настоящей беде государству. Потом, прервав свои кабинетные занятия, он едет в тверские земли, где ищет и находит драгоценные свидетельства минувших веков. Таким он видит себя; таким он хочет предстать перед читателем.

Этому же идеальному образу соответствуют строки из будущей «Моей родословной»:

Под гербовой моей печатью
Я кипу грамот схоронил (III, 262).

Но здесь ситуация уже вполне обыкновенная. Лирический герой стихотворения, понятно, не обязан быть равным персоне автора, и вопрос – какие такие грамоты им схоронены? – вовсе теряет смысл. Эти грамоты стоят в ряду с необозримым множеством других предметов, явлений и лиц, составляющих весь корпус художественного творчества писателя.

Ситуация из предисловия к «Борису Годунову» – другое дело. Грамоты XVI–XVII столетий, вымышленные для наброска, в летописи жизни и творчества Пушкина уже без комментариев принимаются как факт – наряду с другими фактами. И помещаются под конкретными датами на рубеже 1828 и 1829 годов¹¹. У исследователя тут трудная альтернатива: либо автобиографические замечания Пушкина принимать на веру, без комментариев; либо полагать предисловие неотделимой частью самой трагедии и тогда относиться к нему как к художественной ткани. В этом случае «семейные бумаги» и грамоты становятся в один ряд с пыльными хартиями Пимена или сыскным указом, читаемым в корчме на литовской границе.

Божественное «товарищество создания» на том и основано, что творец не всегда проводит границу, отделяющую его самого от его собственного творенья.

II

Над сложностью отношений между творцом и его твореньем Пушкин, по-видимому, начал задумываться очень рано. Одновременные нераздельность и неслиянность обеих ипостасей (сочинитель и сочинение) отчетливо выступили уже в первых лицейских опытах жизни и творчества. Оказалось, что поэтическая выдумка, плод воображения, полноправно существует в кругу предметов реальных и даже, может быть, вещественных.

В 1834 году Пушкин попытался написать нечто о своем лицейском друге Антоне Дельвиге – то ли воспоминания, то ли биографию.

Это произведение ему завершить не удалось. Осталось только быстрое введение, где кратко перечислены необходимые формальности: место и время рождения, родители, поступление в Царскосельский лицей. Из характерных черт Дельвига названы только «ленивые понятия», невеликая склонность к наукам и незнание иностранных языков.

После этих невыгодных для друга сведений Пушкин рассказывает о Дельвиге такой эпизод:

В нем заметна была только живость воображения. Однажды вздумалось ему рассказать нескольким из своих товарищей поход 1807-го года, выдавая себя за очевидца тогдашних происшествий. Его повествование было так живо и правдоподобно и так сильно подействовало на воображение молодых слушателей, что несколько дней около него собирался кружок любопытных, требовавших новых подробностей о походе. Слух о том дошел до нашего директора А.Ф. Малиновского, который захотел услышать от самого Дельвига рассказ о его приключениях. Дельвиг постыдился признаться во лжи столь же невинной, как и замысловатой, и решился ее поддержать, что и сделал с удивительным успехом, так что никто из нас не сомневался в истине его рассказов, покамест он сам не признался в своем вымысле. – Будучи еще пяти лет отроду, вздумал он рассказывать о каком-то чудесном видении и смутил им всю свою семью. В детях, одаренных игривостью ума, склонность ко лжи не мешает искренности и прямотушию. Дельвиг, рассказывающий о таинственных своих видениях и о мнимых опасностях, которым будто бы подвергался в обозе отца своего, никогда не лгал в оправдание какой-нибудь вины, для избежания выговора или наказания (XI, 273).

В приведенном отрывке эпизод лицейской жизни, записанный Пушкиным, предстает как развитие максимы о «словах» и «делах». В той действительности, которая находится перед мысленным взором Дельвига, он, сочинитель, совершает антинаполеоновский поход 1807 года в обозе своего отца, боевого офицера. Воображение подростка (Дельвигу 14–15 лет) рисует упоительные картины битв, опасностей, головокружительных приключений. Это понятно. Понятно так же, почему юный поэт не утаивает, не удерживает при себе своих грез. Все внимание лицеистов поглощено текущими событиями походов 1812–1815 годов, и Дельвиг своими рассказами как бы воплощает общую мечту об участии в сражениях.

Неясно другое. Отчего Пушкин открывает биографию Дельвига историей, сразу выходящей за рамки спокойной комплиментарности? Почему «склонность ко лжи» является здесь свойством, с которого читатель начинает знакомиться с несомненно положительным героем? Зачем вспоминать лень и тупость друга?

Разгадка, как нам кажется, лежит все там же – в кругу понятий, определяемых Жуковским в письме к Гоголю. В самом деле: ведь именно там ум и воля названы в числе низших способностей души, способностей, определяемых дольными, житейскими обстоятельствами. В этой, как мы сказали бы теперь, шкале ценностей невысоко стоят простые, общепонятные добродетели – вроде сальерианского трудолюбия, терпения при постижении наук и иностранных языков, быстрого соображения. Дельвиг прежде всего поэт, и потому его биография начинается у Пушкина с первого проявления поэтического дара¹².

В том же ряду – творчество, вера – находится и поминаемое Пушкиным «чудесное видение», смутившее семью Дельвигов.

Правдивость Дельвига в обыкновенной жизни, бесстрашная готовность нести ответственность за свои поступки, поставленные рядом с проявлениями поэтического таланта, намекают на очевидное противоречие. С одной стороны, как мы убедились, поэта нельзя судить по всей сумме общих законов. С другой – сам поэт не хочет поблажек, скидок на особенность своего призвания. Отсюда вырастает целая линия поведения, свойственная Пушкину и его поэтическому кругу: поэт является в свете с образцовыми для дворянина понятиями о чести и долге, с постоянной готовностью эти ценности отстаивать. И не только «словом». Лучше всего это выражено в болдинском «Отрывке», а потом и в близких к нему «Египетских ночах». Болдинский «Отрывок» прямо начинается замечанием о том, что у стихотворцев нет никаких преимуществ, «кроме <...> т. <как> наз. <ываемых> стих. <отворческих> вольностей» (VIII, 409). Поэт создает собственные миры, но и тот мир, в котором он обыденно живет, имеет на него свои права, налагает на него свои обязанности.

Отрывок «Не смотря на великие преимущества...» служит редкостным примером соотношения обоих миров – реального и воображаемого, в которых протекает жизнь поэта. Герой, еще не получивший имени Чарского, постоянно пересекает границу, отделяющую грезу от действительности. Поэт «Отрывка», понятно, не совсем Пушкин. Но в его поступках и характере читатель без труда находит следы пушкинского автобиографизма. На наше счастье они зримо

проявляются и там, где поэт покидает реальную почву, предается мечтаниям.

Полный разбор «Отрывка» с этой точки зрения занял бы слишком много места. Поэтому мы ограничимся рассмотрением только одного фрагмента, несколько выпадающего из композиции текста, в котором некий воображаемый автор рассказывает о воображаемом же приятеле:

Приятель мой происходил от одного из древнейших дворянских наших родов, чем и тщеславился со всевозможным добродушием. Он столько же дорожил З<мя> строчками летописца, в коих упомянуто было о предке его, как модный камер-юнкер З<мя> звездами двоюродного своего дяди. Будучи беден, как и почти все наше старинное дворянство, он, подымая нос уверял, что никогда не женится или возьмет за себя княжну рюриковой крови, именно одну из княжен Елецких, коих отцы и братья, как известно, ныне пашут сами и, встречаясь друг с другом на своих бороздах отряхают сохи и говорят: «Бог помочь, князь Антип <Кузмич>, а сколько твое княжое здоровье сегодня напало?» – «Спасибо, князь Ерёма Авдеевич...» (VIII, 410).

Это написано в Болдине осенью 1830 года и живо напоминает все тот же набросок предисловия к «Борису Годунову», появившийся почти два года назад в номере Демутова трактира. Опять перед читателем сочинитель из древнего аристократического рода; опять он весьма внимателен к истории своих предков; естественно звучат нотки самоиронии по поводу аристократической спеси, не подкрепленной прочным положением в современном обществе. Но если автор «Бориса Годунова» просто примысливает себе достоинство оседлого владельца наследственной усадьбы, хранителя исторических «бумаг» и грамот, то «приятель» из «Отрывка» в мечтах своих заходит гораздо дальше.

Попробуем понять смысл его фантазий.

Для этого необходимо напомнить о том, с какой стойкой неприязнью Пушкин относился к новой, служилой аристократии, пришедшей к власти на гребне реформ Петра Великого и императриц. Параллельно с «Отрывком» написана «Моя родословная» – злая сатира на тех, чьи предки добивались чинов, орденов и состояний через служебное пресмыкательство и угодничество. «Звезда двоюродного дяди», как клеймо выскочек и бездарных карьеристов, переключает потом в строфу <VI> поэмы «Езерский» (V, 99). Да и «Сказка о рыбаке и

рыбке» – не о том ли? Может быть, не менее плачевно с точки зрения Пушкина и засилье иных хозяев жизни – «бородатых миллионщиков». Век-торгаш уже мало считается со старинными родословными, дворянские гербы на фронтонах усадеб сменяются вывесками коммерческих заведений. Это один из основных мотивов будущего пушкинского «Путешествия из Москвы в Петербург», того же «Езерского» и многих других сочинений.

Старинный, патриархальный, возможно, даже докрепостнический уклад усадебной жизни кажется Пушкину идеальным. Тут он следует патриархальной утопии Н.М. Карамзина. Но в отличие от историографа поэт понимает всю несбыточность возврата к прежним временам, когда между вотчинником-отцом и крестьянами-детьми не впирались чиновники, купцы, заводчики, судейские и т.п. Ныне патриархальный рай потерян, и это больно отзывается на героях «Романа в письмах», «Дубровского», «Капитанской дочки».

Пушкин понимает, что крестьянство изменилось куда меньше, чем правящие сословия. Оно все-таки гораздо ближе к «золотому веку», чем служивые дворяне, мыслящие категориями «Табели о рангах». Знакомец Пушкина князь П.И. Долгоруков так записал речь поэта, произнесенную однажды за столом у наместника в Кишиневе: «Пушкин разгорался, бесился, выходил из терпения. Наконец, полетели ругательства на все сословия. Штатские чиновники подлецы и воры, генералы скоты большей частью, один класс земледельцев почтенный»¹³. На этой идеальной почве в воображении Пушкина и являются князья Елецкие. Они рюриковичи, следовательно, принадлежат древней русской аристократии; они разорены как владельцы. Но выход из положения они ищут не в службе – канцелярской или военной, – а в хлебопашестве, в растворении среди почтенного класса земледельцев.

Для пушкинского героя-поэта (он же как бы и сам Пушкин) невеста из рюриковичей-пахарей есть идеал, есть предел матримониальных мечтаний.

Эту ситуацию нам уже приходилось соотносить с реальной биографией болдинского затворника¹⁴. Идут осенние месяцы 1830 года – свадьба Пушкина с Н.Н. Гончаровой буквально висит на волоске. По причинам, слишком хорошо известным, грозит разрыв помолвки. Холерные карантинны вокруг Болдина, вздорные притязания будущей тещи, слухи о политической неблагонадежности жениха, бестемпераментные письма самой невесты, продиктованные маменькой – все

это и многое другое доводит предсвадебное охлаждение поэта до самого низкого градуса.

Как разрешились подлинные осложнения пушкинского жениховства, мы знаем. Свадьба состоялась спустя несколько месяцев. Но на пути к ней Пушкин ищет другие выходы – воображаемые. В мире его мечты «сгущаются» совсем иные женские образы, грезятся совсем другие брачные союзы.

Еще до отрывка «Не смотря на великие преимущества...» Пушкин пишет повесть «Барышня-крестьянка». Ее герой Алексей Берестов – вольный помещичий сын, имеющий явную неприязнь к службе. Карьеру, казарменную или канцелярскую, он охотно заменяет игрой в горелки с дворовыми девушками. Героиня – благородная девица Лиза Муромская, дочь «настоящего русского барина» (VIII, 109). Несмотря на поверхностную отцовскую англоманию, она близка патриархальной среде: умеет носить сарафан и лапти, говорить «по-здешнему», безупречно играть роль девки из семьи деревенского кузнеца. Под ее естественным обаянием жениха посещает «романическая», т.е. достойная поэта, «мысль жениться на крестьянке и жить своими трудами» (VIII, 123).

До возможного воображаемого сватовства петербургского поэта к княжне-рюриковне из семьи пахарей тут только один шаг, и он вот-вот будет сделан.

В истории этого мотива болдинского «Отрывка» ключевую роль играет вполне реальное письмо, полученное Пушкиным от Натальи Николаевны из Москвы. Оно не сохранилось. Но ответ Пушкина, помеченный 29 октября 1830 года, не оставляет сомнений: Пушкина послание невесты не просто разочаровало; оно обидело, задело за живое. Ответ написан резко, с отступлением от этикетных условностей: «Милостивая государыня Наталья Николаевна, я по-французски браниться не умею, так позвольте мне говорить вам по-русски» (XIV, 118). Наша тема не требует обсуждения конкретных недоразумений, возникших между Пушкиным и семьей Гончаровых осенью 1830 года. Достаточно будет только привести вторую фразу письма, посланного в ответ невесте: «Письмо Ваше от 1-го окт<ября> получил я 26-го» (XIV, 119)¹⁵.

Та же самая дата – 26 октября 1830 года – выставлена Пушкиным под болдинским «Отрывком», в котором герой-стихотворец обсуждает свою женитьбу на княжне Елецкой, чье семейство ныне живет крестьянским трудом. Некая связь посланий невесты с мотивами «Барышни-крестьянки» и «Отрывка» – очевидна, бросается в глаза.

Мы, понятно, не настаиваем на прямых и упрощенных параллелях: Пушкин, мол, осердясь на безродных и вздорных Гончаровых, придумал себе на выбор двух лучших невест – Муромскую и Елецкую. Соотношение реальности и вымысла тут сложнее и тоньше. Достаточно хотя бы напомнить, что автор удалил от себя Лизу Муромскую сколь возможно в сторону: «Барышню-крестьянку» некая девица К. И. Т. рассказывает условному персонажу И.П. Белкину, а уж тот делится этим сюжетом с анонимным «Издателем» (VIII, 61), в котором непосвященный читатель никогда не узнает Пушкина.

И все же: трудно, невозможно отрицать, что идеальные Муромская и Елецкая совсем уж нейтральны к жизненной коллизии, настигшей Пушкина осенью 1830 года. Они являются поэту тогда, когда, устав от невыносимой действительности, он может сказать о себе: «Я сладко усыплён моим воображеньем» (III, 321). Поэзия воистину выступает здесь как спасительница, как ангел-утешитель.

Воображаемый мир, заметим попутно, вовсе не рай, не царство бесконфликтного счастья. Безымянный стихотворец «Отрывка» беден, живет «имея поминутно нужду в деньгах» (VIII, 410). А в анекдоте о князьях-пахарях подразумевается тягостная история захудания некогда могучего аристократического семейства, разрыв связей с новой знатью. Княжна из рюриковичей не может так просто выйти замуж – на ярмарке невест она, бесприданница, ничего не стоит; да гордые родители и не повезут ее на эту ярмарку. «Одна из княжон Елецких», кажется, должна страдать на манер капитанской дочки. У Маши Мирановой тоже нет среды, в которой она могла бы найти жениха. В этом смысле изба Елецких сродни украинной деревне, называемой Белогорской крепостью. Единственный, кто может пренебречь реальными житейскими обстоятельствами и жениться – поэт. Герой «Отрывка» только намекает на такую возможность. А Петруша Гринев, сочиняющий стихи, даже и женится. Ужасные препятствия, которые он при этом преодолевает, составляют фабулу романа «Капитанская дочка».

Тут важны два обстоятельства.

Во-первых, в зыбкой области пушкинской мечты все-таки не царит полный произвол; в ней видны свои закономерности, свои привычные ходы, свои постоянные особенности самосознания. Опыт воображения, направленного на себя самого, оказывается у Пушкина не менее устойчивым, чем остальной опыт, условно называемый жизненным. Во-вторых, воображаемая игра с самим собой у Пушкина не замкнута миром грез. Она иногда отражает действительные жизненные колли-

зии, а иногда пытается их опережать, предсказывать, корректировать. В дальнейшем мы убедимся, что жизненная правда биографии всегда оказывается ниже, прозаичнее автобиографического вымысла, «биографии души».

Чтобы это понять, достаточно сравнить родовую усадьбу с Демуровым трактиром, а хлебопашцев Елецких с полотняными заводчиками Гончаровыми...

III

Душной майской ночью в Кишиневе Пушкину явился Онегин.

Это, с позволения сказать, *событие* вот уж почти два века тревожит внимательных исследователей и читателей Пушкина. Все понимают: тут нечто большее, чем просто явление вымышленного героя, соответствующего некоему исходному и отныне воплощаемому авторскому замыслу. Причин, точнее, импульсов, по которым Пушкин пишет свой стихотворный роман об Онегине, бесчисленное множество. И мы не собираемся все их обсуждать. Сам текст романа, а уж тем более обширная литература о нем, убеждают в том, что образ главного героя рождается на скрещении самых разных и многоплановых обстоятельств – личных, общественных, литературно-художественных, а может быть, даже и просто случайных. Ответить на вопрос – зачем Пушкину в «смутном сне» явился Онегин? – так же невозможно, как объяснить, например, «зачем крутится ветер в овраге?»...

Но все-таки мы достаточно знаем кое-какие, пусть и внешние, подробности жизни автора, чтобы высказать предположение об одной из многочисленных сторон воображаемой творческой родословной героя.

Завершая роман и мысленно возвращаясь к его началу, Пушкин, как известно, записал: «1 песнь *Хандра* Кишенев, Одесса» (VI, 532). Эта запись должна была возродить в его памяти обстоятельства семи-десятилетней давности: ссора с правительством, ссылка на юг, слегка декорированная переводом по службе; тяжелая для него неволя канцелярской службы; ежедневное общение с провинциальными чиновниками, вращение в кругу их мелких и скучных интересов.

В переписке 1820–1826 годов один из главных мотивов – как вырваться из ссылки, как вернуться.

В особенности тягостен был для Пушкина «проклятый город Кишине в» (II, 291). Не станем углубляться в удручающие детали молдавской жизни поэта. Они во внушительном множестве находятся в его письмах, дневниковых записях, воспоминаниях знакомых и сослуживцев¹⁶, а также в работах биографов и краеведов¹⁷. Достаточно будет напомнить хотя бы о черновике письма Пушкина и М.Ф. Орлова из Кишинева в Петербург, адресованного осенью 1820 года друзьям по литературному обществу «Арзамас» (XIII, 20). Там поэт сравнивает свою молдавскую ссылку с библейским эпизодом вавилонского пленения (Пс., 136), а себя – с ветхозаветным невольником. Его плач на берегу кишиневской речки Бык, заменяющей «реки вавилонские», обращен к братьям, украшающим собою берега Мойки и Фонтанки. «Жалобный Сверчок», как по-арзамаски называет себя Пушкин, остро скучает по Петербургу, по своему столичному кругу общения¹⁸. А ведь от начала ссылки еще и полгода не прошло.

На третьем году изгнания Пушкин в письме к Н.И. Гнедичу (27 июня 1822 года) рисует свое положение как крайне безнадежное: «Пожалейте обо мне: живу меж гетов и сарматов; никто не понимает меня; со мною нет просвещенного Аристарха, пишу как-нибудь, не слыша ни оживительных советов, ни похвал, ни порицаний» (XIII, 39).

Упоминание племен гетов и сарматов, живших когда-то вблизи будущей Молдавии, Пушкин несомненно заимствовал у Н.М. Карамзина. Смысл заимствования в том, что историограф подчеркивает крайнее невежество этих племен и их борьбу с Римом как «войну дикого варварства с гражданским просвещением, которая заключилась, наконец, гибелью последнего»¹⁹. Тем самым ссыльный поэт видит себя в среде варваров и дикарей, попирающих просвещение.

Не менее значима и другая жалоба Пушкина: в Кишинева нет «просвещенного Аристарха». Узкий и конкретный смысл этого сетования очевиден. Именем знаменитого александрийского филолога изгнанник называет Н.И. Гнедича, переводчика Гомера. Ведь именно Аристарх Самофракийский знаменит тем, что собирал и комментировал произведения Гомера. Но к XIX веку в России имя древнего ученого уже обрело нарицательный смысл – строгий и знающий критик, умный советчик, вообще справедливый ценитель прекрасного и внимательный собеседник²⁰.

Так вот: Пушкину в Кишиневе не хватает не только Аристарха-Гнедича, но и вообще аристарха.

Эта роль и будет принадлежать Евгению Онегину. Воображаемый собеседник войдет в жизнь поэта и заменит собою несуществующего реального собеседника.

Пушкина неодолимо тянет из Кишинева в Петербург, и «добрый приятель», родившийся на берегах Невы, становится постоянным спутником поэта в его мысленных прогулках по улицам и набережным северной столицы. Недаром же в этих прогулках едва ли не основной смысл первой главы стихотворного романа. Именно в беседе с ровней, с человеком своего круга, Пушкин находит некое забвение серой кишиневской действительности. Надо ли напоминать строфы XLV – XLVIII первой главы? Онегин-собеседник выступает в них с совершенной ясностью. Его «неподражательная странность», его презрение к людям и обстоятельствам создают то магнитное поле притяжений-отталкиваний, которое и возводит героя в степень постоянного спутника поэта:

Все это часто придает
 Большую прелесть разговору.
 Сперва Онегина язык
 Меня смущал; но я привык
 К его язвительному спору,
 И к шутке с желчью пополам
 И злости мрачных эпиграмм (VI, 24).

По мере движения фабулы романа роли действующих лиц, понятно, изменяются и усложняются. Однако создатель и создание все равно в той или иной форме остаются собеседниками, участниками постоянного и напряженного диалога. Этот диалог пронизывает ткань романа и подразумевается на всем его протяжении – почти до самого конца. Но тень исходного импульса иногда скользит и там, где автор формально, кажется, не присутствует. Например, в главе второй собеседником Онегина становится другой поэт, не Пушкин. А дальше авторское начало романа по отношению к Онегину олицетворяет, как известно, его главная героиня, и исповедальный диалог «Татьяна – Онегин» продолжается уже до самого финала.

Ближе к концу, в черновой рукописи «Путешествия Онегина», собеседование из косвенного, опосредованного, вновь становится прямым: «Как Цицероновы авгуры / Мы рассмеялись тишком» (VI,

504). Петербургские прогулки открывают роман, а одесские («По берегам Эвксинских вод») его как бы завершают. И тут еще один признак общеизвестной симметрии всей вещи.

Еще раз оговоримся. Ролью воображаемого собеседника автора место Онегина ни в жизни, ни в романе не ограничивается. Это должно быть совершенно понятно. Но вместе с тем создание далеко не нейтрально по отношению к своему создателю; творение имеет свои права на творца и, как известно, не полностью от него зависит. Прощаясь с героем, Пушкин совершенно точно определяет, что значил для него Онегин и в чем была личная мотивация сочинения романа:

Прости и ты, мой спутник странный,
И ты, мой верный Идеал,
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд. Я с вами знал
Все, что завидно для поэта.
Забвенье жизни в бурях света,
Беседу сладкую друзей... (VI, 190).

Конец романа возвращает к его началу, к «Разговору книгопродавца с поэтом», послужившему когда-то вступлением к главе первой (II, 324–330; 1139). Поэт как бы снова напоминает: я был далёко, я достиг забвения жизни через игру воображения; помянута и «беседа сладкая друзей», среди которых, быть может, подразумевается и вымышленный «добрый приятель», скрасивший годы сылок и скитаний.

Но развязка истории творца и творенья оказывается совсем не такой, какая виделась поэту. Он, впрочем, с самого начала подозревал, что выступает в роли автора «большого стихотворения, которое никогда, вероятно, не будет окончено» (VI, 638). В русле избранной нами версии это значит, что конца изгнанию не видно, поэтому вымышленный странный собеседник вернее всего превратится в вечного спутника и исчезнет одновременно со своим создателем. Вместе с тем обстоятельства возникновения и существования героя как бы подразумевают, что где-то там, на севере, в Петербурге, есть некий круг друзей-аристархов, понимающих поэта. От этого реального круга и представляется при Пушкине вымышленный Онегин. Жизнь автора складывается так, что «беседу сладкую друзей», т.е. тех, кто украшает собою берега Мойки и Фонтанки, приходится оттягивать с года на год, переносить в мир фантазий и воображаемых положений.

Всех последствий такой расстановки фигур Пушкин не оценивает, точнее, оценивает только позже, так сказать, задним числом. За семь лет, проведенных вдали от Петербурга, поэт сильно меняется – и умственно, и нравственно. Между забиякой-мальчишкой, в 1820 году изгоняемым на окраину империи, и умнейшим человеком России, беседующим с царем на коронации, лежит очевидная пропасть. Петербургский дендизм Онегина первой главы Пушкин сам относит к концу 1819 года и признает его поверхностное, едва ли не шуточное сходство с характером героя Байрона (VI, 638). Если б Онегин не менялся вслед за своим создателем, он, понятно, быстро утратил бы достоинство умного и желанного собеседника. С героем, застывшим на отметке 1819 года, Пушкину довольно скоро толковать было бы не о чем.

Онегин меняется; но эти перемены происходят вовсе не по логике эволюции реального человеческого характера.. Примеров много.

Онегин первой главы – образцовый полузнайка, едва ли не невежда. Хрестоматийное «учились понемногу / Чему-нибудь и как-нибудь» (VI, 7) определяет собою довольно узкий горизонт знаний героя. В «важном споре» он молчит – молчит ровно до тех пор, пока более образованные спорщики не выяснят фактическую подоснову вопроса. Только тогда в огне неожиданных эпиграмм загорается онегинское остроумие, рассчитанное скорее на улыбки дам, чем на поиски истины. Ирония героя тут сродни иронии автора.

Онегин главы второй выглядит совершенно иначе.

Хронология романа не допускает никаких сомнений: «В свою деревню в ту же пору / Помещик новый прискакал» (VI, 33). Приезды Онегина и Ленского в деревню совпадают по времени – «в ту же пору». Чего ищет Ленский в общении с Онегиным? Да того же, что и Пушкин, – собеседничества, исполнения роли умника, аристарха. В этом убеждает хотя бы знаменитая строфа XI главы второй. Ленскому так же не нравятся «благоразумные» разговоры соседей «о сенокосе, о вине / О псарне, о своей родне», как Пушкину, видимо, надоело выслушивать «вздоры» кишиневских и одесских сослуживцев о чинопроизводстве, пасхальной прибавке к жалованию и способах лечения геморроя. Дары Владимира может оценить только Евгений. Позднее славное словцо на эту тему Пушкин отдаст другому герою, Швабрину: «стихотворцам нужен слушатель, как Ивану Кузмичу графинчик водки перед обедом» (VIII, 301).

Но что же следует из одновременного приезда Онегина и Ленского в соседственные деревни? А вот что: между петербургским поверхностным полузнайкой Евгением и глубокомысленным деревенским собеседником поэта *нет хронологической пропасти*. В самом деле: от столичной салонной болтовни до разговоров с Ленским проходят какие-то дни, много – недели; а между тем Онегин сразу становится полноправным участником обсуждений глубоких философических вопросов – от «племён минувших договоров» до нравственного смысла наук в духе Ж.-Ж. Руссо. Перемена разительная, в ходе реального времени невозможная. Ленский-то питомец Геттингенского университета – по русским меркам человек исключительно образованный. И вот Онегин становится с ним наравне.

Все это, повторяем, происходит не по общепонятной житейской логике, а по логике авторского воображения.

Другой пример – не менее показательный.

На протяжении первых семи глав романа читатель привыкает к Онегину-собеседнику, к его охлажденному уму и резким суждениям, к язвительному спору и мрачным эпиграммам. Не он ли осаживает восторженному мальчишка – Ленского? Не он ли дает ледяной ответ Татьяне-барышне?

И вдруг, опять вне житейской логики, характер Евгения меняется. Свидетельством тому строфы VII–IX главы восьмой, где автору вздумалось вступить в светскую беседу насчет человеческих свойств своего героя:

– Зачем же так неблагосклонно
Вы отзываетесь о нем?
За то ль, что мы неугомонно
Хлопочем, судим обо всем,
Что пылких душ неосторожность
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит?.. (VI, 169).

Герою, скептику и желчевнику, почему-то присваивается черта характера, подходящая скорее Татьяне или Ленскому: «пылких душ неосторожность». Объяснение, будто герой переродился от встречи с Татьяной-княгиней – не годится. Пылкостью неосторожной души Евгений пожалован еще до появления Татьяны на светском рауте, где произойдет эта встреча. Прежний, разочарованный Онегин почему-то Пушкину не нужен; он, видимо, безнадежно отстал от авторских

размышлений и чувствований. Роман опять совершенно симметричен. Нелогичность перехода от Татьяны-провинциалки к Татьяне – знатной даме заметил еще П.А. Катенин (VI, 197). Но оказывается, что и Онегин совершает мгновенное преобразование скорее по произволу своего создателя, чем по мотивам, диктуемым ходом романного времени и переменной обстоятельств.

О таком способе обращения с героем (героями?) Пушкин, конечно, сам знает и прибегает к нему порой даже и сознательно. Уже на исходе первой главы романа он отмечает: «Противоречий очень много, / Но их исправить не хочу» (VI, 30). К характеру героя-собеседника это можно отнести едва ли не в первую очередь. По ходу движения романной фабулы воображаемый Онегин как-никак должен оставаться приятелем-аристархом, чей разговор для автора занимателен и жив. Пушкин меняется стремительно; Онегин (точнее, исходяно заданные его черты) постоянно отстает от своего создателя. Насильственные коррекции происходят постоянно, и требуется все мастерство поэта, чтобы читатель не замечал неловкостей – вроде тех, что мы назвали.

В этом же одна из причин, почему где-то после дуэльной кульминации роман начинает клониться к закату. В седьмой главе заглавный герой не действует. Возникают такие вставные явления как «Альбом Онегина», декабристские строфы (X песнь?), наконец, «Отрывки из путешествия Онегина», где фабульные связи даны прозой, а Евгений незаметно исчезает где-то на половине пути. «Добрый приятель» явно утрачивает для поэта свою многолетнюю необходимость.

Воображаемый диалог «Пушкин – Онегин» все очевиднее склоняется к монологу поэта.

В пределах своих наблюдений это отметила А.А. Ахматова. В заметке «Болдинская осень» (восьмая глава «Онегина») она прямо утверждает, что Онегин «стал похож на поэта, т.е. на него, Пушкина»²¹. Далее Ахматова выступает со своей знаменитой, но вряд ли серьезно обсуждаемой догадкой: «Чем кончился Онегин? – Тем, что Пушкин женился. Женатый Пушкин еще мог написать письмо Онегина, но продолжать роман не мог»²².

Ахматова, кажется, неверно, преувеличенно, толкует внешние обстоятельства, сопутствующие роману. Все-таки «Евгений Онегин» кончился не оттого, что Пушкин женился. Роман скорее завершился потому, что исчерпались внутренние возможности корректировать характер главного героя. Воображение настолько опасно

удалялось от реальности, что это уже становилось заметно читателям-профанам. Они, читатели, вдруг могли бы догадаться, что автор вообще пишет роман по причинам, «важным для него, а не для публики» (VI, 197).

Внешние обстоятельства, разумеется, надо учитывать. Герой, мы помним, рождается как плод воображения изгнанника, поэта, оторванного от своей среды. Кончается изгнание – кончается и исходный импульс, определяющий иллюзорное бытие героя. Долгие годы, находясь в ссылке, Пушкин стремится в Петербург, где его ждут, как он надеется, просвещенные друзья, стоящие с веком наравне. В мае 1827 года – ровно через семь лет после невольного отъезда – Пушкин наконец в Петербурге²³. Воображаемый собеседник (Онегин) должен отступить перед собеседниками реальными.

Но действительность опять оказывается гораздо ниже мечты. Петербург 1827–1828 годов далеко не равен Петербургу 1820 года. Круг собеседников, от которых вымышленный герой представлялся у поэта на юге и в Михайловском, распался. И дело тут не только в разгроме декабристов («одних уж нет, а те далече»), но и в общем понижении умственной жизни, сопровождавшем перемену царствования. Философические беседы теперь сильно потеснены картежной игрой, пьяным разгулом и визитами к Софье Астафьевне. Парадокс состоит в том, что реальный Петербург, грозивший прекратить эфемерное бытие Онегина, кажется, на деле его продлевает; общение героя и автора продолжается – хоть и с перерывами – еще целых четыре года (1827–1831). Одна из причин очевидна: Петербург и Москва обретают кое-какие провинциальные кишиневские признаки, поэтому мысленная беседа с «добрым приятелем» все еще актуальна.

Другая сторона ситуации еще более трагична. Сам Пушкин развивается с чрезвычайной быстротой. Шесть-семь лет вне столицы подняли его на такую высоту, что он просто не может быть до конца понят даже и многими лучшими из соотечественников. Если б каким-то волшебством Пушкин 1827 года был перенесен назад, в Петербург 1820 года, то и там вряд ли нашел бы конгениальный круг общения. Страшное сознание одиночества приходит к поэту после ссыльной неволи, на рубеже тридцатых годов: «Ты царь: живи один» (III, 223).

Пушкин, уже написавший своего «Пророка», обнаруживает себя как бы вне круга умственного общения дюжины современных ему современников.

Невзгоды конкретного ссыльного изгнания уступают понятию «изгнания земного». С этой, неизмеримо более высокой точки зрения почти неразличима разница между столицей и селцом Михайловским, между августейшими братьями Александром и Николаем Павловичами, а заодно уж и между придуманным Онегиным и реальными петербургскими гуляками 1828 года.

«Спутник странный», насильственно удерживаемый в сознании до последней возможности, должен отступить, уйти. Теперь Пушкин будет искать собеседников в совсем ином ряду – Гомер и Данте, Шекспир, Сервантес, Гете.

«Онегин» – и герой – кончился потому, что Пушкин его перерос. Перерос, как мы уже говорили, умственно и нравственно.

Когда Пушкина спрашивали, почему он не завершил «Онегина» и не собирается ли он его продолжить, поэт обыкновенно отшучивался, объяснял, отчего он не хочет ни женить героя, ни уморить его. Все это было в пределах понимания нормальных светских людей, начитанных дам и барышень.

Причин, по которым Пушкин оставил свой труд, было, вероятно, много. Но в русле нашей темы необходимо напомнить то, с чего мы начали – комментарий Жуковского к пушкинской формуле о словах поэта, которые суть уже его дела. Старший друг Пушкина говорит о единстве поэтической души, разделяемой на ипостаси – ум и воля (низшее), творчество и вера (высшее). Можно предположить, что продолжение и завершение диалога с Онегиным (а следовательно, продолжение романа) были подвластны уму и воле автора. Но они уже вошли в глубокое противоречие с перспективой его творчества, с глубиной его религиозного и философского опыта. Мгновение, когда Пушкин это понял, и стало последней точкой, последним проблеском существования воображаемого героя. Поэт сумел расстаться с ним в одночасье, «вдруг».

Это, если угодно, стало победой автора над приземленными возможностями ума и воли.

IV

Самосознание Пушкина на протяжении долгих лет приводило его к устойчивому образу – образу черного предка, Абрама Петровича Ганнибала. В размышлениях поэта причудливо сплетались разные смысловые потоки: семейные бумаги и предания, сочинения историков и анекдоты; и даже ветхозаветный рассказ об Иосифе Прекрасном, сновидце, проданном в Египет и служившем фараону²⁴.

Пушкину свойственно отождествлять себя с черным предком, сподвижником Петра Великого. «Царю наперсник, а не раб» занимает поэта не только по признаку кровного родства, но еще и по сходству положений в русском аристократическом обществе, от которого оба по разным причинам и в разной степени отторгаются. Жизненный путь царского арапа с его фантастическими взлетами и падениями несомненно служит для Пушкина предметом острой зависти. Чего стоит хотя бы только география путешествий черного предка – от Африки до Петербурга, от Франции и Испании до сибирской границы с Китаем. Пушкин, который писал о себе: «с детских лет путешествия были моею любимую мечтою» (VIII, 463) – вынужден был пройти теми же путями, но не в действительности, а только в воображении, в грезах.

Любопытный след эти грезы оставили в «Евгении Онегине» и в сопутствующих роману эпизодах пушкинской биографии. Строфа L – одно из самых цитируемых мест первой онегинской главы. Напомним:

Придет ли час моей свободы?
 Пора, пора! – взываю к ней;
 Брожу над морем, жду погоды,
 Маню ветрила кораблей.
 Под ризой бурь, с волнами споря,
 По вольному распутью моря
 Когда ж начну я вольный бег?
 Пора покинуть скучный берег
 Мне неприязненной стихии,
 И средь полуденных зыбей
 Под небом Африки моей
 Вдыхать о сумрачной России,
 Где я страдал, где я любил,
 Где сердце я похоронил (VI, 25-26).

Обычно эти строки истолковывают в русле пушкинской «тоски по чужбине», в контексте планов побега ссыльного поэта за границы отечества. Однако возможно и другое, может быть, не менее убедительное объяснение. В.В. Набоков начинает свою работу «Пушкин и Ганнибал» прямо с воспроизведения L строфы и выставляет *над ней* имя: *Абрам Ганнибал*. Тем самым вся строфа становится как бы монологом предка. Это тонкое наблюдение над набоковским комментарием сделала Н.К.Телетова²⁵. Обосновывая свое предположение, Н.К.Телетова напоминает, что к этому «основание дают слова “Африки моей” – родины Ганнибала, но не Пушкина»²⁶.

Если Н.К. Телетова права, то придется признать, что Набоков остановил здесь свой комментарий на стадии самого первичного намека, не продолжил его до вразумительной ясности. В самом деле: с какой бы стати монолог предка, жившего век назад, должен врываться в авторский текст, посвященный сначала прогулкам по Петербургу летом 1819 года, а потом переживаниям ссыльного в Одессе пять лет спустя? Не проще ли полагать, что поэт говорит тут о себе и только о себе? Конечно, проще. И ни Набоков, ни Телетова вовсе не стремятся отменить очевидное традиционное истолкование строфы. Здесь совсем иная игра. Перечитайте L строфу: в ней действительно нет *ни одного* признака, отличающего начало XVIII века от начала века XIX. Решительно все, что автор говорит о себе и своих жизненных обстоятельствах в Одессе, мог бы сказать о себе и его предок, бродя над Балтийским морем почти столетие тому назад. Та же самая жажда свободы, та же самая любовь-неприязнь к России, тот же мотив страдания, разбитого сердца. Только у черного арапа больше прав, чем у Пушкина, называть Африку «моей».

Истолкование полного сходства положений и чувствований не вызывает сомнений: Пушкин в своем воображении отождествляет себя с предком. Поэтому окончательно выбирать из двух возможных истолкований L строфы не приходится – она как бы удерживает в себе оба смысловых пласта, судьбу обоих поколений одной семьи.

Пушкин не просто воображает себя своим собственным предком. Он даже знает, в каком пункте полета фантазии его ждет явное расставание с правдой характера реального Абрама Ганнибала. Царский арап, как герой романа, наделен у Пушкина такой изысканной тонкостью чувств, такой ранимостью, каких в его время и в его кругу, конечно, не было. Тот же Набоков полагал, что предок Пушкина «был человек угрюмый, раболепный, взбалмошный, робкий,

тщеславный и жестокий; военным инженером он, может быть, и был хорошим, но в человеческом смысле был полным ничтожеством, ничем не отличавшимся от типичных русских карьеристов своего времени, поверхностно образованных, грубых, колотивших своих жен, живших в скотском и скучном мире политических интриг фаворитизма, немецкой муштры, традиционной русской нищеты и грудастых императриц на бесславном престоле»²⁷.

По долгу семейной чести Пушкин, конечно, не согласился бы с такой оценкой царского арапа. Но и он, Пушкин, понимал, что XIX век существенно смягчил нравы дворянства по сравнению с нравами, царившими при дворах Петра I и императриц; он знал, «какие суровые люди окружали еще престол Екатерины» (XII, 32). Тем не менее образу предка поэт придал многие свои черты, и это ясно выступает, например, на страницах романа о царском арапе. Сходство характеров дополняется сходством положений. В конце двадцатых годов, когда пишется роман, Пушкин высоко ставит императора Николая I, видит в нем продолжателя дела Петра Великого. Отсюда – постоянное смущение вольного сочинителя: он не служит, не участвует в благих преобразованиях власти. Более того. В своих мечтах он видит себя не в России, а за границей, в Париже. Служебное неустройство дополняется неустройством личным. Все семь, где поэт ищет себе невесту, ему отказывают.

У Ибрагима-арапа, героя пушкинского романа, совершенно те же затруднения. Он тоже выбирает между Францией и Россией, между службой и неслужбой обожаемому монарху; он тоже страдает от своей африканской внешности, далекой от образцов европейской красоты. Арапа ждет лишь призрачное, насильственное счастье, основанное не на личном выборе, а на государственном решении царя Петра²⁸.

Теперь, помня о близком сходстве характеров и положений автора и героя, вернемся к L первой главы «Евгения Онегина».

В первом издании этой главы строка об «Африке моей» была снабжена прозаическим примечанием, содержащим краткую биографию пушкинского предка, начатую знаменательной фразой: «Автор со стороны матери происхождения Африканского» (VI, 530). В русле нашей темы мы обратимся только к тому фрагменту примечания, который отражает жизнь арапа Аннибала (так называет его здесь Пушкин) в годы после смерти Петра Великого:

В царствование Анны, Аннибал, личный враг Бирона, послан был в Сибирь под благовидным предлогом. Наскуча жестокостью климата и

безлюдством, он самовольно возвратился в Петербург и явился к своему другу Миниху – Миних изумился и советовал ему скрыться немедленно; Аннибал удалился в свои поместья, где жил все время царствования Анны, считаясь в службе и в Сибири. Елисавета, вступив на престол, осыпала его своими милостями (VI, 530 – 531).

Прежде чем разбирать фрагмент по существу, необходимо понять, на каких источниках он основан. Сам Пушкин, заключая свое примечание, утверждает: «Странная жизнь Ан. <нибала> известна только по семейственным преданиям» (VI, 531). Видимо, возникает ситуация, уже знакомая нам по предисловию к «Борису Годунову», где образ предка якобы создавался на показаниях каких-то семейных бумаг, существовавших в воображении автора. Во всяком случае, ссылаясь на семейные предания, как на единственный источник («только» они), поэт утверждает себя в правах полновластного и непререкаемого владельца исторических сведений. И тем обретает по отношению к ним абсолютную творческую свободу.

Но реальное фамильное предание семейства Ганнибал, отраженное в так называемой «Немецкой биографии», записанной А.К. Роткирхом²⁹, совершенно иначе рисует жизненный путь арапа в послепетровские годы. Опираясь на это свидетельство, продиктованное, быть может, самим Абрамом Петровичем, Пушкин излагал потом историю сибирской ссылки своего предка существенно иначе:

... Очень любим – во все 2 года Царствования Екаторины После ее смерти Петр II взшел на престол и Ан <нибал> был отдален от двора <...>

Меншиков под предлогом благовидным сослал Африканца на берега Амура, мерить Китайск [ую] [стену] границы, препоручение, найденное токмо для его удаления. После падения (Меншикова – В.Л.) Долгорукие не сочли за нужное призвать Аннибала, он все еще оставался там, но Миних помог ему возвратиться из Сибири и спрятан был в Перновский Гарнизон Инженерным Майором³⁰.

Как видим, между реальным семейным преданием и пушкинским примечанием к стихотворному роману нет почти ничего общего. Точнее, общее сводится только к тому, что после царствования Петра I арап был сослан в Сибирь, а потом возвратился в Европу. Его гонителем, оказывается, был вовсе не Бирон, а А.Д. Меншиков и после него князя Долгорукие, временщики при дворе Петра II. Не было самовольного возвращения прадеда из ссылки; при императрице Анне Ио-

анновне (т.е. как раз при правлении Бирона) генерал-фельдмаршал и президент Военной коллегии Б. Миних вполне официально вернул арапа их ссылки и вовсе не прятал его в «его поместьях», которыми Абрам Петрович в ту пору, кстати сказать, еще и не владел³¹.

Короче говоря, рассказывая в «Евгении Онегине» историю ссылки и возвращения своего предка, Пушкин не воспользовался версией семейного предания, записанной в «Немецкой биографии». Почему?

Еще 70 лет тому назад Н.Г. Зенгер объяснял это хронологическими причинами. Он указал, что цензурное разрешение на издание первой онегинской главы подписано 29 декабря 1824 года. Значит, примечание об арапе к этому времени уже написано. Только 8 месяцев спустя, 11 августа 1825 года, Пушкин пишет П.А. Осиповой: «Я рассчитываю еще проведать моего старого негра-дедушку, который, как я предполагаю, на этих днях умрет, а между тем мне необходимо раздобыть от него записки, относящиеся до моего прадеда» (подлинник по-французски). С другой стороны, Н.Г. Зенгер верно указал, что ясные следы знакомства Пушкина с «Немецкой биографией» видны в романе о царском арапе (1827). Значит, перевод с немецкого, а следовательно, знакомство Пушкина с семейным преданием о Ганнибале относятся к хронологическому промежутку: не ранее 1825 и не позднее 1827 года³².

Кажется, все ясно. Свое примечание к L строфе Пушкин пишет не позднее, чем в 1824 году, а с «Немецкой биографией», противоречащей его фантастическому рассказу о предке, он знакомится тогда, когда глава I стихотворного романа с этим примечанием вышла в свет. Поправить уже ничего нельзя; поздно.

Но хронологические выкладки, сколь бы убедительны они ни были, недостаточны. Дело в том, что биографию А.П. Ганнибала Пушкин сохранил и в примечании ко второму изданию первой главы «Евгения Онегина». Различия между первым и вторым изданиями здесь мало существенны; например, как отметила Н.К. Телетова, изменен порядок следования двух последних абзацев³³. Второе издание вышло в 1829 году, когда Пушкин давно и несомненно знаком с «Немецкой биографией». А между тем весь корпус вымышленных сведений вокруг ссылки черного арапа оставлен в неприкосновенности³⁴.

Эта очевидная странность возвращает нас ко времени и месту ссылки в печать примечания об арапе – 1824 год, Михайловское. Независимо от того, какие подробности биографии предка ему известны,

Пушкин здесь неизбежно должен понимать коренную сходственность положений. Он, как царский арап, сначала отправлен в ссылку под видом перевода по службе; он, как и царский арап, страдает, «наскуча жестокостью климата и безлюдством» – особенно после теплой и весьма «людной» Одессы. Авантюрный выход из положения, связанный с побегом, с самовольным оставлением места ссылки – напрашивается. Фантастическая мысль о бегстве занимает Пушкина еще на юге. Недаром же L строфа начинается знаменитым вопросом:

Придет ли час моей свободы?

Задумываясь над сибирскими мучениями прадеда, Пушкин весьма резонно примысливает ему те же чувства и стремления. Его арап хочет вернуться из ссылки во что бы то ни стало, хоть бы и через побег. И вот, в своем воображении, поэт заставляет офицера нарушить не только законы империи, но еще и правдоподобие исторического факта и исторического характера.

Нетрудно понять, как в своем мечтании Пушкин в облике арапа продельсывает весь нелегальный путь из Сибири в Петербург и анахронически является к Миниху. А Миних, пришедший в ужас, отправляет эту странную персону (не то Александра Сергеевича, не то Абрама Петровича) от греха подальше, в глухую деревню. В то же, например, Петровское или даже Михайловское. И теперь михайловскому изгнаннику ничто не мешает вспоминать небо «Африки моей», службу в Петербурге, Испанию, разгульный Париж и годы, потерянные далеко за Уральским хребтом.

Пушкин надеялся издать биографию предка; на самом деле грезится роман о царском арапе, в котором трудно будет отличить героя от автора, предка от потомка. Мечта в очередной раз возьмет верх над историей и «семейственными бумагами».

На биографию самого Пушкина все это накладывается весьма причудливо. Вымышленный Ганнибал сидит в своей вымышленной деревне и ждет своей свободы через перемену царствования. И дожидается: императрица Елизавета Петровна, вступив на отцовский престол, осыпает арапа милостями. Реальный Пушкин сидит в реальном Михайловском и тоже, как потом окажется, ждет перемены царствования, чтобы обрести свободу. Так что вымысел оказывается пророческим. Известная самооценка Пушкина: «Душа! я пророк, ей-богу пророк!» (XIII, 249), высказанная в Михайловском по поводу стихотворения об Андрее Шенье, может быть отнесена и к примечан-

нию L строфы, и еще ко многим суждениям поэта о себе и о своем творчестве.

Для полного отождествления с воображаемым предком Пушкину не хватает только одного звена – побега из ссылки. Мысль о побеге преследует Пушкина едва не всю жизнь – от зрелища скованных екатеринославских арестантов, переплывающих Днепр³⁵, до рассказанной Карамзиным истории князя Курбского, от «Кавказского пленника» и «Кирджали» до драмы царевича Алексея Петровича и собственного тяжкого признания «усталого раба», замыслившего побег.

Мы не будем приводить сведений о наивной конспирации поэта, примерявшего на себя роль беглеца из ссылки на протяжении всей первой половины 20-х годов. Эти сведения известны, собраны и неоднократно комментированы³⁶. Для нас важно только то, что воображаемые действия параллельны здесь истинным движениям души и даже нередко их обгоняют. Самовольный отъезд Ганнибала из Сибири, придуманный Пушкиным, служит ему же, Пушкину, как исторический прецедент, как оправдание собственным опасным стремлениям и намерениям.

Вопрос только вот в чем: не слишком ли мы доверчивы? Не торопимся ли буквально принимать криминальные мечты и слова поэта за его реальные и даже повседневные дела? Не слишком ли опять спешим украсить биографическую хронику пушкинской грезой, далекой от воплощения? Сходство с вымышленным Ганнибалом все-таки скорее подходит не реальному, а идеальному Пушкину, автопортрету, созданному воображением самого поэта.

В декабре 1825 года, в острый момент междоусобия, вся читающая Россия уже знакома с первой онегинской главой и знает из примечания, как черный невольник внезапно является в Петербург к Миниху. Что-то в этом роде видится и Пушкину. Не исключено, что выдумка об арапе находится среди аргументов, подвигающих ее автора к решительной, но, быть может, мечтательной попытке. Наиболее полно со слов Пушкина об этом эпизоде рассказал С.А. Соболевский:

Известие о кончине императора Александра Павловича и о происшедших вследствие оной колебаниях по вопросу о престолонаследии дошло до Михайловского около 10 декабря. Пушкину давно хотелось увидаться с его петербургскими приятелями. Рассчитывая, что при таких важных обстоятельствах не обратят строгого внимания на его непослушание, он решил отправиться туда; но как быть? В гостинице остановиться нельзя – потребуют паспорта; у великосветских друзей

тоже опасно – огласится тайный приезд ссыльного. Он положил заехать сперва на квартиру к Рылееву, который вел жизнь не светскую, и от него записаться сведениями. Итак, Пушкин приказывает готовить повозку, а слуге собираться с ним в Питер; сам же едет проститься с тригорскими соседками. Но вот, на пути в Тригорское, заяц перебегает через дорогу; на возвратном пути из Тригорского в Михайловское – еще заяц! Пушкин в досаде приезжает домой; ему докладывают, что слуга, назначенный с ним ехать, заболел вдруг белой горячкой. Распоряжение поручается другому. Наконец, повозка заложена, трогаются от подъезда. Глядь – в воротах встречается священник, который шел проститься с отъезжающим барином. Всех этих встреч – не под силу суеверному Пушкину; он возвращается от ворот домой и остается у себя в деревне. «А вот каковы бы были последствия моей поездки, – прибавлял Пушкин. – Я рассчитывал приехать в Петербург поздно вечером, чтоб не огласился слишком скоро мой приезд, и, следовательно, попал бы к Рылееву на совещание 13 декабря. Меня приняли бы с восторгом; вероятно, я <...> попал бы с прочими на Сенатскую площадь и не сидел бы теперь с вами, мои милые!»³⁷.

Запись Соболевского есть, конечно, лишь весьма приблизительный пересказ устной новеллы Пушкина, сделанный много позднее. Дело, кажется, осложняется и финальной проговоркой: это, скорее всего, застольная беседа, участники которой («мои милые») вряд ли были совершенно трезвы. Внезапная белая горячка слуги тоже очень подстать обстоятельствам. Тем не менее основные, знакомые нам черты «арапской» истории налицо: герой в ссылке; он скучает от безлюдья и ждет перемены царствования. Дождавшись, собирается в дорогу; он знает, к какому лицу, заслуживающему доверия, он явится в Петербурге. Предок-военный может положиться на военного же, Миниха; потомок-поэт прибегает к содействию поэта, Рылеева. Симметрия соблюдена.

Вся новелла Пушкина, слышанная Соболевским, видимо, построена не как мемуарный эпизод, а как отрывок художественной прозы – романа, повести. Если бы поездка состоялась или хотя бы была всерьез задумана, Пушкин вряд ли предполагал бы остановиться у Рылеева. Очное с ним знакомство на рубеже 1819 и 1820 годов было коротко и, возможно, осложнилось какой-то неясной дуэльной историей. Тайное пристанище Пушкин скорее искал бы у кого-нибудь из лицейских, например, у Дельвига. Но Пушкина в его устном рассказе заботит не правдоподобие, а острый сюжетный поворот. Отсюда – не

только сходство с выдуманными приключениями Ганнибала, но еще и ясное читательское ощущение: все так и было – в воображении Пушкина. Он уже видел себя 13 и 14 декабря в Петербурге, в самом «кипятке мятежа». И мысленно даже расплатился за это; почему и не мог потом сидеть с милыми друзьями за пиршественным столом.

Приняв все это в соображение, можно предположить, что рассказ о несостоявшейся поездке в Петербург едва ли построен на реальных фактах. Тут скорее сложный сплав чувствований ссыльного, первых прозрений будущего прозаика, ранних размышлений будущего историка. «Биография души» опять здесь влиятельнее грубой ткани биографической хроники, окончательной, не знающей альтернативы свершившемуся факту.

Да, Пушкин задумал побег. И мысленно его совершил – со всеми отсюда вытекающими последствиями. Но в действительности ничего из того, о чем он рассказывал, могло и не случиться. Например, подозрителен слуга, «вдруг», внезапно, заболевший белой горячкой. Недостоверна и осведомленность священника о готовящемся тайном отъезде; вместо того чтобы по долгу присяги донести на пасомого куда следует, он приходит к нему мирно прощаться.

Наконец, рассказ о пресловутом зайце (или зайцах?), перебежавшем дорогу и тем совершенно переменившем судьбу поэта, тоже особой фактической убедительностью не отличается. Этот случай, впрочем, как и все остальные случаи из рассказа Соболевского, проверке не поддается. Но и он носит скорее художественный, чем реальный характер. Через десять лет после междоусобия 1825 года Пушкин будет работать над «Капитанской дочкой», где роль судьбоносной детали, меняющей жизнь героя, сыграет заячий тулупчик, как бы близкий родственник того самого михайловского зайчика. Родство, скорее всего, состоит не только в названиях и, так сказать, в фактуре предметов, но и в общей их принадлежности к вымышленному миру³⁸.

С этой точки зрения нетрудно будет объяснить, почему Пушкин в 1829 году, вновь издавая первую онегинскую главу, не отказался в примечании от побега Аннибала, хотя уже знал историческую невозможность такого события. Во-первых, он сделал это по чисто художественным причинам; иначе в его сознании не складывался мятежный образ предка. Во-вторых, именно в 1829 году (и шире – на рубеже 1820–1830-х годов) Пушкин вновь испытывает острое чувство несвободы. По существу ему запрещены поездки. Власти не

пускают поэта в Полтаву и на Кавказ, в Париж, в Италию, даже за китайскую (!) границу; запрещено сопровождать войска, сражающиеся на двух русско-турецких фронтах. Скрытая обида на новое невольничество сквозит в стихотворном отрывке 1829 года «Поедем, я готов, куда бы вы, друзья...» (Ш, 191). На волне таких настроений Пушкин совершает побег в Арзрум, благополучно названный потом «Путешествием».

Таким образом, мотив невольничества и побега актуален для поэта и в 1824-м и в 1829 году. Сам Пушкин, оставляя примечание к строфе L во втором издании, вряд ли это отчетливо для себя формулировал. Тут скорее ход чувства, чем ход мысли. Но так или иначе ясно, что Пушкин по-прежнему отождествляет себя с предком и готов идти по его следам хоть в Париж, хоть в Китай.

Продолжением легендарной непоездки в Петербург в декабре 1825 года служит, как известно, пушкинская заметка «О графе Нулине» (1830), тоже довольно, кажется, легендарная. Объяснив связь своей шуточной вещи с поэмой Шекспира, римской историей и недавним соблазнительным происшествием в соседнем уезде, автор завершает заметку так:

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, и я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть. Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. Гр. Нулин писан (?) 13 и 14 дек.<абря>. – Бывают странные сближения (XI, 188).

Эти «странные сближения» вот уже второй век занимают пушкинистов. Соблазнительное происшествие прямо и вполне основательно связывают с трагедией на Сенатской площади. Однако как бы ни толковать, все равно выйдет, что «странные сближения» происходят не столько в жизненной реальности, сколько в воображении самого поэта.

Отметим здесь еще одну грань таких вымышленных сближений.

В начале 1825 года Пушкин пишет из Михайловского в Петербург брату Льву: «Присоветуй Рылееву в новой его поэме поместить в свите Петра I нашего дедушку. Его арапская рожа произведет странное действие на всю картину Полтавской битвы» (XIII, 143). По существу «странное действие» сродни «странному сближению». Почти за год до восстания декабристов Пушкин советует Рылееву «сблизить» образ черного предка с образом крупнейшего события Север-

ной войны, ввести его в историческую картину решающего сражения. Совершенно то же самое, только на материале текущей жизни, Пушкин видит и для себя. Узнав о возмущении 14 декабря, он в воображении проживает свое участие в восстании и для этого помещает свою собственную «арапскую рожу» в центр исторической драмы.

Отождествление с предком продолжается. И не только в сфере сходства личных характеров, но и на исторической сцене. Не забудем и о том, что «Заметка о "Графе Нулине"» относится примерно к 1830 году (XI, 558), т.е. ко времени, когда написана «Моя родословная», где мотив «странного сближения» автора с царским арапом звучит открыто и сильно.

Некоторые воображаемые мотивы устойчиво проходят у Пушкина через годы и десятилетия. Но – с другой стороны – от мечты, от грезы трудно вообще ожидать стабильности и постоянства. Поэт и сам прекрасно знал ту легкость, с которой один эфемерный образ сменяется другим, подчас противоположным. В романе о царском арапе он выразил это через эпиграф одной из глав, заимствованный из трагедии В.К. Кюхельбекера «Аргивяне»: «Как облака на небе, / Так мысли в нас меняют легкий образ, / Что любим днесь, то завтра ненавидим» (VIII, 13)³⁹.

Ни царя Петра, ни тем более арапа Ганнибала Пушкин, разумеется, не оставил вниманием к концу двадцатых годов. Но тень предка, конечно, не стояла за его плечами, когда он сочинял «Полтаву». Так или иначе, но поэт не последовал своему же собственному совету, данному Рылееву: в детально нарисованной картине баталии среди сподвижников Петра нет странной фигуры «негра безобразного».

Позже, в тридцатые годы, при переизданиях «Онегина» Пушкин откажется и от развернутого примечания к строке «Под небом Африки моей», содержащей мифологизированную биографию Ганнибала; теперь он ограничится только формальной отсылкой: «См. первое издание Евгения Онегина» (VI, 192), где любопытствующий читатель найдет, если захочет, объяснение очередной странности – «Африки моей». Истолкование такой перемены можно, кажется, отнести на счет пушкинского разочарования в Петре I и его реформах. Занявшись вплотную историей императора, поэт познакомился с темными сторонами его характера и его правления; теперь потомок, по-видимому, не испытывает особой гордости от участия предка в петровских преобразованиях. Отсюда же два нейтральных, ни к чему не обязывающих упоминания Ганнибала в пушкинской «Истории Петра» (X, 4, 269).

В последующие годы жизни Пушкин видит себя «под небом Африки моей» не в облике царского арапа, а, скорее, в образе Отелло. Это больше соответствует воображению поэта, искреннего, доверчивого, так и не ставшего «царю наперсником». По царской линии у Пушкина были совсем другие грезы, другая мифологическая устремленность.

V

В пушкинские времена по русским законам и обычаям подданный не мог обращаться прямо к императору. Существовала сложная система установлений и этикетных правил, определявшая порядок, по которому следовало оберегать монарха от случайных, не им инициированных сообщений. В присутственном месте, на воинском смотре, на балу, на улице – нельзя было первым заговорить с царем, а уж тем более задать ему вопрос. Письмо к императору обычно адресовали формально не ему самому, а кому-то из его близкого окружения – придворному, министру, генерал-адъютанту⁴⁰. Самодержец мог не только не ответить на письмо, но и сделать вид, что никакого письма не было. Послание ведь не ему, царю, адресовано. Наоборот: письменное обращение монарха есть большая редкость и большая честь. Это становится семейной реликвией. Вспомним хотя бы собственноручное письмо императрицы Екатерины II за стеклом и в рамке в финале «Капитанской дочки».

Характерный пример есть в биографии самого Пушкина. В октябре 1828 года он решает кончить следственное дело о поэме «Гавриилиада» прямым обращением к императору Николаю Павловичу. Но царь в отъезде. И тогда Пушкин просит у петербургского главнокомандующего графа П.А. Толстого разрешения написать письмо лично государю. Разрешение получено; письмо отослано. На рукописи «Полтавы» Пушкин помечает: «2 октября письмо к Ц<арю>»⁴¹. Для нас важно, во-первых, что писать к царю можно только с разрешения самого царя или, как в данном случае, с разрешения лица, его замещающего. Во-вторых, факт письма к государю есть крупное событие в жизни подданного; оно отмечается Пушкиным даже независимо от крайне невыгодных для поэта обстоятельств, связанных с его содержанием.

Понятно, что обращения к царю весьма часто и естественным образом «перетекают» из сферы реальных событий в область воображе-

ния. На протяжении всей своей жизни Пушкин испытывает множество осложнений в своих отношениях с властью. Эти осложнения заставляют его искать аргументы для оправданий, объяснений, просьб. Так было вокруг отъезда в ссылку и возвращения из нее, по поводу дел об «Андрее Шенье», «Гавриилиаде», с самовольным путешествием на Кавказ, с поступлением на службу, просьбами об отставках, с последней дуэльной историей. В этих и многих других случаях можно подозревать мысленные диалоги Пушкина с монархами.

Они не оставили следов в известных нам источниках.

Единственное исключение – «Воображаемый разговор с Александром I» (XI, 23–24), записанный где-то на рубеже 1824 и 1825 годов в Михайловском.

Несмотря на мечтательный, вымышленный характер беседы царя и поэта, она построена по всем этикетным правилам. С первых же строк роли распределены так, что все преимущества на стороне монарха. Не подданный начинает разговор, а император. Не поэт ставит вопросы, а Александр I преследует собеседника все более и более острыми, неудобными вопросами, ведущими к ссоре, к разрыву отношений. Пушкин вопросов не задает; два риторических вопроса, не обращенных прямо к царю, разумеется, не в счет. Тем самым диалог строится как вариант реального разговора.

Попутно заметим, что непушкинский редакционный заголовок наброска «Воображаемый разговор с Александром I» вступает в противоречие со смысловым и этикетным наполнением самой беседы. В духе времени и обстоятельств его скорее надо было бы назвать иначе: «Воображаемый разговор императора Александра I с Пушкиным».

Игра осложнена и тем, что под маской царя скрывается все тот же Пушкин («Когда б я был царь, то позвал бы А. П...»). Дальше разговор изложен от имени царя, а Пушкин поминается во втором и третьем лицах: «он», «Пушкин», «вы», «Александр Сергеевич». Исходное неправдоподобие как бы переходит в реальность; разговор, однако, обрывается на такой же фантастической ноте, с какой он начинался: царь, допустим, может сослать дерзкого поэта в Сибирь, но он, царь, не может знать, какую поэму ссыльный напишет в Сибири. Тут реальный автор по явному недосмотру сбивается на первое лицо: в Сибири, «где я бы написал» (XI, 298), но тут же вносит исправление – «где он бы написал поэму, Ермак или Кочум...» (XI, 24). Дальше диалог продолжаться не может – он сюжетно исчерпан и очевидно неправдоподобен.

Мы не ставим своей задачей разбор всего «Воображаемого разговора...». Для нашей темы достаточно будет внимательного прочтения только его начальных и заключительных строк.

За вступительной фразой «Когда б я был царь, то позвал бы А.П. . . .» стоит, как нам представляется, хорошо известная в России модель поведения. Пушкин находится в положении ссыльного невольника и тяжело переносит условия своей бессрочной несвободы. Его главное, всепоглощающее желание – вырваться из заключения, переменить участь хоть ненадолго, а там – что Бог даст. Если бы царь позвал – хотя бы даже на суд неправый, на расправу – все равно; перемена, какая б она ни была, желанна.

Это же стремление прослеживается, например, в известном письме из Михайловского к В.А. Жуковскому от 31 октября 1824 года. В нем Пушкин просит старшего друга выволить его из ссылки любой ценой: «спаси меня хоть крепостию, хоть Соловецким монастырем» (XIII, 116). Мертвая скука деревни, безлюдье, раздражающие ссоры с отцом так досадили Пушкину, что в минуту отчаяния он согласен на перемену участи даже в заведомо худшую сторону. Здравый-то рассудок должен был бы напомнить, что крепость и монастырь тяжелее родительского имения, которое как-никак «прелестный уголок».

Настроение поэта – как раз сродни чувствам монастырских и тюремных невольников. В истории того же Соловецкого монастыря в XVI–XIX столетиях отмечено множество случаев именно такого, совершенно, кажется, безумного, поведения. Заключенный не выдерживает тюремных условий и решается на рискованную перемену участи. Он объявляет «слово и дело государево»⁴², т.е., якобы, готов дать секретные показания, имеющие общегосударственное значение. Тогда по закону его нельзя допрашивать на месте; его под конвоем должны отправить в столицу. Но от Соловков до столицы не так-то просто добраться. На это могут уйти многие недели и месяцы; сама поездка – уже развлечение. Когда выяснится, что ничего важного арестант сообщить не может, его подвергнут наказанию «на теле», т.е. выпорют и, добавив срок, пошлют сидеть дальше. Возможно, уже не в Соловки, а куда-нибудь в другое, пусть даже худшее место. Но так или иначе заключенный своей цели достиг; он на долгое время прервал однообразие своего подневольного существования⁴³.

Тут, думается, и есть основной смысл пушкинского мечтания. Если бы царь «позвал» в Петербург, то, независимо от неясных послед-

ствий, завершилась бы текущая, смертельно надоевшая полоса жизни. А в игре с царем, как и во всякой игре, можно проиграть, но можно ведь и выиграть. Пушкин – и это весьма для него характерно – выбирает для себя как раз проигрышный, а заодно и более правдоподобный вариант судьбы. В конце разговора он дерзит монарху и поделом подвергается наказанию. Вот последний обмен репликами и финал:

«Признайтесь, вы ведь всегда надеялись на мое великодушие». – «Это не было бы оскорб<ительно>, Ваше В<еличество>⁴⁴, но вы видите, что я бы ошибся в своих расчетах.

Тут бы П. разгорячился и наговорил мне много лишнего, я бы рассердился и сослал его в Сибирь, где бы он написал поэму, *Ермак* или *Кочум* русским (?) размером с рифмами (XI, 24).

На этом прерывается текст, но, разумеется, не прерывается игра воображения. По следам своего предка Абрама Ганнибала Пушкин отправляется в Сибирь, где пишет стихи и ждет начала нового царствования, т.е. живет той мечтой, о которой мы пытались рассказать в предшествующем разделе работы.

Осенью 1825 года – «Воображаемый разговор...» скоро уж год как написан – Пушкин получает письмо от А.П. Керн: она советует обратиться к царю с просьбой о возвращении из ссылки. Пушкин, уже переживший мысленно это обращение, отвечает так, будто он знает, чем дело кончится или даже кончилось: «Ваш совет написать Его Величеству тронул меня, как доказательство того, что вы обо мне думали – на коленях благодарю тебя за него, но не могу ему последовать. Пусть судьба решит мою участь: я не хочу в это вмешиваться» (XIII, 229 – подлинник по-французски)⁴⁵.

Ровно через год после письма к А.П. Керн ситуация «Воображаемого разговора...» осуществилась, но уже не с Александром I, а с его преемником, Николаем I. Царь буквально «позвал» Пушкина из Михайловской ссылки и беседовал с ним в Москве, где находился по случаю коронационных торжеств. Об этой аудиенции существует обширная мемуарная и исследовательская литература, которой мы здесь касаться не будем. Для нас важно только одно обстоятельство: реальная жизнь Пушкина в очередной раз пошла вослед его воображению, оказалась предвиденной в мечтательных образах.

В сентябре 1826 года по дороге из Псковской губернии в Москву Пушкин, сопровождаемый фельдъегерем, имел время для того, чтобы всесторонне обдумать свое положение. Он понимал, что

смертная казнь или каторга по делу о возмущении 14 декабря ему не угрожают: персоны, провинившиеся перед правительством гораздо больше него, отделались менее серьезными наказаниями. В случае новой ссоры с властями Пушкин мог получить, допустим, ссылку в Сибирь. Но это был бы как раз тот самый приговор, который поэт устами Александра I вынес себе сам в «Воображаемом разговоре...». Такой исход беседы с царем не стал бы для Пушкина неожиданностью, громом среди ясного неба. Мысленно он все это – даже и худшее – уже пережил в сердце своем.

Реальный разговор с императором был непрост, даже опасен. Но все же диалог, по-видимому, не достиг той остроты, которую Пушкин придал воображаемой беседе с царем. Естественно: в биографии Пушкина жизненная реальность, при всей своей драматичности, не отличается той трагической высотой, на которую восходит воображение поэта. Вымышленная биография снова художественно сильнее, чем то, что произошло или может произойти в действительности.

Слова поэта воистину обернулись его делами; созданное в воображении стало, хоть и не в полной мере, фактом биографии. Словесный поединок с царем, вымышленный когда-то в Михайловском, привел не просто к реальному событию, но к памятной странице жизни, в свою очередь, питающей воображение. С этой точки зрения нам уже приходилось разбирать два знаменитых эпизода «Капитанской дочки» – беседу Петра Гринева с мужичиком царем Пугачевым и диалог Маши Мироновой с императрицей Екатериной Великой в финале романа⁴⁶.

Воображаемый, романный Пугачев провоцирует своего гостя вопросом, по существу не имеющим благополучного ответа: «Ты не веришь, что я великий государь?» Теперь если Гринев ответит, что не верит, то может лишиться жизни; ведь именно за это неверие пострадали его сослуживцы в Белогорской крепости. Если же герой ответит утвердительно – «верю» – то рискует потерять уважение самозванца; Емелька умен; поймет, что офицер здесь лжет и трусит. Похожий вопрос, точно так же провоцирующий неизбежно опасный ответ, задает Пушкину Николай I в кремлевской аудиенции: «Что сделал бы ты, если бы 14 декабря был в Петербурге?» Возникает положение, похожее на то, что десять лет спустя будет в романе. Сказать «примкнул бы к мятежникам» – и есть риск поехать в реальную, а не воображаемую Сибирь. Сказать «не примкнул бы к мятежникам», и умный император поймет, что ты трус, человек, не достойный уважения. Как

известно, и Пушкин, и его герой выбрали самые опасные варианты ответа. Властные собеседники, реальный (Николай I) и вымышленный (Пугачев), по достоинству оценивают людей, ставящих честь выше благополучия, даже выше самой жизни.

Есть еще одно обстоятельство, кажется, до сих пор не замеченное. Гринев говорит простую правду: он действительно не верит, что казак Емелька есть великий государь. Но говорит ли царю правду Пушкин? Мог ли он поручиться, что действительно вышел бы на Сенатскую площадь, окажись он 14 декабря в столице? Ответа на этот вопрос нет и не будет. Скорее всего, его не знал и сам Пушкин.

Ко дню восстания он уже далеко отошел от декабристского политического и философского экстремизма, преодолел, вероятно, более половины пути по направлению к либеральному консерватизму и этически ограниченному монархизму в духе Н.М. Карамзина. Вехами на этом пути можно считать стихотворения «Свободы сеятель пустынный...», «Андрей Шенье», трагедию «Борис Годунов», первые главы романа «Евгений Онегин». Об этом же свидетельствует едва ли не весь корпус пушкинских писем и других прозаических произведений середины двадцатых годов.

Проблема выбора, если бы она настигла Пушкина 14 декабря, не решалась так просто. Коль скоро Пушкин оказался бы в Петербурге и не вышел бы на площадь, ему не в чем было бы себя упрекнуть: явная идейная удаленность от мятежников позволяла ему не брать оружия в руки и не разделять потом судеб восставших.

Пушкин мог не знать, как ему поступить в декабре 1825 года. Но как поступить в сентябре 1826 года в разговоре с царем, он знал. Самый вопрос, заданный императором: «Что сделал бы ты, если бы 14 декабря был в Петербурге?» – носил не реальный, а условный характер, явился плодом царского *воображения*. Поэтому и ответ Пушкина – «встал бы в ряды мятежников» – тоже мог бы тяготеть к вымыслу, к мечтательной сфере. Мы ведь помним, как в своей новелле, рассказанной при С.А. Соболевском, Пушкин прожил 13 и 14 декабря, окунувшись у Рылеева в самый «кипяток мятежа». Ответ царю, подсказанный воображением, оказался достойнее и даже благополучнее, чем сложная, противоречивая и трудно умопостигаемая правда.

В свою очередь вообразим и мы, что Пушкин в кабинете у императора говорит всю правду: как он в молодости был близок к будущим мятежникам, как писал вольнолюбивые и похабные стихи; как потом раскаялся, изменил свои взгляды и как теперь предстает пред Его

Величеством законопослушным и нравственно чистым подданным. Умный царь, конечно, не наказал бы Пушкина, но и не уважал бы его. И уж, конечно, не назвал бы умнейшим человеком России.

Таким образом, из всех вариантов своей судьбы Пушкин своим ответом выбрал вариант самый поэтический, самый близкий к ткани художественного произведения⁴⁷.

Мы проследили линию, ведущую от «Воображаемого разговора с Александром I» к кремлевской аудиенции 1826 года, а оттуда к страницам «Капитанской дочки». Похожая перспектива открывается и в другом ряду: «Воображаемый разговор...» – беседа Николая I с Пушкиным летом 1831 года в Царскосельском парке – роман «Капитанская дочка».

Первым сигналом к построению этой линии служит место действия. Император Николай и Пушкин реально встречаются в аллее Царскосельского парка; там же происходит вымышленный разговор Екатерины Великой с капитанской дочкой Машей Мироновой, написанный скорее всего годами позже, где-нибудь летом-осенью 1836 года. Обе беседы – и жизненная, и романная – круто изменяют судьбы царских собеседников. Пушкин получает задание написать официальную «Историю Петра», вступит в государственную службу, и до конца дней своих будет тяготиться положением при дворе и в обществе. Капитанская дочка напротив, кажется, обретет счастье: вымолит у государыни прощенье для жениха, выйдет замуж, заживет вольной барыней. У ее потомков собственноручное письмо императрицы будет висеть за стеклом и в рамке, как и полагается драгоценной фамильной реликвии («семейные бумаги»).

К тридцатым годам у Пушкина уже был немалый опыт бесед с монархами – воображаемых и реальных, шутовских и серьезных. Летним утром 1831 года государь был настроен добродушно, спрашивал, как Пушкин живет, что пишет. Пушкин отвечал, что живет хорошо, пишет сказки. По записи фрейлины А.О. Россет, сделанной скорее всего со слов Пушкина, разговор почему-то зашел о Петре Великом и тоже стал похож на сказку:

Государь сказал Пушкину:

– Мне бы хотелось, чтобы король Нидерландский отдал мне домик Петра Великого в Саардаме.

Пушкин ответил:

– Государь, в таком случае я попрошу Ваше Величество назначить меня в дворники.

Государь рассмеялся и сказал:

– Я согласен, а покамест назначаю тебя его историком и даю позволение работать в тайных архивах⁴⁸.

Запись фрейлины под стать устному рассказу С.А. Соболевского о зайце, перебежавшем дорогу. И то, и другое несет на себе черты исторического анекдота, более занимательного, чем отражающего существо происшествия. Встреча поэта и царя в парке скорее всего не была случайностью; ее готовил круг друзей Пушкина, в который входила и фрейлина Россет. По-видимому и царь, и Пушкин заранее знали, что речь пойдет о вступлении поэта в службу и о его будущем звании придворного историографа. Это соответствовало тогдашним желаниям самого Пушкина⁴⁹. Но он не был заинтересован в том, чтобы приводить в движение все языки светских салонов: вот, вчерашний фрондер и вольнодумец выпросил у государя придворное местечко; вот, сочинитель соблазнительных стихов метит в новые Карамзины; вот, придворная интрига и искательство, оказывается, не чужды служителю муз. Исторический анекдот, заместивший настоящую историю вступления Пушкина в службу, должен был утвердить общество во мнении, будто все произошло случайно, на прогулке, во время самой невинной и даже шутиливой светской болтовни. Оба собеседника сохранили лицо. Пушкин как бы ничего не просил у императора; государь как бы не навязывал поэту служебную зависимость – ведь разговор-то произошел не на официальной аудиенции, а в парке, когда обе четы, и царская, и пушкинская, совершали утренний променад. Сказка, записанная Россет, видимо, переводила реальный разговор в воображаемый. Таким он должен был остаться в истории.

Пять лет спустя, сочиняя царскосельский эпизод «Капитанской дочки», Пушкин выстроил встречу Екатерины Великой и Маши Мироновой примерно на тех же мотивах, мотивах исторического анекдота. Капитанская дочка не пятнает себя придворным искательством; она не обращается к «сильным людям», которые могли бы передать ее челобитную императрице. Все происходит как бы случайно, и Марья Ивановна даже будто и не узнает царицу в даме, гуляющей с английской собачкой. Но внимательный читатель романа может заметить, что встреча в парке, возможно, не вовсе случайность. Всего абзацем раньше Марья Ивановна «со вниманием» слушала рассказ племянницы придворного истопника Анны Власьевны о распорядке дня Екатерины II:

Она рассказала, в котором часу государыня обыкновенно просыпалась, кушала кофей, *прогуливалась* (курсив наш. – В.Л.) – словом, разговор Анны Власьевны стоил нескольких страниц исторических записок и был бы драгоценен для потомства <...>. Они пошли в сад. Анна Власьевна рассказала историю каждой аллеи и каждого мостика, и нагулявшись, они возвратились на станцию очень довольные друг другом (VIII, 371).

Вдумавшись в обстоятельства, предшествующие встрече героини с императрицей, каждый читатель волен сам судить, была ли и эта встреча случайной, и не намеренно ли Маша совершила свою раннюю прогулку, «вредную <...> для здоровья молодой девушки» (VIII, 373).

Страницы романа завораживающе близко совпадают со страницами биографии самого Пушкина, а заодно опасно удаляются от исторической действительности. Можно не сомневаться, что Пушкин прекрасно знал историю Царского Села. Тем не менее в царско-сельском эпизоде его ведет не история, а воображение, основанное на собственном, личном опыте.

Напомним: Маша Миронова приезжает в Царское Село по романному отсчету времени в 1774 году. Однако по смыслу предъявляемых реалий это происходит гораздо позже, в дни Пушкина. Весь эпизод ее разговора с императрицей начинается анахронической фразой: «Марья Ивановна благополучно прибыла в Софию и, узнав на почтовом дворе, что Двор находится в Царском Селе, решила тут остановиться (VIII, 371). Далее следует даже не описание, а простое упоминание уголка на почтовой станции, где будет обитать безвестная провинциалка.

Все это совершенно невозможно. Городок София Петербургской губернии был основан в 1780 году⁵⁰, т.е. шестью годами позже воображаемой остановки Маши Мироновой в домике софийского станционного смотрителя. Только в 1808 году, незадолго до поступления Пушкина в лицей, София станет частью Царского Села⁵¹. Значит, выстраивая эпизод романа, автор ориентируется не на исторические источники, а на собственные впечатления. Он как бы видит себя лицеистом; в его воображении живут прогулки по парку и на почтовую станцию в Софию. Достаточно. Романный эпизод обретает контуры. Это нормальный ход творческого сознания. Для нас, однако, важно наблюдать, как художественный мир романа обратным светом высвечивает факты пушкинской биографии.

От встречи с царем в парке Пушкин в мечтах ожидал примерно того же, что его героиня ожидает от беседы с императрицей – решения коренной жизненной проблемы, благого поворота судьбы, лучшей участи. Для Пушкина это не сбылось. Действительность опять оказалась куда хуже и ниже того, чем тешилось воображение. К 1836 году, когда писалась «Капитанская дочка», это выявилось с полной очевидностью. И эпизод романа стал как бы частью биографии, памятником несбывшемуся.

«Воображаемый разговор с Александром I», мы помним, предшествовал аудиенции в Кремле и в известной мере оказался сбывшимся пророчеством. В эпизоде «Капитанской дочки» – обратная зависимость. Сначала Пушкин реально переживает беседу с царем, а потом рисует ее идеальную картину для своей любимой героини. Екатерина Великая в разговоре с Машей есть замечательный антипод своему внуку, ссылающему поэта в Сибирь...

Обсуждая воображение Пушкина, направленное по царской линии, мы неоднократно пересекали границу, отделяющую художественное творчество от биографии, документально и мемуарно подтвержденные факты от воздушных путей фантазии. Это определялось не произволом исследователя, а избранной точкой зрения, самой темой «жизни в воображении».

Вместе с тем завершить раздел придется вполне «земным», академическим соображением. Все сказанное убеждает в том, что «Воображаемый разговор с Александром I» мы напрасно помещаем в том пушкинской критики и публицистики. Конечно, это весьма специфическое произведение Пушкина, но таких материй, как критика и публицистика, в нем не больше, чем в других, чисто художественных сочинениях автора. Не только вымышленность ситуации, но и явная условность действующих лиц тяготеет здесь больше к беседе Гринева с Пугачевым или к диалогу Маши с Екатериной, чем к документированной газетно-журнальной выходке.

Ничто не мешает нам видеть в «Воображаемом разговоре...» явные признаки художественной прозы, а может быть, и драматургии.

Х

На протяжении всей работы мы стремились показать, сколь сложна и неоднородна ткань сочинений Пушкина, как много в ней зависит от того, что можно назвать самовоображением, воображением, направленным на жизненные обстоятельства и характер самого автора. Рассуждая чисто теоретически, нетрудно понять, что рамки этой темы гораздо шире, а сама она гораздо влиятельнее, чем здесь представлено. Но тема строго ограничена источниками. Основная часть мира мечты, мира воображения, не оставляет следов, исчезает вместе с мечтателем. Лишь изредка и случайно удается подслушать и понять, что Пушкин придумывает о себе во время ночных бессонниц..

Во всяком случае для нас бесспорно одно: «автобиографические» грезы поэта одной природы с его творчеством; они так же грациозны и артистичны как все его записанные сочинения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. Т. VIII. М., 1952. С. 229.

² Библиографию вопроса см.: А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х томах. Т. 2. М., 1974. С. 470–471.

³ *Вацуро В.Э.* Пушкин в сознании современников. // Там же. Т.1. С. 35–36.

⁴ *Жуковский В.А.* О поэте и современном его значении. Письмо к Н.В. Гоголю // Полн. собр. соч. Жуковского В.А. В 3-х томах. Т. 3. Пг., 1918. С. 225.

⁵ Там же. С. 229.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 227.

⁸ Здесь и далее ссылки даются на изд.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. I–XVII. М.–Л., 1937–1959.

⁹ См.: *Летопись жизни и творчества Александра Пушкина.* В 4-х томах. Сост. М.А. Цявловский, Н.А. Тархова. Т. 2. М., 1999. С. 429.

¹⁰ См.: *Пушкин А.С.* Борис Годунов. СПб., 1996. С. 483.

¹¹ См.: *Летопись жизни и творчества Александра Пушкина.* Т. 2. С. 429.

¹² Сам Пушкин, будучи на год моложе Дельвига, тоже начал с живости воображения, а не с проявлений ума и воли. Его сестра, О.С. Павлицева, вспоминала потом: «До шестилетнего возраста Александр Сергеевич не обнаруживал ничего особенного, напротив, своею неповоротливостью, происходящею от тучности тела, и всегдашнюю мол-

чальностью, приводил иногда мать в отчаяние» (А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 44.)

¹³ Там же, с. 361. Конечно, тут инвектива молодого Пушкина, близкого декабристам. Однако неприязнь к чиновникам и уважение к крестьянству он сохранил и позже.

¹⁴ См.: *Листов В.С.* Новое о Пушкине. М., 2000. С. 154–159

¹⁵ Запись Пушкина о получении этого письма от Н.Н. Гончаровой см.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.–Л., 1935. С. 330.

¹⁶ См.: *Вигель Ф.Ф.* Из записок; *Лугинин Ф.Н.* Из «Дневника»; *Горчаков В.П.* Выдержки из дневника об А.С. Пушкине; его же: Воспоминания о Пушкине; *Вельтман А.Ф.* Воспоминания о Бессарабии; *Долгоруков П.И.* 35-й год моей жизни... // Пушкин в воспоминаниях современников. Т.1. М., 1974.

¹⁷ См., например: *Трубецкой Б.* Пушкин в Молдавии. Изд. 4-е. Кишинев, 1976.

¹⁸ См.: *Листов В.С.* «Голос музыки темной». М., 2005. С. 162–163.

¹⁹ *Карамзин Н.М.* История Государства Российского. М., 2002. С. 16.

²⁰ В первом разделе нашей работы мы уже приводили цитату из статьи В.А. Жуковского, в которой слово «аристарх» употреблено именно в этом, нарицательном смысле и потому пишется с строчной буквы.

²¹ *Ахматова Анна.* О Пушкине. М., 1989. С. 189.

²² Там же. С. 190.

²³ Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т.2. М., 1999. С. 727.

²⁴ См.: *Листов В.С.* Легенда о черном предке. // Легенды и мифы о Пушкине. Сост. М.Н. Виролайнен. СПб., 1994. С. 53–64.

²⁵ *Телетова Н.К.* Примечания к «Набоков В.В. Пушкин и Ганнибал.» Там же. С. 42.

²⁶ Там же.

²⁷ *Набоков Владимир.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Перевод с английского. СПб., 1998. С. 735.

²⁸ Счастливый русский соперник Ибрагима носит в романе имя Валериан. Здесь, возможно, след реальной ситуации. В 1826 году Пушкин сватался к своей дальней родственнице Софье Пушкиной, но она вышла за Валериана Панина. См.: *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Л., 1975. С. 334.

²⁹ См.: *Телетова Н.К.* К «Немецкой биографии А.П. Ганнибала.» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 272–285.

³⁰ Рукою Пушкина. С. 38.

³¹ Возвращение А.П. Ганнибала из ссылки состоялось совершенно легально – переводом по службе в сентябре 1730 года. Столь же законным, ни от кого не скрываемым, было назначение военного инженера в Пернов. Все эти и другие реальные подробности, в общих чертах совпадающие с семейным преданием Ганнибалов, документированы в кн.: *Леец Г.* Абрам Петрович Ганнибал. Таллин, 1984. С. 72–73.

³² См.: *Зенгер Н.Г.* Комментарий // Рукою Пушкина. С. 42.

³³ *Телетова Н.К.* Примечания к работе В.В. Набокова «Абрам Ганнибал» // Набоков Владимир. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 737.

³⁴ Только в <«Начале автобиографии»>, писанном уже в тридцатые годы, Пушкин отчасти корректирует свой рассказ о ссылке арапа. Здесь А.П. Ганнибал сослан не Бироном, а Меншиковым. Но остаются и самовольный отъезд из Сибири, и деревня, где арап скрывается от Бирона – правда, неназванного (XII, 312).

³⁵ См.: *Летопись жизни и творчества Александра Пушкина*. Т. 1. С. 184.

³⁶ См. например: *Дружников Ю.И.* Узник России. По следам неизвестного Пушкина. М., 1993.

³⁷ *Соболевский С.А.* Из статьи «Таинственные приметы в жизни Пушкина» // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т.2. С. 7. Этот эпизод известен также в записях М.И. Осиповой, А. Мицкевича, П.А. Вяземского, В.И. Даля, нейтральных к нашей версии события.

³⁸ Мотив можно продолжать на материале «Бориса Годунова» (закрытие границы литовской), «Сказки о попе и его работнике Балде», «Сказки о медведихе», и других сочинений Пушкина, но это далеко увело бы от нашей темы.

³⁹ Пушкин близко к тексту цитирует слова Протогена (действие III, явление 3) по альманаху «Мнемозина» (1824). См.: Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1978. С. 29.

⁴⁰ Поток рутинных прошений с обращением «Всемилодивейший Государь!» по существу не был адресован императору; дела решались чиновниками разных рангов. Некоторые преимущества имели тут дамы; их обращения к царю (весьма, впрочем, редкие) император обычно читал сам.

⁴¹ *Летопись жизни и творчества Александра Пушкина*. Т.2. С. 420–421.

⁴² Вспомним, как в этом, совершенно полицейском духе П.А. Вяземский иронически трактовал формулу Пушкина о «словах и делах» поэта.

⁴³ См.: *Колчин М.* Ссылные и заточенные в острог Соловецкого монастыря в XVI–XIX вв. М., 1908.

⁴⁴ Здесь отступаем от Большого Академического собрания сочинений, которое дает совершенно бессмысленную расшифровку сокращения: «не было бы оскорбительно ваше <му> в <еличеству>» (XI, 24).

⁴⁵ Вместе с тем среди бумаг Пушкина сохранились два черновых письма 1825 года к Александру I – от 20-х чисел апреля (XIII, 166) и от июля-сентября (XIII, 227–228). В нашу задачу не входит их рассмотрение, т.к. это по существу официальные бумаги. Однако заметим, что и в них факты, быть может, соседствуют с воображаемыми ситуациями. Например, утверждение второго письма, будто еще до южной ссылки Пушкин размышлял, не убить ли ему адресата, т.е. императора Александра I, кажутся нам не следом реального замысла, а воспоминанием о фантастических замыслах пятилет-

ней давности. Исследователи иной исторической школы склонны понимать Пушкина буквально и видеть в нем носителя террористических намерений. См., например: *Пу- гачев В.В.* Пушкинский замысел царевубийства весной 1820 г. и декабристы // Индивидуальный политический террор в России XIX – начала XX в. Материалы конференции. Сост. *Морозов К.Н.* М., 1996. С. 5–16.

⁴⁶ См.: *Листов В.С.* «Голос музыки темной». 2005. С. 264–277; его же: Новое о Пушкине. С. 95–96.

⁴⁷ Мы отдаем себе отчет в том, что наша версия диалога поэта и царя есть гипотеза, составляющая место множеству других истолкований. Эта гипотеза, по нашему мнению, не носит полемического характера.

⁴⁸ *Смирнова-Россет А.О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 566.

⁴⁹ *Листов В.С.* «Голос музыки темной». 2005. С. 337.

⁵⁰ *Гилельсон М.И., Мильчина В.А.* Комментарий // «Современник». Литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным. Приложение к факсимильному изданию. М., 1987. С. 183.

⁵¹ Там же.

О смысловых обертонах арзамасского прозвища Пушкина

Нина Меднис

Н О В О С И Б И Р С К

«ИМЯ ПУШКИНА в связи с «Арзамасом», равно как и кличку его «Сверчок» (заимствованную из стиха баллады «Светлана» – «Крикнул жалобно сверчок»), мы находим в документах, относящихся ко времени окончания Лицея»¹, – писал Б.В. Томашевский в ставшем уже классическим двухтомном труде о Пушкине.

Названные Б.В. Томашевским, а много ранее – П.В. Анненковым², литературные истоки арзамасского прозвища поэта ни у кого не вызывали и вряд ли когда-нибудь вызовут сомнения, поскольку балладный генезис его действительно подтверждается многочисленными документами, так или иначе с «Арзамасом» связанными. Если мы ныне возвращаемся к этой детали пушкинской биографии, то отнюдь не с намерением опровергнуть факты, а лишь в стремлении прояснить два дополнительных семантических блика, может быть, едва заметных, но все-таки уловимых в арзамасском имени Пушкина.

1. Для самого Пушкина прозвище «Сверчок» сопрягалось не только с, говоря словами П.В. Анненкова, «веселым направлением» «Арзамаса». В 1818 году, когда «Арзамас» доживал последние дни, Пушкин пишет совсем не арзамасское по стилю стихотворение «Мечтателю», которое подписывает: «Сверчок». Прозвище становится здесь псевдонимом и, не лишаясь арзамасских аллюзий, создает для осведомленного и просто имеющего тонкий слух читателя ощутимый диссонанс между текстом и авторской подписью. И вот тут-то обнаруживается, что смысл прозвища для Пушкина и его современ-

ников, в том числе друзей по «Арзамасу», был шире балладного. На пределы и направленность возможного смещения семантических границ указывают две книги. Одна из них – знаменитая книга Х.И. Гаттерера «Начертание гербоведения» – увидела свет в русском переводе в 1805 году и тем снова привлекла к себе внимание публики. В книге этой есть дополнение, содержащее «Краткое изъяснение употребляемых в гербах изображений, иконологическое описание эмблем и знатнейших Государств с их гербами, по азбучному порядку расположенными». В сем «Кратком изъяснении» не забыт и сверчок, символика которого трактуется так: «Сверчок, кузнечик или полевой коник, означает негодного стихотворца, враль»³. То же толкование символа находим и в другой книге, очень известной, выдержавшей за сто с небольшим лет четыре русских издания, – «Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки преложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком». Четвертое, ближайшее ко времени рождения «Арзамаса», издание этой книги вышло в 1811 году и, несомненно, было известно арзамасцам. Логично предположить, что, выбирая прозвище для Пушкина, его собратья по перу держали в памяти и традиционное значение символа, тем более что связанная с символикой сверчка формула «негодного стихотворца» вполне соответствовала стилю арзамасского общения, а применительно к едва вступившему на пиитический путь Пушкину она указывала еще и на его незрелость (что отнюдь не мешало горячим похвалам!), на его *недоученность*, о которой говорил Жуковский Вяземскому в письме от 19 сентября 1815 года.

Определение «враль» тоже прекрасно вписывается в литературный контекст, ибо «враль» в словоупотреблении XIX века – это, кроме прочего, писака, рассказчик (по Далю – говорун, забавный пустослов, шутник, балагур). Полагаем, нет надобности приводить многочисленные факты из жизни Пушкина-лицеиста и его характеристики, дошедшие до нас в воспоминаниях современников, чтобы подтвердить уместность такого определения юного поэта. Не чуждался слова «враль», «враки» и сам Пушкин. Так, в IV главе «Евгения Онегина» оно обнаруживается в контексте, связанном с темой содружества:

Люблю я дружеские враки
И дружеский бокал вина

Порою той, что названа
Пора меж волка и собаки...

Эти пушкинские строки интересны еще и тем, что в цельном тексте русской литературы, когда читатель вынужден постоянно совершать челночные рывки во времени вперед и назад, они служат в своем роде отсылкой к роману Саши Соколова «Между собакой и волком». Включенные в роман в качестве эпиграфа, стихи эти все через то же слово «враки» образуют аллюзивную цепочку Пушкин – автор «Онегина» в романе – Паламахтеров – Саша Соколов. Все они *врали* в том смысле, о котором мы говорили. И в этом же смысле все они *сверчки*⁴.

2. Иная переключка во времени, а может быть и источник арзамасского прозвища поэта – подпись под памфлетом Д.Н. Блудова «Видение в какой-то огаде, изданное обществом ученых людей». К сожалению, нам неизвестно была ли эта подпись в рукописи изначально, но памфлет, направленный против Шаховского, был опубликован в «Сыне отечества» (№ LI за 1818 год) за подписью «Св..ч.к.». Легко восстанавливаемые буквы вкупе с обозначенными образуют слово «Сверчок». Не будем здесь воспроизводить связи и соотношения, которые присутствуют в системе арзамасских прозвищ, взятых как целое. Заметим только, что ассонанс пушкинского прозвища и псевдонима Д.Н. Блудова весьма знаменателен, поскольку именно упомянутый памфлет положил начало деятельности «Арзамаса».

Следовательно, как и вообще было принято в «Арзамасе», над Пушкиным шутили и Пушкина ценили, что само по себе очевидно до банальности и не нуждалось бы в подтверждении, не облекись оно в конкретные смысловые игры с прозвищем поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Томашевский Б.В.* Пушкин. М.–Л., 1956. Кн. 1. С. 109.

² *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. М., 1984. С. 70.

³ *Гаттерер, Х.И.* Начертание гербоведения // <http://apress.ru/pages/greif/bib/httrr/httrr-p2.htm>

⁴ Сверчок (сверчки) в романе Саши Соколова «Между собакой и волком» – тема отдельной работы.

Вокруг «Современника»

А. С. Пушкин, В. Ф. Одоевский и другие
осенью 1836 года

Игорь Сидоров

МОСКВА

28 сентября

28 СЕНТЯБРЯ 1836 года князь Владимир Федорович Одоевский пишет из Петербурга в Москву С. П. Шевыреву, находясь под впечатлением от полученного им в этот день или накануне извещения о том, что ему и А. А. Краевскому не разрешено издавать журнал «Русский сборник», о котором еще в августе взялся ходатайствовать перед Николаем I сам Министр народного просвещения и председатель Главного управления цензуры С. С. Уваров. Резолюция императора от 13 сентября на всеподданнейшей докладной записке министра гласила: «И без того много!»¹ Удрученный этим неожиданным (и оттого – еще более неприятным) отказом, Одоевский пишет: «Мне Волконский² рассказывает, что Вы, господа, хотите прекратить издание Наблюдателя (имеется в виду журнал «Московский Наблюдатель». – И. С.). Бога ради не делайте этого; я хотел издавать Журнал, но мне не позволили, следственно все мои труды приготовлявшиеся для моего Журнала пойдут к Вам и я буду прилежно трудиться. Издавайте только аккуратнее – за успех можно ручаться. Наблюдатель входит в моду. Если Вы прекратите его, тогда в нашей литературе некуда плюнуть будет. Возьмите меня в пайщики Вашего Журнала, а я Вам обещаю много Сотрудников. Или же переведите Ваш Наблюдатель сюда в Петербург, или будем-те издавать пополам: одну книжку Вы, а другую мы. Так дело пойдет быстрее. Я Вам обещаю участие Жуковско-

го, Пушкина, Краевского, и многих Академиков для Естественных наук. У меня статей наготовлено пропасть»³.

В этот же день, возможно, в то самое время, когда пишется это письмо, цензор Санктпетербургского цензурного комитета Александр Лукич Крылов ставит свою подпись под цензурным разрешением на печать третьего тома пушкинского «Современника», к этому дню уже полностью набранного, вплоть до надписи на обороте титульного листа: «Печатать позволяется: с тем, чтобы по отпечатании представлены были в Ценсурный Комитет три экземпляра. С. Петербург. Сентября, 1836. Ценсор А. Крылов». Осталось только вставить в набор дату разрешения.

Пушкин, надо полагать, был доволен тем, что и третий том его журнала, как и два предыдущих, выходит в срок⁴, в отличие от московских журналов, опаздывавших иногда на несколько месяцев. Точное выдерживание сроков выхода журнала Пушкин считал обязательным условием и от имени вымышленного читателя А.Б. из Твери в выходящем третьем томе «Современника» с одобрением писал о своем литературном противнике – редакторе «Библиотеки для чтения» О.И. Сенковском: «Он издает “Библиотеку” с удивительной сметливостью, с аккуратностью, к которой не приучили нас гг. русские журналисты» (XII, 96).

По получении цензурного разрешения то ли самим Пушкиным, то ли Краевским, поддерживавшим связи с типографией, было отдано распоряжение о немедленной печати тиража. Через два дня, 30 сентября, тираж будет готов, положенные три экземпляра будут представлены в цензурный комитет, и А.Л.Крылов подпишет билет на выпуск журнала в свет. Но тираж напечатает столь спешно, что забудут в заготовленном месте проставить дату цензурного разрешения, и третий том «Современника» так и выйдет без указания точной даты, которая будет установлена уже в наши дни⁵.

Но вернемся к 28 сентября. В этот день происходит еще несколько немаловажных для Пушкина событий. Из канцелярии Главного управления цензуры в Санктпетербургский цензурный комитет направляется предписание за подписью С. С. Уварова о рассмотрении сочинения Н.М.Карамзина «Записка о древней и новой России», которое Пушкин собирается печатать в своем журнале, «на общих цензурных правилах»⁶. Дело в том, что тот же А.Л.Крылов не счел возможным пропустить статью Карамзина без разрешения высшего начальства, и она Санктпетербургским цензурным комитетом была направлена в Глав-

ное управление цензуры, которое, рассмотрев статью на своем заседании 21 сентября, нашло возможным вернуть ее в комитет с приведенным выше решением⁷. Статья опять попадет к А. Л. Крылову.

В этот же день, 28 сентября, другой цензор – Петр Александрович Корсаков – пишет Пушкину: «...С каким удовольствием получил я вчера поверенное цензуре моей ваше новое произведение! с каким наслаждением я прочел его! или нет; не просто прочел, – проглотил его! Нетерпеливо жду последующих глав <...> Мне хотелось бы увидеться лично с вами и перемолвить несколько слов – о *паре слов* вашего прелестного романа, который я без малейшего затруднения хоть сей час готов подписать и дозволить к печатанию» (XVI, 162). Речь в этом письме идет о «Капитанской дочке», недавно законченной, но еще дорабатываемой при переписывании.

Похоже, что уже в этот момент перед Пушкиным стоит вопрос: печатать ли роман отдельно (что обещает доход, столь необходимый при его постоянно растущих долгах) или поместить в «Современнике», чтобы привлечь новых читателей и подписчиков к своему журналу, о продолжении которого в 1837 году он поместил объявление в выходящем третьем томе, хотя официального разрешения у него на это не было. Странно, что архисторожный А. Л. Крылов пропустил это объявление. Он-то, при назначении его цензором «Современника», точно знал, что Пушкину было позволено издать только «четыре тома статей» в 1836 году. Похоже, что Пушкину удалось усыпить бдительность своего цензора тем, что с самого первого тома на титульном листе под названием «Современник» печаталось: «литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным». Журналом называли «Современник» все – и друзья, и литературные враги. Высокое цензурное начальство (во всяком случае до выхода третьего тома журнала) никак на это не реагировало, и, видимо, Пушкин был уверен, что тем или иным путем ему удастся получить разрешение на продолжение издания «Современника» в 1837 году.

Теперь самое время сказать еще об одном событии, состоявшемся 28 сентября и, вероятно, поколебавшем пушкинскую уверенность, но, судя по дальнейшим действиям поэта, не лишившем его все же надежды на продолжение журнала.

В этот день С. С. Уваров созывает совещание Главного управления цензуры, на котором на основании упомянутой выше резолюции императора («И без того много!») принимается решение оповестить Санктпетербургский, Московский и Дерптский учебные округа и

Виленский цензурный комитет «о запрещении принимать ходатайства о разрешении издавать новые журналы»⁸. Во исполнение этого решения 1 октября попечителю Московского учебного округа будет направлено предписание за подписью С.С. Уварова о том, что «представления о дозволении новых периодических изданий на некоторое время воспрещаются»⁹.

Заметим, что в четвертом, декабрьском, томе «Современника» объявление о продолжении подписки на журнал не будет повторено, хотя, казалось бы, там ему самое место. Проявил ли бдительность А.Л. Крылов, сам ли Пушкин не считал нужным этого делать – для решения этого вопроса нет данных. Но известно, что Пушкин активно продолжал подготовку материалов для первого тома журнала на 1837 год.

Таким выдался день 28 сентября 1836 года.

А на следующий день, 29 сентября, уже в Москве ректор Московского университета А. В. Болдырев, будучи одновременно цензором Московского цензурного комитета, подпишет цензурное разрешение на журнал «Телескоп», № 15, со статьей П. Я. Чаадаева «Философические письма к г-же *-*». Письмо первое».

Последствия этого события общеизвестны.

«Современник» и «Русский сборник»

30 сентября, в тот самый день, когда получено разрешение на выпуск в свет третьего тома «Современника», Александр Карамзин, сын историографа, проводит вечер у Пушкина. Разговор касается журналов. На следующий день Карамзин напишет путешествующему за границу брату Андрею: «У Пушкина семьсот подписчиков, не много. Одоевский готовится издавать свой журнал, но еще нет ничего. Я буду у него послезавтра. Пришли ему статейку. Говорят, что третий том “Современника” очень хорош, я еще не имел его. Литературн. новостей больше нет»¹⁰.

Эти несколько строк позволяют уточнить ряд интересных для нас фактов. Во-первых, ясно, что Пушкин и Карамзин 30 сентября еще не знают о том, что В. Ф. Одоевскому не разрешено издавать журнал¹¹, а следовательно, во-вторых, не только Одоевский в этот вечер у Пушкина не был, как полагали некоторые исследователи¹², но и вообще они с Пушкиным еще не виделись после того, как Одоевский узнал о запрещении издавать «Русский сборник». Выходит, неспра-

ведливы и предположения о том, что Одоевский 28 сентября предлагал Шевыреву преобразование «Московского наблюдателя» с ведома Пушкина¹³. Но как же тогда он мог обещать Шевыреву участие Пушкина в преобразованном «Московском наблюдателе»?

Здесь я вынужден затронуть проблему взаимоотношений Пушкина и Одоевского, «Современника» и «Русского сборника».

Эта проблема остро встала после опубликования в 1952 году Ю. Г. Оксманом недатированного письма Одоевского и Краевского к Пушкину, представляющего собой как бы проект договора о преобразовании «Современника» в 1837 году в полноценный ежемесячный журнал¹⁴. Совершенное отсутствие каких-либо сведений о попытках реализации такого договора определенно говорит о том, что Пушкин на это не согласился. Естественно, у исследователей сразу же возникли вопросы о том, почему он не согласился и как это отразилось на его взаимоотношениях с Одоевским и Краевским.

Ю. Г. Оксман в своем комментарии к публикуемому письму¹⁵ предположил, что Пушкин категорически отверг предлагаемое преобразование, так как оно, по мнению Ю. Г. Оксмана, фактически представляло собой попытку отстранить поэта от руководства журналом, чуть ли не инспирированную С. С. Уваровым и III Отделением, и превратить «Современник» в официальный журнал. Он же датировал письмо началом августа 1836 года, полагая, что только после отказа Пушкина Одоевский и Краевский подали 16 августа свое прошение о разрешении издавать «Русский сборник», который Ю. Г. Оксман назвал «рептильным органом», явно подразумевая, что Пушкин не мог отнестись одобрительно к этому изданию. Из оценки Ю. Г. Оксмана неизбежно следовало предположение о последовавшем разрыве или, во всяком случае, о существенном ухудшении отношений Пушкина с авторами предложения (тем более, что в списке предполагаемых сотрудников «Русского сборника» Пушкин не упоминался). Однако имевшиеся данные скорее не подтверждали этого. Во всяком случае, А. А. Краевский продолжал помогать Пушкину при подготовке как третьего, так и четвертого томов «Современника»¹⁶. О дружеских отношениях Пушкина и Одоевского в ноябре-декабре 1836 года свидетельствовали сохранившиеся их записки друг к другу. Правда, не сохранилось каких-либо непосредственных свидетельств об их общении в августе-октябре, и это давало некоторое основание для предположения об ухудшении их отношений в этот период. Точка зрения Ю. Г. Оксмана встречала как поддержку¹⁷, так и возражения.

Несогласие с его оценками выразила уже Р. Б. Заборова в 1956 году¹⁸, и достаточно убедительный аргумент, противоречащий предположению об отрицательном отношении Пушкина к «Русскому сборнику», привел М. И. Гиллельсон в 1972 году¹⁹. Наконец, в 1986 году развернутый пересмотр ситуации, возникшей в связи с письмом Одоевского и Краевского к Пушкину, а также с их попыткой организовать издание «Русского сборника», осуществила М. А. Турьян²⁰.

Позволю себе высказать несколько суждений на эту тему. Сразу же отмечу, что я разделяю позицию тех, кто считает, что предложение Одоевского и Краевского о преобразовании «Современника» и их последующая (именно – последующая, по моему мнению) попытка организовать издание «Русского сборника» не привели к конфликту между Пушкиным, с одной стороны, и Одоевским и Краевским – с другой. Я попробую даже показать, что все их действия могли быть согласованы.

Начну с датировки письма-предложения. Разделяя в целом взгляд М. А. Турьян на отношения Пушкина и Одоевского как дружеские, в том числе и в рассматриваемый период, я не могу согласиться с некоторыми частными положениями ее концепции. Мне не кажется убедительной предложенная ею передатировка письма Одоевского и Краевского. М. А. Турьян считает, что в письме отразилась уже их уверенность в успехе «Русского сборника», которая могла появиться у них после одобрения поданной ими просьбы в Главном управлении цензуры²¹ 17 августа. Следовательно, письмо должно быть датировано периодом, начинающимся, а не кончающимся 17 августа, как предлагал Ю. Г. Оксман. И далее М. А. Турьян пишет: «естественно предположить, что издатели нового журнала («Русского сборника». – *И. С.*) не ставили осуществление своего проекта в связь с согласием или несогласием Пушкина на преобразование «Современника»»²², то есть надо понимать так, что они собирались издавать «Русский сборник» и в том случае, если бы Пушкин согласился преобразовать «Современник». А как же быть с их собственным утверждением в этом самом письме, что «существование двух Журналов в одном и то<м> же духе издаваемых может только вредить им обоим»²³? Да и какой смысл одним и тем же людям издавать два одинаковых журнала? А ведь Одоевский и Краевский собирались быть полноправными соиздателями «Современника» в случае его преобразования. Нет, это предположение М. А. Турьян, к сожалению, не кажется мне естественным. Я предпочитаю вернуться к датировке письма, предложен-

ной Ю. Г. Оксманом, что совершенно не мешает дать трактовку событий, совершенно отличную от его трактовки.

Попробую предложить свою реконструкцию того, что тогда произошло, отнюдь не настаивая на ее совершенстве.

Прежде всего согласимся, что в вопросах практических, финансовых (расчетах возможной прибыли, вопросах реализации журнала и т.п.) Пушкин был не силен и явно уступал тому же Краевскому, который имел все основания писать о Пушкине по поводу отношения того к распространению журнала: «Беззаботность его может взбесить и агнца»²⁴. Но зато в вопросах, назовем так, литературно-политической дипломатии не много было равных Пушкину.

Достаточно вспомнить, как он сумел получить доступ к пугачевским материалам архивов Военного Министерства, никому не раскрыв, что пишет «Историю Пугачева»; как он преодолевал, пусть и не без потерь, цензурные рогатки (думаю, что одним из таких обходных маневров было и обращение с «Капитанской дочкой» к П. А. Корсакову, а не к А. Л. Крылову, которому при помещении романа в «Современник» оставалось только подтвердить разрешение, данное уже П. А. Корсаковым); как он с помощью упоминавшегося выше письма выдуманного читателя А. Б. из Твери в третьем томе «Современника» сумел высказать мысли, несогласные с мыслями сотрудников своего же журнала, не обидев их, и к тому же создал публикацией этого письма повод заявить в примечании к нему уже от собственного имени, что статья «О движении журнальной литературы» не является программой его журнала.

Итак, скорее всего в начале августа 1836 года, после возвращения В. Ф. Одоевского из Ревеля, куда он уезжал на месяц²⁵, мог состояться какой-то предварительный, может быть, случайно возникший, разговор Одоевского или Краевского с Пушкиным (а может быть, общий их разговор – втроем) о возобновлении попытки издания «Северного зрителя», намечавшегося еще в предыдущем году. Разговор, вероятно, не закончился ничем определенным, после чего Одоевский и Краевский попытались четко сформулировать свой взгляд на проблему и изложить его в письме-предложении Пушкину. Им казалось, что проще преобразовать уже существующий «Современник», чем пытаться организовать издание нового журнала, тем более что, по их мнению, этот журнал мог оказаться конкурентом «Современнику».

После ознакомления Пушкина с их письмом, наверняка, состоялся новый разговор. Полагаю, Пушкин мог напомнить собеседникам,

что формально «Современник» – не журнал, а сборник статей в четырех томах. Он, Пушкин, конечно, надеется, что ему удастся добиться разрешения выпустить его и в следующем году на тех же основаниях, но преобразовать его в нормальный ежемесячный журнал начальство, начиная с Уварова, вряд ли позволит. Поэтому он мог им даже посоветовать пойти по его собственному пути и просить разрешение на издание не журнала, а сборника и при этом его, Пушкина, в числе будущих сотрудников не упоминать, если они не хотят лишних сложностей при обращении к Уварову. Фактически же печататься в их журнале ему никто запретить не может, а он сам и не откажется, тем более, что и деньги ему нужны. Думаю, что именно подобное устное согласие Пушкина участвовать в «Русском сборнике» и могло дать право В. Ф. Одоевскому обещать Шевыреву участие Пушкина в преобразованном «Московском наблюдателе», если тот придет на смену «Русскому сборнику».

По поводу же возможной конкуренции «Современника» и нового издания Пушкин мог сказать, что, учитывая периодичность обоих изданий (раз в три месяца), материалов должно хватить и для того, и для другого. Зато они смогут поддерживать друг друга в выступлениях против Булгарина, Сенковского и иже с ними. Так, статья В. Ф. Одоевского «О нападениях Петербургских журналов на Русского поэта Пушкина», которую он как раз в это время пишет, конечно, не может быть помещена в «Современнике», а в журнале самого Одоевского она будет уместна.

Между прочим, в этой статье, которая, правда, увидит свет только через 28 лет, Одоевский, думаю, не без влияния Пушкина напишет не о том, что «существование двух Журналов в одном и том же духе издаваемых может только вредить им обоим», как утверждалось в его и Краевского письме, а о том, что «до тех пор у нас не будет той благодетельной критики, <...> которая способствует утверждению ясных понятий в науках и чистаго вкуса в искусствах, пока у нас не будет по крайней мере двух или трех литературно-критических газет»²⁶.

Пушкин же мог подать своим собеседникам и совет обратиться к С. С. Уварову не непосредственно, а через В. А. Жуковского, который сохранял с бывшим арзамасцем достаточно приятные отношения и в то же время имел в глазах С. С. Уварова вес, будучи воспитателем цесаревича-наследника. Вряд ли можно допустить, что Жуковский взялся бы хлопотать за Одоевского и Краевского (а он,

как известно, написал по этому поводу письмо Уварову, которое положительно повлияло на позицию последнего), если бы думал, что затеваемое ими издание может повредить Пушкину.

Весьма интересно наблюдение М. И. Гиллельсона: «Прося оказать поддержку “Русскому сборнику”, Жуковский утверждал, что Уваров тем самым “будет покровительствовать и весь еще пишущий Арзамас, ибо все наши сочлены, еще не отказавшиеся от пера гусяного, готовы им содействовать...” Кто же составлял в эти годы “пишущий Арзамас”? Таких арзамасцев можно пересчитать по пальцам: Пушкин, Вяземский, Жуковский, Денис Давыдов. Последний не жил в столице, и неизвестно, знал ли он об этом журнальном замысле. Между тем о мнении Пушкина и Вяземского Жуковский должен был быть безусловно осведомлен: в противном случае он бы не стал писать, что “пишущий Арзамас” готов содействовать “Русскому сборнику”. Касаясь позиции Пушкина, надо отметить, что <...> в случае отказа на продолжение “Современника”, “Русский сборник”, равно как и задуманный Вяземским сборник “Старина и новизна”, могли быть для Пушкина надежными прибежищами»²⁷.

Уместно напомнить и о цитированном выше письме Александра Карамзина к брату, в котором он, передавая содержание своей беседы с Пушкиным, замечает: «Одоевский готовится издавать свой журнал, но еще нет ничего. <...> Пришли ему статейку». Ясно, что разговор о готовящемся журнале В. Ф. Одоевского был вполне дружеским, и даже шла речь о том, что надо его поддержать.

Таким образом, я склонен считать, что разговор Пушкина с Одоевским и Краевским по поводу их предложения мог закончиться общим согласием и уж, во всяком случае, не должен был вызвать никаких конфликтов между ними. После него собеседники Пушкина и начали хлопоты о получении разрешения на издание «Русского сборника». Когда же после заседания Главного цензурного управления 17 августа у них появилась вполне определенная надежда на такое разрешение, В. Ф. Одоевский принялся готовить для своего журнала ту «пропасть» статей, о которой он напишет Шевыреву 28 сентября. Естественно, в это время он отошел от активной работы в «Современнике», и вряд ли Пушкин был на него за это в обиде. А. А. Краевский же продолжал, как и прежде, помогать Пушкину в его издательских хлопотах.

О путешествии В.Ф.Одоевского
в Симферополь

Любопытна история, связанная с упоминавшейся уже статьей В. Ф. Одоевского «О нападениях Петербургских журналов на Русского поэта Пушкина».

Известно, что толчком к ее написанию послужила напечатанная в «Северной пчеле» 18 июля 1836 года рецензия П. М-ского (П. И. Юркевича) на перевод поэмы Пушкина «Полтава» на малороссийский язык, сделанный Е. П. Гребенкой. В этой рецензии говорилось не столько о переводе поэмы, сколько о самом Пушкине: «Поэт променял золотую лиру свою на скрипучее <...> перо журналиста <...>. Князь мысли стал рабом толпы; орел спустился с облаков <...>. Вместо звонких, сильных, прекрасных стихов его лучшего времени читаем его вялую, ленивую прозу»²⁸.

Возмущенный В. Ф. Одоевский писал: «В статье С.<еверной> Пчелы <...> осмеливаются говорить прямо, что Пушкин свергнут с престола <...> – кем? неужели С.<еверною> Пчелою? Нет! это уже слишком!.. как? Пушкин, эта радость России, наша народная слава, Пушкин, которого стихи знает наизусть и поет вся Россия, которого всякое произведение есть важное событие в нашей литературе, которого читает ребенок на коленях у матери, и ученый в кабинете <...> Пушкин разжалован из поэтов С.<еверною> Пчелою?..»²⁹

Можно предполагать, как я уже упомянул, что Одоевский собирался напечатать свою статью в «Русском сборнике», а когда в издании журнала ему было отказано, он пытался опубликовать ее, в частности, в «Московском наблюдателе», но безуспешно. Судя по тому, что о запрете ему стало известно уже к 28 сентября, а переписка с С.П. Шевыревым по поводу этой статьи относится к ноябрю, можно предположить, что В. Ф. Одоевский закончил работу над ней не раньше октября.

Р. Б. Заборова, исследовавшая рукопись статьи, писала: «Насколько можно определить по тщательно замазанным чернилами пометам под текстом статьи, она была написана в Симферополе в октябре 1836 года. <...> 17 ноября 1836 года Одоевский писал Шевыреву из Петербурга: “Я к тебе послал статью из Симферополя. Перемени в ней, что найдешь сообразным с положением вашего журнала. Незнакомый автор за это не должен сердиться. Если будут недоумения, пришли ко мне сюда с вашими переменами. А ее напечатать весьма не

худо». Неизвестным автором в шутку называл Одоевский самого себя, так как статью, подписанную сначала буквами «Ф. С. Ф.», в конце концов оставил безымянной, вымарав и криптоним»³⁰.

Когда же Одоевский был в Симферополе? 28 сентября он еще точно был в Петербурге (писал С. П. Шевыреву), да и 3 октября, судя по цитированному письму Александра Карамзина, тот собирался быть у Одоевского, то есть об отъезде князя еще не было слышно. С другой стороны, 30 октября Одоевский уже снова в Петербурге и снова пишет Шевыреву³¹. Исходя из этого, окончание статьи о Пушкине в Симферополе обычно датируют серединой октября³².

Октябрь – не самое лучшее время для путешествий по российским дорогам. Не зря обычно для дальних поездок дожидались установления зимнего пути, если, конечно, не требовали срочного отправления какие-нибудь неотложные, например, служебные дела. По лучшему российскому тракту между Петербургом и Москвой даже почта в это время шла с задержками и вместо обычных четырех дней приходила нередко только на пятый день. Так, Александр Иванович Тургенев писал 18 октября 1836 года из Москвы князю П.А.Вяземскому в Петербург: «Вчера поздно получил твое письмо от 12-го октября»³³, то есть письмо Вяземского шло пять дней. Если учесть, что переписывались они через московского почт-директора А. Я. Булгакова, и, следовательно, ни о какой задержке письма на почте не могло быть и речи, то ясно, что его опоздание связано только с состоянием дорог, о чем, между прочим, помещалось специальное предупреждение в разделе месяцеслова (адрес-календаря), посвященном почтовым отправлениям. Так, в календаре на 1834 года читаем: «Хотя время получения почт и означено, но оно изменяется, смотря по качеству дороги и времени года»³⁴. Октябрь, с точки зрения «качества дороги и времени года», был одним из самых плохих месяцев.

Теперь учтем, что путь от Москвы до Симферополя был практически как раз вдвое длиннее, чем путь от Петербурга до Москвы. Во сколько же раз хуже были дороги от Москвы до Симферополя, чем от Петербурга до Москвы, сказать трудно, но что – значительно хуже, это точно.

Предположим, что Одоевский выехал из Петербурга сразу на следующий день после того, как у него побывал Александр Карамзин, то есть 4 октября. Пусть он в идеальных условиях (в первые дни октября в Петербурге в 1836 году стояла хорошая погода) за 4 дня доехал до Москвы и, не задерживаясь там, поехал на перекладных дальше, нигде не

останавливаясь даже на ночевку. При самых идеальных условиях (которые, заметим, должны были сохраняться во всей европейской России в октябре, что, согласитесь, все-таки маловероятно) он мог приехать в Симферополь не раньше 16–17 октября. Не знаем, какие служебные дела могли у него быть в этом городе, но попутно он должен был срочно закончить там статью о Пушкине и оттуда же, из Симферополя, отправить ее (вероятно, по почте) в Москву С. П. Шевыреву. На все дела в Симферополе у него явно было не более одного дня, так как на обратный путь ему требовалось не меньше времени, даже заведомо – больше, так как в середине октября, по крайней мере к северу от Москвы, погода резко ухудшилась, а он, как мы знаем, 30 октября уже пишет новое письмо Шевыреву из Петербурга, причем, по предположению С. Л. Абрамович, пишет его «через несколько дней после своего возвращения в Петербург»³⁵, а в «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина» утверждается без всяких оговорок: «Одоевский возвратился из Крыма в Петербург во второй половине октября»³⁶. Даже при самых идеальных условиях бедный князь Одоевский, проведя в карете более трех недель, явно не успевал к сроку, предписанному ему пушкинистами. Не говорю уж о том, зачем бы ему было посылать статью из Симферополя Шевыреву по почте, если он сам тут же следом за ней должен был скакать в Петербург через Москву.

Думаю, все дело – в том, что Владимир Федорович Одоевский никуда из Петербурга в октябре не уезжал, а статья из Симферополя, подписанная «Ф. С. Ф.», это то же, что и письмо из Твери, подписанное «А. Б.» и напечатанное в третьем томе «Современника», т. е. Одоевский просто предполагал напечатать ее как статью неизвестного автора, присланную из Симферополя.

Поэтому, опираясь на его письмо к Шевыреву от 17 ноября (и на то, что в письме от 30 октября к нему же Одоевский никак не упоминает об этой статье), можно предполагать, что только в конце октября или в начале ноября он наконец закончил статью и, возможно, отправив ее в Москву накануне с оказией, следом пишет Шевыреву: «Я к тебе послал статью из Симферополя», имея в виду не «послал из Симферополя», а «статью из Симферополя», якобы полученную от неизвестного автора.

А благодаря тому, что Одоевскому не пришлось в октябре уезжать из Петербурга, он мог уже принять в это время и некоторое участие в делах «Современника».

Гость из Тифлиса

В четвертом томе пушкинского журнала был анонимно напечатан «Отрывок из невероподобного рассказа чичероне дель К... О», озаглавленный «Прогулка за Балканом». Стоявшая в начале отрывка цифра VIII указывала, что он является восьмой главой некой книги.

Действительно, в 1837 году в Петербурге были изданы «Неправдоподобные рассказы чичероне дель К...о» в трех томах, первый из которых – роман «Бимбаш» – получил цензурное разрешение 17 января 1837 года³⁷. Напечатанный в «Современнике» отрывок и был восьмой главой этого романа, описывавшего события минувшей русско-турецкой войны. Книга также вышла без указания имени автора. Долгое время ее приписывали перу Владимира Павловича Титова, в это время – тридцатилетнего дипломата, который в «Северных цветах» на 1829 год под псевдонимом Тита Космократова опубликовал «Уединенный домик на Васильевском острове».

Только в 1975 году В. И. Безъязычный установил, что истинным автором книги был старший брат В. П. Титова – Николай Павлович, непосредственный участник русско-турецкой войны³⁸. В 1836 году ему был 31 год. За пять лет до этого он оставил военную службу, потом переехал на Кавказ, где состоял чиновником по особым поручениям при тифлисском военном губернаторе, писал, читал свои произведения тифлиским знакомым, но не пытался их печатать.

Историю издания «Неправдоподобных рассказов чичероне дель К...о» удалось в значительной степени прояснить Д. И. Белкину, опубликовавшему результаты своих разысканий во «Временнике Пушкинской комиссии. 1981»³⁹. Оказалось, что самое непосредственное отношение к этому имел В. Ф. Одоевский, в архиве которого Д. И. Белкин и нашел соответствующие документы. Вот что удалось ему установить.

«Письма Н. П. Титова к В. Ф. Одоевскому, к которому он питал самые сердечные чувства⁴⁰, характеризуют его как человека, который тщательно скрывал свою причастность к литературному творчеству. Знакомство с его письмами к В. Ф. Одоевскому за период с 1836 по 1844 год показывает, что к второй половине 1836 года Н. П. Титовым была закончена первая часть трилогии, т. е. «Бимбаш». В. Ф. Одоевский был, пожалуй, единственным человеком, с которым Н. П. Титов делился творческими планами. Именно Одоевскому доверил автор и рукопись романа, и ведение переговоров с издателями. В архиве В. Ф. Одоевско-

го сохранился перебеленный вариант договора, согласно которому «автор, известный под именем Джегитова, обещает сообщаться с Плюшаром (издателем. – И. С.) не иначе как через третье лицо, располагающее рукописью как собственностью». Указание это показывает, каким образом поступила к Пушкину рукопись “Неправдоподобных рассказов чичероне дель К...о”, тем более что во второй половине 1836 года сношения Пушкина с В. Ф. Одоевским по делам “Современника” “стали особенно тесными”, а сам Владимир Федорович держал тогда же корректуру первого тома задуманной Титовым трилогии. Разночтения (свыше ста!) журнального варианта и книжного, имеющие в основе своей принцип сокращения фразы, дают все основания считать, что редакторская правка 8-й главы была осуществлена Пушкиным. В. Ф. Одоевский этих изменений в “Современник” внести не мог, поскольку держал корректуру всего романа, и если бы он осуществлял журнальную правку, то не было бы отмеченных разночтений⁴¹.

Итак, вероятно, по предложению В. Ф. Одоевского Пушкин познакомился с рукописью Н. П. Титова и отобрал для «Современника» отрывок, названный им «Прогулка за Балканом». Время получения этого отрывка и работы над ним за неимением точных документальных данных определяется обычно концом октября – началом ноября⁴². Нижняя граница обусловлена уверенностью исследователей в том, что до конца октября Одоевского не было в Петербурге (он якобы должен был съездить в Симферополь; об этом уже написано выше), а верхняя граница – тем, что на четвертом томе журнала стоит дата цензурного разрешения 11 ноября (значит, все материалы к этому времени вроде бы должны были уже пройти цензуру, что, между прочим, очень сомнительно, но это уже – отдельная тема, требующая самостоятельного рассмотрения). Поскольку Одоевский все-таки из Петербурга не уезжал, то нижнюю границу можно сдвигать к более раннему сроку, точно определить который на основании приведенных выше данных не представляется возможным.

Знакомясь с текстом третьей части книги Н. П. Титова – романа «Несчастливец», действие которого разворачивается уже на Кавказе, Д. И. Белкин обнаружил место, которое позволило ему предположить, что Н. П. Титов мог лично встречаться с Пушкиным. «В тексте заключительных страниц третьей части “Неправдоподобных рассказов <чичероне> дель К...о” – романе “Несчастливец” <...> сохранилось удивительное по своей лиричности признание о беседе с Пушкиным», – пишет Д. И. Белкин⁴³.

На этих страницах Н. П. Титов приводит прозаический пересказ песни горцев, готовых умереть, но не сдаться, и, завершив пересказ, пишет: «Знаменитый русский поэт, единственный наш русский поэт хотел было одеть эту песню в звучные свои строфы; вольно же было неумолимой смерти подрубить прекрасное расцветшее дерево в полной его силе»⁴⁴.

На основании этих слов Н. П. Титова Д. И. Белкин заключает: «Публично утверждать об этом замысле Пушкина в романе, вышедшем в Петербурге, судя по цензурскому разрешению, 20 июня 1837 года, когда живы были все друзья и знакомцы гениального поэта, мог только тот человек, кто ознакомил Пушкина с этой песней и кто слышал из его уст желание передать ее печальное содержание достойными стихами»⁴⁵.

Похоже, что это предположение Д. И. Белкина не нашло поддержки у пушкинистов. Только в справочнике Л.А.Черейского на основании работы Д. И. Белкина говорится: «Можно предположить личное знакомство Пушкина с Титовым»⁴⁶. В то же время, в комментарии к факсимильному переизданию «Современника», в части, посвященной публикации «Прогулки за Балканом», М. И. Гиллельсон, приводя цитаты из работы Д. И. Белкина, все же пишет: «Сведений об их личном знакомстве (Пушкина и Н. П. Титова. – И. С.) не сохранилось»⁴⁷. Также нет даже предположительных упоминаний о встрече Пушкина и Н. П. Титова ни в книге С. Л. Абрамович «Пушкин. Последний год», ни в «Летописи и жизни творчества А. С. Пушкина», составленной под руководством Н. А. Тарховой.

Думаю, что это произошло по двум причинам. Во-первых, не обязательно о своем желании перевести песню горцев Пушкин должен был говорить непосредственно Н. П. Титову. Он мог сказать это В. Ф. Одоевскому, от которого об этом мог узнать Титов. Во-вторых (и это, наверное, – основное), было непонятно, когда могла состояться встреча Титова с поэтом. Если в конце 1836 года рукопись Титова передавал Пушкину Одоевский, а в январе следующего года поэт уже погиб, то для встречи с Титовым не оставалось времени.

Попробую показать, что эта встреча все-таки могла состояться (относительно не утверждая, что она обязательно состоялась!) и что в этом случае история публикации «Прогулки за Балканом» может быть представлена немного иначе.

В который раз просматривая «Санктпетербургские ведомости» пушкинского времени (и, между прочим, каждый раз находя для себя

в них, как и в других газетах того периода, что-нибудь новое и достаточно интересное), я обнаружил, что в списке лиц, приехавших в Петербург с 5 по 8 октября 1836 года, значится «находящ. <ийся> при Тифлисском Воен.<ном> Губернаторе по особ.<ым> поруч.<ениям> Надв.<орный> Сов.<етник> Титов»⁴⁸.

Для тех читателей, которым не случалось пользоваться сведениями подобных списков, поясню, что о лицах (но только мужского пола), приехавших в Москву или выехавших из нее, регулярно сообщалось в «Московских ведомостях», а аналогичные сведения для Петербурга помещались в «Санктпетербургских ведомостях» и «Русском инвалиде». Правда, публикации в этих газетах имели существенные различия.

В «Московских ведомостях» упоминались только лица первых восьми классов, так что, например, чиновник девятого класса титулярный советник А.С.Пушкин в них попасть не мог, и поэтому не надо пытаться найти там сведения о приезде Пушкина в Москву или об его отъезде из нее. Кроме того, в «Московских ведомостях» упоминаемые лица располагались в строгом соответствии с табелью о рангах – начиная с первых классов и кончая восьмым.

В «Санктпетербургских ведомостях» принцип публикации был другой. Сведения о лицах первых четырех классов печатались в основной части газеты, причем с указанием точной даты приезда или отъезда каждого из них, а списки остальных приехавших или выехавших помещались в «Прибавлении к Санктпетербургским ведомостям», причем никаких ограничений на класс не накладывалось, так что там можно найти сведения не только о титулярном советнике или коллежском регистраторе (14-й класс), но и о купце. Кроме того, последовательность лиц в списке, в отличие от «Московских ведомостей», соответствовала не табели о рангах, а хронологии их приезда или отъезда (в списке, охватывающем период в несколько дней). Это можно установить, сравнивая публикуемые списки с точными датами приезда или отъезда тех или иных лиц (известными по их письмам или дневниковым записям). Кстати, эти сравнения показали, что если в «Санктпетербургских ведомостях» даты, указанные в списках, в подавляющем числе случаев соответствуют действительности, то в «Московских ведомостях» иногда обнаруживается сдвиг дат. Например, отец А.С.Пушкина, «от.<ставной> 5 класса Пушкин», выехавший из Москвы в Петербург 2 мая 1833 года, показан в списке выехавших с 4 по 8 мая⁴⁹.

В «Русском инвалиде» помещались сведения только об офицерах (отдельно – о генералитете и остальных), причем они нередко дублировали сведения «Санктпетербургских ведомостей», но зато в «Русском инвалиде» часто приводились сведения за более узкий промежуток времени, чем в «Ведомостях». Это иногда позволяет уточнить и даты приезда штатских лиц.

А еще следует заметить, что не все приезжающие и выезжающие попадали в эти списки. Это относится ко всем газетам. Во всяком случае перемещения Пушкина очень часто оказывались не отмеченными и в «Санктпетербургских ведомостях».

Возвращаемся к Н. П. Титову. Сопоставление списка приехавших в Петербург, в котором он указан, со сведениями, приводимыми в газете «Русский инвалид» о датах приезда в Петербург офицеров, упоминаемых в списке перед Н. П. Титовым и после него, позволяет уточнить время его приезда до 6 или 7 октября.

Итак, 6 или 7 октября Н. П. Титов приезжает в Петербург и, вероятно, привозит с собой рукопись книги. Как можно понять из статьи Д. И. Белкина, об окончании работы над первой частью книги В. Ф. Одоевский уже был извещен письмом. Ему Н. П. Титов свою рукопись и передает. Ознакомившись с ней, Одоевский соглашается договориться об издании книги и взять на себя ее редактирование. В процессе знакомства с рукописью и очевидных бесед по этому поводу с автором, Одоевский, надо думать, и предлагает поместить какой-нибудь отрывок из нее в пушкинский «Современник». Скорее всего это вряд ли могло произойти ранее середины октября. Все-таки Одоевскому надо было несколько дней для прочтения достаточно объемистой рукописи, да и не в первый же день по приезде Титова, Одоевский сразу приступил к чтению (к тому же не исключено, что рукопись еще требовалось отдавать переписчику).

Вероятно, Одоевский не дошедшей до нас запиской приглашает к себе Пушкина, обещая познакомить поэта с приехавшим гостем и его рукописью, которая может быть интересна издателю «Современника». Возможно, именно на это приглашение Пушкин и отвечает сохранившейся недатированной запиской: «Я дома больной в насморке. Готов принять в моей комнате любезного гостя – но сам из комнаты не выйду» (XVI, 207).

Дело в том, что через неделю после приезда Н. П. Титова в Петербурге резко испортилась погода. 14 октября выпал снег, и с тех пор «погода стоит ужасная: снег, дождь и грязь, так что невозможно

выйти из дому»⁵⁰. В ночь с 16 на 17 октября «при весьма сильном северо-западном ветре вода в Неве и каналах (а значит, и в Мойке, на набережной которой жил в это время Пушкин. – И. С.) поднялась на 6 футов 8 дюймов выше обыкновенного ее уровня. Во всех низких частях города, в Галерной Гавани, в Коломне, даже в Миллионной, вода выступила из труб»⁵¹.

Пушкин сильно простудился. 19 октября он еще был все-таки на традиционной встрече лицейстов, но уже 20 октября в аптеке Типмера выписывают микстуру для него, а на следующий день – еще и «грудной чай», 23-го – микстуру и капли, 28 октября и 1 ноября – микстуру⁵². Правда, вечером 1 ноября Пушкин уже будет читать у П. А. Вяземского свою «Капитанскую дочку».

Думаю, что именно в период вынужденного пребывания Пушкина дома В. Ф. Одоевский и Н. П. Титов могли посетить поэта. Он поневоле никому не спешил, и они могли спокойно побеседовать и подробно познакомиться его с рукописью книги. Для помещения в четвертый том «Современника» отобрали главу из первой части, выход которой намечался уже в начале 1837 года, так что предварительная журнальная публикация должна была послужить для нее своего рода визитной карточкой. Но и третья, последняя, часть могла привлечь внимание Пушкина именно своей кавказской тематикой. Тогда-то и могло быть высказано им желание перевести в стихах песню горцев.

Остается только повторить вслед за Н. П. Титовым: «Вольно же было неумолимой смерти подрубить прекрасное расцветшее дерево в полной его силе» !

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В разных работах эта резолюция датируется то 13, то 16 сентября. Причина и история этих разночтений следующие. Впервые дата этой резолюции – 13 сентября – была приведена В. В. Стасовым в его анонимно опубликованном обзоре архивных документов «Цензура в царствование императора Николая I-го» (см.: Русская старина. 1903. № 3. С. 589). М. К. Лемке также приводил дату 13 сентября со ссылкой на работу Стасова (см.: *Лемке М. К. Николаевские жандармы и литература 1826–1855 годов по подлинным делам третьего отделения С. Е. И. В. Канцелярии.* СПб., 1908. С. 413). Но вот А. П. Могиланский в своей замечательной, насыщенной новым фактическим материалом статье «А. С. Пушкин и В. Ф. Одоевский как создатели обновленных “Оте-

чественных записок» со ссылкой на подлинную докладную записку С. С. Уварова указал, что резолюция была наложена императором «16 сентября 1836 г. в Коломне» (см.: Известия АН СССР. Серия истории и философии. 1949. Т. VI. № 3. С. 219). После этой работы все восприняли новую дату – 16 сентября, не заметив содержащегося в утверждении А. П. Могилянского противоречия. Дело в том, что Николай I, возвращавшийся в то время из своей поездки по внутренним губерниям России, действительно, надо думать, рассматривал непрерывно доставлявшиеся ему фельдъегерями дела во время остановок. Надо полагать, что докладную записку С. С. Уварова он получил, прибыв на ночлег в Коломну. Однако точно известно, что в Коломну он прибыл «13 сентября в 8 часов вечера» (см.: Санктпетербургские ведомости. 1836. 17 сентября. № 211), а на следующий день отправился дальше в Петербург. Таким образом, в работу А. П. Могилянского явно вкралась описка или опечатка, которую никто не замечал, пока дотошная С. Л. Абрамович не обратилась вновь (судя по ее ссылке) к архивному первоисточнику и не восстановила истинную дату резолюции – 13 сентября (см.: *Абрамович С. Л.* Пушкин. Последний год. М., 1991. С. 341).

² Вероятно, князь Александр Никитич Волконский (1811–1878), сын княгини Зинаиды Волконской. В 1829–1832 годах его воспитателем был С. П. Шевырев.

³ Цитируется по: *Могилянский А. П.* А. С. Пушкин и В. Ф. Одоевский как создатели обновленных «Отечественных записок». С. 220.

⁴ Цензурное разрешение на первый том – 31 марта, на второй том – 30 июня 1836 года, т.е. тома выходили каждые три месяца, как и было намечено Пушкиным.

⁵ *Березина В. Г.* Из истории «Современника» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 1. М.–Л., 1956. С. 296 (прим. 41).

⁶ *Переселенков С.* Из истории «Современника» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1908. Вып. 6. С. 9.

⁷ Там же. С. 8–9.

⁸ *Могилянский А. П.* А. С. Пушкин и В. Ф. Одоевский как создатели обновленных «Отечественных записок». С. 220.

⁹ Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. СПб., 1862. С. 227.

¹⁰ Пушкин в письмах Карамзиных 1836–1837 годов. М.–Л., 1960. С. 119.

¹¹ Тем более, Пушкин не мог знать об этом раньше, а потому несправедливо утверждение С. Л. Абрамович о том, что «Пушкин, по-видимому, был полностью осведомлен о судьбе «Русского сборника», когда поместил на последних страницах третьего тома «Современника» объявление о том, что его журнал «будет издаваться и в следующем 1837 году» на прежних условиях» (см.: *Абрамович С. Л.* Пушкин. Последний год. С. 350).

¹² См.: *Абрамович С. Л.* Пушкин. Последний год. С. 353; *Летопись жизни и творчества А.С.Пушкина.* Т. 4 (1833–1837). М., 1999. С. 505.

¹³ М. А. Турьян, например, пишет, что 28 сентября «Одоевский садится за примечательное письмо в Москву к <...> Шевыреву, в котором <...> предлагает конкретные варианты «оживления» «Наблюдателя» с помощью петербуржцев. Среди них в первую очередь Одоевский называет, кроме себя, Жуковского и Краевского, – Пушкина. Вряд ли Одоевский давал это ответственное обещание Шевыреву без предварительного согласия поэта» (см.: *Турьян М. А.* Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского. 1. Вокруг «Современника» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 11. Л., 1983. С. 182–183).

¹⁴ Литературное наследство. Т. 58. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1952. С. 289 – 290.

¹⁵ Там же. С. 290 – 295.

¹⁶ Так, 8 октября Краевский писал М. П. Погодину: «Говорил я Пушкину о присылке в Москву Современника на Комиссию. Он говорил ни то, ни сё. Беззаботность его может взбесит и агнца!» (см.: Литературное наследство. Т. 16–18. М., 1934. С. 717). Речь идет о распространении только что вышедшего третьего тома журнала. Об участии Краевского в подготовке четвертого тома «Современника» свидетельствуют воспоминания И. П. Сахарова, написанные менее чем через десять лет после событий и не предназначавшиеся для публикации, а следовательно, искренние: «В это время Краевский заведовал корректурой «Современника». Пушкин присылал к нему статьи, Краевский сносился с типографией и окончательно пересылал листы к Пушкину. Как теперь помню, сколько было хлопот с «Капитанской Дочкою»: Пушкин настаивал, чтобы отдельно была напечатана эта повесть; а Краевский и Врасский, хозяин типографии Гуттенберговой, не соглашались и, кажется, настояли на своем» (см.: Русский архив, 1873. № 6. Стлб. 974).

¹⁷ Например: *Еремин М. П.* Пушкин-публицист. Изд. 2-е. М., 1976. С. 408–412.

¹⁸ *Заборова Р. Б.* Неизданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 1. М., 1956. С. 328–329.

¹⁹ *Вакуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины». М., 1972 (см.: То же. Изд. 2-е. М., 1986, с. 264–265, 373).

²⁰ *Турьян М. А.* Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского. С. 174–183.

²¹ А не Цензурного комитета, как пишет М. А. Турьян (см.: там же, с. 180). Кстати, отмечу еще одну вкравшуюся в ее работу ошибку. Говоря о тексте письма Одоевского и Краевского, М. А. Турьян отмечает, что «Р. Б. Заборова внесла в него частное, но очень существенное текстологическое уточнение», и дает ссылку: Заборова Р. Б. Неизданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине. С. 328. Замечу, что ни на указанной, ни на какой другой странице своей работы Р. Б. Заборова не вносит никаких текстологических уточнений в письмо Одоевского и Краевского и вообще только однажды о нем упоминает на с. 329, хотя и полемизирует с мнением Ю. Г. Оксмана об отношении Одоевского к Пушкину.

²² Там же. С. 181.

²³ Литературное наследство. Т. 58. С. 289.

- ²⁴ См. прим. 16.
- ²⁵ См.: Переписка А. С. Пушкина. Т. 2. М., 1982. С. 441. Но я не исключаю и того, что этот первый разговор мог произойти еще до отъезда В.Ф.Одоевского в Ревель.
- ²⁶ *Одоевский В. Ф.* О нападениях Петербургских журналов на Русского поэта Пушкина // Русский архив. 1864. № 7–8. Стлб. 831.
- ²⁷ *Вакуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины». Изд. 2-е. М., 1986. С. 373.
- ²⁸ Цитируется по: *Абрамович С. Л.* Пушкин. Последний год. С. 272–273.
- ²⁹ *Одоевский В. Ф.* О нападениях Петербургских журналов на Русского поэта Пушкина. Стлб. 824–831.
- ³⁰ *Заборова Р. Б.* Неизданные статьи В.Ф.Одоевского о Пушкине. С. 325–326.
- ³¹ *Абрамович С. Л.* Пушкин. Последний год. С. 389–390.
- ³² Там же, с. 366 («середина октября»); Летопись жизни и творчества А.С.Пушкина. Т. 4. С. 512 («октябрь, сер. (?)»).
- ³³ Остафьевский архив. Т. 3. СПб., 1899. С. 316.
- ³⁴ Месяцеслов, или Общий штат Российской империи на 1834. Часть первая. СПб., 1834. С. XXVI.
- ³⁵ *Абрамович С. Л.* Пушкин. Последний год. С. 389.
- ³⁶ Летопись жизни и творчества А.С.Пушкина. Т. 4. С. 648 (прим. 516).
- ³⁷ *Белкин Д. И.* Пушкин и Николай Титов // Временник Пушкинской комиссии, 1981. Л., 1985. С. 157.
- ³⁸ *Безъязычный В.* Загадочные чичероне дель К...о. // Неделя. 1975. № 3 (775). С. 8.
- ³⁹ *Белкин Д. И.* Пушкин и Николай Титов. С. 154–159.
- ⁴⁰ Вероятно, Н. П. Титов сблизился с В. Ф. Одоевским через своего брата В. П. Титова, который был дружен с князем еще со времен московского кружка любителей.
- ⁴¹ *Белкин Д. И.* Пушкин и Николай Титов. С. 157.
- ⁴² *Абрамович С. Л.* Пушкин. Последний год. С. 394 («конец октября – начало ноября»); Летопись жизни и творчества А.С.Пушкина. Т. 4. С. 520 («октябрь, конец (?) ... ноябрь, нач.»).
- ⁴³ *Белкин Д. И.* Пушкин и Николай Титов. С. 158.
- ⁴⁴ Цитируется по: *Белкин Д. И.* Пушкин и Николай Титов. С. 158.
- ⁴⁵ *Белкин Д. И.* Пушкин и Николай Титов. С. 159.
- ⁴⁶ *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л., 1989. С. 436.
- ⁴⁷ Современник. Литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным. Приложение к факсимильному изданию. М., 1987. С. 198.
- ⁴⁸ Прибавление к Санктпетербургским ведомостям. 1836. 22 октября. № 241.

⁴⁹ Московские ведомости. 1833. 10 мая. № 37.

⁵⁰ Из письма Софьи Николаевны Карамзиной к брату Андрею от 18 октября 1836 года. (см: Пушкин в письмах Карамзиных. С. 120).

⁵¹ Санктпетербургские ведомости. 1836. 18 октября. № 238.

⁵² Архив опеки Пушкина. М., 1939. С. 105.

Поэтика и семантика

Пушкин и романтизм

Ефим КУРГАНОВ

П А Р И Ж

ВАДИМ РУДНЕВ в работе «Призрак реализма» пришел к мысли, что русского реализма в девятнадцатом столетии, собственно, и не было. Но далее в его рассуждениях начались явные несообразности. В частности, он заявил примерно следующее – то, что называют русским реализмом, есть на самом деле ни что иное, как поздний романтизм.

Реализм – скорее всего не реальное обозначение литературного направления, а некий социально-идеологический ярлык, за которым не стоит никаких фактов. Как же в таком случае можно описать этот период русской литературы, пользуясь общепринятой терминологией? Думается, можно сказать, что это была литература позднего романтизма¹.

Исследователь предельно размывает границы понятия «русский романтизм», без всяких на то оснований превращая его в суперглобальную систему. Романтизм у него охватывает период с начала девятнадцатого до середины двадцатого века, то есть вся русская классическая литература как бы оказывается романтизмом.

Не проще и не логичней ли полагать, что с начала XIX века и до середины XX столетия длилось какое-то одно большое направление, которое можно назвать Романтизмом с большой буквы и граница окончания которого приходится на середину нашего века².

Монстр реализма Рудневым справедливо отбрасывается, но только для того, чтобы быть поглощенным не менее фиктивным и подложным монстром романтизма.

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

1

Ю.М. Лотман, определяя в одной из последних своих работ («О русской литературе классического периода. Вводные замечания») основные теоретические перспективы истории литературы как науки, перспективы построения общих курсов истории литературы, отметил, в частности, следующее:

Деление на эпохи Средних веков, романтизма, реализма не является в данном случае определяющим – определяет некая общенациональная культурная модель, которая проходит сквозь эти эпохи от начала до конца³.

Безусловно, давно уже пора перестать строить историю литературы по схемам, как смену общих унифицирующих этапов (классицизм – сентиментализм – романтизм – реализм – модернизм – социалистический реализм – постмодернизм). Вполне правомерно писать об истории литературных программ, но только литературный процесс никогда не является чистой реализацией программ. Все гораздо сложнее и интересней.

Кроме того, что нужно крайне осторожно относиться к глобальным литературоведческим схемам, давно пора уже отдельно «разобраться» именно с русским романтизмом, и вот почему.

В исследованиях, посвященных русскому романтизму, столько налипло лишнего, устарелого, внутренне мертвого, налипло много такого, что, как мне кажется, давно уже должно быть кардинально переосмыслено. Более того, необходимость в такого рода переосмыслении является просто настоятельной.

Вообще я убежден, что реально русский романтизм 20–30-х годов XIX столетия в целом есть явление весьма сомнительное, требующее достаточно критического рассмотрения. Более того, общий репертуар концепций русского романтизма требует принципиальной переработки, достаточно радикального обновления.

В предлагаемом цикле заметок я, отказавшись от традиционного, глубоко инерционного подхода, попробую показать, что А.С. Пушкин

кин, строго говоря, никогда не был романтиком и – более того – что романтизм был глубоко чужд его творческому и жизненному самоощущению, его главным эстетическим приоритетам. Разорванное романтическое сознание никак не соответствовало пушкинскому пониманию гармонии.

2

Смеяться над романтиками и романтизмом, пародировать их, быть беспощадным к ним Пушкин в своем творчестве не раз с удовольствием себе позволял (например, об этом свидетельствует хотя бы откровенно антиромантически построенный образ Ленского в «Евгении Онегине», да и сам роман в стихах во многом антиромантичен).

Пародировал Пушкин и штампы романтической литературы – например, в «Повестях Белкина» (по-моему, особенно это касается новеллы «Выстрел», но не только). Однако романтизмом писатель, сколько можно судить по имеющимся данным, никогда не обольщался – мешала сильная классическая закваска, которую ничем было не истребить.

Кстати, довольно часто не обращают внимание на то любопытнейшее обстоятельство, что по основной своей стилистической направленности антиромантична еще и повесть «Пиковая дама», и этот антиромантизм знаменитой пушкинской повести в высшей степени не случаен и даже показателен. На данном моменте стоит остановиться особо.

Кажется, один только Б.М. Эйхенбаум в обширной, монографической по характеру статье о романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» вскользь, но точнейшим образом заметил, что повесть «Пиковая дама» представляет собой пародирование целого ряда романтических моделей, что она по характеру своему пародийна. Приведу целиком это замечательное наблюдение, удивительная проницательность которого, кажется, до сих пор так и не была оценена по достоинству:

«Пиковая дама» – тонкая и острая пародия (в пушкинском, серьезном смысле этого слова) на «демонизм» и «байронизм» 30-х годов, особенно в том виде, особенно в том виде, какой приняли эти идеи и настроения во французской литературе, а под ее влиянием частично и у нас. Пародия сделана настолько серьезно и глубоко, что читатель мог и не

обратить внимание на эту сторону повести, а заметить только ту ее особенность, что странная «романтическая» история рассказана в ней далеко не романтическим слогом и тоном⁴.

Впоследствии Л.С. Сидяков в книге «Художественная проза А.С. Пушкина», правда, не развернул, не углубил, но хотя бы учел, напомнил краткое, брошенное вскользь наблюдение Б.М. Эйхенбаума (как правило, и этого не делается):

Фантастика в «Пиковой даме» – не явление ирреального мира. Пушкину чуждо было представление о «двоемирии», свойственное немецкому романтизму. Будучи ориентированной на эту традицию, «Пиковая дама» полемична по отношению к ней. Художественные решения Пушкина противопоставлены романтической фантастике⁵.

И вот что тут еще крайне важно. Не просто в целом пародиен текст повести.

Явно пародийна специально заданная загадочность «Пиковой дамы». Только имея в виду разоблачение романтической эстетики, Пушкин сделал загадочность одним из определяющих конструктивных элементов этой повести.

Присутствие загадочного в «Пиковой даме» отнюдь не означает, что загадочное явилось конструктивным фактором пушкинской поэтики. В данном случае проявилось только то, что писатель окунул в быт и довел до абсурда принцип романтической двойственности, тем самым внутренне уничтожая его.

Кстати, заглавие повести символично, но одновременно опять-таки пародийно – оно несет печать пародийной символики, а точнее, печать пародируемой символики, которая по сути своей глубоко антиромантична. Обычно данное обстоятельство как бы опускается. Так, Н.Н. Петрунина в книге «Проза Пушкина (пути эволюции)» отмечает, например, следующее:

Обе они, и «Пиковая дама», и «Медный всадник», названы не именем фабульного героя, а именем его антагониста и даже не его самого, а его метафорического «заместителя», по смерти антагониста принявшего на себя его функции и в определенный момент решительно вмешивающегося в судьбу героя. Но дело не только в этом: названия повестей полисемантчны и символичны. Слова «Пиковая дама» означают не просто игральную карту, но и старую графиню, и символ судьбы, увлекающей героя к безумию и гибели⁶.

Все так, но только, как мне кажется, тут следует уточнить вот что.

Автор «Пиковой дамы» не подражает всерьез романтической символике, не берет эту символику на свое творческое вооружение, а обнажает, разоблачает ее в изящно-точной и одновременно беспощадной пародии.

Символ Пушкину понадобился в повести только как объект пародии, и это принципиально важно для понимания замысла «Пиковой дамы».

В общем, Пушкин в своем творчестве многократно и достаточно целенаправленно критиковал, пародировал основные принципы романтической эстетики, вскрывая их внутреннюю противоречивость и их, как ему казалось, искусственность, надуманность.

Помимо неприятия мистического толкования демонизма и всякого рода потусторонних явлений, романтическое культивирование неясности, загадочности, незаконченности вызывало у Пушкина ощущение эстетической брезгливости, оскорбляло его вкус и никак не соответствовало его пониманию того, каким должен быть идеальный художественный текст.

3

О характере и особенностях откровенной антиромантичности пушкинской эстетики, об антиромантической настроенности поэта прежде всего и пойдет речь в предлагаемом цикле заметок.

Причем особый акцент будет прежде всего сделан на том немало важном обстоятельстве, что для Пушкина в корне было неприемлемо романтическое понимание символа.

Прошу извинить за возможные повторы. Полагаю, они прежде всего могут быть вызваны тем обстоятельством, что каждая из предлагаемых заметок в общем-то представляет собой достаточно самостоятельный текст. Начиная заметку, я проблематику пушкинского романтизма фактически поднимаю как бы каждый раз заново.

ЗАМЕТКИ О ПУШКИНЕ
И РОМАНТИЗМЕ

I

Думаю, что уже признан очевидным тот факт, что во Франции классицизм пришелся на XVII столетие, а в России на – XVIII, т.е. в России классицизм утвердился столетием позже. Ничего удивительного тут нет. Вспомним, например, наблюдение В. Ф. Одоевского:

Мы, русские, последние пришли на поприще словесности⁷.

Вообще стадийное оформление литературных движений нельзя понимать слишком прямо, слишком буквально. Хронологическая точность здесь невозможна. Стадийный принцип должен применяться лишь с известной долей приближенности.

Человеческий организм проходит одни и те же стадии, но одни дети взрослеют раньше, другие – позже; так же происходит и с литературами. Но вот когда начинают говорить о романтизме, то эти прописные казались бы истины почему-то улечиваются. Во всяком случае, исследователи и читатели боятся даже предположить, что русский романтизм мог появиться на свет столетием позже⁸, чем западно-европейский его собрат, хотя аналогия с классицизмом напрашивается сама собой.

Как принято считать, в Европе романтизм начал утверждаться как культурно-эстетический итог первой Французской революции и целого ряда общественно-политических тенденций начала XIX столетия. Россию принято автоматически подключать к этому процессу.

Между тем в России романтизм, мне кажется, как некий эстетический этап, собственно, фактически стал формироваться в целом столетием позже (символизм).

А в первой половине XIX столетия романтизмом по-настоящему были захвачены лишь некоторые маргинальные тогда фигуры, и маргинальность их заключалась как раз в том, что они реально, а не декларативно ориентировались на эстетику романтизма. Тут прежде всего стоит назвать Ф. И. Тютчева.

Сей дипломат и поэт-дилетант, каковым он являлся в 10–20-е годы девятнадцатого столетия, как автор был тогда совершенно марги-

нальной фигурой и, видимо, даже не пытался литературно легализоваться, войти в писательский «истэблишмент».

Тютчев был романтиком в немецком вкусе?; разорванный, экстатичный мир его творчества был прямо резко противоположен тому внешнему, демонстративному романтизму, что в целом культивировался тогда в России.

Тютчев был слишком *настоящий* романтик, чтобы получить официальное признание, закрепиться в среде лжеромантиков.

Пушкин же был явный лидер. Правда, к 30-м годам он все меньше побеждал, все меньше мог конкурировать с газетно-журнальными дельцами, но это совершенно не отменяло его лидерства, его исключительного положения на литературном небосклоне.

И вот такая стержневая, определяющая для 20–30-х годов личность, как Пушкин, фактически реально тем не менее оказалась вне притяжения романтизма. Произошло это, кстати, отнюдь не случайно.

II

Все дело в том, что в целом романтизм тогда в России был довольно-таки декларативный: то был поверхностно усвоенный элемент европейской моды. У многих было желание стать романтиками, пересадить на русскую почву популярное, престижное западно-европейское явление, но теперь можно признать, что фактически это тогда не получилось.

Для меня тут главным мерилom является отношение к слову; об этом еще будет далее разговор.

Пока же только отмечу, что эстетический контекст пушкинского образа, субъекта пушкинской лирики в целом структурировался, вопреки литературоведческим штампам, отнюдь не по канонам романтизма, а скорее даже вопреки им.

Разорванный, экстатичный мир романтиков для Пушкина вообще находился за пределами сколько-нибудь приемлемой нормы.

Если воспользоваться популярной некогда терминологией Ф. Ницше, то поэт был настроен не аполлонически, а дионисически. Культивируемый романтиками хаос Пушкин начисто отвергал, а причина этого была именно в принципиальном антиромантизме пушкинской эстетики, в антиромантическом отношении поэта к слову.

Г.А. Гуковский в книге «Пушкин и русские романтики» вынужден признать отказ юного Пушкина от соблазна погружения в субъективность; вот что, в частности, ученый заметил по этому поводу:

Следует учесть при этом, что Пушкин, вообще говоря, менее почти всех своих современников-поэтов мог поддаться соблазну полного погружения в субъективность. Будучи около 1820–1824 годов вождем русского романтизма, он был все же наименее подвержен увлечениям индивидуализмом и субъективизмом¹⁰.

Но ведь фактически данное рассуждение разрушает основную концепцию исследователя: отказ от субъективности означал тогда отказ от романтизма. Так, собственно, и было.

Как можно быть вождем романтизма и отрицать субъективизм? Романтизм-то прежде всего как раз и заключается в субъективности мировосприятия, все остальное по сути является наносным – нет субъективности, причем резко концентрированной, значит, нет и романтизма.

Стоит вспомнить, что Г.Ф. Гегель в своем знаменитом курсе эстетики выделил «принцип романтической субъективности» как одно из основных, определяющих свойств романтической формы искусства:

На ступени романтического искусства дух знает, что его истина состоит не в том, чтобы погружаться в телесность; наоборот, он становится уверенным в своей истине лишь благодаря тому, что уходит из внешней стихии в задушевное слияние с собою и полагает внешнюю реальность как некое несоразмерное ему существование¹¹.

Фактически Пушкин был вождем романтизма, которого на самом деле не было, а точнее, он был псевдовождем псевдоромантизма. Для такого утверждения, полагаю, есть следующие основания.

Да, декларативно романтизм в России в пушкинское время существовал, но вот семантически отнюдь нет. Однако надо признать, что сам Пушкин романтизм отнюдь не декларировал и не пропагандировал.

Надо признать и то, что, в общем-то, Пушкин был довольно честным антиромантиком (то, что он называл «истинным романтизмом»), к реальному романтизму ровно никакого отношения не име-

ло, что он и сам достаточно ясно понимал). Это критики и исследователи ценой двухвековых усилий навели-таки на него псевдоромантический глянец.

III

Борис Гаспаров (Колумбийский университет) в своей статье «Поэтика Пушкина в контексте европейского и русского романтизма» берет давнюю схему, которая, полагаю, давно отжила свое, но он берет эту схему отнюдь не для того, чтобы ее отбросить или переосмыслить, а для того, чтобы произвести косметический ремонт и опять пустить в «дело».

Ученый, вынужденный признать всю мощь влияния на Пушкина классицистической и сентименталистско-салонной эстетик, все-таки, вопреки фактам, упорно «рядит» поэта под романтика, отказываясь почему-то менять канонизированную в советском литературоведении концепцию:

Пушкин идет дальше многих современных ему поэтов-романтиков и в отношении разнообразия своих литературных источников, среди которых естественно уживаются французский и русский классицизм и современная поэту романтическая литература...¹²

В результате такого подхода традиционная схема обновляется, начинает выглядеть более достоверной, но принципиально не переосмыслиется (фиксируется целый ряд дополнительных компонентов, но Пушкин по-прежнему продолжает определяться как романтик). Между тем вся эта схема в корне является надуманной. Судите сами.

Для поэта-романтика ясность отдает пошлостью, банальностью. Поэту-романтику стыдно быть понятным. Он презирает гармонию, порядок, если сквозь них не просвечивает хаос. Ясность классического рисунка претит романтику. Но в таком случае Пушкин не был романтиком. Никогда.

Кажется, это посмел признать, пусть и вскользь, лингвист Роман Jakobson (литературоведы, увы, оказались не столь дальновидными, не столь глубокими и, главное, не столь смелыми). Сделал он это в «Заметках на полях лирики Пушкина». Вот что, в частности, он отметил:

Особое внимание Пушкина к точности, простоте и смысловой наполненности поэтического слова отличает его лирическую поэзию от романти-

ческой лирики. Его поэтическое повествование течет спокойно, «без печали и гнева»; при выборе лексического материала и синтаксических конструкций он не обращается к средствам эмоциональной, экспрессивной речи. В области пунктуации для него характерно избегать многоточий, восклицательных и нередко даже вопросительных знаков; он чрезвычайно внимателен к границам лексических значений...¹³

Да, «смысловая наполненность поэтического слова», несомненно, выводит мир Пушкина за пределы романтической лирики. Можно даже сказать, что реально, практически Пушкин был воинствующим антиромантиком.

Всякую семантическую неясность, расплывчатость, текучесть он воспринимал как двусмысленность, как недопустимую стилистическую небрежность, как эстетическую невоспитанность.

IV

Культивировавшие романтиками размытые контуры, волнистая линия как противопоставление прямой линии классического искусства, неясность, нечеткость как основа магического воздействия (Новалис писал, например: «Лессинг видел чересчур остро и терял поэтому чувство целого во всей его неясности, магическое воззрение на предметы в их освещенности и в их затененности»¹⁴) для Пушкина были просто неприемлемы, в корне неприемлемы, начисто исключались им в собственной творческой практике. То же самое в принципе можно сказать и о М.Ю. Лермонтове. Он слишком определен, слишком резок, слишком не выносит в своей поэзии семантической неясности, размытых контуров и волнистых линий, чтобы называться романтиком.

Н.Я. Берковский писал в своей классической работе «Романтизм в Германии»:

Романтики не доверяли ничему, что отстоялось, уплотнилось, сложилось, принуждало и повелевало. По романтикам даже контур есть депотизм, обводит образ чересчур черным контуром – что как бы держать его в заключении¹⁵.

Романтики любили туманности и неопределенности, – в них прячется свобода. Где все приведено в ясность, там свободы нет¹⁶.

А для Пушкина свобода – там, где ясность, которая у него совсем не отрицала многозначность. Но ясность Пушкина, вполне допускавшая многозначность и даже предполагавшая ее, была противоположна неопределенности и последовательной семантической зыбкости слова и образа у романтиков. Образ у Пушкина может включать в себя целый спектр значений, но он всегда завершен, закончен, и он никогда не двоится, и в этом смысле он антиромантичен.

Л.Я. Гинзбург писала в своей знаменитой книге «О лирике», что В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков основали школу «гармонической точности», подчеркнув при этом, что к этой школе принадлежал и юный Пушкин¹⁷. Вероятно так все и было, но только я должен решительно сказать, что к романтическому движению эта поэтическая школа на самом деле прямого отношения не имеет.

Вообще само понятие «гармонической точности» совершенно несовместимо с романтизмом. Последний скорее можно определить как школу принципиальной неточности, нечеткости, незаконченности.

В России шло тогда в основном лишь довольно внешнее культивирование модных форм отрывка, фрагмента, но это очень часто сочеталось с внутренне антиромантическим пониманием текста, слова, образа. Да, Пушкин основательно осваивал фрагмент как перспективный и модный жанровый тип, но при этом эстетические вкусы его отдавали архаикой, непосредственно уходя в XVIII век. Кстати ведь, открыли фрагмент не романтики, а сентименталисты. И потом Пушкин был слишком рационален, слишком старомоден для романтизма, который балансировал между постигаемым разумом и иррациональным, но при этом статус иррационального в романтизме был чрезвычайно высок, хотя он порой и корректировался разумом. И этот пиетет перед иррациональным, культивирование хаотического поэт осуждал.

Пушкинское чувство меры, понятности, смысловой ясности, по сути дела, полностью отменяло, отбрасывало главные романтические акценты, романтическое понимание того, каким должен быть художественный текст. В результате текст двоящийся, зыбкий, не отстоявшийся, не имеющий четких контуров, Пушкин решительно отвергал, определяя его как проявление эстетической невыдержанности, эстетической слабости.

Так что в пределах пушкинской поэтики реально для романтизма места не было. Традиционные утверждения типа «Пушкин полностью овладел “романтической” темой, “романтической” проблема-

тикой и “романтическим” стилем»¹⁸, полагаю, во многом являются голословными.

На уровне отношения к слову Пушкин вообще не был романтиком. Интересно, что Е.А. Маймин, нисколько не сомневавшийся в том, что в творчестве Пушкина был особый романтический этап, в своем анализе романтических элегий поэта вынужден был признать, что они, в общем-то, лишены индивидуального начала:

Прямой, понятийный смысл таких стихотворений, как «Погасло дневное светило...», по существу, не так уж и индивидуален¹⁹;

Стилистическая система романтической лирики оказывается в некоторой мере ограниченной и замкнутой. Но это вовсе не отменяет искренности и истинности личных признаний в стихах. Романтические мотивы и романтические слова однообразны и многообразны одновременно, они и общи, и неповторимы²⁰.

Ученый, правда, как-то пытается оправдать однообразие, внеличностность образов в пушкинских романтических элегиях, доказывая, что они не противоречат принципам романтической эстетики, но делает это не очень убедительно, да это и понятно, ведь без доминирования субъективно-личностного начала романтизм в принципе невозможен.

V

Множество статей, монографий, диссертаций написано о том, как Пушкин изживал романтизм и овладевал реализмом²¹. А изживать-то фактически было нечего, ведь Пушкин, как только что было сказано, не был романтиком. И дело тут даже не в самом Пушкине, а в общей литературной ситуации начала XIX века.

П.А. Вяземский, провозгласивший русский романтизм в предисловии к поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан», реально никакого отношения к романтизму не имел. Вяземский – самый что ни на есть подлинный карамзинист, в творческой практике своей совершенно не связанный с романтической эстетикой. А трактат о романтической поэзии, принадлежащий перу Ореста Сомова, – чистой воды компиляция, реферат по книге мадам де Сталь «О Германии».

Как реального явления российского романтизма в первой половине XIX века не существовало, а вот декларирование его происходи-

ло достаточно интенсивно, но оно выдавало желаемое за действительное. Раз есть на Западе, должно быть и у нас – вот что лежало в основе такого рода декларирования.

Сам Пушкин никогда не объявлял себя романтиком. Но дело даже не в этом. Он ведь вполне мог не объявлять себя романтиком, но реально быть им.

Кажется, единственным, кто написал правду о мифичности русского романтизма, оказался академик А. Н. Веселовский²². В своей книге о В. А. Жуковском он подчеркнул, что Жуковский не только не был первым романтиком, а вообще не был романтиком.

Вот, в частности, как начинается глава 14-я («Поэтика романтиков и поэтика Жуковского») этой книги:

Если проводить связь между «душой Жуковского» и теми направлениями западной литературы, которые она отразила, то нам нечего выходить из течений сентиментализма²³.

Естественно, этого положения великого теоретика стараются не замечать, или же всячески замазывают смысл, непосредственно вытекающий из него, пытаются нейтрализовать центральный вывод ученого:

Книга А.Н. Веселовского о Жуковском открывает собою собственно поэтическое изучение русского романтизма в целом, несмотря на то, что исследователь не считает поэта романтиком²⁴.

Н.В. Измайлов предложил компромиссную концепцию «сентиментального романтизма» Жуковского, боясь, видимо, открыто признать правоту А.Н. Веселовского²⁵, и вот почему.

Все дело в том, что приведенное положение А.Н. Веселовского представляет собой мину, подведенную под расхожую концепцию **ЖУКОВСКИЙ – ПЕРВЫЙ РОМАНТИК**. А ведь А.Н. Веселовский в книге о Жуковском не просто «загнал» своего героя в «сентиментализм», а и показал еще, что Жуковский реально не был связан с романтической эстетикой.

«Романтики – символисты»²⁶, – напоминает А.Н. Веселовский, а затем показывает, насколько несимволичен мир Жуковского со всей его «гармонической точностью»:

От романтиков перейдем еще раз к Жуковскому. Он не символист их стиля, в сравнении с ними его можно бы назвать классиком; он прост; его чудесное носит специальный характер Юнговых *Ночей* и Оссиана: оно либо лунное, либо загробное, либо просто сказочно-страшное.

И его притягивает «невыразимое», «неизреченное». <...> «Прелесть природы в ее невыразимости», – писал в 1821 году Жуковский, но средства выражения у него не те, что у романтиков²⁷.

Вывод А. Н. Веселовского, что символ противопоставлен поэтике Жуковского, чрезвычайно важен, и не только для понимания Жуковского.

VI

Поэзия 10–20-х годов XIX столетия фактически не знает символа, то есть той спайки, которая соединяет видимый и невидимый миры, выразимое и невыразимое. Декларирование невыразимого та эпоха хорошо знает, но на практике символу тогда предпочиталась аллегория.

И поэзия Пушкина асимволична и амистична, что в высшей степени закономерно. Самый же страшный пушкинской поэзии грех, с точки зрения романтической эстетики, это – ясность.

Н.Л. Степанов в статье «Слово в поэзии Пушкина» отметил следующее:

Даже в тех случаях, когда стихи Пушкина перифрастичны или иносказательны, смысловая, «понятийная» основа их остается. Символика Пушкина всегда конкретна, всегда расшифровывается в ней точная и ясная мысль. Эту расшифровку идеи, мысли, которую вкладывает в стихотворение Пушкин, нагляднее всего можно ощутить в стихотворениях, имеющих политическую символику²⁸.

Приведенное наблюдение в высшей степени точно, но то, что исследователь называет символом, на самом деле таковым не является, а тем более это не является символом в понимании романтиков. Несомненно, Н.Л. Степанов под политической символикой у Пушкина подразумевает аллегорию, и только аллегорию.

Ученый говорит, что символ у Пушкина расшифровывает мысль. Между тем символ ее зашифровывает, кодирует, сгущает, уплотняет, а не разъясняет.

Символ в понимании романтиков принципиально неясен, неустойчив, загадочен и, может быть, даже необъясним. Скорее с романтизмом и романтическим принципом символизации можно соотнести сборник Е. Баратынского «Сумерки», тютчевские поэтические

фрагменты, довольно многое в творческом наследии Н. Гоголя, но Пушкин-то уж совершенно антиромантичен.

Я считаю, что только в силу никак не умирающей инерции можно сейчас говорить о романтических тенденциях в пушкинском творчестве²⁹. Появление у Пушкина образа, хотя бы отдаленно напоминающего *голубой цветок* из романа Новалиса «Гейнрих фон Оффтердинген» (кстати, у Александра Блока, подлинного романтика, была поэма «Ночная фиалка»), просто исключено.

Грустно, но подход Н.Л. Степанова отнюдь не является исключением, скорее – наоборот.

В знаменитом пушкинском стихотворении «К морю», считающемся одной из вершин русского романтизма, образ моря непосредственно построен по законам аллегории.

Море у Пушкина обозначает целый спектр явлений, от Байрона до Наполеона.

Символ же ничего не обозначает. Он самодостаточен. В нем можно что-то найти или не найти, однако существует он вовсе не для того, чтобы что-то расшифровать или объяснить. Но В.В. Виноградов в монографии «Стиль Пушкина» почему-то упорно отказывается замечать прямой аллегоризм стихотворения:

Наиболее ярко и остро новое отношение к предмету обнаруживается в пушкинском стихотворении «К морю» (1824). Здесь море, свободная и гордая стихия, представляется как друг поэта, и поэтому свойства и атрибуты моря изображаются в субъективном символическом освещении. <...> Таким образом, море отражает и символизирует свойства лирического героя. Оно выступает как символическое зеркало...³⁰

Подход В.В. Виноградова демонстрирует устойчивую тенденцию. Как правило, когда пишут о поэзии Пушкина, то под символом на самом деле имеют в виду аллегорию. Видимо, делается это потому, что символ эстетически гораздо более престижен, чем аллегория, и кому-то кажется, что высочайшему рангу Пушкина соответствует именно символ. Данная терминологическая путаница, независимо от того, возникает ли она осознанно или непреднамеренно, все-таки должна быть устранена.

VII

Эстетика Пушкина начисто исключает загадочность, эстетика романтизма в обязательном порядке ее предполагает:

Целью его (романтика. – Е.К.) стилистической работы является не ясность и понятность, – как можно решиться осквернить тайну, хотя бы только попытавшись сделать ее ясной для мысли! – но, скажем мы смело, *непонятность*³¹.

«Темно и вяло» – это по определению поэта и есть романтизм:

Так он писал *темно и вяло*
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нимало
Не вижу я; да что нам в нем?)³²

И соответственно, символ по Пушкину – это плохо, ибо неясно. «Истинный романтизм», противопоставившийся писателем романтизму реальному, фактически не знает символа и даже исключает его, и это понятно. Символ ведь как раз прежде всего и должен быть темным, неясен, двусмыслен (его, в отличие от аллегии, невозможно свести к какой-то одной определенной идее или даже к группе идей):

Символ – только там, где нет полной адекватности значения и образа. В символе должна всегда оставаться неопределенность <...> Поэтому в символе всегда остается принципиальная *двусмысленность*³³.

Преимущества символического взгляда на мир для Пушкина так и остались непонятны. Темнота символа его отталкивала. Но это именно в тот самый период его творчества, который принято называть романтическим.

В поздний же период творчества, в тот самый, когда Пушкин, как считают, овладел вершинами реализма и историзма, он открывает для себя громадные возможности символа в поэме «Медный всадник». Однако это случай все-таки для Пушкина исключительный³⁴. Скажем, «Сказка о золотом петушке», создававшаяся в так называемый «реалистический» период, возникла все-таки в поле пушкинского аллегоризма. В целом из символа и аллегии Пушкин все-таки предпочитал последнюю.

Возвращаясь к теме позднего символизма Пушкина, хочу подчеркнуть следующее.

В поэме «Медный всадник» символ построен на многозначности, на соположении смыслов. А вот у романтиков символика основана на неясности, темноте, текучести, незавершенности, на не полной выявленности символа, ибо по представлениям романтиков символ в силу своей специфики и не может быть со всей определенностью выявлен («мысль изреченная есть ложь»³⁵ – совершенно по-романтически писал Тютчев; ср. со словами Брентано: «То, что я должен нести мою муку, не выговаривая ее в словах, – заслуженная епитимья за то, что я часто погрешал выговариваньем невыговариваемого»³⁶).

Так что следует иметь в виду: когда в 30-е годы девятнадцатого столетия символ наконец появляется у Пушкина, то по своему основному характеру он резко и последовательно антиромантичен.

Природа пушкинских символов, заявляющих о себе в последние годы жизни поэта, к романтической эстетике на самом деле отношения не имеет. Строго говоря, пушкинские символы во многом так и остаются аллегориями, но только сложными, насыщенными целым спектром значений, так сказать, многоканальными аллегориями.

В целом же, подчеркну, творчество Пушкина асимволично, и асимволично оно во многом как раз в силу своей последовательной антиромантической. Строго говоря, Пушкин своему антиромантизму так и не изменил даже тогда, когда писал поэму «Медный всадник».

VIII

Противопоставление символа аллегории, как весьма точно заметил Цв.Тодоров, «изобрели романтики, и она (эта оппозиция. – Е.К.) позволила им противопоставить себя всем неромантикам»³⁷.

Оппозиция СИМВОЛ – АЛЛЕГОРИЯ многое позволяет уяснить в природе пушкинской эстетики, которая реально существует в поле неромантизма.

Аллегория – это чисто условная реальность, не имеющая самостоятельного бытия и самостоятельной эстетической значимости. Аллегория появляется лишь для обозначения некоторой мысли, тен-

денции, явления. Символ же прежде всего существует вовсе не для того, чтобы что-то обозначать – функционально он отнюдь не иллюстративен:

Аллегория означает нечто непосредственно, то есть ее чувственно воспринимаемая сторона существует лишь для того, чтобы передавать некий смысл. Символ же означает нечто только косвенным, вторичным образом; он существует прежде всего ради самого себя, и лишь вторичным образом мы обнаруживаем, что он одновременно что-то означает³⁸.

Пушкинский образ предназначен прежде всего для того, чтобы передавать некий смысл или даже смыслы. Арион из одноименного стихотворения – это вовсе не древнегреческий певец, это у Пушкина чисто условный персонаж, введенный для того, чтобы можно было аллегорически рассказать о судьбе поэта в последекабристскую эпоху. В принципе так же устроены знаменитые стихотворения «Пророк» и «Анчар», и многие другие шедевры пушкинской лирики. И все это не случайно, ведь Пушкин не любил ни символов, ни романтизма.

Эстетика Пушкина построена на совершенно иных основаниях, что ощутимо и на стилистико-грамматическом уровне; см., например, такое наблюдение В.В. Виноградова, которое было сделано ученым в книге «Стиль Пушкина»:

Пушкин культивирует принцип конструктивного согласия, соответствия вещей, образов и идей в единстве композиции. Применения и переносы значений не должны разрывать прямой связи словесной цепи с тем поэтическим предметом, который непосредственно стоит за словом. Пушкин отрицает сложную транспозицию значений, «двойные» и тройные метафоры...³⁹

Образ у Пушкина создается, чтобы нечто обозначать, и потому он по своей сути знаков и антисимволичен.

Образ у Пушкина может сложно обозначать сложное, но общий аллегорический принцип при этом в общем-то остается неизменным.

Структуру же символа отличает совершенно иной характер.

Образ-аллегория конвенционален и конкретен; он требует понимания, а вот символ – нет:

Смысл знака, в отличие от символа, должен быть не только конвенци-

ональным, но и конкретным. Это естественно. Иначе содержащаяся в знаке инструкция не может быть выполнена. Утрачивая ясность, знак становится знамением. Знаки требуют понимания, символы и знамения – интерпретации⁴⁰.

Аллегория, при всей своей конкретности, ясности, совершенно произвольна. Напомню замечательный пример аллегии, который в свое время привел А.Ф. Лосев (замечателен же этот пример тем, что в нем очень ясно видна произвольность аллегии):

У римского писателя Сенеки есть произведение, в котором он пародийно изображает полагавшееся в те времена официальное обожествление умершего императора. Но свое произведение он назвал «Отыквление», поскольку тыква считалась символом глупости. Однако только благодаря неточности обывательской речи эту тыкву мы называем символом глупости.. Это не символ глупости, но аллегория глупости, потому что ни глупость совершенно не имеет никакого отношения к тыкве, ни тыква к глупости⁴¹.

Символ же, при всей своей принципиальной неконкретности и неясности, внутренне всегда мотивирован и даже по-своему закономерен.

* * *

Пушкин, не приняв романтической эстетики и даже, можно сказать, отвергнув ее, построил мощную, синтетическую аллегорическую эстетику, которая во многом была преодолена фактически только через столетие (чуть раньше) – у Бальмонта, Блока, Белого и других.

Дело тут не в индивидуальной творческой позиции того или иного автора Серебряного века, а в смене глобальной эстетической ориентации, в переориентации с четкого рисунка на волнистую линию, с аллегии на символ, темный, неопределенный, неясный.

Аллегии прежде всего доминировали в политических стихах о революции 1905 года, первой мировой войне и т.д. В целом же главенствовал символ. В этом плане особенно показателен Александр Блок – темнота его символов в высшей степени романтична.

IX

Символизм конца XIX – начала XX веков иногда еще называют неоромантизмом. Между тем, это – не неоромантизм, а просто романтизм, первый русский романтизм. И ничего удивительного тут нет.

Как русский классицизм стал формироваться уже в первой половине XVIII века, в то время, как во Франции классицизм гремел столетием раньше, так и романтизм в России по-настоящему начал формироваться во второй половине XIX века (поздние Тютчев и Фет), а определился как особый этап эстетического развития в конце XIX – начале XX столетий. Сами же декларации критиков и теоретиков пушкинского времени и позднейших эпох еще ничего на самом деле не определяют. Они свидетельствуют лишь о том, что в начале XIX века было желание, дабы русский романтизм появился. Он и в самом деле появился, но только почти через сто лет.

В «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского есть совершенно замечательное рассуждение о том, что русского романтика не существует, ибо человек, называющий себя в России романтиком, – или плут (т.е. он только прикидывается романтиком, хочет казаться таковым), или дурак (т.е. он уже перестал быть русским, ибо русский человек, как подчеркивал Достоевский, не дурак).

Вот это пародийно-издевательское и вместе с тем глубоко точное определение ложности, ненастоящести русского романтизма (привожу наиболее, с моей точки зрения, выразительные фрагменты):

У нас, русских, вообще говоря, никогда не было глупых надзвездных немецких и особенно французских романтиков, на которых ничего не действует, хоть земля под ними трещи, хоть погибай вся Франция на баррикадах, – они все те же, даже для приличия не изменятся, а всё будут петь свои надзвездные песни, так сказать, по гроб своей жизни, потому что они дураки. У нас же, в русской земле, нет дураков; это известно; тем-то мы и отличаемся от прочих немецких земель. Следственно, и надзвездных натур не водится у нас в чистом их состоянии. Это все наши «положительные» тогдашние публицисты и критики, охотясь тогда за Костанжоглами да за дядюшками Петрами Ивановичами и сдуру приняв их за наш идеал, навывдумали на наших романтиков, сочтя их за таких же надзвездных, как в Германии или во Франции. Напротив, свойства нашего романтика совершенно и прямо противоположны надзвездно-европейскому, и ни одна европейская мерочка сюда не подходит. <...> Широкий человек наш романтик и первейший плут из всех наших плутов,

уверю вас в том... даже по опыту. Разумеется, все это, если романтик умен. То есть что ж это я! романтик и всегда умен, я хотел только заметить, что хоть и бывали у нас дураки-романтики, но это не в счет и единственно потому, что они еще в цвете сил окончательно в немцев перерождались. <...> Оттого-то у нас так и много «широких натур», которые даже при самом последнем падении не теряют своего идеала; и хоть и пальцем не пошевелят для идеала-то, хоть разбойники и воры отъявленные, а все-таки до слез свой первоначальный идеал уважают и необыкновенно в душе честны. Да-с только между нами самый отъявленный подлец может быть совершенно и даже возвышенно честен в душе, в то же время несколько не переставая быть подлецом. Повторяю, ведь сплошь да рядом из наших романтиков выходят иногда такие деловые «шельмы» (слово «шельмы» я употребляю любя), такое чутье действительности и знание положительное вдруг оказывают, что изумленное начальство и публика только языком на них в остолбенении пощелкивают⁴².

Итак, Достоевский надолго опередил теоретиков литературы, показав невозможность появления в современной ему России романтизма. Показав несовместимость романтизма с русскими общекультурными тенденциями первой половины XIX столетия.

Но то, что во второй половине XIX века казалось ложным и неисполнимым, то к началу XX века стало вполне возможным и реальным. В пародийно-гротескных формулах Достоевского это можно определить так: русский человек перестал быть плутом и стал дураком, безраздельно доверившись западным теориям, приняв их в кровь и плоть свою.

Вернемся теперь к Пушкину. Кем же тогда был он, если он не был романтиком? А по отношению к слову он ни в коей мере не был романтиком. Кем же был он по отношению к слову? Как можно определить его основную семантическую парадигму?

Я полагаю, что пушкинская аллегорическая эстетика конкретно может быть описана как поздний сентиментализм, возвращенный на классической основе.

Принципиальное новаторство пушкинской эстетики заключается, на мой взгляд, вот в чем.

Сентиментализм возник в русле отказа от классицистической эстетики, возник как попытка пересмотра основных установок классицизма. А Пушкин, не отказываясь от классицизма, от его гражданской линии и рациональной выверенности, прошел школу карамзинизма. И это было, действительно, логичней и перспективней, чем

разрушить классицизм и строить на его развалинах. В результате и сформировался уникальный синтетизм пушкинской эстетики, по сути не имеющей ничего общего с романтизмом.

Х

В 20-е годы XIX столетия Пушкин был слишком архаически настроен, чтобы принять романтизм. Блюдя культ ясности, соразмерности, законченности текста, соединив эти принципы с требованиями карамзинизма, он в то же время как бы не дорастал до романтизма, в котором культивировались неясность, темнота, незаконченность, загадочность символа.

Строго говоря, Пушкин не перерос романтизм в своем движении к реализму, как по традиции принято считать, а не успел дойти до романтизма. Причина же заключалась (я еще буду говорить об этом) не в личном отставании Пушкина, а в отставании всей русской культуры. По-настоящему наверстать упущенное удастся лишь к началу XX столетия.

Сергей Аверинцев в статье «Ученики Саиса»: о самоопределении литературного субъекта в русском символизме» очень точно пишет о близости русских символистов немецким романтикам (впрочем, это открыл в свое время еще В.М. Жирмунский):

Ситуация, в которой рождался русский символизм, в определенной степени напоминала другую: рождение немецкого романтизма⁴³.

Представляется разумным перенести определенный подход, более или менее привычный по отношению к феномену немецкой романтики, на русский символизм: и у него был свой богослов – о. Павел Флоренский, и у него были свои философы, как Бердяев, и у него были свои представители в лоне гуманитарных научных дисциплин...⁴⁴

Однако далее ученый целиком переключается на то, как социокультурная общность немецких романтиков определила некоторые поведенческие модели русских символистов.

С моей точки зрения, говорить о романе Новалиса «Ученики в Саисе» как ключе к русскому символизму смешно. Сознательной ориентации всех русских символистов на роман Новалиса не было точно. Кроме того, это – роман символический, и его нельзя просто опускать в быт и сводить к каким-то практическим рекомендациям.

Вообще Аверинцев, отказываясь сопоставлять тексты русских символистов с текстами немецких романтиков, сопоставляет некоторые поведенческие нормы, принятые в кругу символистов и в кругу романтиков; например он анализирует повывисившуюся роль женщины, как в социуме романтиков, так и в социуме символистов:

... Отчасти эта черта (в числе других!) роднит русский символизм с немецкой романтикой, также явившейся ответом на антропологический кризис европейского человечества. Ту эпоху ведь тоже не вообразить без Доротеи Шлегель, без Беттины Brentano <...> В атмосфере, порождаемой такими умственными движениями, как немецкая романтика и русский символизм, женщины не хотят быть ТОЛЬКО женщинами <...> Прошедшее со времен немецких романтиков время делало антропологические сдвиги, ожидающие человечество, более очевидными⁴⁵.

Мне кажется, тут принципиально важно совсем иное. Все-таки русские символисты, как и немецкие романтики, вошли в историю литературы отнюдь не благодаря своим поведенческим экспериментам.

Чрезвычайно существенно вот что: в начале XX века русской поэтической культуре наконец-то стал доступен символ в том виде, как он был открыт романтиками, и не только немецкими, но и английскими, например, Кольриджем, который дал квинтэссенцию романтического символа (неясность, темнота, загадочность) во фрагменте «Кубла Хан».

XI

Символ – ключевое понятие романтической эстетики:

Без всякого преувеличения можно сказать, что если бы мы захотели сконцентрировать в одном слове эстетику романтизма, то этим словом был бы *символ*⁴⁶.

Символ в романтической эстетике в отличие от аллегии, главным признаком которой является условность, есть реальность, но только неустойчивая, как бы плещущая и в принципе до конца не познаваемая.

Для Пушкина такой подход к слову был не только чужд, но и прямо враждебен. См. следующие краткие наблюдения Б.В. Томашевского, в целом отнюдь не отрицавшего пушкинский романтизм, а только сглаживавшего его. По своей трезвости эти наблюдения со-

вершенно исключительны для тех, кто когда-либо писал о Пушкине и романтизме:

Механически переносились общие определения романтизма, и на Западе страдавшие зыбкостью, на чисто русские литературные отношения⁴⁷.

Наиболее шумно утверждался романтизм во французской литературе, самой близкой русскому читателю. Ко французскому романтизму Пушкин относился особенно сурово⁴⁸.

Пушкин вовсе не был обольщен западным романтизмом. В еще большей степени он чувствовал себя свободным от романтических форм русской литературы⁴⁹.

Слово у Пушкина эмблематично и аллегорично; причем, довольно часто аллегоризм этот сложный, насыщенный целым спектром значений, но все-таки тут имеет место именно аллегоризм. Установка Пушкина на ясность просто исключает романтический символизм, с его установкой на загадочность и непознаваемость.

Да, Пушкин взял у западноевропейских романтиков бешеные страсти (а, собственно, почему взял? бешенство страстей ему ни у кого заимствовать не надо было), разрыв с миром и другие мотивы, но ведь это уровень сюжетно-фабульный, более или менее внешний. А вот на уровне слова, на уровне микроэлемента поэтического текста эстетика Пушкина прямо противоположна романтической эстетике.

Боле того, сама поэтическая эстетика пушкинской эпохи, при всем тогдашнем желании следовать пришедшей с Запада моде на романтизм (ее писатель обсмеял в образе Ленского; между прочим, убивая Ленского, он как бы выносит приговор русскому романтизму), по сути своей в целом была антиромантична.

Были, конечно, изгой – Тютчев и Баратынский (и то имею в виду позднего Баратынского, Баратынского периода «Сумерек», а не элегий; эстетика же раннего Баратынского, определяемая обычно как романтическая, логицистична и фактически антиромантична), например. Но они ведь совершенно не определяли фон эпохи, сознательно стараясь держаться в тени. Причем это характерно для всей позиции Тютчева, а Баратынский с какого-то момента (примерно с 1831 года) сознательно «уходит» с литературного небосклона эпохи, перестает рассчитывать на читательское понимание и создает по-настоящему романтический сборник «Сумерки»⁵⁰.

Показательно, что в сборнике «Сумерки» Баратынский целенаправленно культивирует неясность, загадочность слова – то был

вызов новоявленного романтика (прежде поэт являлся, может быть, еще большим сторонником ясности, чем Пушкин) антиромантической по своей внутренней сути эпохе.

Тютчев как поэт был устойчивым маргиналом на протяжении целых десятилетий, а Баратынский стал им в последний свой творческий период. Причина же их маргинальности, я убежден, заключалась прежде всего как раз в романтизме. Иначе говоря, присущий им реальный, а не ходульный романтизм не давал им возможности быть на гребне эпохи. Вполне осознавая свои глубокие романтические привязанности и чисто внешний романтизм эпохи, Тютчев и поздний Баратынский и сами не хотели быть на виду. Фон эпохи задавали Грушницкие.

Эпоха шумно и лживо определяла себя как романтическую. В целом русская поэтическая культура до романтизма тогда еще явно не дотягивала. И в результате настоящим романтикам (таким, как Тютчев и поздний Баратынский) надо было держаться в тени. В целом же эпоху 20 – 30-х годов XIX столетия я взял бы на себя смелость определить как эпоху лже-романтизма.

Что же касается непосредственно пушкинских текстов, то лжеромантизма в них нет, а вот антиромантизма – сколько угодно. И не только в «Евгений Онегине» и «Пиковой даме» (см. приводившееся во введении наблюдение Б.М.Эйхенбаума), построенных на пародировании литературных моделей, прежде всего именно романтических.

XII

Принято считать, что «Евгений Онегин» явился для Пушкина выходом из кризиса романтизма, явился для него преодолением собственного романтизма; см., например, одну из распространенных формулировок такого подхода:

«Евгений Онегин» знаменует преодоление поэтической системы, в которой писаны были южные поэмы. Первоначально Пушкин, видимо, не сознавал, что новое произведение вообще уводит его от этого «романтизма», и рассматривал свой роман как произведение особого стиля. Характерно, что он одновременно приступил к новой романтической поэме – «Цыганам». Дальнейшая работа над романом показала, что возврат к романтизму южных поэм уже невозможен⁵¹.

Но, как мне кажется, по большому счету преодолевать-то, собственно, было и нечего.

Возьмем так называемые «романтические поэмы» Пушкина («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы»). В основном они построены на руссоистской оппозиции (т.е. на сентименталистской, на преромантической проблематике) человека цивилизации и «естественных» людей. Поэмы эти дают множество нравственно-философских уроков, но при этом они совершенно лишены символического плана.

Пленник – это пленник. Он несет в себе дух европейской цивилизации и соответствующе действует. Ситуация плена оказывается проверкой прочности и действенности цивилизационных начал. Девушка гор оказывается благородней, тоньше, преданней пленника.

Концепция, связанная с руссоистской проблематикой, тут налично, но только ни один из персонажей поэмы не есть в то же время воплощение некой абстрактной сущности, как в романе «Гиперион» Гельдерлина, как в двух незаконченных романах Новалиса («Гейнрих фон Оффтердинген», «Ученики в Саисе»). В этих романах каждый персонаж соотносится сначала с символическим планом, а уже потом и с реальным, точнее, в этих текстах герой прежде всего существует для выражения символического плана.

И дело тут отнюдь не заключается в специфике именно немецкого романтизма, а в специфике именно романтизма как такового, в его символическости; см., например, следующую характеристику поэзии англичанина С. Т. Кольриджа, сделанную в свое время Н. Я. Дьяконовой:

Религиозные абстракции, те категории вечного, единого, нематериального, которые для Кольриджа стоят за всем видимым миром, в поэзии облакаются для него в плоть и кровь живых образов, одновременно причастных мистическому идеалу и реальному существованию⁵².

У Новалиса герой, не имеющий определенного символического статуса, невозможен; такой герой автору просто не нужен, ибо символический план текста является для автора центральным и определяющим. А в романтических поэмах Пушкина невозможен герой, существующий в реальном и символическом измерениях.

Кроме того, в романтической прозе само разворачивание сюжета имеет прямые символические коннотации. Движение героев там

прежде всего описывается на языке символов. Более того, в романтической реальности предметом символизации является буквально все – там происходит буквально тотальная символизация.

В классических для романтизма романах Новалиса и Гельдерлина нет буквально ни одного участка, ни одного эпизода, ни одного мотива, который был бы не затронут процессом символизации. Между тем текстам русской прозы 20–30-х годов XIX века зачастую был свойствен план аллегорический, дидактико-поучительный, но никогда – символический, и это чрезвычайно показательно для постижения того явления, которое принято называть русским романтизмом.

В так называемых «романтических» поэмах Пушкина символизм изображения также начисто отсутствует. См. наблюдение Юрия Манна, который вопреки своему же анализу, сделанному как развитие точки зрения Ю.Н. Тынянова, считает поэта романтиком:

Ю.Н. Тынянов отметил особенность стиля южных поэм: Пушкин возвращает словам их прямое, неметафорическое значение – «на берегу заветных вод», то есть вод пограничных, переплывать которые запрещено, «*пронзительных лобзаний*»; дело в том, что «*моя Грузинка, – разъясняя Пушкин, – кусается*». В случае с «сиротством» мы сталкиваемся даже с более широким явлением: *Пушкин возвращает прямое значение целой ситуации, значимой как мотивировка отчуждения персонажа*⁵³.

Художественный образ в «романтических» поэмах Пушкина – в противовес стратегии романтического символизма – всегда предметен и самоценен. Он может быть в той или иной степени схематичен, в большей или меньшей степени реально психологически «прописан» в тексте, но объясняется он именно из себя, из того, что в нем самом заключено, выражено, а не из некоего плана символов.

Открытие мистических глубин тут совершенно исключено, и это для Пушкина, судя по всему, было достаточно принципиально. Кроме того, при наличии всякого рода сюжетных недоговоренностей, общий семантический фон поэм начисто лишен каких-либо элементов неясности, загадочности, размытости смысла.

XIII

Образ в пушкинских «романтических» поэмах может быть концептуально насыщен (как скажем, Алеко в «Цыганах»), может даже иметь несколько концептуальных слоев, но он в принципе не может быть символичен, ибо это бы решительно противоречило пушкинской эстетике, в рамках которой образ никогда не имел особой символической надстройки, точнее символической подосновы.

Символической реальности, т.е. реальности потустороннего, символической двойственности для Пушкина в пору его работы над «Цыганами», «Бахчисарайским фонтаном» и «Кавказским пленником» просто не существовало. В последствии он как будто признал символическую реальность, но на самом деле сделал это только для того, чтобы посмеяться, чтобы высмеять такой тип творческого мышления (линия Ленского в «Евгении Онегине», линия Германа в «Пиковой даме»), исклчительно модный, вызывающий массу подражаний, но внутренне удивительно не созвучный для писателя:

Что касается характера пушкинских «романтических» поэм и специфики их романтичности, то считаю целесообразным вспомнить сейчас весьма небезынтересную работу Н.В. Фридмана «О романтизме Пушкина».

По мнению Н.В. Фридмана романтизм в «Цыганах» есть «романтизм страстей»⁵⁴. На мой взгляд, это в высшей степени точно сформулировано, но все-таки не до конца; причем есть тут и явные натяжки.

Н.В. Фридман, судя по всему, понял, что пушкинская поэтика реально чрезвычайно далека от романтической. И тогда он придумал такой выход: «романтизм страстей» в южных поэмах налицо; отталкиваясь от этого как раз и можно попробовать превратить Пушкина в романтика:

Именно изображение страстей определяет собой все элементы идейно-художественной структуры пушкинских романтических произведений⁵⁵.

Ученый многое верно подметил, но наблюдения свои решил использовать для подтверждения заведомо ложной концепции. Между тем на одном «романтизме страстей» романтическую поэтику все-таки не построишь, ведь романтизм – это прежде всего эстетическая революция, в ходе которой рационалистическая эстетика меняется на символическую. Романтизм – это перестройка языка культуры; см., напри-

мер, давнее, но не утерявшее своего значения определение В.М. Жирмунского (книга «Немецкий романтизм и современная мистика»):

Если поэтика тайны и настроения является основной особенностью романтического творчества, то для того чтобы передать это настроение, чтобы дать почувствовать среди конечного тайну бесконечного, самое словоупотребление и способ соединения слов должны были измениться И действительно, борьба со словом, с образом, попытка вложить в него содержание, большее, чем обычное, является характерным для романтиков⁵⁶.

Кстати, впоследствии в исследовании «Пушкин и Байрон» В.М. Жирмунский показал принципиальное отличие классической по характеру своему поэзии Пушкина от романтической поэзии Байрона:

Жирмунский <...> положил в основу своего анализа верную и плодотворную мысль о несходстве романтической поэзии Байрона от классической по общему своему духу поэзии Пушкина⁵⁷.

В.М. Жирмунский не отрицал пушкинский романтизм, а только подчеркивал его неромантичность в некоторых отношениях. Тем не менее, общая концепция исследования «Пушкин и Байрон» заслуживает самого пристального внимания в наши дни. На фоне того, что успели «нагородить» о Пушкине и романтизме, она выделяется своей исключительной трезвостью. Но при этом нужно помнить, что сравнительный анализ ученого основывался, главным образом, на композиционном аспекте поэм Пушкина и Байрона, т.е. на тематическом уровне.

На уровне же семантики неписываемость пушкинских поэм в романтическую эстетику еще более разительна. Между тем, крайняя мысль Жирмунского о неромантичности пушкинских «романтических» поэм последующими поколениями пушкинистов было максимально сглажена с осознанной целью превратить поэта в настоящего романтика⁵⁸.

Кстати, очень перспективно и важно наблюдение Жирмунского, что Пушкин в южных поэмах фактически разоблачает байронического героя, а бы даже сказал, дискредитирует его. Вот что, в частности, он отметил:

В «южных поэмах» происходит эстетическое развенчивание байронического героя, его художественного единодержавия в лирической поэме, идущее параллельно с его нравственным осуждением⁵⁹.

Жирмунский при этом не сделал четких выводов, не стал обобщать, не проартикулировал эстетические и общекультурные последствия пушкинской «игры» с байроническим героем, но сам предпринятый ученым анализ, я полагаю, неизбежно подводит к мысли об антибайроничности южных поэм, шире – об их принципиальном антиромантизме.

Жирмунский ведь показал, что Пушкин посмеялся над байронической поэмой, и это было уже много, очень много. Но пушкинисты, «уцепившись» за схему ПУШКИН – РОМАНТИК, фактически проигнорировали те теоретические новации, которые вытекали из исследования «Байрон и Пушкин». Однако рано или поздно это надо будет сделать.

XIV

Пушкин никогда в творчестве своем – и менее всего в своих южных поэмах – не пытался «дать почувствовать среди конечного тайну бесконечного», и словоупотребление его всегда имело целью достижение максимальной семантической ясности.

На данном обстоятельстве историки литературы предпочитали не сосредотачиваться, ведь тогда романтизм южных поэм выглядел бы все более и более проблематично. В ряде же случаев можно констатировать, что пушкинисты фактически исходили из неромантичности южных поэм, хотя и не решались это более или менее четко формулировать.

Попробую сейчас продолжить и одновременно уточнить, откорректировать мысль Н.В. Фридмана из его уже выше обсуждавшейся и цитировавшейся работы «О романтизме Пушкина».

В поэме «Цыганы» романтизм заключается только в бешеном клочкотании страстей, а вот на уровне слова, на уровне не тематического, а словесного построения текста поэмы «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» явно антиромантичны. Причем, антиромантичны они именно по причине своей антисимволичности, ибо в поэмах этих строго и последовательно игнорируется образ-символ.

Конечно, характеризовать, осмысливать, анализировать пушкинскую эстетику через соотношение категорий аллегоризма – символизма – это только один из возможных параметров изучения феноме-

на пушкинского романтизма, который, как я все более и более убеждаюсь, на самом деле был антиромантизмом.

Может быть, если взять за основу какие-то другие параметры, то пушкинский мир будет выглядеть вполне романтично и не будет так сильно выпадать из общеевропейских эстетических тенденций первых десятилетий девятнадцатого века. Но при этом все-таки стоит помнить, что оппозиция аллегорическое – символическое является ключевой для романтической эстетики, в пределах которой символ всегда имел несомненный художественный приоритет перед аллегорией, находясь как бы несколькими ступеньками выше.

XV

Собственно, стоит ли теперь, в начале двадцать первого века, по инерции продолжать называть романтическими поэмы Пушкина «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» и «Цыганы», хотя их по давней традиции вот уже третье столетие только так и называют?! Оправдано ли это будет в историко-литературном плане, с точки зрения современной филологической науки?

Вопреки издавна сложившейся общей точке зрения, я скорее бы отнес бы эти поэмы к одной из довольно сложных комбинаций предромантической эстетики, а именно к сместившему классицизм карамзинизму, который, в свою очередь, осложнен вкраплением некоторых новых тематико-поведенческих моделей: так сказать, галантный, рационально манерный, изящно психологический карамзинизм в соединении с пушкинским неистовством. Получается гремучая смесь, состав которой отнюдь не равнозначен романтической поэтике.

Все дело в том, что культивирование конфликта личности с обществом (оно лежит в основе трех пушкинских поэм и практически всегда в разного рода интерпретациях соотносится с байронизмом) – это еще совсем не есть романтизм.

Конечно, культивирование такого рода конфликта не противоречит романтизму, но вместе с тем оно непосредственно не вытекает из его основной программы, из определяющих заповедей романтизма, из его общей эстетической стратегии.

Кладя в основу поэм конфликт личности с обществом, с основными цивилизационными институтами, автор «Кавказского пленни-

ка», «Бахчисарайского фонтана» и «Цыган» вместе с тем от романтизма как такового сознательно отказался. Сделал это он изящно, вежливо, но непреклонно.

Противоречия тут нет никакого. Повторяю: сам по себе конфликт личности с обществом совершенно не задевает сути романтизма. И «романтизм страстей» отнюдь не есть еще романтизм.

Пушкин решительно отверг западную моду начала XIX столетия и не захотел быть романтиком. Он сумел остаться верен своим эстетическим пристрастиям и не изменил своей классической закваске, своим творческим привычкам. Он-то не изменил, но восприятие его творчества 20-х годов определяла массовая мода на романтизм.

Читатели, критики и исследователи, не устояв перед модой, все равно захотели видеть любимого поэта только в романтическом обличье, вне всякой зависимости от его собственной творческой установки.

Мир Пушкина упорно соотносили с романтическими штампами, и в результате он становился понятней и ближе, т.е. восприятие его явно примитивизировалось и, в общем-то, даже искажалось.

Сложная, многосоставная, хотя все-таки при этом совсем не романтическая по характеру своему, по идейно-стилевой направленности, по отношению к слову пушкинская эстетика совершенно неоправданно упрощалась и упрощается до сих пор, а еще и извращается, ибо, как правило, сводится к тому, чем на самом деле она никогда не была, т.е. сводится как раз к романтической эстетике.

Думаю, что давно уже настала пора для демифологизации пушкинского романтизма. На самом деле, это должен быть большой и многоэтапный процесс. Настоящие этюды – это только первый пробный шаг.

XVI

С глубочайшим кризисом теоретической пушкинистики, который в наши дни налицо, происходит тотальный уход в мелочи, в комментирование текстов, в такое копание в деталях, когда цель анализа просто теряется, когда о ней начисто забывают, или же она изначально становится ненужной, отбрасывается.

Между прочим, любая заметка Вадима Вацура (его А.Л. Зорин не без оснований назвал «последним пушкинистом») о Пушкине и его

эпохе была внутренне концептуальна – теоретичность там загонялась вглубь, но не изгонялась.

А сейчас теоретичность именно изгоняется, целиком изгоняется. В результате устаревшие периодизации пушкинского творчества (движение от романтизма к реализму) не подвергаются аналитическому осмыслению, не корректируются, а обходятся, игнорируются.

Скажем, в книге Олега Проскурина «Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест»⁶⁰, умной, тонкой, богатой наблюдениями, о проблеме романтизма вообще нет речи. Там не сказано, что Пушкин был романтиком, но не сказано и того, что он не был им. Основной персонаж книги вообще оказывается вне четко выраженных направлений, вне тех или иных эстетических приоритетов, но при этом автор демонстрирует, что пушкинский мир напичкан осколками разных художественных систем. Все это в высшей степени показательно для современного научного подхода к Пушкину.

В большинстве нынешних работ задача уяснения логики пушкинского пути даже не ставится, принципиально не ставится. Под научностью теперь понимается массирование выбрасывание на страницы статей и книг довольно локальных догадок и предположений и скрываемое неумение, а нередко и подчеркиваемое нежелание ставить проблемы.

В пушкинистике теперь царствует хаос деталей, аллюзий, аналогий, которые зачастую просто наплывают друг на друга. Причем, подчас это такие детали, аллюзии и аналогии, что различимы они только в микроскоп.

И вот получается, что теоретическим фундаментом науки о Пушкине и в наши дни продолжают оставаться бесконечно устаревшие периодизации (других-то не предлагают), в соответствии с которыми Пушкин последовательно двигался от романтизма, провозгласившего субъективизм, к вершинам объективного реализма.

В основе этой схемы лежит Марксова модель общественно-исторических формаций, которые сменяют друг друга. Как известно, модель эта представляет собой переработку той идеи Гегеля, что в ходе своего развертывания Дух проходит ряд стадий, каждая из которых есть именно ступень его самореализации.

Маркс применил подход Гегеля ко всей сфере социально-политической истории, что привело к тотальной схематизации, а заодно и к искажению реального исторического процесса. Дальше – больше. Марксов вариант гегелевского духа стали приспособлять ко всей

истории литературы. На очень долгое время методологические основы истории литературы как особой дисциплины стал определять Гегель. Из сферы чистой идеи принцип ступенчатого саморазвития духа был опущен на землю и приспособлен к социально-политической истории, а затем был механически введен в историю литературы как ее фундамент:

Классицизм – это этап на пути к романтизму, а романтизм – это этап на пути к реализму; и далее: классицизм опосредствованно – это звено цепи, ведущей к реализму. Но в то же время романтизм – это отрицание классицизма, а реализм – это отрицание романтизма, причем вовсе не синтез, а новое отрицание, выросшее из противоречий романтизма и отменившее их⁶¹.

Маркса теперь нещадно ругают или хотя бы игнорируют (в России, во всяком случае), но с апробированным им методом фазового построения истории, методом сведения всей истории человечества к нескольким супергигантским блокам на деле не могут расстаться. До сих пор зависимость литературоведения от гегельянства в его марксистском изводе остается. Судите сами.

С. Аверинцев, М. Андреев, М. Гаспаров, П. Гринцер, А. Михайлов, в полной мере осознавая ущербность стадийного принципа построения истории литературы, внесли в него такую коррективу:

Между типами художественного сознания не существует признанных и очевидных границ. Можно – и это вполне оправданно – говорить о типах художественного сознания эпох Древности, Средневековья, Возрождения и т.д., классицизма, романтизма, реализма и т.д.; в пределах одной эпохи типы художественного сознания могут перекрещиваться (например, барокко и классицизм, романтизм и реализм) либо, напротив, еще более дробно дифференцироваться в различных направлениях⁶².

Но это была полумера, или, точнее, косметический ремонт стадийного принципа. Исследователи не отказались от классицизма, романтизма, реализма как стадий литературного развития, а просто упаковали их, ввели в еще более глобальные конструкции. С. Аверинцевым, М. Андреевым, М. Гаспаровым, П. Гринцером и А. Михайловым были выделены три фазы литературного развития: 1) мифопоэтическое художественное сознание; 2) традиционалистское художественное сознание, куда, в частности, были отнесены классицизм и барокко;

3) индивидуально-творческое художественное сознание (романтизм и реализм)⁶³.

В результате такого подхода набившие оскомину направления были убраны с переднего плана, но они все равно остались в глубине сцены. Таким образом, осталось нетронутым представление о движении литературы как поступательном. Видимо, тут необходимы более решительные шаги. В противном случае, сила инерции все время будет вводить назад – в тупик стадийного подхода.

Чем же все-таки плох принцип стадийного построения истории литературы? Да плох он прежде всего своей придуманностью. Этот принцип в чистом своем виде ведь игнорирует довольно частую на самом деле ситуацию, когда различные стадии перепутываются, совмещаются, вклиниваются друг в друга.

Стадийный принцип предполагает некое однолинейное и необратимое развитие, а это есть чистейшая фантазия. Сколько раз происходило и происходит движение в сторону и движение назад. Об этом выразительно и точно написал в свое время Осип Мандельштам:

Он сказал: довольно полнозвучья, –
Ты напрасно Моцарта любил.
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил⁶⁴.

Литературный процесс всегда представляет собой переплетение самых разнообразных и даже как бы не совпадающих друг с другом тенденций, причем тенденций вполне стадийных. Только при условии такого тесно переплетенного состояния можно признать наличие литературных стадий, но никак не в виде одной вытянутой цепи, каждое звено которой строго фиксировано. Но есть стадии изначально выдуманные, фиктивные, например, реализм. Особенно это хорошо видно на примере Пушкина

Реализм Пушкину был приписан уже после его гибели, когда покойник ничего уже не мог возразить, и теперь все настолько свыклись с представлением о реализме зрелого пушкинского творчества, что какой-либо иной подход стал представляться просто невозможным. И даже смелые попытки преодоления насквозь искусственной схемы, как правило, заканчиваются возвращением к ней.

Так, например, Л.Я. Гинзбург в работе «Пушкин и проблема реализма» заострила внимание на классицистической основе поэтики Пушкина:

Пушкин по существу своему был художником неромантического склада, к тому же воспитанным на рационалистических традициях XVIII века⁶⁵.

Однако Л.Я. Гинзбург все-таки не решилась оставить инерционный путь: просто теперь к традиционной схеме добавилось еще одно звено – Пушкин, оказывается, перешел не прямо от романтизма к реализму, а от классицизма к романтизму и уже потом к реализму:

Для поэта, воспитанного на просветительной философии и рационалистической эстетике классицизма, непосредственный прыжок в реалистическое миропонимание был невозможен. Допускать это – значит упрощать процесс идеологической и литературной эволюции Пушкина и его современников. Тут нужна была промежуточная инстанция, и такой именно инстанцией на пути от абстрактного к конкретному, от условного к реальному оказалась романтическая ирония...⁶⁶

Так что теория перехода Пушкина от романтизма к реализму у Л.Я. Гинзбург осталась непреодоленной. А вот учитель ее Ю. Тынянов в очерке «Пушкин», вошедшем в книгу «Архаисты и новаторы», прочерчивая путь поэта, принципиально ни разу не обмолвился ни о реализме, ни тем более о переходе поэта с романтической на реалистическую позицию. Более того, определяя логику пушкинского пути, исследователь вообще отказался от ИЗМОВ (классицизма, сентиментализма, романтизма и реализма), отказался от стадийного принципа в построении пушкинской биографии (движение от романтизма к реализму, движение от классицизма к реализму через романтизм).

Если Тынянов игнорировал концепцию перехода Пушкина от романтизму к реализму, действуя так, как будто этой концепции не было вовсе, то Роман Якобсон в яркой, острой и одновременно чрезвычайно точной заметке «Пушкин в свете реализма» декларировал, что у Пушкина не происходило такого перехода, ибо он так никогда и не стал реалистом:

Считается, что Пушкин – родоначальник современного реализма, и догма реализма сегодняшнего едва ли приложима к Пушкину. Ведь не учитывается то обстоятельство, что Пушкин упорно отрекался от реализма⁶⁷.

Пушкиноведение, представьте себе, «не заметило» этого достаточно жестко сформулированного вывода. Но фактически не был учтен и опыт Тынянова, который в отличие от Якобсона, не декларировал, а просто показал, что можно вполне обойтись без схемы ДВИЖЕНИЕ

ПУШКИНА ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ, что можно писать о Пушкине и его эпохе, полностью игнорируя эту схему.

XVII

В «Архаистах и Пушкине» (центральной, стержневой части книги «Архаисты и новаторы») Тынянов, характеризуя литературную борьбу 10 – 20-х годов девятнадцатого столетия, демонстративно не стал рассматривать ее через призму борьбы романтизма с классицизмом, и он четко сформулировал свой отказ:

Литературная борьба 20-х годов обычно представляется борьбой романтизма и классицизма. Понятия эти в русской литературе 20-х годов значительно осложнены тем, что были привнесены извне и только прилагались к определенным литературным явлениям... Поэтому и большинство попыток определить романтизм и классицизм было не суждением о реальных направлениях литературы, а стремлением подвести под эти понятия никак не укладывавшиеся в них многообразные явления⁶⁸.

Кажется, Тынянов был единственным, посмевшимся заявить, что пушкинский романтизм фиктивен, что он просто был выдуман критиками и литературоведами.

Помимо Тынянова, все остальные исследователи, судя по всему, находились в власти всепожирающего чудовища, созданного филологическим воображением и именуемого ДВИЖЕНИЕ ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ.

Грубо, с известной долей приближения, процесс развития пушкинского творчества от романтизма к реализму можно представить как движение от субъективного к объективному, от изображения автопортретного к социально-типическому⁶⁹.

Обычно предлагаются новации, которые, как правило, не отменяют и не переосмысливают эту схему, а просто варьируют ее или подновляют, ретушируют, делают ее формально более приемлемой. Но фактически эта подновленная схема по сути мало чем отличается от концепции прогрессивного (гражданского) и реакционного (созерцательного, идеалистического) романтизма, которая активно разрабатывалась в 30 – 80-е годы двадцатого столетия и теперь решительно устарела.

Пушкин в рамках этой концепции, естественно, интерпретировался как лидер прогрессивного романтизма. Ограничусь одним, но достаточно выразительным примером, чтобы стало ясно, как теперь преподносится старая схема.

Скажем, Сергей Фомичев в книге «Поэзия Пушкина. Творческая эволюция» предлагает такую классификацию:

1. Раннее творчество 1813–1820.
2. Романтизм. 1820–1823
3. Становление реализма. 1823–1828.
4. Болдинский реализм. 1828–1833.
5. Документальный реализм. 1834–1837⁷⁰.

Увы, все та же неумирающая песня! Ввод в высшей степени странных терминов «болдинский реализм» и «документальный реализм» оказывается простой переименованием названий и совершенно ничего не меняет в набившей оскомину схеме (движение от романтизма к реализму), которую в свое время решительно отшвырнул Тынянов, а она взяла да и вернулась. Все дело в том, что просто отшвырнуть схему оказывается недостаточным.

* * *

Итак, Юрий Тынянов в очерке «Пушкин» и в исследовании «Архаисты и Пушкин» и некоторых других своих работах взял да и отменил классиков и романтиков, заменив их на архаистов и новаторов, что было в высшей степени продуктивно и своевременно. Однако вместе с тем я убежден, что при всей надуманности схемы РУССКИЙ РОМАНТИЗМ ее нельзя было механически отменять.

Все дело в том, что необходимы развернутые аргументы и объяснения. Одними декларациями, как бы они по сути своей ни были верны, тут никак не обойтись.

Теперь эксперимент Юрия Тынянова с решительным и бесповоротным отказом от романтизма не так давно повторил Олег Проскурин в своей книге «Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест».

Но только если Тынянов оппозицию КЛАССИКИ – РОМАНТИКИ поменял на оппозицию АРХАИСТЫ – НОВАТОРЫ, то Проскурин и этого не стал делать (Ю.Лотман, кстати, в своих работах о Пушкине проблему романтизма изящно и тонко обошел; подновляя Ю.Тынянова, он предложил оппозицию АРХАИСТЫ – ПРОСВЕТИТЕЛИ⁷¹).

Проскурин просто отменил романтизм и вообще ничего не предложил взамен, и это уже совсем не продуктивно, ибо означает полный отказ от какой бы то ни было концептуальности, без которой историко-литературная наука просто невозможна.

Несомненно, о проблеме пушкинского романтизма – и в целом о проблеме русского романтизма – необходимо писать. Ее необходимо кардинально пересмотреть, но никак нельзя игнорировать, и вот почему.

О Пушкине и романтизме в девятнадцатом и двадцатом столетиях столько было наворочено, столько напридумано самого что ни на есть фантастического, что нужно сначала весь мусор аккуратно убрать, а потом уже строить что-то новое. А строить все равно что-то придется: нельзя же просто расшвырять мусор или отбросить его куда-то в сторону и оставить голую землю на том месте, где недавно выросло здание.

XVIII

В качестве постскриптума к этим полемически-теоретическим заметкам хочу привести ответ Б.М. Эйхенбаума на анкету (1958) к IV Международному съезду славистов (можно сказать, что это во многих отношениях было научное завещание, оставленное ученым) – в на редкость актуальном этом ответе намечены некоторые реальные пути преодоления традиционной схемы ДВИЖЕНИЕ ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ:

Вопрос N 21. Как произошел переход от романтизма к реалистической литературе в славянских странах в XIX веке?

Вопрос поставлен не как научная проблема, а как вопрос на экзамене – с предполагаемым готовым ответом. Не ясно, о чем идет речь: о теориях романтизма или о художественных произведениях? Одно дело – теоретические трактаты, эстетические теории, литературные «манифесты», «школы», «направления» и т.д., другое – само искусство эпохи (и не только литература, но и живопись, и музыка, и театр), отражающее не те или иные теории, а действительность своего времени. Между теориями и самим искусством есть, конечно, историческая связь, но нет и не может быть полного слияния. Одна из специфических особен-

ностей искусства (и художественного творчества) заключается в том, что оно не порождается и не поглощается никакой философской системой, а представляет собой отражение жизни во всей ее сложности и противоречивости. Научное обсуждение вопросов о романтизме и реализме (N 19, 2, 21, 22) требует коренного пересмотра традиционной и совершенно обветшалой системы историко-литературных понятий, доставшихся нам от старой немецкой философии и давно утративших свое прежнее содержание. Где у Пушкина, Гоголя или Мицкевича «переход от романтизма к реализму»? Это знают только авторы школьных учебников. На материале славянских литератур еще яснее, чем на материале литератур немецкой или французской, видно несоответствие этих понятий и схем реальному процессу возникновения и воздействия художественных произведений. Вместо предложенных вопросов надо поставить другие – как, например: 1) каково было понятие «романтизма» в философской и критической литературе славянских стран? 2) влияли ли теории романтизма на творчество славянских писателей, и если влияли, то как? 3) есть ли сходные черты в художественной эволюции славянских писателей эпохи романтизма и каковы их отличия от эволюций западноевропейских писателей того же времени?⁷²

В самом деле, никак нельзя ставить знак равенства между декларацией и реальной практикой литературного процесса. Эти явления всегда существуют в разных весовых категориях. Да, романтизм в оглядке на западную литературную моду не раз декларировался в пушкинское время, но реально его фактически тогда не было. И сам А.С. Пушкин не только не двигался от романтизма к реализму, как очень хотелось того В. Белинскому, Г. Гуковскому и многим другим замечательным и менее замечательным критикам и исследователям гегелевско-марксистской закваски, придерживавшимся стадияльного принципа развития литературы. См., например, недавнее наблюдение Б.М. Гаспарова:

... Это, однако, в свою очередь не означает, что Пушкин, шагнув дальше многих своих современников, тем самым достиг следующей станции на пути литературного прогресса... Производство Пушкина в чин «реалиста» ведет свое начало из романтической литературной критики (Белинский). С чисто эмпирической точки зрения оно не имеет под собой почти никаких оснований⁷³.

Впрочем, то, что схема, обозначающая движение Пушкина от романтизма к реализму, исключительно надуманна и мало соответствует

действительности, ученый, пусть и не столь развернуто, как теперь, отметил еще десять лет назад:

Литературный процесс в России в конце 1810-х и 1820-е годы был весьма далек от устремленного движения к «романтизму» (или к двум романтизмам – субъективному и героико-гражданственному) и далее к «реализму»⁷⁴.

Однако все дело в том, что Пушкин не только не двигался от романтизма к реализму, – он и романтиком, строго говоря, не был; более того – даже не собирался им становиться. Литературную моду он презирал; будучи независимым, не желал к ней приспособливаться, считал себя находящимся вне ее и выше ее, а с романтической неясностью, романтической символикой всегда, хоть и в разной степени, чувствовал полнейшую внутреннюю несовместимость. Романтическую эстетику он не раз пародировал – причем, в самых разных жанрах, от романа в стихах до повести, – но всерьез никогда не воспринимал и в общем-то для себя не считал ее творчески особенно продуктивной и перспективной.

* * *

Романтизм, особенно в его российском изводе, Пушкину зачастую явно казался надоедливym, позёрским, неестественным и скучным. Пора, наконец, признать и осмыслить этот очевидный факт. Прав ли был Пушкин – это другой вопрос, но он имел право на свое мнение, органически выросшее из всей системы его эстетических предпочтений и предубеждений.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3–38.

Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996.

Аверинцев С.С. «Ученики Саиса»: о самоопределении литературного субъекта в русском символизме // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Band 43. Wien, 1997. S. 7–16.

- Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. СПб., 2001.
- Берковский Н.Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб., 2002.
- Бонди С.М.* Рождение реализма в творчестве Пушкина // *Бонди С.М.* О Пушкине. М., 1978. С. 5–168.
- Вацуро В.Э.* «Северные цветы». История альманаха Дельвига – Пушкина. М., 1978.
- Веселовский А.Н.* В.А.Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999.
- Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. Дюссельдорф, 1969 (репринт).
- Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка (*Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 27*). Wien, 1992.
- Гаспаров Б.М.* История без телеологии (Заметки о Пушкине и его эпохе) // Новое литературное обозрение. 2003. N 59. С. 274–278.
- Гегель Г.Ф.* Эстетика. Т. 2. М., 1969.
- Гинзбург Л.Я.* Пушкин и лирический герой русского романтизма // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.–Л., 1962. С. 140–153.
- Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л, 1974.
- Гинзбург Л.Я.* Пушкин и проблема реализма // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 92–108.
- Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965.
- Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
- Гуревич А.* От «Кавказского пленника» к «Цыганам» // В мире Пушкина. М., 1974. С. 63–84.
- Дьяконова Н.Я.* Английский романтизм. М., 1978.
- Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Л., 1924.
- Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.
- История романтизма в русской литературе. В 2-х томах. М., 1979.
- История русской поэзии. Т. I. Л., 1968.
- Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
- Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994.
- Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
- Лотман Ю.М.* Архаисты – просветители // Избранные статьи в 3-х томах. Т. III. Таллинн, 1995. С. 356–367.
- Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. М., 1996.
- Лотман Ю.М.* О русской литературе классического периода. Вводные замечания // *Лотман Ю.М.* О русской литературе. СПб., 1997. С. 594–604.
- Маймин Е.А.* О русском романтизме. М., 1975.
- Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. М., 1995.

- Муравьева О.С.* Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VIII. Л., 1978. С. 62–69.
- Novalis.* Schriften / Hg. von J.Minor. Bd.3. Jena, 1907.
- Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. Пути эволюции. Л., 1987.
- Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или подвижный палимпсест. М., 1999.
- Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. М., 2000.
- Сидяков Л.С.* Художественная проза А.С.Пушкина. Рига, 1973.
- Смирнов А.А.* Романтическая лирика Пушкина. М., 1996.
- Современное американское пушкиноведение. СПб., 1999.
- Степанов Н.Л.* Лирика Пушкина. М., 1974.
- Тодоров Цв.* Теории символа. М., 1999.
- Томашевский Б.В.* Пушкин. Книга первая. М.–Л., 1956.
- Топоров В.Н.* Заметки о поэзии Тютчева (еще раз о связях с немецким романтизмом и шелленгианством) // Тютчевский сборник. Под ред. Ю.М.Лотмана. Таллинн, 1990. С. 32–107.
- Тынянов Ю.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 23–121.
- Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986.
- Фридлиндер Г.М.* Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе (к характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7. Л., 1974. С. 100–122.
- Фридман Н.В.* О романтизме Пушкина («Цыганы» в художественной системе южных поэм) // К истории русского романтизма. М., 1973. С. 129–172.
- Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.–Л., 1961.
- Эйхенбаум Б.М.* Ответ на анкету к IV Международному съезду славистов // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987. С. 458.
- Якобсон Р.О.* Пушкин в свете реализма // *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 231–234.
- Якобсон Р.О.* Заметки на полях лирики Пушкина // Там же. С. 213–224.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Руднев В.* Призрак реализма // *Руднев В.* Прочь от реальности. М., 2000. С. 201.
- ² Там же. С. 203.
- ³ *Лотман Ю.М.* О русской литературе классического периода. Вводные замечания // *Лотман Ю.М.* О русской литературе. СПб., 1997. С. 596–597.

- 4 *Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.–Л., 1961. С. 200.
- 5 *Сидяков Л.С.* Художественная проза А.С.Пушкина. Рига, 1973. С. 113. О.С. Муравьева в работе «Фантастика в повести Пушкина “Пиковая дама”» даже не упомянула наблюдение Б.М. Эйхенбаума и начисто проигнорировала его концепцию пародийности «Пиковой дамы» (Пушкин. Материалы и исследования. Т. VIII. Л., 1978. С. 62–69).
- 6 *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987. С. 220.
- 7 *Одоевский В.Ф.* Парадоксы // Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 31.
- 8 Напомню наблюдение С.Аверинцева: «Ситуация, в которой родился русский символизм, в определенной степени напоминала другую: рождение немецкого романтизма» (*Аверинцев С.* «Ученики Саиса»: о самоопределении литературного субъекта в русском символизме // *Wiener Slavistshes Jahrbuch. Band 43. Wien, 1997. S. 9.*
- 9 *Топоров В.Н.* Заметки о поэзии Тютчева (еще раз о связях с немецким романтизмом и шелленгианством) // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 32–107.
- 10 *Гуковский А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 327.
- 11 *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. Т. 2. М., 1969. С. 232.
- 12 Современное американское пушкиноведение. СПб., 1999. С. 302.
- 13 *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 215.
- 14 *Novalis. Schriften / Hg.von J.Minor. Bd. 3. Jena, 1907. S. 11.*
- 15 *Берковский Н.* Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 22.
- 16 *Берковский Н.* Романтизм в Германии. С. 23.
- 17 *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974. С. 27–28.
- 18 *Коровин В.И.* Романтические настроения в пушкинской лирике 20-х годов // История романтизма в русской литературе. 1790–1825. М., 1979. С. 187.
- 19 *Маймин Е.А.* Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1982. С. 61.
- 20 Там же.
- 21 См., например, классическую работу: *Бонди С.М.* Рождение реализма в творчестве Пушкина // *Бонди С.М.* О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978. С. 5–168.
- 22 Л.В. Пумпянский во многих своих работах, долго оставшихся неопубликованными (см., например: «Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина»), просто игнорировал проблему романтизма и фактически анализировал тексты Пушкина по правилам античной поэтики, что, на мой взгляд, в общем-то, тоже является перебором (*Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. М., 2000. С. 210–219).
- 23 *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999. С. 371.
- 24 *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 7.
- 25 См.: История русской поэзии. Т. 1. Л., 1968. С. 244.

- ²⁶ Веселовский А.Н. В.А.Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 375.
- ²⁷ Там же. С. 378.
- ²⁸ Степанов Н.Л. Слово в поэзии Пушкина // Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. М., 1974. С. 189.
- ²⁹ См., напр.: Смирнов А.А. Романтическая лирика А.С. Пушкина. М., 1996. С. 188.
- ³⁰ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. Дюссельдорф, 1969. С. 52.
- ³¹ Petrich H. Drei Kapitel vom romantische Stil; цит. по изд.: Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 76.
- ³² Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собр. в 10 томах. Т. 4. М., 1975. С. 109.
- ³³ Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 275.
- ³⁴ Правда, Ю.М. Лотман в работе «Символ – «ген сюжета»» обосновывает символический характер «Маленьких трагедий». См.: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 115–145.
- ³⁵ Тютчев Ф.И. Соч. в 2-х томах. Т. 1. М., 1980. С. 63.
- ³⁶ Цит. по изд.: Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996. С. 288.
- ³⁷ Тодоров Цв. Теории символа. М., 1999. С. 232.
- ³⁸ Там же. С. 234.
- ³⁹ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. С. 19..
- ⁴⁰ Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1998. С. 342.
- ⁴¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 136.
- ⁴² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. 5. Л., 1973. С. 126–127.
- ⁴³ Аверинцев С. «Ученики Саиса»: о самоопределении литературного субъекта в русском символизме. С. 9.
- ⁴⁴ Там же. С. 10–11.
- ⁴⁵ Там же. С. 15–16.
- ⁴⁶ Тодоров Ц. Теории символа. М., 1999. С. 232.
- ⁴⁷ Томашевский Б.В. Пушкин. Кн. I. М.–Л., 1956. С. 604.
- ⁴⁸ Там же. С. 604.
- ⁴⁹ Там же. С. 604–605.
- ⁵⁰ См.: Вацуро В. «Северные цветы». История альманаха Дельвига – Пушкина. М., 1978. С. 246–247.
- ⁵¹ Томашевский Б.В. Пушкин. Кн. 1. С. 605.
- ⁵² Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. М., 1978. С. 19.
- ⁵³ Манн Ю. Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 55.

- 54 См.: *Фридман Н.В.* О романтизме Пушкина («Цыганы» в системе южных поэм) // К истории русского романтизма: М., 1973. С. 129–172.
- 55 Там же. С. 130.
- 56 *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 33.
- 57 *Фридендер Г.М.* Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе (к характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII. Л., 1974. С. 101.
- 58 См., например: *Манн Ю.* «Самое полное цветение русского романтизма» (южные поэмы Пушкина) // *Манн Ю.* Динамика русского романтизма. С. 31–92.
- 59 *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1924. С. 107.
- 60 *Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или подвижный палимпсест. М., 1999.
- 61 *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 15.
- 62 *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3–4.
- 63 Там же. С. 3–38.
- 64 *Мандельштам О.Э.* Ламарк // *Мандельштам О.Э.* Соч. в 2-х томах. Т. 1. М., 1990. С. 186.
- 65 *Гинзбург Л.Я.* Пушкин и проблема реализма // *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом. Л., 1982. С. 100.
- 66 Там же. С. 103.
- 67 *Якобсон Р.О.* Пушкин в свете реализма // *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 232.
- 68 *Тынянов Ю.* Архаисты и Пушкин // *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1969. С. 253.
- 69 *Маймин Е.А.* О русском романтизме. М., 1975. С. 107–108.
- 70 *Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 21–293.
- 71 *Лотман Ю.М.* Архаисты – просветители // Избранные статьи в 3-х томах. Т. III. Таллинн, 1993. С. 356–367.
- 72 *Эйхенбаум Б.М.* Ответ на анкету к IV Международному съезду славистов // *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М., 1987. С. 458.
- 73 *Гаспаров Б.М.* История без телеологии (Заметки о Пушкине и его эпохе) // Новое литературное обозрение, 2003. N59. С. 278.
- 74 *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкин как факт истории русского литературного языка (Wiener Slawistischer Almanac. Sonderband 27). Wien, 1992. С. 73.

Продается ли вдохновенье?

Еще раз о «Разговоре книгопродавца с поэтом»

Михаил Дарвин

МОСКВА

СТИХОТВОРЕНИЕ «Разговор книгопродавца с поэтом» хорошо известно широкому кругу читателей по знакомому афоризму, давно уже превратившемуся в расхожее высказывание, зачастую, даже и не связываемое с пушкинским произведением: «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать». Само построение стихотворной фразы таково, что оно носит характер шутки. Сначала формулируется абсолютный запрет, который ни у кого не вызывает сомнения («Не продается вдохновенье»), а затем запрет неожиданным каламбурным, за счет языковой игры, образом снимается: «Но можно рукопись продать». Неожиданная смеховая сила фразы строится на отделении кажущегося неотделимым: рукописи и вдохновенья. Разве рукопись не является образом вдохновенья, материальным воплощением духовного содержания? Этот прямой вопрос рождается только из смысла приведенного двустишья, оторванного от целостного текста пушкинского произведения. Строки о возможности продажи рукописи и вдохновенья по существу заключительные в «Разговоре книгопродавца с поэтом». К их действительному смыслу необходимо пройти не простой путь (причем по всему тексту), который мы, читатели, увы, не всегда проходим. Рождение известного афоризма было связано с глубинными процессами изменения авторской модальности в русском литературном сознании начала XIX века и об этом стоит поговорить.

Сочетание понятий «поэт и книга», «рукопись и книга» не является общепотребительным. Релевантными по отношению к литературе принято считать выражения типа «поэт и творчество», «поэт и

поэзия», «писатель и книга» и т.п. Однако необходимость выделения в контексте сложившихся общих определений более частных, инновационных, становится необходимой особенно тогда, когда мы начинаем менять характер вопросов, обычно задаваемых к традиционным явлениям словесно-художественного искусства.

В данном случае интересно взглянуть на такой исторический момент авторского творчества, когда появление книги начинает осознаваться поэтом как появление продукта собственного художественного труда, подобно тому как им осознается рождение рукописи. Понятия «рукописи» и «книги» могут между собой соотноситься по-разному. *Отождествляться*: книга – это рукопись, превращенная в систему печатных знаков. *Противопоставляться*: рукопись – это индивидуально-интимное творчество, книга – это продукт коллективной деятельности, в которой, помимо автора-творца, принимают участие и ценители (ареопаг), и наборщики, и издатели, и осуществляющая контроль над всей этой деятельностью цензура. Если рукопись может считаться исключительной собственностью автора, то книга таковой исключительной собственностью его уже не является. Книга в большей степени, чем рукопись связана с профессионализацией писательского труда, а также историческим изменением категории автора. По справедливому определению Р. Шартье книга представляет собой такую «единую систему, где материальная форма предмета, которую держит в руках читатель, неотделима от множественности смыслов заключенного в эту форму произведения и во многом обуславливает особенности его восприятия»¹.

Исторически изменчивые отношения поэта и книги как раз и запечатлены в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом», написанного в 1824 году и впервые напечатанного вместе с первой главой «Евгения Онегина». Значение и роль программного текста прочно закрепилось за «Разговором книгопродавца с поэтом». Программность сводилась, однако, к поиску реалистических установок творчества и не была осмыслена в полной мере даже в связи с этим интереснейшим фактом: совместной публикацией с первой главой «Евгения Онегина». Попробуем рассмотреть, какие же смыслы открываются нам при непосредственном чтении текста.

Стихотворение, как это следует из названия, строится в форме диалога между поэтом и книгопродавцем, но по существу представляет собой описание как бы некоей единой творческой рефлексии, развертывающейся перед нами с позиций двух идеологий: чистого гения и житейского прагматизма. Поэт и книгопродавец выступают в качест-

ве субъектов этих идеологий. Оба они причастны к творчеству, но видят его с разных сторон. Для книгопродавца «готовая поэма» поэта – товар, который можно купить и продать. У поэмы есть цена, буквально денежный эквивалент, на который в шуточной форме намекает книгопродавец: один листок рукописи – одна ассигнация:

Поэма, говорят, готова,
Плод новых умственных затей.
Итак, решите; жду я слова:
Назначьте сами цену ей
Стишки любимца муз и граций
Мы в миг рублями заменим
И в пук наличных ассигнаций
Листочки ваши обратим.

Искусство для поэта бесценно. Он творит во имя высших целей: «из вдохновенья, не из платы», поэтому предложение книгопродавца назначить цену за свое произведение вызывает у поэта ностальгический вздох по идеальному прошлому, изъятому из мира реальности, в том числе и мира коммерческих отношений:

Я был далеко:
Я время то воспоминал,
Когда, надеждами богатый,
Поэт беспечный я писал
Из вдохновенья, не из платы.

Перед нами разворачивается целая идеология «чистого гения», для себя-поэта. Основными атрибутами такой идеологии является уединенное сознание, вдохновение, гармония творчества, установка на исключительную коммуникацию с высшими трансцендентальными силами:

Какой-то демон владел
Моими играми, досугом;
За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал,
И тяжким, пламенным недугом
Была полна моя глава;
В ней грезы чудные рождались;
В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.

Коммуникация поэта на высшем уровне (креативном) полностью исключала коммуникацию поэта с читателем, т.е. на рецептивном уровне. Поэтому «сладкий голос» на одном уровне одновременно означал безмолвие на другом.

Тогда, в безмолвии трудов,
Делиться не был я готов
С толпою пламенным восторгом
И музы сладостных даров
Не унижал постыдным торгом:
Я был хранитель их скупой:
Так точно в гордости немой,
От взоров черни лицемерной
Дары любовницы младой
Хранит любовник суеверный.

Согласно идеологии «чистого гения» творчество может быть значимо только на одном полюсе коммуникативности, назовем его условно трансцендентным; отсюда возникает экспликация поэзии как результата таинственного и интимного общения поэта с богом, музой, высшим голосом и т.д. На другом полюсе эстетической коммуникации, читательском, поэт находится в «гордости немой», ситуации полной изоляции и абсолютного равнодушия к тем, кто его воспринимает. Таким образом, прошлое поэта отделено от настоящего его полной непричастностью к социальному миру, его невовлеченностью в область критической и читательской оценки творчества. Поэт мыслит себя исключительно демиургом и творцом. Роль посредника между поэтом и читателем принимает на себя книгопродавец. Он бесстрастно говорит о том, о чем поэт молчит:

Но слава заменила вам
Мечтанья тайного отрады:
Вы разошлись по рукам,
Меж тем как пыльные громады
Лежалой прозы и стихов
Напрасно ждут себе чтецов
И ветреной ее награды.

Выражение «Вы разошлись по рукам» содержит указание на некоторую насильственность или, уж во всяком случае, на обстоятельства, не зависящие от поэта. Этим определяются и границы его существования:

Блажен, кто про себя таил
 Души высокие созданыя
 И от людей, как от могил,
 Не ждал за чувство воздаянья!
 Блажен, кто молча был поэт
 И, терном славы не увитый,
 Презренной чернью забытый,
 Без имени покинул свет!

Подлинный поэт, «чистый гений» – это поэт анонимный, без имени и без славы, целиком отвергающий какую бы то ни было возможность коммуникации с читателем. На одном полюсе – молчащий поэт, на другом – немой, безответный читатель («могила»). Однако декларируемая в данном случае абсолютная суверенность поэта парадоксальным образом вступает в противоречие с ощущением им своей тягостной зависимости от отвергаемых им условий творчества: людей славы, имени. Идеология «чистого гения» разбивается о сложившуюся практику творчества:

Лорд Байрон был того же мненья;
 Жуковский то же говорил;
 Но свет узнал и раскупил
 Их сладкозвучные творенья.

Вместо поэта без имени в словах книгопродавца появляются поэты с именами: национальный (Жуковский) и инонациональный (лорд Байрон) варианты романтизма и высшей литературной аристократии. Но значимо не только это. В высказывании книгопродавца звучит мысль о том, что «их творенья» имеют не только эстетическую ценность (творения «сладкозвучные»), но и вполне материальную цену (творения «свет узнал и раскупил»). Важно еще и то, что одно связано с другим. Материальный успех зависит от признания поэта читателем, и эта такая особенность его таланта, которую сам поэт не ведает и ведачь не может: «Вы разошлись по рукам, / Меж тем как пыльные громады / Лежалой прозы и стихов / Напрасно ждут себе чтецов».

Таким образом утверждается новая модальность автора, опровергающая традиционное представление о разрушительной связи между вдохновением и торгом произведениями искусства, идею, согласно которой признание и слава есть единственное вознаграждение за знание и талант. С точки зрения книгопродавца, писательский труд по справедливости может приносить денежные доходы. Новая модальность автора принци-

пиально отлична от идеологии «чистого гения», поэта, предпочитающего избранную публику себе подобных, творческое одиночество, анонимность, невыставленность своего имени, рукописные формы письма (листок, тетрадь, альбом). Отныне автор не только скриптор, но и человек с именем, деятельно участвующий в продаже и издании собственных сочинений. Характерно, что в заключительном монологе в сознании книгопродавца возникает четкое разделение между двумя формами текстов художественного творчества: «творением» и «сочинением».

Предвижу ваше возраженье;
 Но вас я знаю, господа,
 Вам ваше дорого творенье,
 Пока на пламени труда
 Кипит, бурлит воображенье;
 Оно застынет и тогда
 Постыло вам и сочиненье.
 Позвольте просто вам сказать:
 Не продается вдохновенье,
 Но можно рукопись продать.

Возникает оппозиция рифмующихся слов: «творенье» – «сочиненье», «дорого» – «постыло». Можно сказать иначе: «сочиненье» – «застывшее творение», т.е. оконченный, успокоенный, самодовлеющий в себе труд. Сочинение в контексте пушкинского произведения определяется еще и как «готовая рукопись». В начале стихотворения книгопродавец, обращаясь с коммерческим предложением к поэту, высказывает: «поэма, говорят, готова». Важно отметить, что «творенье» и «сочиненье» разводятся здесь как формы личного и отчужденного творчества. Продажа рукописи – грустная, но неизбежная констатация момента расставания поэта с «твореньем» как интимной формы творчества и переходом его в новое онтологическое качество объективированной формы «сочинения», выходящей в свет будущей книги. «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина по сути дела представляет интереснейшую инициацию автора, живущего в новых условиях: ситуации творчества и книжного рынка.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Шартье, Р.* Автор в системе книгопечатания // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 188.

Любовные песнопения между сакральным и повседневным

Пушкинские «Подражания» в контексте
перевода Библии

Габриэлла Сафран

СТЕНФОРД (США)

В 1829 ГОДУ Александр Пушкин опубликовал в «Московском вестнике» стихотворения «В крови горит огонь желанья...» и «Вертоград моей сестры...» под загадочным общим заглавием «Подражания». Источником этих стихотворений, вне всяких сомнений хорошо известным русским читателям того времени, была Библия – а именно, Песнь песней. Несмотря на краткость этих «подражаний», Пушкин работал над ними почти целое десятилетие: стихотворение «В крови горит огонь желанья...» было начато в 1821 году, а закончено в 1825-м, и тогда же был написан «Вертоград моей сестры...» (Пушкин, 2: 975–976, 1172–1173)¹. В том, что эти произведения были напечатаны через несколько лет после их завершения под заголовком, из которого было исключено указание на их библейское происхождение, отразились политические и религиозные конфликты, связанные с вопросом о переводе Библии.

Из всех произведений зрелого Пушкина «Подражания» – едва ли не единственное, практически обойденное вниманием исследователей. Хотя В. В. Виноградов подробно проанализировал использование церковнославянской лексики и грамматики как в «Подражаниях», так и в других стихотворениях Пушкина², а М. Ф. Мурьянов детально изучил историю споров по поводу истолкования и перево-

На английском языке статья опубликована: *Slavic and East European Journal*. Vol. 39. № 2. 1995. P. 165–183. Перевод печатается с любезного разрешения автора и редакции.

да Песни песней в России в XIX столетии, ни тот, ни другой исследователь не предложил критического прочтения самих текстов². Рассматривая эти стихотворения в литературном, политическом и религиозном контексте 1820-х годов, я намереваюсь выявить полемическое содержание этих текстов, вычленив логические связи между ними и определить, какая роль принадлежала Священному писанию в пушкинской поэтике в целом.

История публикации библейских текстов в России обнаруживает неоднозначность политического и социального отношения к переводу религиозных текстов со священного языка на язык повседневный, разговорный. Русскому православию чужда была традиция регулярного чтения или обсуждения Библии в среде мирян. Большинство верующих было знакомо только с теми фрагментами Библии, которые читались в богослужении (преимущественно это были отрывки из Четвероевангелия и Псалтыри). Стихотворцы XVII–XVIII веков, из которых многие сами были священниками, нередко сочиняли религиозные оды по-русски, представлявшие собой подражания конкретным псалмам. Однако вплоть до второй половины XIX века полный текст Библии печатался в России только на церковнославянском языке, которым в достаточной степени владели только священнослужители³. Несмотря на попытки некоторой модернизации языка славянской Библии, сделанные в XVIII веке⁴, даже у образованных читателей пушкинской эпохи понимание Библии вызывало определенные трудности. Даже один из самых суровых критиков «самиздатских» публикаций русского перевода ветхозаветных текстов в 1841 году признавал необходимость создания более приемлемого перевода Библии:

Каждый христианин, для которого дорого спасение, тщится познать истину Божию сколько можно совершеннее, видя образцы и прямые заповеди о сем в самом Святом писании. Но он не может удовлетворить себя славянским переводом, которого темнота и неверность по местам

* Исследовательница ссылается на статью М. Ф. Мурьянова «Пушкин и Песнь песней» (1974; см. библиографию); см. также две другие работы Мурьянова, посвященные пушкинским «Подражаниям»: Мурьянов М. Ф. Вопросы интерпретации антологической лирики: (Стихотворение Пушкина «В крови горит огонь желанья...») // Анализ литературного произведения. Л., 1976. С. 173–211; Мурьянов М. Ф. К структуре образа пушкинской Татьяны // Проблемы структурной лингвистики 1980. М., 1982. С. 213–222 (Прим. перев.). Все названные статьи собраны в кн.: Мурьянов М. Ф. Пушкин и Германия. М., 1999 (Прим. ред.).

закрывают от него истину. У него нет другого перевода; он по необходимости обращается к мутным водам, чтобы чем-нибудь утолить свою жажду. Люди, получившие светское образование, давно уже не читают славянского перевода Ветхого Завета и прибегают к иностранным переводам (Чистович, 138)⁵.

В течение десятилетия, предшествовавшего созданию пушкинских подражаний Песни песней, государственная политика по отношению к переводу проблематичной славянской Библии на русский менялась несколько раз. Интерес к чтению Библии в образованных классах возрастал, и в 1812 году советник Александра I князь Александр Голицын впервые убедил императора прочесть всю Библию с начала до конца (Billington, 282). Под впечатлением от прочитанного император поддержал создание Библейского общества и даже вступил в него; эта организация была связана с международным движением по переводу Библии на все языки мира. В 1816 году Библейское общество приступило к переводу Библии на современный русский язык и стало публиковать отдельные группы книг по мере готовности. В 1818 году было впервые напечатано по-русски Четвероевангелие, а в 1823 году – русский перевод Псалтыри (Рижский, 130–133). Был начат перевод других библейских книг, однако среди них отсутствовала не включенная в православное богослужение Песнь песней, эротическое содержание которой делало ее проблематичной с религиозной точки зрения в России, да и не только в России⁶. Как и все образованные русские люди того времени, Пушкин и его друзья с интересом следили за этой работой. Так, например, в 1820 году Петр Вяземский в письме к Пушкину и Александру Тургеневу с воодушевлением говорил об осуществленных Библейским обществом изданиях полной славянской Библии и русского перевода Евангелий (Пушкин, 13: 13–14).

Однако в начале 1820-х годов в связи с ростом консерватизма, характеризовавшим вторую половину александровского царствования, Библейское общество было втянуто в несколько конфликтов, не имевших прямого отношения к проекту перевода Библии. Некоторые церковные иерархи, такие как архимандрит Фотий, выступали против Библейского общества как расадника мистицизма и масонства, как символа влияния либеральных советников на царя⁷. Другие были в принципе против перевода Библии на русский: к примеру, адмирал Шишков, бывший в то время министром народного просвещения, не считал русский и церковнославянский разными языками,

противился плану распространения Библии среди мирян и не находил нужным поощрять интерес к чтению библейских текстов. В ноябре 1825 года, опасаясь растущего влияния частных обществ и под давлением церкви Александр повелел прекратить работу над переводом Библии. Отпечатанные Библейским обществом экземпляры были конфискованы по приказу высших чинов церкви, и Общество, потерявшее политический вес, было распущено (Рижский, 133–137).

По мере того как в петербургском обществе входило в моду чтение и обсуждение Библии, Пушкин, находившийся в первой половине годов в ссылке в Кишиневе, Одессе, а затем в Михайловском, но следивший за столичными событиями, также заинтересовался Библией⁸. В апреле 1824 года он сообщает из Одессы о том, что читает Библию⁹, в ноябре 1824 года пишет из Михайловского письмо брату Льву с просьбой о присылке французской Библии, а начале декабря жалуется, что книга не доставлена (Пушкин, 13: 123, 127). Расписка, датированная ноябрем – декабрем 1824 года, свидетельствует, что книгу Пушкин в конце концов получил (Пушкин, 13: 131). В перечне иностранных книг пушкинской библиотеки мы находим Библию во французском переводе Леметра де Саси, опубликованную в 1817 году в Петербурге изданием Библейского общества; очевидно, это и есть книга, присланная Пушкину братом (Модзалевский, 158).

Интерес Пушкина к Библии и к переводу библейских текстов не угас после 1824 года и скандала вокруг Библейского общества, приведшего к его закрытию; надо думать, что к этому времени пушкинский интерес, перестав быть данью моде, принял потенциально подрывной характер. В библиотеке поэта мы находим также издание еврейской Библии с параллельным французским текстом, сербскую Библию, а также несколько библейских словарей, в том числе древнееврейский лексикон с французскими дефинициями (Модзалевский, 68, 159, 181, 193)¹⁰. Судя по библиотеке Пушкина, а также его письмам и произведениям, Пушкин находил в Библии источник поэтического вдохновения. Вяземскому Пушкин писал, что высоко ценит грубую простоту библейских выражений, а Петру Чаадаеву – что драматизм Библии не уступает драматизму греческих классиков¹¹. Этой установке Пушкин следовал в собственных произведениях. Помимо «Подражаний», которым посвящена эта статья, у Пушкина есть еще несколько стихотворений, основанных на религиозных текстах, – в первую очередь это «Пророк», в котором варьируются те-

мы из книги пророка Исайи, и «Подражания Корану», источник которых указан в самом их заглавии¹².

К 1825 году, когда Пушкин завершил свои «Подражания», – то есть после споров, приведших к закрытию Библейского общества и конфискации изданных им Библий, – вопрос о переводе Библии получил политический смысл. Хотя ни в письмах, ни в дневниках поэт не высказывается на эту тему прямо, внешние свидетельства принуждают думать, что к проекту перевода Библии он относился положительно. В 1816 году старший товарищ Пушкина по Арзамасу Константин Батюшков спрашивал: «Когда переведут Священное Писание на язык человеческий?» (Батюшков, 3: 410)¹³. Два других арзамасца, Александр Тургенев и Сергей Уваров, служили секретарями в Библейском обществе¹⁴. Директор Лицея Василий Малиновский, к которому Пушкин относился с большим уважением, состоял в Библейском обществе, знал древнееврейский, и на досуге переводил Ветхий завет на русский язык (Гроссман, 55, 57). Через десять лет после создания стихотворения «Вертоград моей сестры...» Пушкин выражал сочувствие по поводу Герасима Павского, чьи переводы нескольких книг Ветхого завета начали циркулировать в литографских копиях (Чистович, 169)¹⁵, что привело к ограничению его обязанностей профессора Духовной академии. В дневниковой записи от февраля 1835 года Пушкин с одобрением отзывался о том, что ученый переводчик знает древнееврейский¹⁶.

Хотя отношение Пушкина к спорам вокруг Библейского общества невозможно выяснить со всей определенностью, история публикации «Подражаний» показывает, что поэт понимал, какую реакцию у церковных и светских властей может вызвать напечатание стихотворения, основанного на Библии и, в частности, на Песни песней, несмотря на то, что, например, подражания псалмам были традиционным, давно утвердившимся жанром русской поэзии. Пушкин включил «В крови горит огонь желанья...» и «Вертоград моей сестры...» в списки стихотворений 1827 и 1828 годов под общим заглавием «Подр. Восточн. Стих.» (то есть «Подражания Восточным Стихотворениям» или «Подражания Восточным Стихотворцам») и «Подр. вост.» («Подражания восточному»); оба заглавия содержат указание на библейский источник, не называя его прямо (Пушкин, 2: 1172). Заглавие, под которым стихи были напечатаны в 1829 году, исключает даже намек на библейский образец. Первое издание произведений Пушкина, в котором был указан источник «Подражаний», увидело свет в 1880 году, че-

рез несколько лет после опубликования полного русского перевода Библии (Мурьянов, 64). Хронология подтверждает связь между неоднозначностью вопроса о переводе Библии во второй половине 1820-х годов и нежеланием Пушкина (и его редакторов) признавать использование Библии как литературного источника¹⁷.

I. «Вертоград моей сестры...»

Когда Пушкин писал свои «Подражания», у него под рукой могли быть две версии Песни песней: французский перевод Леметра и славянский текст, который, насколько нам известно, он читал до того, как брат прислал ему французскую Библию. (Соответствующие фрагменты двух переводов и полные тексты пушкинских стихотворений приведены в Приложении.) Знакомство с обеими версиями отразилось на стихотворении «Вертоград моей сестры...», которое будет разобрано первым. Хотя многие слова из этого стихотворения представляют собой славянизмы и действительно встречаются в тексте славянской Библии, грамматика стихотворения отходит от церковнославянской модели. Некоторые обороты, да и тон стихотворения в целом, гораздо ближе к более разговорной французской Библии. Я попытаюсь показать, что Пушкин строил словарь и синтаксис стихотворения таким образом, чтобы продемонстрировать ценность самой идеи перевода Библии и возможность создания литературного языка, который позволит дать интерпретацию библейских тем в современном поэтическом контексте; это скрытое задание может объяснить, почему Пушкин не хотел, чтобы его стихи были восприняты как нечто спорное.

Как мы увидим, в пушкинском стихотворении символы запертого или огороженного вертограда и «запечатленного ключа» контрастно противопоставляются символам открытого, неогороженного сада и бегущих вод. Каждый из этих садов, по моему мнению, сравним с возможным подходом к переводу Библии на русский. В Песни песней голоса говорят попеременно; Пушкин адаптирует и развивает эту характерную полифонию, чтобы усилить сопоставление запертого и незапертого вертограда, утверждая которое, стихотворение подталкивает читателя к выбору, к предпочтению одного вертограда перед другим. Этот выбор задает оценку всего текста и таким образом, возможности «подражания» – перевода Библии на разговорный язык.

Одно из самых архаичных слов в «Вертограде моей сестры...» является в начальных стихах. Академический словарь 1806 года надеяет слово «вертоград» («огороженный сад или виноградник») библейскими коннотациями. Пушкин использует его только в религиозных или пародийно-религиозных контекстах: оно встречается в «Подражаниях Корану» и в «Гавриилиаде». Хотя в современном языке слово «запечатленный» обозначает «изображенный», в пушкинском стихотворении оно употреблено в архаическом значении «запечатанный». Эти два слова создают серию идентификаций. Они задают ассоциацию запертого вертограда, описанного в начале стихотворения, с архаической лексикой и, косвенным образом, с архаичностью в целом. Славянизмы, которые поэт использует в первых четырех стихах, связывают запертый вертоград с самой славянской Библией, закрытой и недоступной для большинства русских читателей.

Стихотворение иконически изображает эту закрытость двояко: во-первых, повторением слова «вертоград», которое, как и в славянской Библии, появляется и до, и после слов «моей сестры», буквально заключая «сестру» между стенами вертограда; во-вторых, четверостишие, описывающее закрытый «вертоград», обрамлено словами, поддерживающими символику закрытости: «вертоград» и «запечатленный».

В описании другого сада, занимающем второе и третье четверостишие, мы находим обороты и лексику, восходящие к французской версии Песни песней. Поразительнее всего звучит здесь слово «аквилон» – это французское обозначение северного ветра, заимствованное из классической античности. Это слово редко используется в русском языке; в большинство русских словарей, куда оно включено, упоминается одноименное стихотворение Пушкина (о котором см. ниже). По контрасту с символикой закрытости, связанной с первым четверостишием и славянской Библией в целом, это французское слово вызывает ассоциации с открытостью и свободой. Если первый сад описан как непроницаемый, второй сад представлен как более доступный: ветер проникает в него и заставляяет его благоухать: «Лишь повеет аквилон, / И закаплют ароматы».

Описание вод во второй части стихотворения также выдает французское влияние. В славянской Песни песней, так же как в древнееврейском оригинале, это всего лишь «воды живы истекающая от Ливана». Во французском переводе добавлено обстоятельство со значением «стремительно, бурно»: «eaux vivants, qui coulent avec impétuosité du Liban». Пушкин продолжает в духе французской версии: «У меня бе-

гут, шумят / Воды чистые, живые». Воды не просто «истекают»: они «бегут» и «шумят». Более того, эти два слова и созданный ими яркий образ придают описанию разговорный тон, напоминающий о языке французского перевода и далеко отходящий от возвышенной торжественности славянской Библии. Описывая воды и ветер словами, подсказанными французской версией, Пушкин связывает эти явления с феноменом Библии на разговорном языке. И воды, и ветер символизируют свободу: ветер дует, а воды бегут без всякого принуждения. Эта символика свободы, ассоциирующаяся с переводом Библии на разговорный язык, создает контраст с символикой закрытости из первого четверостишия, ассоциирующейся со славянской Библией.

Хотя тон описания второго сада напоминает тон французской Библии, важно подчеркнуть, что некоторые употребленные в этом описании слова являются, как и слова из описания первого сада, несомненными славянизмами. Как благовонные растения нарד, алой и киннамон, так и испускаемые ими ароматы упомянуты в славянском тексте Песни песней. Однако в описании незапертого сада эти слова встроены в предложения, синтаксис которых имеет явно русский характер. Длинное предложение, составляющее первое четверостишие с его несколько искусственным порядком слов, отсутствие глагола в двух начальных стихах, напоминают сложность и затрудненность церковнославянской грамматики. Напротив, второй и третий катрены рассеивают это впечатление. Здесь многочисленные глаголы и короткие фразы гармонируют с краткостью стихотворных строк; грамматика здесь проще и ближе к разговорному языку. Славянскими словами обозначены экзотические благовония, которые стихотворение неявным образом предлагает читателю. Делая доступными богатства славянской версии, Пушкин намекает, что традиция, воплощенная в Библии, не должна оставаться «запертым вертоградом» для современной русской аудитории.

Некоторые новшества пушкинской версии подчеркивают контраст между образами открытого и закрытого сада. Если в оригинальной версии Песни песней два голоса описывают один сад, то у Пушкина один повествователь описывает два разных сада. Пол говорящего не определен. Это может быть жених, который, как в ветхозаветном образце, восторженно перечисляет прелести своей возлюбленной, но с равным успехом это может быть невеста, которая под видом сада описывает саму себя.

Глубже понять трансформацию, которую претерпел исходный сюжет и персонажи в пушкинском стихотворении, нам поможет ана-

лиз грамматической структуры древнееврейской Песни песней. Но прежде чем перейти к такому анализу, мы должны вспомнить, что и славянский, и французский перевод отделены от древнееврейского оригинала промежуточными версиями-посредниками. Славянский текст, которым пользовался Пушкин, был переведен с Септуагинты, греческого перевода «семидесяти толковников», сделанного с еврейского текста во II веке до нашей эры. Славянская версия близка к версии Септуагинты с точки зрения грамматики и синтаксиса: в рассматриваемых здесь фрагментах славянский порядок слов почти точно соответствует греческому и при этом не наблюдается каких-либо значительных смысловых отклонений. Французский перевод, которым пользовался Пушкин, также не восходит к еврейскому оригиналу напрямую: Леметр переводил с Вульгаты, латинского перевода, сделанного с еврейского текста в IV веке нашей эры¹⁸.

В древнееврейском языке формы глагола и местоимения 2-го лица изменяются по числам и родам. Поэтому из еврейского текста ясно, что в Песни песней присутствует несколько говорящих, которые обращаются к разным слушателям; их идентификация поддерживается последовательным использованием тех или иных ласкательных обращений. В стихах 12–15 четвертой главы Песни песней говорит жених, описывающий вертоград; последний идентифицируется как «моя сестра, моя невеста» и далее именуется «твой вертоград». Стих 16-й, в котором вертоград обозначен как «мой», произносится невестой. Многие переводчики Песни песней пытались так или иначе передать эту множественность голосов. Некоторые переводчики расписывают Песнь песней по голосам, как пьесу, указывая на принадлежность того или иного фрагмента тому или иному персонажу. Так, во французском переводе Леметра в стихах 4: 12–16 говорит мужчина, названный мужем («*eroix*»). Что же касается исходного состава говорящих, представленного в еврейском тексте, то о нем ясно свидетельствует изменение посессивной характеристики сада, который сперва обозначается как «*vos plants*» («ваши/твои растения»), а затем, в 16-м стихе, как «*mon jardin*» («мой сад»).

Хотя признаки вертограда меняются – сначала он описывается как запертый («заключенный») сад с «запечатленным» источником, а затем как сад открытый, с живыми истекающими водами – из французского и славянского текста, так же как из древнееврейского, понятно, что речь идет об одном и том же саде. Однако в пушкинском

стихотворении явственно присутствуют два вертограда*. Стихотворение построено так, как будто после 4-го стиха меняется предмет описания, а не говорящий. Знаком этой перемены становится местоимение *меня* («У меня плоды блестят...»), тогда как до этого говорилось о вертограде моей сестры. Получается, что в первом четверостишии повествуется об одном вертограде, принадлежащем «сестре» говорящего, а в двух других катренах рассказывается о другом саде, принадлежащем повествователю или повествовательнице.

Другим показателем того, что в тексте говорится о двух садах, является обозначение владелицы первого сада как «моей сестры». Для ближневосточной поэзии характерно обращение к возлюбленной как к «сестре» (Falk, 182). В еврейской, французской и славянской версиях Библии это обращение дополнено другим – «моя невеста» или «моя жена» («*mon épouse*»). Такое именование не оставляет места для сомнений в том, что в стихах 12–15 описывается сад возлюбленной. Однако у Пушкина второе именование опущено, отчего возникает впечатление, что повествователь или повествовательница сперва описывает сад своей «сестры», а потом свой собственный¹⁹. Кроме того, в пушкинском тексте вертоград дистанцирован от сестры средствами грамматики: называя сад «вертоградом моей сестры», а не «моей сестрой», Пушкин отступает от своего образца, в котором в вертоград отождествляется с возлюбленной, а не просто принадлежит ей.

Вторая половина первого катрена ярко иллюстрирует центральную оппозицию стихотворения. Обращает на себя внимание местоположение последнего прилагательного в четверостишии. Если в славянской Песни песней существительное «источник» и прилагательное «запечатлен» стоят рядом, то у Пушкина прилагательное «запечатленный» отделено от существительного «ключ» шестью словами. Такое расположение слов указывает на их потенциальную антонимичность. В контексте описания запертого сада возникает искушение уловить в слове «ключ» помимо значения «источник» значение его омонима («ключ от замка»), тем более что корень *-ключ-* содержится в церковнославянском «заключен», которое присутствует в славянской Песни песней. Но появление в конце катрена прилагательного «запечатлен-

* Такое прочтение пушкинского стихотворения было впервые предложено Б. С. Мейлахом (см.: *Мейлах Б. С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс*. М.-Л., 1962. С. 93–94) и аргументированно оспорено М. Ф. Мурыяновым в статье «К структуре образа пушкинской Татьяны» (*Примеч. перев.*).

ный» принуждает отказаться от этой каламбурной идентификации, возвращая нам образ запертого или запечатанного сада.

Контрастное противопоставление двух садов усиливается благодаря повторению глагола «бежать». В то время как в первом вертограде «Чистый ключ <...> Не бежит запечатленный», во втором «бегут, шумят / Воды чистые, живые». Ни во французском, ни в славянском тексте о беге воды не сказано ни слова. Эти описания и конструируемая ими оппозиция – уникальная особенность пушкинской версии.

Использование слова «аквилон», обозначающего северный ветер, усиливает контраст между описаниями двух садов. В славянском тексте Песни песней, так же как в древнееврейском, мы находим обращение к двум ветрам – северному и южному: «Востани севере, и гряди юже, и повей в вертограде моем». Во французский текст внесено изменение, корреспондирующее с его общей тенденцией к описанию более холодного климата. Во французской версии дуть должен южный ветер, а северный, напротив, должен утихнуть: «Retirez-vous, aquilon; venez, ô vent du midi» («Утихни, аквилон; приди, о ветер юга»). Пушкин выбирает французское слово, обозначающее, однако, не мягкий южный ветер, а суровый северный, – тот самый, который во французской версии не призывается, а изгоняется.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в другом стихотворении периода михайловской ссылки, озаглавленном «Аквилон», северный ветер представлен совершенно иначе – как открыто деструктивное начало (Пушкин, 2: 365). Пушкин называет его «грозный аквилон» и, следуя на этот раз эзоповскому образцу, описывает, как этот суровый ветер поднялся «И дуб низвергнул величавый» (но не тронул прибрежный тростник, в отличие от дуба гнувшийся под ветром). Поразителен сам факт призывания такого ветра в ближневосточный сад, описанный в «Вертограде моей сестры...»; неожиданно возникающая символика неистовости усиливает напряжение между двумя контрастными образами вертограда.

Таким образом, можно заключить, что Пушкин реинтерпретирует Песнь песней, устанавливая дихотомию между описанием закрытого сада, лексика и синтаксис которого напоминают славянскую Библию, и образом другого, более открытого и доступного сада, в описании которого помимо славянизмов использованы слова, обороты и стилистика, напоминающие французский перевод Библии. Акцент на различиях между двумя садами принуждает читателя отдать

преимущество второму саду перед первым. Если первый сад непроницаем, то второй открыт всем пяти чувствам: зрению (ср. «блестят»), вкусу (ср. «наливные»), слуху (ср. «шумят»), обонянию (ср. «ароматы») и осязанию (ощущение веющего ветра в конце стихотворения). Этот сад предлагает множество жизнетворных благ: наливные плоды, чистые воды, благовонные растения.

Привлекательность второго сада наводит на ассоциацию с романтической поэтикой и эстетикой. Образы свободно бегущей воды и веющего ветра характеризуют ничем не ограниченную природу, духовное прибежище романтического поэта, освободившегося от условностей, тогда как мотивы сдержанности и замкнутости в описании первого сада подсказывают мысль, что обитательница этого сада является, по сути, его пленницей²⁰. Затем, экзотический антураж с ветхозаветными ассоциациями воплощает одно свойство романтической поэзии, высоко ценимое Пушкиным как результат воздействия поэзии мавров на европейскую поэзию: «Мавры внушили ей исступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие востока» (Пушкин, 11: 37). Виноградов считал, что обращение Пушкина к библейской образности отражает растущее увлечение поэта романтической «народностью» и экзотическим Востоком: «Таким образом, церковнославянский язык и библейская мифология становятся литературными приметами “восточного” слова» (Язык Пушкина, 121).

Связь между вторым садом, изобилующим разнообразными благами, и переводом Библии на повседневный французский язык предполагает представление о том, что переводная Библия также изобилует доступными благами, тогда как славянская Библия, подобно ассоциирующемуся с ней саду, остается закрытой и недоступной. Таким образом, в стихотворении можно усмотреть скрытую полемику с церковью и царем по поводу сложившейся ситуации с переводом Библии. Стихотворение дает понять: для того, чтобы Песнь песней (и Библия в целом) открыла свои богатства русским читателям, она должна быть больше похожа на описание второго сада, чем на описание первого: хотя она может сохранить славянскую лексику и «восточные» ассоциации, она должна быть переведена на повседневный разговорный язык.

II. «В крови горит огонь желанья...»

В «Вертограде моей сестры...» Пушкин описывает два сада, каждый из которых представляет образец для перевода Библии: закрытый сад в первом катрене может служить символом трудной славянской Библии, а открытый сад второго и третьего катрена больше напоминает перевод Библии на повседневный французский. Таким образом, я предполагаю, что «Вертоград моей сестры...» содержит аллегорический аргумент в пользу перевода Библии на повседневный русский язык и представляет собой образец поэтической формы и языка, с помощью которых можно осуществить этот перевод. Повествователь определяет второй сад как свой собственный («У меня...»). Идея о том, что русскоговорящий повествователь может апроприировать сакральную топику Песни песней, взяв на себя библейскую роль царя Соломона, которому традиционно приписывается авторство Песни, получает развитие в стихотворении «В крови горит огонь желанья...», выступающем в качестве русской версии Песни песней.

Когда Пушкин впервые взялся за это стихотворение, он столкнулся с семантическими трудностями славянской Библии. Найденные им решения и темы, привнесенные из других частей Песни песней, делают это стихотворение произведением любовной лирики, особую притягательность которому создает его яркая образность. Подобно переводчикам Библии на повседневный национальный язык, полагающим, что ее содержание обращено и применимо ко всем читателям, Пушкин стремится к универсальности, собирая подробности из разных фрагментов Песни песней в единый фокус гармонического описания, которое может восприниматься как лирическое произведение безотносительно к своему источнику.

История создания стихотворения показывает, с какими препятствиями пришлось столкнуться Пушкину, когда он взялся за славянскую Библию. Наброски к стихотворению «В крови горит огонь желанья...» начинаются с отрывка, датированного 1821 годом и представляющего собой, по всей видимости, попытку Пушкина перевести начальные стихи Песни песней с церковнославянского на русский:

Песнь песней царя Соломона.

Да лобзает меня лобзанием уст своих –

Перси твои приятнее вина и запах мира твоего лучше

всех аромат – имя твое сладостно как изливанное миро.
Для того юная возлюбил я тебя

(Пушкин, 2: 974–975)

Вместо «уст своих» Пушкин сначала написал «уст твоих», а на месте «Для того юная возлюбил я тебя» первоначально было «Для того юная возлюбила ты». В еврейском подлиннике с этими словами невеста обращается к жениху, о котором сначала говорится в 3-м лице. Во французском переводе эти слова приписаны жене («épouse»). Однако вполне вероятно, что в 1821 году у Пушкина не было под рукой леметровской Библии. Завершив свой перевод словами «возлюбила ты», исправленными затем на «возлюбил я тебя», он отступает от оригинала и вместе с тем колеблется в определении пола повествователя в двух начальных стихах первой главы Песни песней. Это колебание заставляет предположить, что Пушкин либо не был уверен в точном значении славянских форм во фразе «отроковицы возлюбиша тя» и сомневался, предполагает ли упоминание отроковиц адресата-жениха и, соответственно, адресанта-невесту, либо не верил, что восхваление груди адресата («Перси твои приятнее вина») может исходить из женских уст.

Следующий затем катрен показывает, что Пушкин на какое-то время оставил пол говорящего неопределенным:

Лобзай меня, твои лобзанья
Мне слаще мира и вина;
В крови горит огонь желанья,
Душа тобой упоена.

Здесь говорящий сравнивает с миром и вином не грудь, а поцелуи адресата. Слово «лобзанья», заменившее церковнославянское «сосца», позволяет Пушкину сохранить образность и лексику славянской Библии, избегая ее синтаксической усложненности. Употребив в одной строке слова «лобзай» и «лобзанья», Пушкин воспроизводит типично библейское повторение однокоренных слов, характерное и для славянской Библии.

Хотя Пушкин нашел временное решение вопроса о том, к какому полу принадлежит повествователь, первые четыре стиха были оставлены в черновике, а стихотворение отложено на несколько лет. В 1825 году, уже получив от брата французскую Библию и, возможно, уже закончив «Вертоград моей сестры...», Пушкин вернулся к брошенному черновику. Он поменял порядок строк в первом четверостишии, исп-

равил «упоена» на «уязвлена» и добавил еще четыре строки, в которых также варьируются темы из Песни песней.

В отличие от «Вертограда моей сестры...» стихотворение «В крови горит огонь желанья...» не опирается на конкретную последовательность библейских стихов: источники тематики и лексики этого стихотворения рассеяны по всему тексту Песни песней. Первая строка, в которой любовь связывается с огнем, напоминает хорошо известное по Песни песней сравнение любви с огнем и пламенем (8: 6); далее невеста говорит: «Вода многа не может угасити любве, и реки не потопят ея» (8: 7). Когда повествователь в стихотворении обращается к своей возлюбленной со словами: «Склонись ко мне главою нежной, / И да почию безмятежный», это напоминает рассыпанные по тексту Песни песней просьбы невесты не беспокоить любящих (3: 5 и 8: 4). В заключительных строках стихотворения этот образ тишины и безмятежности связывается с наступлением утра: «...Пока дохнет веселый день / И двинется ночная тень»²¹. В этих стихах воспроизведена тематика Песни песней и лексика славянской версии, где невеста просит жениха остаться с ней, «дондеже дхнет день, и двинутся сени» (2: 17). В пушкинской версии сохранены даже некоторые аллитерации славянского текста; прежде всего нужно заметить, что четыре слова заключительного двустушия – «дохнет», «день», «двинется» и «тень» – употреблены в славянском оригинале, хотя и в более архаичной форме. Кроме того, по замечанию Виноградова, замена причастия «упоена» на «уязвлена», архаичная форма «двинется» и конструкция «да почию» указывают на то, что Пушкин намеренно подбирает славянизмы, создавая торжественный «книжный» стиль²².

Символика любви, представленная в стихотворении «В крови горит огонь желанья...», носит универсальный и статический характер. Пушкин избегает конкретики, не называя ни имен возлюбленных, ни географических подробностей. Читателю известно лишь, что герой стихотворения любит, целуется и, наконец, безмятежно поживает. Традиционное упоминание смены дня и ночи связывает влюбленных с человечеством или с состоянием влюбленности вообще. Хотя повествователь, который во второй части стихотворения определяет себя прилагательным мужского рода «безмятежный», несомненно, мужчина, многие его слова заимствованы из стихов, произносимых в Песни песней невестой. Можно сказать, что в пушкинском стихотворении даже гендерная характеристика становится необычайно инклюзивной категорией. Если первое из рассмотренных «Подражаний» поражает воображение напря-

женным контрастом между образами двух садов, то во втором «Подражании», напротив, напряжения чрезвычайно мало. В отличие от многих других хорошо известных любовных стихотворений Пушкина, в которых любовь рассматривается в привычном романтическом контексте созерцания смертности, в стихотворении «В крови горит огонь желанья...» описана вечная и неизменная любовь. Невзирая на символику насилия в первом двустишии («огонь», «уязвлена»), стихотворение, в отличие от библейского образца, завершается образами безмятежной умиротворенности. Заключительная картина – двое возлюбленных, тихо лежащие в объятиях друг друга, – есть не что иное, как идиллический пейзаж²³.

Проведенный анализ приводит нас к некоторым гипотетическим заключениям. Если в стихотворении «В крови горит огонь желанья...» речь идет исключительно о любви, то «Вертоград моей сестры...» может быть интерпретирован более широко. Вертоград, описанный в стихах 4: 12–16 и в других фрагментах Песни песней традиционно интерпретируется как метафора любви, репрезентирующая место встречи влюбленных и саму возлюбленную²⁴. Однако пушкинский акцент на контрасте между двумя садами снижает эротический потенциал исходного текста и добавляет новые полемические тона.

Эта смена акцентов отражает более широкую тему пушкинского творчества. Виноградов отмечает, что Пушкина, особенно в ранних произведениях, часто использовал библейский и религиозный язык иронически и в светском контексте (Очерки, 256), а С. Л. Франк утверждает, что Пушкин описывал поэзию и поэтическое вдохновение в религиозных терминах, причем обе эти сферы были у него связаны с эротикой и женской красотой (Франк, 15, 22). Так, если в «Гавриилиаде» Пушкин демонстрирует умение подать в качестве эротической пародии библейскую тему, которая традиционно не воспринималась как сексуальная, то в «Подражаниях» он с не меньшим успехом достигает диаметрально противоположного результата: он трансформирует традиционно эротическую библейскую тему в философское стихотворение, которое одновременно представляет собой довод в пользу возможности перевода Библии и пример осуществления такой возможности.

Сложные взаимосвязи между религией и любовью могут послужить объяснением взаимосвязи между двумя стихотворениями, которую издатели обсуждают на протяжении многих лет²⁵. Связь между ними, которую Пушкин установил в 1829 году, напечатав их под общим

заглавием, явно предполагает, что «В крови горит огонь желанья...» должно быть понято как логическое следствие «Вертограда моей сестры...». Если последнее стихотворение ниспровергает православный традиционализм и его главный текстовый источник, ратуя за перевод, который сделает Библию более доступной, первое предъявляет результаты этой доступности. Подобно многим другим писателям, Пушкин черпал поэтическое вдохновение в библейском языке и библейских сюжетах. В «Вертограде моей сестры...» он реинтерпретирует библейскую любовную песнь, выступая в защиту перевода Библии на русский, давая образец такого перевода и, косвенным образом, образец «перевода» в широком смысле – в тех случаях, когда художник основывает свое произведение на каком-то тексте-источнике. С точки зрения тематики «В крови горит огонь желанья...» является подражанием библейскому образцу, а не его дискредитацией, и, таким образом, дает еще один пример перевода в широком смысле слова. Это лирическое произведение универсально в двух аспектах: во-первых, будучи лишено специфичной конкретики, оно показывает, какой может быть любовь вообще; во-вторых, подобно «Вертограду моей сестры...», стихотворение «В крови горит огонь желанья...» написано повседневным языком и, хотя оно во многом сохраняет вокабуляр и колорит славянской Библии, его синтаксис приближает его к разговорному русскому.

Рассмотрение вопроса об отношении Пушкина к переводу иноязычных текстов и подражанию иноязычным образцам выявляет подвижность этих категорий в пушкинской философии и в пушкинском творчестве. Хотя он положительно воспринимал тот факт, что европейские романтики находили источник вдохновения в «роскошном красноречии востока», он вместе с тем критиковал своего друга Василия Жуковского за то, что тот впустую потратил время на перевод «Лаллы Рук» Томаса Мура, поэтического повествования на восточные темы, прерываемого прозаическими вставками²⁶. Называя Мура «чопорным подражателем безобразному восточному воображению» и призывая Жуковского «иметь собственное воображенье», Пушкин отрицает творческую ценность точного или вольного перевода восточных текстов для западной аудитории. Однако, как заметил Дж. Т. Шоу, сам Пушкин писал стихи, построенные по ориенталистской модели Мура (см. *Shaw*, «Pushkin and the Supernatural»). Более того, в «Подражаниях» Песни песней, так же как в «Подражаниях Корану», «Пророке» и нескольких других стихотворениях, Пушкин сам предлагает русскую адаптацию восточных текстов, не маскируя, а подчеркивая их экзоти-

ческие составляющие. Противоречие между советом, который Пушкин дал Жуковскому, и пушкинской поэтической практикой, могла разрешить реинтерпретация самого понятия «подражание». Возможно, Пушкин считал, что настоящее подражание, подлинный перевод не заключаются в переписывании чужого текста своими словами с использованием знакомых поэтических форм – необходимо еще на «западный» манер упорядочить непонятное восточное «безобразие»²⁷.

Будет бесполезно проанализировать пушкинское видение перевода как создание новой упорядоченности и желание поэта опереться в своем литературном творчестве на священные тексты в свете идей, высказанных Вальтером Беньямином в эссе «О задаче переводчика». Беньямин говорит, что хороший перевод текста, обладающего свойством «переводимости», должен быть не просто семантическим пересозданием оригинала, а самостоятельным «способом» письма, который обогащает и оригинальный текст, и язык, на который осуществляется перевод:

Подобно тому как касательная касается окружности мимолетно и лишь в одной точке, <...> так и перевод касается смысла оригинала мимолетно и лишь в одной бесконечно малой точке, чтобы следовать своему собственному пути в соответствии с законом точности в свободе языкового потока (пер. Е. Павлова).

В переводе священных текстов, обладающих универсальностью, Беньямин видит «прообраз или идеал любого перевода». «Там, где текст напрямую, без смыслового опосредования, во всей своей дословности принадлежит истинному языку, истине или догме, он переводим как таковой» (Benjamin, 82; пер. Е. Павлова). Беньямин не хочет тем самым сказать, что семантическое содержание Библии может быть воспроизведено вполне точно – он говорит, что Священное писание содержит в себе свой собственный «подстрочник», представляющий несемантическую универсальную сущность.

Такой подход к переводу позволяет представить русский перевод славянской Библии и пушкинские подражания Песни песней как две стороны одного явления. Эти стихотворения представляют воплощенный довод в пользу перевода Библии на литературный русский язык, который соединяет богатство славянской лексики с плавностью и доступностью, подобными тону и синтаксису французской Библии. Таким образом, Пушкин защищает право читателя на доступ к сакральным текстам, право писателя отбирать одни и отбрасывать другие элементы при «подражании» иноязычному источнику и способность

русского языка воспроизвести «подстрочник» Песни песней. «Подражания» дают вместе с тем пример осуществления такого подхода: они воспроизводят по-русски не только семантическое содержание библейского образца, но и его сущностную универсальность.

Перевод с английского И. Пильщикова

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПОДРАЖАНИЯ

* * *

Вертоград моей сестры,
Вертоград уединенный;
Чистый ключ у ней с горы
Не бежит запечатленный.
У меня плоды блестят
Наливные, золотые;
У меня бегут, шумят
Воды чистые, живые.
Нард, алой и киннамон
Благовонием богаты:
Лишь повеет аквилон,
И закаплют ароматы.

* * *

В крови горит огонь желанья,
Душа тобой уязвлена,
Лобзай меня: твои лобзанья
Мне слаще мирра и вина.
Склонись ко мне главою нежной,
И да почию безмятежный,
Пока дохнет веселый день
И двинется ночная тень.

А. С. Пушкин, 1825 (Пушкин, 2: 441, 442)

Да лобжет мя от лобзаний уст своих: яко блага сосца твоя паче вина, /
И воня мира твоего паче всех аромат, миро излияное имя Твое, сего
ради отроковицы возлюбиха тя...

Песнь песней царя Соломона, 1: 1–2. (Библия, 647)

Вертоград заключен, сестра моя невеста, вертоград заключен, источник запечатлен. / Леторасли твоя сад шипков с плодом яблочным, кипри с нардами: / Нard и шафран, трость и киннамон, со всеми древами Ливанскими, смирна, алой со всеми первыми мирами, / Источник вертограда, и кладязь воды живы и истекающая от Ливана. / Востани севере, и гряди юже, и повеи в вертограде моем, и да потекут ароматы мои.

Песнь песней царя Соломона, 4: 12–16 (Библия, 647)

Epouse: Qu'il me donne un baiser de sa bouche: car vos mamelles sont meilleures que le vin: / Et elles ont l'odeur des parfums les plus précieux. Votre nom est comme une huile qu'on a répandue: c'est pourquoi les jeune filles vous aiment...

Cantique des Cantiques de Salomon, 1: 1–2
(Sainte Bible, vol. 6, 147)

Epoux: Ma sœur, mon épouse, est un jardin fermé, et une fontaine scellée. / Vos plantes forment comme un jardin de délices, rempli de pommes de grenade, et de toutes sortes de fruits de cypres et de nard. / Le nard et le safran, la canne aromatique et la cinnamome, avec tous les arbres du Liban, s'y trouvent aussi-bien que la myrrhe et l'aloès, et tous les parfums les plus excellens. / C'est-là qu'est la fontaine des jardins, et le puits des eaux vivants, qui coulent avec impétuosité du Liban. / Retirez-vous, aqilon; venez, ô vent du midi: soufflez de toutes parts dans mon jardin, et que les parfums en découlent.

Cantique des Cantiques de Salomon, 4: 12–16
(Sainte Bible, vol. 6, 155)

ЛИТЕРАТУРА

- Бартенев – *Бартенев П. А.* Пушкин в Царскосельском Лицее // Бартенев П. А. Александр Сергеевич Пушкин: его жизнь и сочинения. Oxford, 1982.
- Батюшков – *Батюшков К. Н.* Сочинения. СПб., 1885–1887. Т. 1–3.
- Библия – Библия, или Книги священного писания – Ветхого и Нового Завета. М., 1817.
- Брюсов – *Брюсов В.* «Гавриилиада» // Брюсов В. Собрание сочинений: В 7-ми томах. Т. 7. М., 1975.
- Венгеров – Пушкин. [Собрание сочинений]. Т. 2. СПб., 1908 (Б-ка великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова).

- Виноградов, Очерки – Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX веков. М., 1982.
- Виноградов, Язык Пушкина – Виноградов В. В. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.–Л., 1935.
- Модзалевский – Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина: (Библиографическое описание). СПб., 1910.
- Мурьянов – Мурьянов М. Ф. Пушкин и Песнь песней // Временник Пушкинской комиссии 1972. Л., 1974. С. 47–65.
- Панченко – Панченко А. М. Пушкин и русское православие // Русская литература. 1990. № 2. С. 32–43
- Пушкин – Пушкин. Полное собрание сочинений. М.–Л., 1937–1959.
- Пыпин – Пыпин А. Н. Религиозные движения при Александре I. Пг., 1916.
- Рижский – Рижский М. И. История перевода Библии в России. Новосибирск, 1978.
- Романов – Романов Б. Поэты, пророки, цари: Ветхий Завет в русской поэзии // Лепта. 1994. № 20. С. 154–168.
- Русская силлабическая поэзия – Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII вв. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. Н. Орлова. Л., 1970.
- Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. Ч. 1. СПб., 1806.
- Франк – Франк С. Л. Этюды о Пушкине. Лондон–Мюнхен, 1957.
- Чистович – Чистович И. А. История перевода Библии на русский язык. СПб., 1899.
- Anchor Bible Dictionary – The Anchor Bible Dictionary. N. Y., 1992.
- Benjamin – Benjamin W. The Task of the Translation // Benjamin W. Illuminations / Ed. and trans. by H. Arendt. N. Y., 1969.
- Billington – Billington J. H. The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture. N. Y., 1966. В русском переводе: Биллингтон Дж. Х. Икона и топор. М.: Рудомино, 2001.
- Falk – Falk M. The Song of Songs: A New Translation and Interpretation. San Francisco, 1990.
- Florovsky – Florovsky G. Ways of Russian Theology. Belmont, 1979.
- Gasparov – Gasparov B. Literary Apocalypse: Eschatological Motifs in the Literature and Linguistic Polemic of 1815–1818 // Issues in Russian Literature Before 1917: Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies / Ed. by J. D. Clayton. Columbus, 1989.
- Pope – Pope M. H. Song of Songs: A New Translation with Introduction and Commentary. N. Y., 1977.
- Sainte Bible – La Sainte Bible, contenant l'Ancien et le Nouveau Testament /

- Commentary. N. Y., 1977.
- Sainte Bible – La Sainte Bible, contenant l'Ancien et le Nouveau Testament / Trad. en français sur la Vulgate [par] Le Maistre de Sacy. Paris, 1789.
- Shaw, «Pushkin and the Supernatural» – *Shaw J. T. Pushkin and the Supernatural: «The Angel» and Related Poems // The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in Honor of Victor Terras. Columbus, 1988.*
- Shaw, «Pushkin's «The Stationmaster»» – *Shaw J. T. Pushkin's «The Stationmaster» and the New Testament Parable // Slavic and East European Journal. 1977. Vol. 21, № 21. P. 3–29.*
- Todd – *Todd W. M., III. Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions, and Narrative. Cambridge, 1986.*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ За оговоренными исключениями все тексты Пушкина цитируются по академическому изданию 1937–1959 годов.
- ² См. Очерки, 208–222, 250–259, и Язык Пушкина, 45–194, особ. 121–131. (См. также: *Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 340–341. – Перев.*)
- ³ Обсуждая проблему светского дискурса в России начала XIX века, Уильям Тодд отмечает, что ни язык церкви, ни духовные лица не допускались в высшее общество; только священники хорошо знали церковнославянский, а европеизированные дворяне (и в их числе Пушкин) предпочитали современные западные языки (Todd, 82). Это отразилось и на лицейской программе: хотя в нее была включена церковнославянская грамматика, почитавшаяся необходимой для глубокого понимания русского языка, церковнославянский всё же не преподавался в таком объеме, как французский язык или немецкий, которыми лицеисты занимались не менее четырех часов в день (Бартенев, 15).
- ⁴ Редакторы «петровско-елизаветинской» Библии, напечатанной в 1751 году, заменили русскими эквивалентами некоторые церковнославянские слова, которые были сочтены совершенно невразумительными.
- ⁵ Прочитирован анонимный донос (инспектора Московской духовной академии Агафангела Соловьева. – *Перев.*) на профессора Герасима Павского, который преподавал древнееврейский язык в Санктпетербургской духовной академии и на своих занятиях потратил не один год, переводя Ветхий Завет на русский. Когда собранные студентами переводы были размножены литографским способом, разразился публичный скандал, о котором см.: *Чистович, 133–207.*
- ⁶ Православие, так же как и западные церкви, традиционно интерпретирует любовь, воспеваемую в Песни песней, либо как иносказание отношений между Христом и христианской церковью, либо как свадебную песнь Девы Марии, тогда как евреи рассматривают ее как описание отношений между Богом и народом Израиля. Однако тот

факт, что фрагменты из Песни песней нередко включаются в брачную литургию (например, в епископальной церкви и в иудаизме), свидетельствует о признании религиозными властями наличия в тексте отсылки к человеческой сексуальности (Anchor Bible Dictionary, 6: 150–155). Поскольку знакомства с Песнью песней от мирян не требовалось, в конце XVIII и начале XIX столетия духовные лица настаивали, что Песнь песней может читать только тот, кто тверд в христианской вере (*Мурьянов*, 47, 50–51, 53).

⁷ К 1825 году на русское Библейское общество были возведены обвинения в обскурантизме, пропаганде пиетизма и других неортодоксальных конфессий, выражавшейся в публикации религиозных трактатов. Обсуждение основательности этих обвинений и отношения к ним Пушкина не входит в задачи настоящей статьи, посвященной переводам Библейского общества, а не его деятельности в целом. Подробнее об этих спорах см.: Пыпин, 83–155; краткое изложение см.: Florovsky, ч. 1: 181–201.

⁸ Вопрос об отношении Пушкина к религии в целом, к христианству и к православию долгие годы оставался закрытым: его обсуждение не считалось ни политически целесообразным, ни полезным; в постперестроечный период ситуация изменилась. Квалифицированный анализ сохранившихся свидетельств см. в работе А. М. Панченко (1990); см. также статью Е. Кислицыной (1922).

⁹ Этот фрагментарный текст дошел до нас в форме выписки, сделанной полицией из перехваченного письма, послужившего основанием для исключения Пушкина из гражданской службы и ссылки поэта в Михайловское. Кому адресовано это письмо, остается неизвестным; в одних изданиях (например, в «большом» академическом издании 1937–1959 годов) в качестве адресата указан Вяземский, в других (например, в «малом» академическом издании 1949 года и его последующих переизданиях) адресатом назван Кюхельбекер.

¹⁰ Поскольку еврейская Библия с параллельным французским переводом впервые вышла в 1831–1836 годах, то ее наличие в пушкинской библиотеке не позволяет решить, имел ли поэт перед глазами еврейский текст Песни песней, когда сочинял свои «Подражания».

¹¹ Ср.: «... Я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность <...> Грубость и простота более ему пристали» (*Пушкин*, 13: 80); «Je ne vois pas pourquoi la peinture forte et naive du Polythéisme vous indignerait dans Homère. Outre son mérite poétique, c'est encore, d'après votre propre aveu, un grand monument historique. Ce que l'Illiade offre de sanguinaire, ne se retrouve-t-il pas dans la Bible?» – «Не понимаю, почему яркое и наивное изображение политизма возмущает вас в Гомере. Помимо его поэтических достоинств, это, по вашему собственному признанию, великий исторический памятник. Разве то, что есть кровавого в Илиаде, не встречается также и в Библии?» (*Пушкин*, 14: 188, 431).

¹² См. статью Дж. Т. Шоу (*Shaw*, «Pushkin's "The Stationmaster"»), в которой разъясняется, как Пушкин в повести «Станционный смотритель» использует притчу о блудном сыне и притчу о добром пастыре. Шоу обсуждает вопрос об интересе Пушкина к Библии и его знакомстве с разными переводами.

¹³ Процитировано у Виноградова (Язык Пушкина, 46).

¹⁴ Борис Гаспаров отмечает, что «борьба Библейского общества за принятие русского

торами»; к числу «архаистов» автор (вслед за Ю. Н. Тыняновым. – *Перев.*) относит, в том числе, Шишкова, к числу «новаторов» – арзамасцев (Gasparov, 14).

¹⁵ См. примеч. 5.

¹⁶ «Жаль умного, ученого и доброго священника! Павского не любят. Шишков, который набил академию попами, никак не хотел принять Павского в числе членов за то, что он, зная еврейский язык, доказал какую-то нелепость в *корнях* президента» (Пушкин, 12: 337).

¹⁷ По иронии исторических судеб, для поэтов, творивших до и после 1820-х годов, Песнь песней как источник вдохновения была вполне приемлема. Ср. такой ранний пример, как стихотворение монаха Мардария Хоникова 1679 года (Русская силлабическая поэзия, 179–183); см. также Романов, 161.

¹⁸ Следует также заметить, что все версии Библии с течением времени менялись. Текст масоретской Библии, которой пользуются сегодня евреи, не тождествен текстам, с которых переводились Септуагинта и Вульгата. В свою очередь, тексты Септуагинты и Вульгаты менялись в течение нескольких веков до того, как были переведены на новые языки. К сожалению, поскольку старейшие версии Библии не сохранились, я не могу определить, имелись ли расхождения (и если имелись, то какие) между источниками славянской Библии, леметровского перевода и масоретского текста. Однако расхождения в проанализированных пассажах невелики, так же, впрочем, как в Песни песней в целом. Для Вульгаты источником Песни послужил текст, очень близкий к масоретскому. Более того, фрагменты Песни песней, найденные в Кумранских пещерах, также чрезвычайно близки к масоретскому тексту. Хотя составители примечаний в Anchor Bible указывают в Песни песней несколько трудных для перевода мест, ни вокабуляр, ни грамматика не дают оснований включить в число таких мест фрагменты, анализируемые в настоящей статье. О Вульгате и свитках Мертвого моря см. Pore, 20, 22.

¹⁹ Кто эта сестра? Хотя Пушкин, отступая от источника, избегает определения владелицы первого сада как возлюбленной, противопоставление неподвижного и чистого сада с садом живым и плодоносным порождает определенные сексуальные обертонны, подсказывая оппозицию более сдержанной и более страстной любви.

²⁰ Ср. пушкинский тезис о неизбежности изгнания из Эдема, еще одного запертого сада: «О люди! все похожи вы / На прародительницу Эву: / Что вам дано, то не влечет; / Вас непрестанно змий зовет / К себе, к таинственному древу: / Запретный плод вам подавай, / А без того вам рай не рай» («Евгений Онегин», 8, XXVI; Пушкин, 6: 177).

²¹ Что следует усматривать в стихе 2: 17 – описание заката или описание рассвета? В переводе Леметра говорится о начале дня: «...jusqu'a ce que le jour commence à paraître, et que les ombres se dissipent peu à peu» («...до тех пор, пока не начнет появляться день, и пока тени мало помалу не рассеются»). Пушкинское стихотворение, так же как еврейская и славянская Библии, не дает однозначного ответа на этот вопрос. (В пушкинском стихотворении речь, несомненно, также идет о рассвете, прогоняю-

щем «ночную тень». – *Перев.*) Поуп с его тенденцией подчекивать эротическую составляющую Песни песней, утверждает, что в еврейском тексте описывается «конец ночи и начало дня, когда прекращается сексуальная активность».

²² Виноградов отмечает, что ранняя формулировка («Душа тобой упоена») несет на себе отпечаток французской семантики, а окончательная («Душа тобой уязвлена») звучит совершенно по-русски (Язык Пушкина, 126, 130). (М. Ф. Мурьянов показал, что слово «уязвлена» взято Пушкиным из славянской версии Песни песней: «яко уязвлена есмь любовию аз» (2: 5). – *Перев.*)

²³ Белинский также почувствовал глубину и универсальность стихотворения; он утверждал, что «последний стих <...> принадлежит к немногому числу таких стихов, которые, по-видимому, ничего не заключая в себе, заключают в себе целые миры» (Венгеров, 2: 580).

²⁴ Подробное обсуждение садов и фонтанов как сексуальных метафор в ближневосточном контексте см. в работе: Роре, 488–490.

²⁵ Некоторые ученые считают, что эти два стихотворения составляют художественное и концептуальное целое, поскольку и то, и другое представляет собой, бесспорно, любовную лирику и, возможно, являются репликами в диалоге двух любящих. Брюсов даже предполагает, что эти стихи вместе с «Гавриилиадой», «Еврейке» и некоторыми другими вдохновлены одной женщиной: «Судя по этим стихам, надо заключить, что тогда среди “цариц сердца” у Пушкина была какая-то еврейка, к которой и относится обращение “моя Ревекка”» (Брюсов, 28). Большое академическое издание следуя указанию Пушкина печатает эти стихи вместе. В венгеровском издании, напротив, они помещены отдельно; издатель оправдывает свое решение так: «Скажем в заключение, что “В крови горит огонь желанья...” и “Вертоград моей сестры...” вовсе не составляют такого неразрывного целого. По жгучести настроения первое стихотворение заметно разнится от гораздо менее страстного “Вертограда моей сестры...”, и потому разделение отрывков вполне допустимо» (Венгеров, 2: 580).

²⁶ «Жуковской меня бесит – что ему понравилось в этом Муре? чопорном подражателе безобразному восточному воображению? <...> пора ему иметь собственное воображение и крепостные вымыслы» (Пушкин, 13: 34).

²⁷ Шоу приходит к аналогичным выводам на материале пушкинского «Ангела», где восточная тема оформлена средствами «западной» стилистики (см. *Shaw*, «Pushkin and the Supernatural», 22–23 примеч. 7).

А.С.Пушкин и Монтень

Ефим Курганов

П А Р И Ж

ТОТ ФАКТ, что «Опыты» Мишеля Монтеня привлекали пристальное внимание А. С. Пушкина, давно уже признан неоспоримым. Краткую сводку данных на этот счет сделал в монографии «Пушкин и Франция» Б. В. Томашевский, предварив тщательно подобранные свидетельства следующим соображением: «Культ Монтеня вполне объясним в пушкинское время. Это едва ли не единственный писатель XVI в., признанный еще в XVIII веке. Стиль и жанр «Опытов» чрезвычайно культивировался в конце XVIII и начале XIX века. Пушкин сам не прошел мимо этого увлечения «мыслями», написав «Отрывки из писем, мысли и замечания», примыкающие к этому жанру (в его афористической форме)»¹.

Впоследствии, однако, этот абсолютно верный вывод, кажется, так никем не был конкретизирован. Между тем разработка проблемы «Пушкин и Монтень» представляется чрезвычайно продуктивной и даже необходимой, ибо влияние Монтеня на Пушкина сказалось не только в «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» и стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (случаи, указанные Б. В. Томашевским).

Предлагаю сейчас краткие результаты разысканий, вводящие в оборот два неизвестных эпизода из диалога Пушкина с Монтенем.

I

Об источнике пушкинской эпиграммы

ПЕРВЫЙ этюд посвящен установлению одной любопытной параллели между «Опытами» Монтеня и творчеством А. С. Пушкина.

В 1819 году поэтом была написана эпиграмма:

Ты прав – несносен Фирс ученый,
Педант надутый и мудреный –
Он важно судит обо всем,
Всего он знает понемногу.
Люблю тебя, сосед Пахом –
Ты просто глуп, и слава богу².

В главе LIV книги первой «Опытов» Монтеня проведена дефиниция между невежеством ученым, претенциозным и невежеством обычным, лишенным каких бы то ни было претензий: «Есть все основания утверждать, что невежество бывает двойного рода: одно, безграмотное, предшествует науке; другое, чванное, следует за нею»³.

Несомненно, А. С. Пушкиным были персонифицированы фактически те же черты, которые одновременно связал и разделил в приведенном рассуждении Монтень. Но обратим внимание на то, что в пушкинской эпиграмме налицо не просто констатация факта, ибо в ней еще и выражено предпочтение неразумия бытового в противовес неразумию ученому.

Снова обратимся к «Опытам» Монтеня. В главе VIII книги третьей философ развивает высказанную прежде мысль: «Я люблю и почитаю науку, равно как и тех, кто ею владеет. И когда наукой пользуются, как должно, это самое благородное и великое из достижений рода человеческого. Но в тех (а таких бесчисленное множество), для кого она – главный источник самодовольства и уверенности в собственном значении, чьи познания основаны лишь на хорошей памяти... , кто все черпает только из книг, в тех, осмелюсь сказать, я ненавижу ученость даже несколько больше, чем полное невежество»⁴.

Мишель Монтень был для Пушкина собеседником не только в высшей степени интересным, но и во многом близким, и поэтому он зачастую кристаллизовал и фокусировал собственные мысли поэта. В результате и возникали любопытнейшие творческие перек-

лички. С учетом данного весьма существенного обстоятельства предпринятое выше сопоставление, полагаю, дает основания для предположения, что именно мысль Монтеня стимулировала и подтолкнула А. С. Пушкина к созданию эпитаграммы «Добрый человек».

II

Загадка «Графа Нулина»

В СВОЕЙ ЗАМЕТКЕ о «Графе Нулине» А. С. Пушкин отметил, в частности, следующее: «В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что, если бы Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию?.. Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть»⁵.

Данное признание А. С. Пушкина представляется довольно загадочным. Не случайно Ю. Н. Тынянов отметил в свое время, что на пародирование поэтом поэмы Шекспира вряд ли кто-либо обратил внимание, «не оставь Пушкин об этом свидетельства».

В самом деле, текст «Графа Нулина» как будто не вызывает никаких прямых ассоциаций с шекспировской «Лукрецией». И тем не менее указание, сделанное А. С. Пушкиным в цитированной выше заметке, заслуживает полного доверия. В. И. Кулешов в свое время категорично заявил, как бы негодуя против «обманщика» и «фальсификатора» А. С. Пушкина: «Конечно, никакого пародирования римской истории и шекспировской «Лукреции» здесь нет, несмотря на полшутливые, полусерьезные уверения Пушкина»⁶. Между тем поэт в данном случае не обманывал и не фальсифицировал – он просто открыл часть истины. Поэма «Граф Нулин», в самом деле, связана с поэмой «Лукреция», но только не напрямую, а с одной интерпретацией этой поэмы. Вот что я имею в виду.

Вся «соль» пушкинской поэмы, несомненно, заключена в том, что пощечина, данная Натальей Николаевной графу Нулину, отнюдь не свидетельствует о ее добродетельности (да, она отказывает графу, но при этом, видимо, находится в любовной связи с соседом Лидиным).

Что же тут могут прояснить события древнеримской истории и их участники – Лукреция и Тарквиний?

Мне представляется, что ответ на этот вопрос дает толкование событий, изображенных Шекспиром, можно найти в «Опытах» Монтеня.

Французский философ включил данное толкование в общую канву рассуждений об относительной – в зависимости от обстоятельств – как порочности, так и добродетельности человеческих поступков: «Во время неурядиц в нашем несчастном отечестве случилось, как мне передавали, что одна девушка, жившая неподалеку от меня, выбросилась из окна, чтобы спастись от насилия со стороны мерзавца солдата, ее постояльца; она не убила при падении и, чтобы довести свое намерение до конца, хотела перерезать себе горло, но ей помешали сделать это, хотя она и успела основательно себя поранить. Она потом призналась, что солдат еще только осаждал ее просьбами, уговорами посулами, но она опасалась, что он прибегнет к насилию. И вот, как результат этого, – ее крики, все ее поведение, кровь, пролитая в доказательство ее добродетели, – ни дать, ни взять вторая Лукреция. Между тем я знал, что в действительности она и до и после этого происшествия была девицей не столь уж недоступной. Как гласит присловье, “если ты, будучи тих и скромн, натолкнулся на отпор со стороны женщины, не торопись делать вывод о ее неприступности: придет час – и погонщик мулов свое получит”»⁷.

Думаю, что это рассуждение Монтеня и является ключом к поэме «Граф Нулин».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Томашевский, Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 104.
2. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16-ти томах. Т. 2. М.–Л., 1947. С. 132.
3. *Монтень М.* Опыты, кн. I. М., 1980. С. 277.
4. *Монтень М.* Опыты, кн. III. С. 136.
5. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 16-ти томах. Т. 11. М.–Л., 1949. С. 188.
6. *Кулешов В. И.* Жизнь и творчество А.С.Пушкина. М., 1987. С. 202.
7. *Монтень М.* Опыты, кн. II. С. 294.

Пушкин и Паскаль

Ирина Сурат

МОСКВА

В НЕДАВНО вышедшем из печати энциклопедическом издании на тему «Пушкин и мировая литература», где подведены итоги изучению этой большой темы, есть, конечно, и статья «Паскаль» (автор – В.Д. Рак). Отношению Пушкина к Паскалю посвящено здесь 12 строк, причем отрицательных: «При несомненном знакомстве П. с обоими знаменитыми соч. Паскаля он лишь один раз его процитировал (“Отрывки из писем, мысли и замечания”, 1827 – Акад. XI, 54). Не имеют достаточной убедительности предположения, согласно к-рым в ст-нии “Твой и мой” (1814-1816) под “философами” (ст. 1) имелся в виду, в частности, Паскаль, а в ст-нии “Дар напрасный, дар случайный...” (1828) два стиха (5-6) являются парафразой его изречения»¹. Так что и говорить-то вроде не о чем. При этом отмечено, что Пушкин дважды назвал Паскаля в ряду «истинно великих писателей» («О ничтожестве литературы русской», 1833–1834; «Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной», 1836) – на этом фоне довольно странно выглядит вывод об отсутствии следов чтения Паскаля в текстах Пушкина. А в старом, фундаментальном и во многих отношениях бесценном исследовании Б.В.Томашевского «Пушкин и Франция» (Л., 1960) Паскаль вообще ни разу не упомянут (см. именной указатель). И в том и в другом случае мы, судя по всему, имеем дело с идеологической избирательностью ученых, не допускающих, что Пушкин мог внимательно и заинтересованно читать книги французского религиозного мыслителя.

Такому исследовательскому нигилизму в отношении темы «Пушкин и Паскаль» можно противопоставить ряд наблюдений.

В пушкинской статье «Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико» (1836, напечатана в т. III «Современника») читаем:

Это уже не ново, это было уже сказано – вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но всё уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум неистощим в соображении понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. *Мысль* отдельно никогда ничего нового не представляет; *мысли* же могут быть разнообразны до бесконечности (XII, 100)².

В паскалевских «Мыслях» (которые Пушкин, разумеется, читал по-французски), в разделе с традиционным заглавием «Мысли об уме и стиле» («Pensées sur l'esprit et sur le style») есть довольно точный анализ этого высказывания:

Пусть не корят меня за то, что я не сказал ничего нового: ново само расположение материала; игроки в мяч бьют по одному и тому же мячу, но с неодинаковой меткостью.

С тем же успехом меня можно корить за то, что я употребляю давным-давно придуманные слова. Стоит по-иному расположить одни и те же мысли – и получается новое сочинение, равно как, если по-иному расположить одни и те же слова, получатся новые мысли³.

Как видим, рассуждения Пушкина и Паскаля не только совпадают по сути, но и построены одинаково – от упрека обобщенно-анонимного критика к сравнению связи мыслей со связью слов, создающей новизну и разнообразие мыслей.

Пушкин мог – мог ли так точно? – совпасть с Паскалем в этом высказывании. Если так, то это само по себе интересно как показатель сходного склада ума. Но более вероятно, что Пушкин прочел у Паскаля этот фрагмент и запомнил его – или бессознательно присвоил, как часто присваивается творцами и мыслителями что-то близкое им по духу. И кажется, что выделив в конце фразы слово мысли, он невольно выдал источник – «Мысли» Паскаля, где, кстати, мысль эта высказывается не раз, в разных формах.

В библиотеке Пушкина было парижское издание 1829 года «Pensées de Blaise Pascal, suivies d'une nouvelle table analytique», разрезанное больше, чем наполовину⁴. Но есть основания думать, что Пушкин внимательно читал Паскаля и раньше, до приобретения этой книги. В черновых материалах к статье «Отрывки из писем, мысли и замечания» (1827, опубликована в «Северных Цветах» на 1828 год) сохранился фрагмент, не вошедший в окончательный текст:

Если все уже сказано, зачем же вы пишете? чтобы сказать красиво то, что было сказано просто? жалкое занятие! нет, не будем клеветать разума человеческого – неистощимого в соображениях понятий, как язык неистощим в соображении слов. В сем-то смысле счастливая шутка князя Вяземского⁵ совершенно справедлива, он, оправдывая излишество эпитетов, [делающих] столь вялыми русские стихи, сказал очень забавно, что все существ<ительные сказаны> и что нам остается <заново оттенить их прилагательными>. Добросовестные (?) люди задумались и важно стали доказывать, что и глаголы и деепричастия и прочие части речи давно уже сказаны (XI, 59-60).

Это вариант все той же мысли Паскаля и Пушкина – о бесконечном разнообразии мыслей, как и слов. И паскалевское присутствие здесь как будто удостоверено прямой ссылкой на него в печатном фрагменте «Отрывков из писем, мыслей и замечаний»:

«Всё, что превышает геометрию, превышает нас», сказал Паскаль. И в следствие того написал свои философические мысли! (XI, 54)

Эти слова составляют отдельный фрагмент, отдельную мысль Пушкина в составе той публикации, и требуется понять, в чем, собственно, состоит эта законченная мысль, что Пушкина так поразило. А понять это нелегко. Пушкин говорит о рождении философа в математике, о том, как Паскаль вышел за пределы науки, осознав наличие Высшего Начала, превышающего и геометрию, и человека. Озарение, кардинальная перемена в человеке, мысль о бесконечности как толчок к рождению религиозно-философской книги, но и парадокс такого перехода от геометрии к философии, от сознания своей малости к дерзости философствования – все это вместил Пушкин в две лаконичные фразы, обнаружив при этом знакомство и с биографией Паскаля, и с его главной книгой, и, быть может, с трактатом «О геометрическом уме» («De l'esprit géométrique»), который наряду с прочими малыми сочинениями входил, как правило, в издания «Мыслей».

Появление имени Паскаля в «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» вовсе не кажется случайным – ведь это единственный у Пушкина опыт в паскалевском жанре, ряд не связанных фрагментов, отдельных мыслей на различные темы. Жанровый образец был Пушкиным указан – в черновиках осталось ироническое предисловие про «занемогшего дядю», которому советуют, чтобы не скучать, записывать «мысли, замечания литературные и политические, сатирические портреты и т. под. Это очень легко: так писывал Сенека и Монтань» (XI, 59). А в печатном тексте образец представлен «философическими мыслями» Паскаля, и кажется, что для Пушкина это образец наиболее близкий – некоторые его «Отрывки...» звучат прямо по-паскалевски.

Почему Пушкин в 1827 году обратился к этому жанру? Как правило, непосредственный толчок подобным опытам дает свежее прочтение книги. Тут уместно вспомнить, какое место занимал Паскаль в умах московских любителей, в круг которых попал Пушкин по возвращении из ссылки. С осени 1826 года он начал сотрудничать в «Московском Вестнике» и тесно общаться с молодыми философами и литераторами, для которых Паскаль всегда был более чем актуален – А.С.Хомяков «часто называл Паскаля своим учителем»⁶, И.В.Кириевский впоследствии писал о Паскале как о «великом мыслителе» («Сочинения Паскаля, изданные Кузенем»)⁷ и о его «Мыслях» как о начале «новой для Запада философии» («О необходимости и возможности новых начал для философии»)⁸. Можно предположить, что из этой среды в то время исходил какой-то импульс, пробудивший у Пушкина интерес к Паскалю. Вообще Паскаля читали и ценили не только в кругу любителей, но и в кругу ближайших друзей Пушкина, в разное время отзывы о нем оставили Н.М.Карамзин, П.А.Вяземский, В.А.Жуковский, В.Ф.Одоевский, П.А.Катенин⁹, мысли Паскаля были на слуху. Однако молодым философам-любителям Паскаль был особенно близок, и возможное обращение Пушкина к Паскалю в 1827 году логично связать именно с их влиянием.

Но похоже, что Пушкин помнил некоторые мысли Паскаля с гораздо более ранних времен. В черновых материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» уже цитированное рассуждение о «разуме человеческом, неистощимом в соображениях понятий» вытекает из другой, не менее «паскалевской» темы: «Если все уже сказано, зачем же вы пишете? чтобы сказать красиво то, что было сказано

просто? жалкое занятие!» На эту тему Пушкин писал и раньше – в незавершенной статье «<О прозе>» (1822):

Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: не выхваляйте мне Бюфона, [этот человек] пишет – Благороднейшее изо всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать лошадь. Лагарп удивляется сухому рассуждению философа. Но Д'Аламбер очень умный человек – и, признаюсь, я почти согласен с его мнением.

Замечу мимоходом, что дело шло о Бюфоне – великом живописце природы. Слог его цветущий, полный всегда будет образцом описательной прозы. Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут *дружба* – не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно было сказать рано поутру – а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба – ах как это всё ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее.

Читаю отчет какого-нибудь любителя театра – сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Апол... боже мой, да поставь – эта молодая хорошая актриса – и продолжай, будь уверен, что никто не заметит твоих выражений, никто спасибо не скажет (XI, 18).

Пушкин тут нащупывает принципиально важные основы своей будущей прозы, противопоставляя прямое высказывание перифрастичному стилю, предпочитая сказанное просто – сказанному красиво. А вот мысли Паскаля на эту тему:

Скрывать мысль и надевать на нее личину. Уже не король, не папа, не епископ, а «августейший монарх» и пр., не Париж, а «стольный град державы». В одних кругах принято называть Париж Парижем, а в других – непременно стольным градом.

Разгадать смысл: «Мое участие в этой вашей неприятности». Г-н кардинал вовсе не стремился быть разгаданным. – «Мой дух преисполнен тревоги». «Я встревожен» – куда лучше.

«Погасить пылающий факел восстания» – слишком пышно. «Тревога его гения» – два лишних слова, к тому же весьма смелых¹⁰.

Как видим, и Паскаль отдает предпочтение прямому и простому высказыванию перед красивым и перифрастичным. Учился ли Пушкин

у него, или можно говорить о совпадении вкусов французского мыслителя и русского поэта? Паскаль не только много думал и высказывался в близком Пушкину духе о способе выражения мыслей, но, что существенно важнее – он дал в «Мыслях» эталон той именно прозы, программу которой сформулировал Пушкин здесь же, в черновой недописанной статье «<О прозе>»:

Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат (X, 19).

Эта простая формула лежит в основании всей будущей пушкинской прозы, но одновременно это и формула паскалевского стиля – точность, краткость, «мысли и мысли». На фоне приведенных переключек и совпадений связь пушкинской программы прозы с «Мыслями» Паскаля на наш взгляд очевидна. Ключевое слово в ней – слово «мысли», дважды повторенное во множественном числе. Напомним, что отдельную мысль, которая не бывает новой, Пушкин противопоставит бесконечному разнообразию мыслей в рецензии на книгу Сильвио Пеллико. Мысли – главное условие прозы, но это и название главной книги Паскаля.

Для Пушкина мысль – величайшая ценность, способность к мысли – одно из высших и редких достоинств человека. Людей мыслящих он отличал особо, о Баратынском писал: «Он у нас оригинален – ибо мыслит» (XI, 185), или о Вяземском: «...К счастью, он мыслит, что довольно редко между нами» (XI, 60). О Вяземском это сказано в связи с его прозой в черновых материалах к той самой статье «Отрывки из писем, мысли и замечания», которую мы оцениваем как опыт прозы в духе Паскаля. И логично, что именно с Вяземским Пушкин связывал задачу создания русской прозы, которой он озаботился в 1822 году. В письме от 1 сентября 1822 года Пушкин побуждает Вяземского к писанию прозы: «Предприими постоянный труд <, пиши> (?) в тишине самовластия, образуй наш метафизический язык, зарожденный в твоих письмах – а там что Бог даст» (XIII, 44). «Метафизический язык» – это язык мысли и душевной жизни, язык «почтовой прозы», на отсутствие которого Пушкин сетовал в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А.Крылова» (1825): «...Ученость, политика и философия еще порусски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует. Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой пе-

реписке мы принуждены создавать обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных...» (XI, 34). Важно, что Пушкин не делит прозу на *fiction* и *non fiction* (как у нас принято сегодня): мыслей требует всякая проза, проза вообще, это ее субстанциональное качество, отличающее прозу от не прозы.

Если говорить в этом отношении о Паскале, то «мысли» как качество прозы в полной мере представлены его книгой, и одновременно «мысль» – одно из центральных понятий его ценностной системы, понятие, которое он развивал в полемике с рационализмом Декарта¹¹.

Суммируя все эти соображения и наблюдения, можно увидеть, что поле, на котором сходятся Пушкин и Паскаль, оказывается не очень широким и при этом едва ли не самым важным для писателя – почти все точки соприкосновения между ними относятся к способу выражения мыслей.

Во исполнение своей теоретической программы и, видимо, по образцу «Мыслей» Пушкин составляет в 1827 году «Отрывки из писем, мысли и замечания» и одновременно принимается за первое художественное прозаическое произведение – роман «Арап Петра Великого». И выходит, что в генезисе пушкинской прозы Паскаль занимает далеко не последнее место. Сделав такой вывод, откроем в порядке эксперимента именной указатель академического исследования Н.Н.Петруниной «Проза Пушкина (пути эволюции)» (Л., 1987) – Паскаль здесь, как водится, отсутствует.

Но был ли у Пушкина под руками Паскаль в 1822 году в Кишиневе? Это маловероятно. Откуда же в подтекстах статьи «<О прозе>» аллюзии к Паскалю? Ответ прост, источник познаний указан самим Пушкиным в начале статьи: «Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу...» – Пушкин что-то помнил из Паскаля с лицейских лет, с той поры, когда изучал литературу по многотомному курсу Ж.-Ф.Лагарапа¹². Но помнил, видимо, отдаленно, в общих чертах, поэтому совпадения с Паскалем в этой статье хоть и очевидны, но не так буквальны, как, например, в статье о сочинениях Сильвио Пеллико.

В период обучения в Лицее пушкинские воспоминания из Паскаля были более свежими. Об этом свидетельствует стихотворение «Безверие», написанное к выпускному лицейскому экзамену по русской словесности и прочитанное Пушкиным на этом экзамене 17 мая 1817 года. Напомним его (в лицейской редакции):

Безверие

О вы, которые с язвительным упреком,
 Считая мрачное безверие пороком,
 Бежите в ужасе того, кто с первых лет
 Безумно погасил отрадный сердцу свет;
 Смирите гордости жестокой исступленье:
 Имеет он права на ваше снисхождение,
 На слезы жалости; внемлите брата стон,
 Несчастный не злодей, собою страждет он.
 Кто в мире усладит души его мученья?

Взгляните – бродит он с увядшею душой,
 Своей ужасною томимый пустотой,
 То грусти слезы льет, то слезы сожаленья.
 Напрасно ищет он уныню развлеченья;
 Напрасно в пышности свободной простоты
 Природы перед ним открыты красоты;
 Напрасно вокруг себя печальный взор он водит:
 Ум ищет Божества, а сердце не находит.

Настигнет ли его глухих судеб удар,
 Отъемлется ли вдруг минутный счастья дар,
 В любви ли, в дружестве обнимет он измену
 И их почувствует обманчивую цену:
 Лишенный всех опор отпавший веры сын
 Он видит с ужасом, что в свете он один
 И мощная рука к нему с дарами мира
 Не простирается из-за пределов мира...¹³

Не имеющий веры достоин жалости, а не осуждения – эта мысль, лежащая в основе стихотворения, варьируется и развивается Пушкиным по законам классической поэтики. «Безверие» – не собственно лирика, а поэтическое упражнение на заданную тему, в котором юный поэт демонстрирует мастерское владение правилами и законами стихотворства. Ясно, что тема для экзаменационного стихотворения избиралась рационально, вдумчиво – и ясно, что эта тема – не собственно пушкинская. Откуда бы взялось у юного лицеиста, вовсе

тогда не озабоченного вопросами веры, собственное такое горячее сочувствие к безбожнику, собственная такая назидательная жалость к нему? Вряд ли из личного опыта. Сопоставив «Безверие» с отзывом о Пушкине директора Лицея Е. А. Энгельгардта («...Его сердце холодно и пусто, в нем нет ни любви, ни религии»), В. П. Гаевский предположил, что тема стихотворения была Пушкину предложена¹⁴. Но более вероятно, что Пушкин нашел ее сам, и скорее всего – в «Мыслях» Паскаля. Паскаль входил в лицейский курс по литературе, во всяком случае в учебнике Лагарпа ему отведено несколько страниц, к которым мы еще вернемся.

Тема безверия вообще, его природы и сути занимает большое место в книге Паскаля, и в ряде фрагментов она очень близко перекликается с темой пушкинского стихотворения: «МалOVEROV следует прежде всего пожалеть – само это неверие делает их несчастными. Обидные речи были бы уместны, когда бы оно шло им на пользу, но оно идет во вред» – сравним тот же призыв не упрекать, а жалеть в первых строках «Безверия», и дальше у Паскаля: «Жалеть безбожников, пока они неустанно ищут, – разве бедственное их положение не достойно жалости?»¹⁵ – сравним с пушкинским: «Имеет он права на ваше снисхождение, на слезы жалости...», и дальше Пушкин развивает эти мысли в конкретных картинах, демонстрируя бессилие неверующего в несчастье и безутешность его перед лицом смерти, то есть «Горестное ничтожество человека, который не обрел Бога» – так предполагал озаглавить Паскаль первую часть своей книги. Этому «горестному ничтожеству» он противопоставляет «блаженство веры»¹⁶ – как и Пушкин в конце стихотворения.

Тема жалости к неверующим соединяется у Пушкина с темой поиска веры, в котором сложно взаимодействуют или противодействуют сердце и разум. В первой части «Безверия» есть знаменитая строка, звучащая не риторически, а с истинно пушкинской силой, знаменитая формула – лаконичная, парадоксальная, поэтически безупречная – за которой, при всей ее оригинальности, чувствуется какой-то источник (но никто еще на него не указал): «Ум ищет Божества, а сердце не находит». С ней перекликаются два стиха в конце: «Забыв о разуме и немогущем и строгом, / С одной лишь верою повергнуться пред Богом!» Это – две вершины лирического сюжета, две кульминации «Безверия».

Есть все основания искать источник этих стихов у Паскаля. Соотношение разума и веры в душевной жизни личности, в духовном поиске человека – постоянный мотив его «Мыслей», ось, на которую

нанизываются разного рода суждения. Параллелей к пушкинскому стиху в «Мыслях» находится немало, более близких или менее близких – тут много зависит от перевода. Приведем подборку фрагментов, по которым читатель сам может судить, насколько пушкинская поэтическая формула связана с Паскалем:

Вера – дар Божий. И не рассчитывайте, что мы станем утверждать, будто она – дар нашего разума. Другие вероисповедания гласят другое: для них только наше разумение наставляет на путь истинный, вот только путь этот никуда не ведет.

Человек не умом, а сердцем чувствует Бога. Это и есть вера: не умом, а сердцем чувствовать Бога;

Мы постигаем истину не только разумом, но и сердцем: именно сердце помогает нам постичь начало начал, и тщетны все усилия разума, неспособного к такому постижению, опровергнуть доводы сердца. <...> Вот на эти знания, обретенные с помощью сердца и инстинкта, должен опираться разум, из них он должен исходить в своих рассуждениях;

Вот почему те, кого Бог сподобил обрести веру по велению сердечного чувства, так счастливы, а их убеждения так неколебимы. Что же касается всех прочих, нам остается одно – склонять этих людей к вере доводами разума в ожидании, пока Господь не откроет их сердцам истину, ибо только вера, идущая от сердца, возвышая человека над всем человеческим, обещает ему вечное спасение.¹⁷

Пушкинская уникальная строка дает поэтическую квинтэссенцию всех этих мыслей.

И финал «Безверия» перекликается с рядом суждений Паскаля – о «людях, блуждающих в потемках, в дальней дали от Бога», о Боге «сокрытом и непознаваемом для них» и открывающемся «лишь тем, кто вложил в поиски свое сердце»¹⁸, а восклицание пушкинского героя о «разуме и немогущем и строгом» соответствует высказываниям Паскаля о «слабости разума», о «бессилии разума» в познании Бога¹⁹.

Мы не станем утверждать, что 17-летний Пушкин прилежно и со вниманием штудировал Паскаля – вряд ли тогда ему это было нужно. Пушкину достаточно было бегло пролистать книгу, чтобы выхватить быстрым умом нечто наиболее существенное и запомнить. Эта способность проявилась у него рано и нашла отражение в отзывах лицейских преподавателей уже через год после начала обучения: «Прилежание его к учению посредственно, ибо трудолюбие еще не сделалось его добродетелью. Читав множество французских книг, но

без выбора, приличного его возрасту, наполнил он память свою многими удачными местами известных авторов...»²⁰

Усвоить мысли Паскаля помог Пушкину, наверное, и Лагарп. Излагая в своем «Лицее» суть его книги, он сводит ее к соотношению разума и веры²¹, так что у Пушкина не было возможности пройти мимо этих вопросов, даже если собственные его интересы на тот момент были от этого далеки.

Но шло время – и вопросы разума и веры становились для Пушкина все более актуальны. В его кишиневском дневнике есть запись 1821 года:

9 апреля, утро провел я с Пестелем, умный человек во всем смысле этого слова. *Mon coeur est matérialiste*, говорит он, *mais ma raison s'y refuse*. Мы с ним имели разговор метафизической, политической, нравственный и проч. Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю (XII, 303).

Фраза Пестеля не случайно приведена по-французски. Эта единственная фраза, которую Пушкин за ним записал, возвращает нас к паскалевским подтекстам «Безверия» и к пушкинской поэтической формуле: «Сердцем я материалист, но мой разум этому противится» – «Ум ищет Божества, но сердце не находит». На каком языке вели разговор «метафизический» – трудно судить, возможно, и на французском (вспомним пушкинское: «...Ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует»). Но возможно – французская фраза отсылает к французскому источнику мысли.

Рассуждая о присутствии мыслей Паскаля в сознании Пушкина, нельзя не напомнить, что Пушкин не просто знал французский язык в совершенстве, но и думал по-французски, и писал французские стихи. Первые его долицейские стихотворные опыты, дошедшие до нас, – французские, но и в поздние 1830-е годы Пушкин записывал мысли «метафизические, политические, нравственные» иногда по-французски. Роль французской литературы в формировании Пушкина общеизвестна. Но роль французского языка в становлении пушкинского мышления и сознания – предмет более тонкий и сложный, и неизвестно какой науке он подвластен.

На фоне всего сказанного не такими уж безосновательными, как кажется В.Д.Раку, выглядят два давних предположения о паскалевских подтекстах стихов Пушкина. Первое наблюдение сделано Л.Н.Майковым более ста лет назад и касается лицейского стихотворения «Твой

и мой» (1814–1816), его первых стихов: «Бог весть за что философы, пииты / На твой и мой давным-давно сердиты» – под «философами» подразумеваются Паскаль и Руссо, и указанная Майковым параллель из «Мыслей» Паскаля вполне убедительна (к ней можно добавить и другие)²². Этот случай относится к первому, лицейскому кругу знакомства Пушкина с Паскалем.

Второе наблюдение принадлежит Вяч. Вс. Иванову – оно относится к периоду более осознанного обращения Пушкина к Паскалю и касается стихотворения «Дар напрасный, дар случайный...» (1828). Вяч. Вс. Иванов усмотрел в стихах «Кто меня враждебной властью из ничтожества воззвал...» отзвук «Мыслей» Паскаля²³. Если принять во внимание весь предложенный нами паскалевский контекст 1827 года, то эта догадка получает подкрепление.

И никак не обойти вниманием еще один паскалевский случай в лирике Пушкина, не самый очевидный, но едва ли не самый примечательный. Это – стихотворение «Аквилон»:

Аквилон

Зачем ты, грозный аквилон,
Тростник прибрежный долу клонишь?
Зачем на дальний небосклон
Ты облачко столь гневно гонишь?

Недавно черных туч грядой
Свод неба глухо облекался,
Недавно дуб над высотой
В красе надменной величался...
Но ты поднялся, ты взыграл,
Ты прошумел грозой и славой –
И бурны тучи разогнал,
И дуб низвергнул величавый.

Пускай же солнца ясный лик
Отныне радостью блистает,
И облачком зефир играет,
И тихо зыблется тростник.

Когда оно было написано и как его следует понимать – толком никто не знает: помета на перебеленном автографе – «1824. Мих<айловское> Бол.<дино> 7 сент.» (II, 911), то есть 7 сентября 1830 года²⁴. Сюжет «Аквилона», как показал Б.В.Томашевский, взят из басни Лафонтена «Дуб и тростник»²⁵, но достаточно сравнить «Аквилон» с басней И.А.Крылова «Дуб и трость» (1805) или с басней И.И.Дмитриева на тот же лафонтеновский сюжет (1795), чтобы увидеть, как далеко ушел Пушкин от них и вообще от басни. И, кажется, ушел он в сторону Паскаля.

У Лафонтена все начинается с традиционного басенного диалога двух героев – Дуба и Тростника: Дуб указывает Тростнику на его слабость и немощь, Тростник отвечает в том духе, что я де гнусь, но не ломаюсь. В диалог врывается грозный северный ветер, Дуб держится прямо, Тростник гнется, ветер крепчает и вырывает Дуб с корнем. Ровно так все происходит и у Дмитриева, и у Крылова. В пушкинском стихотворении сохраняется противопоставление дуба и тростника, но басенного разговора нет, и нет назидания, связанного с хвастливой несгибаемостью поверженного Дуба. Сюжет перестроен в обращение автора к аквилону, центр тяжести перенесен на отношения аквилона и тростника, названного в самом начале и в самом конце, соответственно изменено и название. Используя басенный сюжет, Пушкин написал лирическое стихотворение – на первый план он вывел образ тростника, который ассоциируется с самим поэтом. Томашевский писал: «Мораль тростника – сгибаться и преклоняться перед обстоятельствами – не была моралью Пушкина <...> Таким образом, предполагать, что тростником мог обозначить Пушкин самого себя, нет никаких оснований»²⁶. Но пушкинские стихи – не басня, и они – не о морали. Басенные образы, помещенные в новое художественное поле, потеряли свой аллегоризм и приобрели новое лирическое звучание. Сам аквилон у Пушкина сложен: непонятный, угрожающий и как будто враждебный в начале, он оказался благотворным в конце. Так мы обычно воспринимаем действие неподвластной нам жизненной стихии, судьбы – человек вроде бессилен перед ней и клонится долу, но оказывается устойчив, и вновь спокоен и счастлив²⁷. Последняя строка звучит многозначительно, интимно: «И тихо зыблется тростник». Зыблющийся тростник – образ и хрупкости, но и устойчивости человека в мире – невольно вызывает в сознании наиболее известный образ Паскаля, ставший знаком его философии, образ «мыслящего тростника»:

Величие человека тем и велико, что он сознает свое горестное ничтожество. Дерево своего ничтожества не сознает;

Человек – всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он – тростник мыслящий. Чтобы его уничтожить, вовсе не нужно, чтобы на него ополчилась вся Вселенная: достаточно дуновения ветра, капли воды. Но пусть бы даже его уничтожила Вселенная, – человек все равно возвышеннее своей погубительницы, ибо сознает, что расстанется с жизнью и что он слабее Вселенной, а она ничего не сознает²⁸.

А. О. Смирнова-Россет в своих записках (составленных ее дочерью и отвергнутых советской наукой как фальсификация, но на самом деле нуждающихся в исследовании и комментарии) приводит разговор с Пушкиным о Паскале в 1831 году:

Пушкин говорил со мной о Паскале и сказал, что я еще слишком молод для того, чтобы читать его; но что через год или два он советует мне хорошенько познакомиться с его «Мыслям». Он сказал: «Это величайший мыслитель, которому не встречаем равного во Франции со времени Абельяра, и ее величайший гений во всех отношениях. Он проник в душу и в мысль человека, в ее глубины и ее соотношения с Невидимым. Он говорил, что человек не более, как тростинка, слабейшая из тварей, которую жало скорпиона может убить. Только скорпион не знает, что он убивает, а человек знает что его убивает. Человек – тростинка, но тростинка которая мыслит²⁹.

Насколько этот разговор достоверен – особый вопрос, здесь мы его оставим. Но даже если Пушкин не помнил о тростнике Паскаля в момент создания «Аквилона» (хотя это трудно себе представить), то о нем вспоминаем мы, и тут же образы стихотворения выходят из аллегорического басенного круга, получают метафизическую глубину и новую жизнь в нашем сознании. Образы Пушкин и Паскаля так или иначе связаны – если не генетически, то типологически – и связь их создает «новые мысли», и это возвращает нас к началу статьи.

* * *

Должен ли исследователь литературы высказывать догадки и предположения, которые нет возможности проверить и доказать? Иной раз достоверные факты ничего не говорят нам, а зыбкие догадки помогают поднять новые, глубокие пласты материала. Многое в теме «Пушкин и Паскаль» остается в области догадок, и доказательство вряд ли появятся. Зато появляются новые возможности – задуматься о един-

стве культуры, об отсутствии в ней границ пространства и времени, о всегда поражающих совпадениях и перекличках «на воздушных путях». Даже если предположить, что Пушкин никогда не читал Паскаля – разве не помогает нам Паскаль читать Пушкина? И не тот ли перед нами случай «избирательного сродства», когда два совершенно разных и разделенных веками великих человека оказываются соприродны по уму и писательскому дару?

Смотрим на рукописи Паскаля – и удивляемся их сходству с пушкинскими. Смотрим на посмертную маску Паскаля – и поражаемся, насколько она нам знакома. Читаем в «Мыслях» о человеке, заблудившемся среди звезд в пространстве вселенной, и изумляемся: какой поэт! Быть может, так же изумлялся и Пушкин.

Если верить «Запискам» А.О. Смирновой, Пушкин хотел бы встретиться Паскаля на том свете – а еще Данте, Шекспира, Эсхила, Байрона и Гёте³⁰. Так или иначе, на том свете или на этом – встреча состоялась.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Пушкин*. Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. Пушкин и мировая литература: Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 236.

² Тексты Пушкина, кроме специально оговоренных случаев, цитируются по Большому Академическому собранию сочинений в 17 томах (Изд-во АН СССР, 1937–1959).

³ *Паскаль Блез*. Мысли (пер. Э.Линецкой). В составе книги: *Тарасов Б.Н.* «Мыслящий тростник». Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей. М., 2004. С. 627. Известно, что «Мысли» Паскаля не являются последовательно написанной и завершенной книгой – они дошли до нас в разрозненных фрагментах, композиционно не оформленных автором, так что у издателей и переводчиков осталось право компоновать их по своему разумению. В настоящее время наиболее полным и авторитетным изданием Паскаля на русском языке является издание: *Паскаль Блез*. Мысли. М., 1995 (пер., вступ. ст. и комм. Ю.Гинзбург). Однако мы здесь и в дальнейшем приводим цитаты по традиционному переводу Э.Линецкой, поскольку он, как и перевод О.Хомы (*Паскаль Блез*. Мысли. М., 1994, сост. А.Жаровского), больше соответствует тому составу «Мыслей», который был принят во французских изданиях допушкинского и пушкинского времени.

⁴ *Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С.Пушкина (Библиографическое описание). СПб., 1910. С. 307.

⁵ Пушкин ссылается на статью П.А.Вяземского «Сочинения в прозе В.Жуковского» (1826).

⁶ Цит. по: *Флоренский П.А.* Столп и утверждение Истины. М., 1990. Т. I. Ч. 2. С. 581.

- ⁷ Киреевский И.В. Избранные статьи. М., 1984. С. 194.
- ⁸ Там же. С. 245.
- ⁹ Подборку суждений см.: Тарасов Б.Н. «Мыслящий тростник». Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей. С. 249–258.
- ¹⁰ Паскаль Блез. Мысли. С. 626.
- ¹¹ Подробнее см.: Тарасов Б.Н. «Мыслящий тростник»: Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей. С. 195–196.
- ¹² *La Harpe Jean-Francois*. Lycée, ou Cours de la littérature ancienne et moderne. Paris, 1799–1805. Т. 1–16.
- ¹³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Лицейские стихотворения. 1813–1817. СПб., 1999. С. 262.
- ¹⁴ Гаевский В.П. Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения // Современник. 1863. Т. 107, № 8. Отд. I. С. 376–377, 395.
- ¹⁵ Паскаль Блез. Мысли. С. 617.
- ¹⁶ Там же. С. 629.
- ¹⁷ Там же. С. 744–745.
- ¹⁸ Там же. С. 697.
- ¹⁹ Там же. С. 638, 745.
- ²⁰ Грот К.Я. Пушкинский Лицей. СПб., 1998. С. 412.
- ²¹ *La Harpe Jean-Francois*. Lycée, ou Cours de la littérature ancienne et moderne. Paris, 1799. Т. 7. Р. 2. Р. 200.
- ²² См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Лицейские стихотворения. 1813–1817. СПб., 1999. С. 739.
- ²³ См.: Иванов Вяч. Вс. Заметки на полях текстов Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. научн. конф. 13 – 14 ноября 1987 г. Таллин, 1987. С. 31.
- ²⁴ О трактовках «Аквилона» см.: Есипов В.М. «Зачем ты, грозный аквилон...» // Московский пушкинист. Вып. VII. М., 2000. С. 96–101.
- ²⁵ Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 250–251.
- ²⁶ Там же. С. 251–252.
- ²⁷ Прояснение после бури – глубокая пушкинская лирическая тема, позже она найдет развитие в стихотворении «Туча» (1835).
- ²⁸ Паскаль Блез. Мысли. С. 680–681.
- ²⁹ Смирнова-Россет А.О. Записки. М., 2003. С. 215.
- ³⁰ Там же. С. 226.

«Русской Терпсихоры душой исполненный полет»

Тема танца в «Евгении Онегине»

Уильям Тодд III

Г А Р В А Р Д (С Ш А)

ПРИНАДЛЕЖАЩАЯ Белинскому характеристика романа в стихах «Евгений Онегин» как «энциклопедии русской жизни» (Белинский 1953.7.503) более ценна, чем это принято считать. Внимательный исследователь, используя Словарь языка Пушкина как указатель к роману, легко обнаружит множество информации о русской жизни начала девятнадцатого столетия: «кухня», «управление именем», «ножки», «супружеская верность», «романы», «чтение», «дороги», «русская зима», «отношение к» и многое другое. Историкам общества и культуры потребовались бы некоторые другие справочные материалы и источники, но исследователя танца пушкинский роман и его черновики не разочаруют – он найдет здесь информацию о реакции публики, театрах (в Петербурге и Москве), технике (*entrechat*), хореографах (Дидло), танцовщицах (Истомина), народных танцах (хоровод, танец вприсядку, трепак), ролях («амуры, черти, нимфы, змеи») и балльных танцах (котильон, галоп, мазурка, менуэт, вальс). Незатронутыми остались лишь несколько аспектов русского танца – среди них крепостные балеты, которые к началу XIX века стали слишком дорогими для их владельцев, и творчество А.П. Глушковского, кото-

Перевод с английской статьи: *William Mills Todd III. 'The Russian Terpsichore's Soul-Filled Flight': Dance Themes in «Eugene Onegin» // PUSHKIN TODAY. David M. Bethea ed. Bloomington: Indiana University Press, 1993. Pp. 13–30 and 221–223.*

рый первым поставил балет по пушкинской поэме («Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», декабрь 1821). Тем не менее, можно утверждать, что синкретическое богатство русской культуры начала XIX века с ее оригинальными и заимствованными элементами, ее народным, дворянским и аристократическим уровнями более широко отражают только литературные аллюзии романа.

Такое использование «Евгения Онегина» как энциклопедии танца отвечает нескольким задачам: это документальное подтверждение пушкинских хореографических интересов, выяснение специфики ценителей танцевального искусства начала XIX века, проверка появившихся в ходе изучения нелитературных источников гипотез о месте различных форм танца в русской культуре пушкинского времени. Мы можем дополнить свои догадки материалом из других его сочинений, особенно лирики, писем и критических работ.

Но это дробление пушкинского романа в поисках разрозненных отсылок к отдельным культурным феноменам не подходит для другого, не менее важного для русской культуры способа интерпретации, который отдавал бы дань уважения роману Пушкина как произведению художественной литературы. Речь идет о таком прочтении, которое последовательно отмечало бы упоминания о танце по мере того, как они разворачиваются в романе, где каждое следующее обладает возможностью изменить читательское понимание предыдущего и вызвать читательское ожидание других отсылок, которые станут важными элементами сюжета, характеристик персонажей и тематического развития. При такой интерпретации сохранится понимание двух онтологических уровней романа, каждого со своей «реальностью» и своим сюжетом: уровня вымышленного мира текста, где персонажи демонстрируют обычаи своей культуры на протяжении 1819–1825 годов, и уровня, на котором творится вымысел и вездесущий автор-нарратор заставляет героев участвовать в представлении, в то время как сам он проходит долгий путь к творческой зрелости в процессе сочинения «Евгения Онегина» (1823–31)¹. Тогда элементы танца окажутся связаны с миром России начала XIX века как компоненты художественного повествования, которое, в свою очередь, как факт литературы, отражает различные культурные институты, включая танец. Хореографические элементы будут выявлены для того, чтобы помочь реконструировать некоторые уровни романа – те, что включают развитие персонажей, отношения между персонажами и окружающим их ми-

ром и сам акт написания романа. Танец, таким образом, не просто часть материала, но одна из текстовых стратегий организации его рецепции (Изер 1978, с. 53-103), поскольку в «Евгении Онегине» танец представляет собой прежде всего значимый элемент культурного процесса, в ходе которого персонажи романа, включая автора-нарратора и предполагаемых им читателей, упорядочивают и наполняют смыслом свои жизни.

Первое упоминание танца в «Евгении Онегине» показывает некоторые из этих связей. Оно появляется почти сразу же, почти в самом начале романа, во время представления героя:

Служив отлично, благородно,
Долгами жил его отец,
Давал три бала ежегодно
И промотался наконец. (I.3)

Как энциклопедическая справка это дает мало информации, только указание на то, что танец в его балльной версии был одним из светских ритуалов. Однако лаконичность, делающая этот пассаж неинтересным, обладает тематической значимостью в контексте романа. Балы, которые давались по случаю именин и по праздникам, выглядят нормальным занятием для дворянства, таким же, как государственная служба и банкротство. Автор-нарратор подчеркивает это, привлекая наше внимание к обыденности балов; в них нет ничего необычного, что могло бы сделать их событийно наполненными и, следовательно, заслуживающими комментария. Остаток строфы, посвященный образованию Евгения, усиливает ощущение несерьезности и поверхностности, которое создают эти строки.

В следующей строфе, однако, появляется момент оценки, когда начинается описание участия героя в танце:

Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно... (I.4)

Это выходит за рамки обыденного, но уровень танцевального мастерства Евгения, соответствует его искусственности в других светских искусствах – французском языке, и любовной игре. Ловкость («легко»), с которой он танцует трудную мазурку, и легкость, с которой он совершает свой отточенный поклон, говорят не только о таланте, но и о профессиональной подготовке в эпоху, когда связь между «балетом» и «балом» еще не была только этимологической.

Начальные представления о Евгении и о его круге, которые формируются у читателя первыми упоминаниями о танце, будут развиваться и изменяться в разных направлениях при помощи отсылок к танцу. Ловкость Евгения будет имплицитно сопоставлена с виртуозностью Истоминой, его равнодушие – с авторской увлеченностью танцем, его формальное поведение – с вдохновением и «поэзией» Дидло. Каждое место действия будет контрастировать с другими (Петербург, деревня, Москва) по типу и качеству танца, которые его характеризуют. И указания на танец будут объединяться с отсылками к другим культурным институтам по мере того, как Пушкин разворачивает первый в русской литературе труд, исследующий возможности для творчества и смешения разнородных элементов, которые были обусловлены, по-видимому, сравнительно поздним знакомством России с культурой Западной Европы.

В соответствии с задачами анализа я исследую упоминания балета и бальных танцев отдельно, хотя, как мы увидим, эти два аспекта танца не были окончательно разделены в александровскую эпоху. «Евгений Онегин», конечно, не позволит нам забыть об их близости. Я начну исследование с того, что отмечу некоторые контекстуальные моменты, биографические и исторические; иногда будет адекватно использование романа в качестве энциклопедии танца. Но я сделаю акцент на тематических аспектах танца в тексте Пушкина, поскольку «Евгений Онегин» – это текст, в котором сам Пушкин уделяет больше всего внимания месту танца в культуре, в его собственном творческом развитии.

Пушкин, как и герой его романа в стихах, достиг совершеннолетия в Петербурге во втором десятилетии XIX века. Приехав в столицу в 1811 году, он приступил к обучению в только что открытом императорском Лицее. Будущий создатель и «друг» Онегина быстро вошел в артистические и социальные круги, связанные с танцем. Перед тем как покинуть Москву, он брал уроки танца и посещал «детские балы», которые устраивал Ф.А. Иогель, преподаватель танца в Московском университете (Цявловский 1951.1.15; Черейский 1975, с. 163, 405, 420). Теперь, в Петербурге, он мог не только продолжить обучение бальным танцам, он мог разделить модное в городе увлечение балетом. Танец был повсюду. Балеты ставились для всех театральных представлений, даже для трагедий. В комических операх обычно задействовались народные танцы. Танцовщики играли в драматических пьесах, трагики танцевали (Красовская 1958, с. 82-85).

Императоры-балетоманы во времена Пушкина не ограничивали свои хореографические фантазии парадами (Лотман 1973, с. 65), в 1836 году Николай I отложил разработку военной формы, чтобы поставить батальные сцены для девушек из гарема в балете «Восстание в серале» (Красовская 1958, с. 202). В Лицее Пушкина и его товарищей готовили к активному участию в этом непрерывном фестивале танца. Танец был одним из социальных навыков, которые понадобились бы им в восхождении по ступеням имперской бюрократической иерархии, к которому их готовил Лицей. Несколько учителей танцев регулярно давали им уроки. Семидесятилетний Уар (Huard) обучал своих учеников танцевать гавот, менуэт и другие шестивальные танцы своего времени. Через несколько лет (и после еще одного француза) его место занял И.Ф. Эберхардт, известный профессиональный танцовщик и преподаватель балетного искусства. Хотя официальные источники об этом молчат, семейные легенды Пушкиных сообщают, что поэт получал отличные оценки за танец (Слонимский 1974, с. 14).

Не стоит преувеличивать ни объем, ни качество этого обучения, чтобы оценить основы, которые оно дало Пушкину как знатоку балетной техники. Шесть лет еженедельных танцевальных классов в Лицее не были равны шестилетнему курсу, который проходили танцовщики у Дидло, и старший современник Пушкина Александр Тургенев провел справедливо резкое разграничение между развлекательным (светским) и театральным танцем на основании техники и трудности (Тургенев 1810, с. 212)². Знатные танцовщики-любители и профессионалы уже не могли участвовать вместе в одном представлении, как это было при дворе Людовика XIV; но две эти формы танца использовали сходную музыку и сходные основные техники: *battements*, пять позиций, менуэт с его поклонами, шагами и изящными движениями рук (Слонимский 1974, с. 16-17). Преподавателями балетных танцев были профессиональные танцовщики. Все это могло дать внимательному поклоннику балета словарь, чтобы оценить изобретения хореографа или техническое совершенство танцора. Участие лицейских учителей в петербургском балете – Эберхардта как танцовщика и Вальвиля (учителя фехтования) как постановщика батальных сцен (Томашевский 1956, с. 267) – могло еще больше сблизить учеников с миром театрального танца.

Молодого петербургского дворянина, какими были Пушкин и его создание Евгений, балет не привлек бы только возможностью си-

деть в зрительном зале и оценивать технику исполнителей. У молодежи было модно пересекать границы «публика/сцена/за сценой» в социальном и эротическом смысле, посещая балерин за сценой или в их квартирах, порхая среди юных танцовщиц, иногда «покровительствуя» тем, кто закончил курс обучения. Пушкин воспроизводит это в своем неопубликованном при жизни эссе о театре (1820):

Пред началом оперы, трагедии, балета молодой человек гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит по всем ногам, разговаривает со всеми знакомыми и незнакомыми. «Откуда ты?» – «От Семеновой, от Сосницкой, от Колесовой, от Истоминой». – «Как ты счастлив!» – «Сегодня она поет – она играет, она танцует – похлопаем ей – вызовем ее! она так мила! у ней такие глаза! такая ножка! такой талант!.. (Пушкин 1937.11.9).

Поэт, который позже признается, что сам был увлечен Истоминой (Пушкин 1937.13.56) и который ранее отвел ей ведущую роль в мальчишеской эпиграмме (Пушкин 1937.2.37), делает очевидное заключение: «Но можно ли полагаться на мнения таковых судей?» (Пушкин 1937.11.9)? Вряд ли, когда «talant» идет последним в списке ценностей молодого человека.

Характеризуя первую главу «Евгений Онегин» как, в частности, «описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года» (Пушкин 1937.6.638), Пушкин включил все эти возможные отношения с миром танца в свое описание: мастерство в исполнении бальных танцев (как мы уже видели), восхищение виртуозностью, обязательное посещение театра. Однако в первой главе романа есть два молодых человека, Евгений и его создатель, и их отношение к танцу резко противопоставлены, когда Пушкин начинает избегать байронической склонности скрывать за именем главного героя автопортрет (I.46).

Строки, которые направляют Евгения в театр, заранее определяют уровень его интереса к танцевальному искусству, когда модный французский будильник зовет его на балет из модного ресторана:

Еще бокалов жажда просит
Залить горячий жир котлет,
Но звон брегета им доносит,
Что новый начался балет. (I.17)

Ни здесь, ни в последующих стихах строфы Евгений не отличается от описанных Пушкиным в статье горячих поклонников танцовщиц. Интерес к балету ограничивается женскими партиями, отдельными элементами виртуозности, общению вне сцены.

Театра злой законодатель,
 Непостоянный обожатель
 Очаровательных актрис,
 Почетный гражданин кулис,
 Онегин полетел к театру,
 Где каждый, вольностью дыша,
 Готов охлопать *entrechat*,
 Обшикать Федру, Клеопатру,
 Моину вызвать (для того,
 Чтоб только слышали его). (I.17)

Первоначальная характеристика («злой законодатель») в следующих строках приобретает сатирический оттенок: прибытие Евгения изображено как обыденное, и герой исчезает в коллективном «каждый». Читатель едва ли нуждается в биографических параллелях, чтобы почувствовать иронию автора-нарратора, но уместно в этом контексте вспомнить, что в декабре 1819 года Пушкин язвительно (так, что это чуть было не закончилось дуэлью) высмеял офицера, чье увлечение балетом ограничивалось лишь тем, что он аплодировал пируэтам (Слонимский 1974, с. 31).

В следующих строфах поверхностность Евгения становится еще заметнее, в то время как автор-нарратор наблюдает ту же сцену, но с энтузиазмом и пониманием. Ценности, которые Пушкин будет утверждать на протяжении романа, соединяются в строфе о русском театре: смелость, свобода, чувство, гений, остроумие (I.18). Среди артистов и драматургов русской сцены, отмеченных Пушкиным, появляется только один иностранец, Дидло («Там и Дидло венчался славой»). Пушкин русифицирует его имя при помощи кириллицы, чего он не делает с любительской балетной терминологией в предыдущей строфе («*entrechat*»). Пушкин отводит творчеству французского балетмейстера важную роль в развитии русской синкретической культуры, а поверхностный взгляд денди не ассимилируется и остается вне значимого культурного опыта.

Автор-нарратор, как и Евгений, проводил время «под сению кулис» (I.18), и он тоже отдает дань ведущим дамам сцены:

Мои богини! что вы? где вы?
Внемлите мой печальный глас:
Все те же ль вы? другие ль девы,
Сменив, не заменили вас?
Услышу ль вновь я ваши хоры?
Узрю ли русской Терпсихоры
Душой исполненный полет? (I.19)³

Но между автором и Евгением есть важные различия. Элегический тон здесь вызван ссылкой Пушкина, о которой он упоминал ранее (I.2). Как только Евгений покинет Петербург, балет перестанет занимать его, а в мыслях поэта танец останется и за тысячи верст от столицы и, как показывает эта строфа, будет служить источником вдохновения. Богини, Терпсихора, и очарование – запылившиеся атрибуты неоклассической поэзии – в этой строфе обретают новый блеск и смысл как поэтические воспоминания о мифологических и анакреонтических балетах Дидло, о вдохновенной и новаторской технике Истоминой⁴. Значение слова «душа» здесь связано с коннотациями «чувство», «вдохновение», «дух», что важно для понимания интереса Пушкина к синтезирующей силе поэтического воображения, работающего со всем спектром культурных возможностей. Строки Пушкина укоренены одновременно в русском языке и в интернациональном образе классической древности, и они выражают другое творческое единство, единство души (в широком смысле) и техники («полет»), так как использование механических «полетов», когда танцоры кружились в воздухе, было одним из изобретений Дидло. В поэтическом восприятии танца нет отдельных приемов, есть только понимание одушевленного, осмысленного движения как эквивалента в другом искусстве исходной цели собственного письма автора-нарратора – союза «волшебных звуков, чувств и дум» (I.59).

Тот же контраст между наслаждением автора и равнодушием его героя развивается еще в двух строфах. Автор в воображении опережает Евгения, еще занятого своей котлетой, переносится в театре и видит, как «все кипит» от нетерпения, пока поднимается занавес. Строки, которые описывают балет, одни из самых известных и любимых в русской поэзии, были, на деле, самыми первыми опубликованными строками романа (в «Литературных листках» Булгарина в 1824 году – Пушкин не давал на то разрешения и даже не знал о публикации):

Блистательна, полувоздушна,
 Смычку волшебному послушна,
 Толпою нимф окружена,
 Стоит Истомина; она,
 Одной ногой касаясь пола,
 Другую медленно кружит,
 И вдруг прыжок, и вдруг летит,
 Летит, как пух от уст Эола;
 То стан совет, то разовьет
 И быстрой ножкой ножку бьет. (I.20)

Как тускло выглядит денди, оценивающий *entrechat* в сравнении с блеском этих стихов, конкретность которых вызвала множество попыток перевести их на язык балета!⁵ Помимо этой конкретности, можно заметить параллель, которую Пушкин проводит между своим собственным искусством и искусством Истоминой: он скован требованиями своего искусства (четырёхстопный ямб, онегинская строфа), а она – аккомпанементом скрипки («смычку волшебному послушна») и грамматикой танца. Темп и вертикальные движения (прыжки), которых она достигает, аналогичны эффектам, которые он использует, чтобы отразить танец в стихе – он варьирует свой ритм, синтаксис, аллитерации, чтобы соответствовать ее исполнению. Так же, как Дидло создает момент динамической остановки, поднимая занавес над неподвижной балериной. Пушкин создает наполненное ожиданием синтаксическое напряжение, заставляя читателя ждать грамматического субъекта (Истомина) до конца четверостишия (этот эффект прекрасно передан в английском переводе профессора Арндта). Как только она начинает свои движения, поэт привлекает внимание к ним, увеличивая количество ударных слогов, явно выходя за пределы их обычной плотности. Целых четыре из этих строк содержат по четыре ударных слога, только в одной их всего два⁶. Серия ярких консонантных аллитераций и повторов слов зеркально отражает точность и ритм ее танца: «стоит Истомина», «И вдруг прыжок, и вдруг летит, / Летит, как пух от уст Эола», «То стан совет, то разовьет, / И быстрой ножкой ножку бьет».

Волшебство Истоминой объединяет в восхищении весь театр, кроме Евгения. Он, наконец, появляется в театре, пропустив эту сцену, и входит, как молодой человек в статье Пушкина, наступая на ноги людям в креслах. Следующая строфа завершает контраст между ге-

роем и его создателем, возвращаясь по кругу к ситуации, описанной двумя строфами раньше. Тогда автор-нарратор воображал себя в будущем, элегически жалуясь на замену балерин, оглядывая разочарованным лорнетом театр и зевая при воспоминании о прошлом [I:19]. Евгений, который отстал от автора по дороге в театр, теперь опережает его в разочаровании:

Все хлопает. Онегин входит,
Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам;
Все ярусы окинул взором,
Все видел: лицами, убором
Ужасно недоволен он;
С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеянье взглянул,
Отворотился – и зевнул,
И молвил: «Всех пора на смену;
Балеты долго я терпел,
Но и Дидло мне надоел» (I.21)

Здесь поэт передает блуждающий лорнет, зевок и скуку своему герою. Онегин начинает испытывать то, что поэт воображал (представлял себе), но ему незнакомо первоначальное чувство отождествления с балетом, которое испытывал автор. Двух молодых людей разделяет здесь разница не только во вкусах, но и в жизненном опыте, и в степени вовлеченности в их общую культуру.

Желание хмурого повесы («Всех пора на смену») напоминает читателю об изящной игре слов поэта – «сменив, не заменили вас», и не в пользу Евгения.

Поэт завершает этот важный момент в характеристике себя и своего героя комментарием, в котором упрекает Евгения за его замечание о Дидло: «Черта охлажденного чувства, достойная Чайльд-Гарольда. Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе» (Пушкин, 1937.6.191).

Черновик этого примечания отождествлял «романтического писателя» с самим Пушкиным (Пушкин 1937.6.529). Примечание было

опубликовано в первом издании первой главы романа в 1825 году, когда балетмейстер начинал испытывать некоторые из тех трудностей, что заставят его покинуть сцену; и Пушкин сохранил его в первом полном издании романа (1833), вышедшем уже после того, как Дидло «вышел в отставку».

Таким образом, этот комментарий не только служит укором захваченному байронической модой Евгению, которому поэзия не дается (I.7, I.43, VIII.38), но и звучит как эстетический манифест и как откровенное выражение признательности Дидло за то, что он вдохновил балетные строфы с их живостью и их значением, которое выходит за рамки обычной виртуозности.

В этих строфах, как мы увидели, лишь Евгений не участвует в восхищении танцем; ложи, оркестр, кресла и галерка, разные экономические и социальные группы объединились, приветствуя Дидло, Истомино и новый балет (I.20-21). Теперь автор-нарратор перенаправляет внимание читателя от Евгения к новому контрасту:

Еще амуры, черти, змеи
 На сцене скачут и шумят;
 Еще усталые лакеи
 На шубах у подъезда спят... (I.22)

С изяществом, напоминающим «Похищение локона» Попа, автор-нарратор помещает сказочный мир неназванного балета Дидло в мир социального и экономического неравенства. Лакеи, отдыхающие на шубах своих хозяев, кучера, бьющие в ладоши, чтобы согреться, принадлежат тому миру, который обеспечивал Евгению возможность находиться внутри и зевать. По ходу действия романа с танцем еще будут связаны группы, которым недоступны преимущества культуры Петербурга и городской знати, но тема балета исчезнет из «Евгения Онегина», когда автор обратится к более прозаическим стилям и мотивам. Пушкин убрал упоминание об Истоминой в пятой главе (Пушкин 1937.6.609, 650). Хотя он отправил свою героиню-провинциалку, Татьяну, в московский балет в главе седьмой, он не указал ни хореографа, ни танцоров, ни балет, ни роли. Театральный танец остается за рамками культурного опыта Татьяны и ассоциируется с юношескими интересами (увлечениями) теперь уже зрелого поэта:

Но там, где Мельпомены бурной
 Протяжный раздается вой,
 Где машет мантией мишурной

Она пред хладною толпой,
Где Талия тихонько дремлет
И плескам дружеским не внемлет,
Где Терпсихоре лишь одной
Дивится зритель молодой
(Что было также в прежни леты,
Во время ваше и мое). (VII.50)

Интерес и воспоминания остались, но балетмейстер больше не помогает поэту поставить танец своих стихов.

Танец, изгнанный теперь с театральных подмостков романа, продолжает появляться в бальной зале, и в не менее широком контексте социальных условий, чувственного желания и эстетического творчества. Бал был выражением русского культурного синкретизма не в меньшей степени, чем балет, поставленный французским балетмейстером для русских актеров на темы классической древности (античной классики). Петр Великий ввел в России балы (тогда их называли «ассамблеями») за век до начала действия «Евгения Онегина», это было частью его кампании по созданию западноевропейской цивилизации в православной Московии. Он утверждал необходимые правила жизни для аристократии, которая до того изолировала своих женщин и с недоверием относилась к богатой российской традиции народного танца. За короткое время балы превратились в строго организованный элемент дворянской жизни, включающий последовательность танцевальных форм, типов беседы и традиционных форм досуга (Лотман 1980, с. 79-89).

Среди источников пушкинских знаний об истории балов была работа 1823 года «О первых балах в России» Александра Корниловича. В ней описана эволюция балов на протяжении XVIII столетия, но для наших целей важнее всего предлагаемый ею образ ритуального объединения: социальные различия, экономический статус, гражданские права, даже половые различия исчезают или трансформируются, когда бал объединяет своих участников в гармоническое сообщество. Простолоудины танцуют с членами царской семьи, забывая о своем положении; русские танцуют с пленными французскими офицерами, а шведские обучают их танцу; императрицы танцуют и менауэ, и русские народные танцы; мужчины передеваются женщинами и наоборот (Корнилович 1960, с. 201–204)⁷. Соревновательные игры – сначала шахматы и шашки, позже карты – включаются в вечерние развлечения, но выигравшие и проигравшие не разрушают (по

крайней мере, в идеализации Корниловича) ощущения всеобщего удовольствия.

Ко времени Пушкина этот образ ритуальной гармонии стал разрушаться в сатирах и романах. В «Горе от ума» Грибоедова (1822-24), которое Пушкин цитирует в «Евгении Онегине», действие достигнет кульминации в сцене танца, где раскрывается несовместимость героев, рушатся репутации, вскрывается обман – и герой, в конце концов, требует карету. В поэме Баратынского «Бал» (1828) героиня предпочитает покончить с собой, но не присутствовать на балу, где появится ее бывший возлюбленный.

В лермонтовском «Герое нашего времени» (1840) бал превращается из события общего единения в событие порочного соревнования; первая сцена бала в «Мертвых душах» Гоголя (1842) собирает, как и должно быть, вместе все общество поэмы, но финальный бал сопровождается взрывом, который разрушает едва ли не все связи – дружбу, влюбленность, деловые знакомства, даже связь между означенным и означаемым. Есть еще множество других примеров. Во всех этих случаях идеальная облагораживающая функция бала служит фоном, на котором читатель наблюдает реальные несчастья – индивидуальное страдание или социальное разобщение.

В произведениях Пушкина, включая «Евгения Онегина», задействованы обе возможности – гармоническая и разобщающая; балы появляются во многих его текстах. На каждое юношеское стихотворение, воспевающее бал, найдется письмо, где описана скука поэта на этих собраниях и показано, как он дремлет или ест мороженое и жалуется на свой низкий статус при дворе, который требует его присутствия на балу. В его эпистолярной трактовке балов непросто определить, где литературная условность соответствует его личному опыту, а где нет. В мемуарах по-разному оцениваются танцевальное мастерство Пушкина и его любовь к балам. В любом случае, семья и учителя обучили его танцевать и точно анализировать танцы, как мы уже знаем. Его пылкий темперамент и замечательная наблюдательность подготовили его к тому, чтобы и участвовать в балах, и творчески исследовать социальные функции, объединявшие танец, игру, трапезу и занятия отдельных участников – обольщение, сочинение едких эпиграмм, дуэли. Ясно одно: ни в одном из произведений Пушкина бытовые танцы и балы не изображаются так подробно, как в «Евгении Онегине». В пассажах о бале, как и в строфах о балете, танец играет важную роль в характеристиках героев, в сюжетообразовании и описании культурного контраста.

В первой главе переход от балета к балу осуществляется Евгением, который спешит от одного к другому, уделяя больше внимания своему туалету, чем новому балету Дидло. Серия мотивов соединяет бал и балет: Евгений опаздывает и туда, и туда, «толпа» нимф, окружавших Истомину, сменяется «толпой» танцоров, быстрая ножка Истоминой ведет к ножкам на паркете бальной залы и к знаменитому отступлению на пять строф (I.30-34).

В отличие от пассажа об Истоминой, который открывается статичной сценой, исполненной ожидания (I.20), сцена бала вся охвачена движением – формы глагола «летать» появляются три раза в начальной строфе:

Вот наш герой подъехал к сеням;
Швейцара мимо он стрелой
Взлетел по мраморным ступеням,
Расправил волоса рукой,
Вошел. Полна народу зала;
Музыка уж греметь устала;
Толпа мазуркой занята;
Кругом и шум и теснота;
Бренчат кавалергарда шпоры;
Летают ножки милых дам;
По их пленительным следам
Летают пламенные взоры,
И ревом скрыпок заглушен
Ревнивый шепот модных жен. (I.28)

Этот глагол появляется анафорически в начале десятой и двенадцатой строк (что не отражено в английском переводе). Звук в этой строфе также более беспорядочен, чем в сцене балета: «волшебный смычок» театрального оркестра заменяется на гром, шум, брэнчание шпор и «рев скрыпок»⁸.

Вдохновленный этим хаосом звуков и движения, поэт оставляет в стороне сюжетную линию героя и погружается в долгую и вдохновенную серию отступлений, которые так же подходят для сцены бала, как строгое, точное изображение танца Истоминой – для балетных строф:

Во дни веселий и желаний
Я был от балов без ума (I.29)

«Безумие» этого поклонения («Я был от балов без ума») имеет эротический подтекст, и Пушкин добавляет, с деланным негодованием, моральный хаос к волнению, перед тем, как вернуться к своему маниакальному увлечению ножками – посредством реминисценций, которые включают времена года, погоду и ландшафты, он чувствует ножку в руках, и воображение вскипает (I.34).

Пушкин не позволил читателю забыть – посреди хаоса движений, звуков, воспоминаний и желаний, – что достижения этого пика – культурно опосредованный процесс. Он подчеркивает это в пассаже, посвященном условности и взаимосвязи искусства и страсти:

Дианы грудь, ланиты Флоры
 Прелестны, милые друзья!
 Однако ножка Терпсихоры
 Прелестней чем-то для меня.
 Она, пророчествуя взгляду
 Неоцененную награду,
 Влечет условною красой
 Желаний своевольный рой. (I.32)⁹

Волшебство и очарование балетного пассажа (I.17, I.18, I.20), которое в сцене бала (I.29, I.31), сменило хаотическое «безумие», здесь возвращается, когда Пушкин подчеркивает, эстетические («Терпсихора») и конвенциональные («условною красой») аспекты танца. Каждая из общепринятых аллюзий к классической мифологии сопровождается объектом эротического увлечения (грудь Дианы и т.д.), чтобы укрепить этот союз культуры и страсти, который далее будет усилен ассоциацией балетной роли Флоры (и, возможно, Дианы) с Истоминой, «русской Терпсихорой»¹⁰.

Обратившись к первой строфе балетного пассажа (I.28), приведенной выше, можно увидеть, что бал фактически выполняет свою ритуальную функцию «поставить на службу общественного порядка сами силы беспорядка, которые заключены в природе человека как млекопитающего» (Тэрнер 1977, с. 93). Энергия и желания толпы вписываются в этикетные рамки бала, который позволяет этой энергии без вреда раствориться в часах утомительной физической деятельности. Ревнивый шепот тонет в музыке скрипок. Даже Евгений, который неспособен был присоединиться к общему энтузиазму на балете, полностью растворяется в празднике. После того как поэт отправляет его на бал, мы больше не увидим его, пока он не появит-

сы восемь часов спустя, «шумом бала утомленный» (I.36). Можно сделать вывод, что в его поведении на балу не было ничего необычного, в отличие от поведения в театре.

Тем не менее, Евгений вскоре оставит это привычное увлечение петербургскими балами – оно войдет в противоречие с его модным сплином. Автор-нарратор, не желавший разделить разочарование Евгения в балете, теперь входит в вымышленный мир романа, чтобы стать другом своего героя и вместе с ним отгородиться от «шума света» (I.37)¹¹. Но безумие и шум балов и бытового танца не исчезнут в последующих семи главах, как исчезнут очарование и волшебные звуки балета: поэт и его персонажи будут сталкиваться с танцем как с обязательным выражением каждой культурной среды в романе, будь то город или деревня, дворяне или крестьяне. Какое-либо упоминание форм танца будет появляться в каждой из оставшихся глав – хотя бы метафорически или в воспоминании – и Пушкин продолжит исследование объединяющих и эстетических функций танца¹².

Центральные главы романа обнаруживают ссыльного поэта и его героя в деревне. Здесь синкретическая сложность русской культуры обретает новое измерение – народную традицию. Мелкопоместное дворянство, балансирующее между культурой своих крепостных и культурой вестернизированной городской аристократии, обладало множеством возможностей использовать обе традиции, и Пушкин делает это существенной частью жизненного опыта помещиков. Героиня романа и ее семья устраивают и понимают свою жизнь в соответствии с культурными образцами и фольклорного, и западноевропейского происхождения.

Народный танец (хоровод) доминирует в танцевальной теме первых из этих глав настолько, что поэт, наблюдая рассвет глазами своей героини, заставит звезды танцевать в хороводе (II.28). В своей юношеской лирике Пушкин использовал термин «хоровод» для обозначения любого кругового танца – греческого, черкесского, воображаемого. Здесь, впервые у Пушкина, это слово приобретает русскую народную специфику по контрасту с другими формами танца в романе. Хоровод становится одной из примет вековой русской культуры, которую сохраняют помещики Ларины:

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины;
У них на масленице жирной

Водились русские блины;
 Два раза в год они говели;
 Любили круглые качели,
 Подблюдны песни, хоровод. (II.35)

Если бы Пушкин сделал Лариных богаче или если бы время действия романа разворачивалось несколькими десятилетиями раньше, он мог бы дать им труппу хорошо обученных крепостных танцоров, которые исполнили бы мастерски поставленный хоровод в роскошных костюмах¹³. Учитывая более скромное положение семьи и то, что такие труппы уже вышли из моды, можно предположить, что в имении Лариных хоровод был крестьянским танцем, который дворяне могли наблюдать, но сохранившим свой праздничный, увеселительный характер. Так это выглядит, когда во время вечерней прогулки Татьяны весной 1821 года (VII.15) расходятся хороводы.

Жизнь крепостных, конечно, не состояла из одних танцев, и крестьяне нужны были скорее для того, чтобы кормить, чем развлекать помещиков. В этом контексте и появляется самое подробное и яркое описание хоровода. Хоровод мог принимать множество форм; он мог представлять целые драматические сцены и пантомимы под аккомпанемент пения. Среди типичных тем были работа в поле, любовная игра девушки с молодым человеком, попытка юноши (одетого зайцем) вырваться из круга (Красовская 1958: 9–10, 12). Но в конце третьей главы хоровод крепостных девушек лишается танцевального компонента, и их заставляют петь песню, стилизованную Пушкиным на основе фольклорных мотивов, во время сбора ягоды, чтобы они не могли ее есть. Условия их труда не лишают их пение игривого очарования и свободы, но любовь к хороводу их изобретательных хозяев (II.35) помогла им найти в нем не только эстетическую, но и материальную пользу – чтобы ограничить свободу крепостных¹⁴.

Провинциальное дворянство находило практическое применение и своих собственных танцах, прежде всего, – в заключении браков. Самая длинная сцена бала в романе связана с именинами Татьяны, и список гостей включает подходящих претендентов на руку этой девицы на выданье. Ее родственницы (не зная, что Евгений уже отверг любовь Татьяны) заботятся о его приглашении (IV. 49). Пушкин использует каждую возможность, чтобы показать бал как событие одновременно эстетическое и ритуальное. Он собирает здесь всех основных персонажей романа (исключая его самого) для того, чтобы

разделить персонажей навсегда посредством любовного страдания, дуэли и смерти – и все это начинается здесь. Ольга, сестра Татьяны, покинет семью; Татьяна расстанется с Евгением; помолвка Ольги с Ленским не приведет к браку; Евгений убьет Ленского на дуэли.

Сцена начинается, когда гости съезжаются на праздник, и Пушкин с легкой иронией перечисляет неожиданных гостей, которых объединит гармония праздника и танца. Только двоим участникам не удастся раствориться в общем веселье: Татьяне, болезненно смущенной присутствием Евгения, и Евгению, раздраженному тем, что его обманом завлекли на это большое, шумное собрание. Впрочем, их эмоции остаются незамеченными – толпу занимает еда, питье и неуклюжие стихи в честь именинницы. Автор-нарратор подчеркивает гармонию вечера, изображая обязательную карточную игру не как разъединяющее соревнование, но как способ организовать общение гостей, которые в старомодном стиле обмениваются партнерами каждый роббер (V.36).

Пока гости оставляют свои чашки, чтобы приступить к танцам, автор-нарратор на мгновение отходит от описания бала и привлекает наше внимание к другой сюжетной линии романа – к сюжету поэтического взросления. Вспоминая свой пассаж о ножках из сцены петербургского бала в первой главе, Пушкин обещает образумиться и очистить пятую главу от таких отступлений (V.50). Его ироничное обещание, ради которого приходится сделать отступление, создает уверенность в том, что читателю следует воспринимать сцены бала тематически, сопоставляя их друг с другом, а не по отдельности, без всякой связи. Двумя строфами позже Пушкин еще сильнее настаивает на таком контрастном тематическом прочтении, когда он сравнивает старомодную деревенскую мазурку с модной городской версией этого танца.

Это открытое упорядочение нашего воображения заставляет читателя замечать сходство и различие двух танцевальных сцен. Теперь поэта больше занимает описание самого танца. Он начинает с вальса:

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный;
Чета мелькает за четой. (V.41)

В первой строке – два прилагательных и соединительный союз («однообразный и безумный»). Второе прилагательное напоминает об

отношении поэта к петербургским балам. Здесь «безумие», кажется, сохраняет отчасти эротические оттенки, которыми было наделено в более ранних пассажах, тем более что именно петербургский денди, Евгений, кружится с Ольгой в вальсе. Но Пушкин также воссоздает монотонный ритм вальса последующими сильно акцентированными строками (соответственно, три ударения, четыре и три). Тяжесть этих ударений, аллитерации и двойные повторы слов («пара – пара», «вихорь – вихорь») покажутся неподходящими современному читателю, привыкшему к скользющему вальсу на три четверти. Но, как отметил Юрий Слонимский (Слонимский 1974, с. 11), Пушкин воспроизводит, и вполне точно, при помощи звукового образа своего стиха вальс на две четверти, с более быстрым вращением¹⁵.

Деревенская мазурка несколько не уступает вальсу в живости:

Мазурка раздалась. Бывало,
 Когда гремел мазурки гром,
 В огромной зале все дрожало,
 Паркет трещал под каблуком,
 Тряслися, дребезжали рамы;
 Теперь не то: и мы, как дамы,
 Скользим по лаковым доскам.
 Но в городах, по деревням
 Еще мазурка сохранила
 Первоначальные красы:
 Припрыжки, каблуки, усы
 Все те же: их не изменила
 Лихая мода, наш тиран,
 Недуг новейших россиян. (V.42)

Здесь нет ничего от легкости петербургской мазурки, которой был обучен Евгений (I.3). Поэт на время становится историком, чтобы показать эволюцию этого гордого, энергичного танца от его деревенских, фольклорных истоков до рафинированной светской версии (которая, тем не менее, еще может заставить шпоры бренчать и ножки летать в первой главе, как мы это видели). В отдельно опубликованном Пушкиным в 1828 году издании пятой главы мазурка продолжалась еще одну строфу, где он описывал некоторые сольные импровизации, допускаемые этим танцем (Пушкин 1937.6.610).

Возможно, Пушкин опустил эту вторую строфу о мазурке в полном издании романа для того, чтобы не отвлекать напрасно чита-

тельское внимание от сюжета, который в этой точке романа развивает более важный контраст со сценой бала из первой главы. Тогда на балу уже появлялись ревнивый шепот и тема обольщения, но в водовороте танца шепот тонул, а любовная игра не вела ни к чему дурному, кроме иногда скуки. Но деревенский праздник в пятой главе демонстрирует процесс, выходящий за рамки обычной игры и выбора партнеров.

Кажется, что бал у Лариных успешно выполняет свою ритуальную гармонизирующую функцию, особенно когда Татьяна справляется со своими чувствами и начинает вести себя в соответствии с общими ожиданиями. Но текст усложняет эту ситуацию, вводя в событие элемент состязания. Евгений, раздраженный тем, что его ловко принудили участвовать в большом собрании, пытается утолить свой гнев, уклоняясь от возможности танцевать с Татьяной, танцуя вместо этого исключительно с Ольгой и завязывая с ней обычный флирт, к изумлению всех присутствующих (V.41). Этим он обескураживает Лариных, ожидавших, что он будет ухаживать за Татьяной, и приводит в ярость Ленского, соперничая с ним в привлечении внимания его легкомысленной невесты. На необдуманное приглашение Ленского Евгений отвечает необдуманной игрой, дразнит и Ленского, и Ольгу, но когда ни Ленский, ни Ольга, не могут понять этот маневр, все завершается трагедией дуэли. В объединяющий процесс бала могли вписаться соревновательные карточные игры и не выходящая за рамки приличий форма любовной игры – деревенский бал, при всей живости его танцев, в конце концов оказывается недостаточно гибким, чтобы полностью выполнить свою ритуальную задачу.

Поскольку бал не помог найти жениха для Татьяны, ее семья вынуждена попытаться счастья на московской ярмарке невест. Следует серия обедов, визитов в театр и балов – всех функций «пустого света» (VII.48). Бал в Российском Дворянском собрании, который посещает Татьяна, как и балет, на который ее ведут, наделен поэтом определенной живостью, но почти лишен подробностей. Как и подобает городу, где мелкопоместное дворянство и аристократия могут встречаться чаще, чем в Петербурге, Москва становится сценой для бала, сочетающего черты уже описанных в романе балов:

Там теснота, волнение, жар,
Музыки грохот, свеч блистанье,

Мельканье, вихорь быстрых пар... (VII.51)

Здесь кружащиеся пары напоминают картину деревенского вальса (V.41); использован тот же словарь – «вихорь» и «мельканье». «Гремящие» гусары, которые «улетают в конце строфы», вызывают образы, которые заставляют читателя вспомнить петербургский бал из первой главы:

Сюда гусары отпускные
Спешат явиться, прогреметь,
Блеснуть, пленить и улететь. (VII.51)

Список танцев напоминает прежние балы, чего и следовало ожидать, учитывая условность этой формы общения, – галоп, мазурка, вальс. Но Пушкин показывает временную дистанцию между более ранними сценами и московской, представляя новый танец – галоп. Быстрый круговой танец на две четверти стремительно набирал популярность по всей Европе, но не мог еще дойти до провинции или Петербурга первой главы.

Стойкий внутренний мир Татьяны направляет внимание поэта на протяжении всех этих строф, и он не заставляет ее танцевать в этом мире, шум которого она не любит (VII.53). Хотя ее мысли далеко от танцев, ее московский бал выполняет свою объединительную функцию. Татьяну, наконец, замечает «важный генерал» (VII.53), который (как мы должны предположить) вновь появится в качестве ее мужа в последней главе романа (VIII.14). Нашедшая ее «судьба» (VIII.47) – это институт брака, в котором балы играли значительную роль.

Последнюю главу романа не озаряет ни один танец с мелькающими ножками, гремящими каблуками или душой исполненными полетами. Это не случайное упущение автора-нарратора; здесь он характеризует основную форму общения как «раут» и затем определяет это слово в примечании, на случай, если читатель упустил смысл: «Rout, вечернее собрание без танцев, собственно значит толпа». (Пушкин 1937.6.195). Автор и его персонажи повзрослели и стали серьезнее, оставив водоворот танца для воспоминаний о юности (VIII.3). Балы больше не служат объединению членов общества в гармонических отношениях друг с другом: теперь эту функцию выполняет другой институт – салон. Судя по тому, как Пушкин изображает эти две формы общения в своем романе, салон заметно отличается от бала, наделяя хо-

зайку более ответственной, творческой ролью. Следуя общепринятым моделям ужина, карточной игры и танца, балы в романе так или иначе сами себя организовывали¹⁶. Кто был хозяином балов в первой и в седьмой главах? Этого поэт нам не сообщает. Какую роль играла мать Татьяны на балу в пятой главе? Никакой. А салон или раут больше зависит от личных качеств того, кто их устраивает. У раута, которым любитесь пушкинская Муза в начале последней главы, есть хозяйка (VIII.6, VIII.14); Татьяна преодолагает свою неприязнь к свету и организует салон, эстетически приятный и, благодаря цивилизованному общению, морально эффективный (VIII.23). Придавая эстетический порядок тусклому материалу, который предлагает ей общество, Татьяна начинает играть наиболее творческую из ролей, доступных даме ее времени. Поэтому неудивительно, что Пушкин дает ей тот же знак поклонения – «богиня» (VIII.27), – которым он наделил ранее Истомину и других танцовщиц (I.19). Если их представления вдохновляли его юношеские стихи, то социально-культурное творчество Татьяны теперь служит «идеалом» для романиста.

Несмотря на постепенное исчезновение темы танца в «Евгении Онегине», все же можно заключить, что танец выполняет важные функции почти на всех уровнях пушкинского романа. Танец объединяет и разъединяет персонажей. Танцы в каждой среде романа и то, как они используются, помогают читателю понять границы, которые Пушкин проводит между различными сферами русской культуры. Точно так же то, как персонажи (включая автора-нарратора) участвуют в танце, помогает нам понять их и определить различия между ними, потому что «характер» в романе Пушкина, – это, по всей видимости, отношение к культурным возможностям, способ выбора между ними, а не внутренняя сущность, которую текст якобы раскрывает.

Танец сам по себе способен воплотить многие из высших ценностей романа – творчество, красоту, жизненную силу и поэзию (понятую как соединение смысла и техники). Хотя танец не принадлежит к словесным искусствам, он может выражать значение в «Евгении Онегине», как литература или социальное поведение, у него есть место в культурной сети конвенциональных процессов смыслопорождения. В зависимости от своих способностей и способностей аудитории, персонажи выражают и воспринимают душу, чувство, желание и жизнь на языке танца. В самом деле, балет, наиболее сложная и творческая форма танца в «Евгении Онегине» наделяется волшебной силой очаровывать публику. Он, конечно, обладает в начале

романа и способностью вдохновлять поэта на поиск творческого союза «волшебных звуков, чувств и дум»

Тем не менее, пушкинский роман в стихах остается свидетельством взросления поэта – он движется от сказочного мира «Руслана и Людмилы» (I.2) к «суровой прозе» (VI.43) и роману, чтобы наконец, видеть мир как роман в последней строфе «Евгения Онегина» (VIII.51). Внимание поэта перемещается от обворожительной балерины и ее «поэтичного» балетмейстера к молодой женщине, Татьяне, чья жизнь и образ мыслей были сформированы чтением романов. Очаровательные ножки балерины или участницы бала уступают паркет звенящим шпорам мужа Татьяны, отмечая конец сентиментальных мечтаний и утверждая романский мир социальных отношений, семьи и необратимых решений. Чтобы остаться верным традиции романа как жанра, «Евгений Онегин» должен изгнать все формы волшебства и очарования, включая, в данном случае балет.

И он действительно изгоняет их. Но уход со сцены Дидло и пушкинских «богинь» в тот же период дают лишенной танца восьмой главе романа историческую аналогию. Отсутствие танца в финальной главе делает «Евгения Онегина», возможно, в меньшей степени простой энциклопедией танца, но не уменьшает его значимость как отражения развития танца в России в 1820-е годы.

Перевод с английского Натальи Ласкиной (Новосибирск)

ЛИТЕРАТУРА

- Баевский 1986 – *Баевский В.С.* О театральных строфах «Евгения Онегина» // *Временник пушкинской комиссии.* 20, 139–150.
- Белинский 1953 – *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений в 13-ти томах. М., 1953–1959.
- Винокур 1941 – *Винокур Г.О.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сборник статей. Под ред. А. Еголина. М.
- Изер 1978 – *Izer Wolfgang.* The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Responce. Baltimore.
- Корнилович 1960 – *Корнилович А.С.* О первых балах в России // «Полярная звезда», изданная А.Бестужевым и К.Рылевым. Под ред. В.А. Архипова и др. М.–Л.

- Красовская 1958 – *Красовская В.М.* Русский балетный театр: От возникновения до середины XIX века. Л.
- Леви-Стросс 1975 – *Levi-Strauss Claude.* The Savage Minde. Chicago.
- Лотман 1973 – *Лотман Ю.М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века. *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы, 2, Тарту.
- Лотман 1980 – *Лотман Ю.М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. М., 1980.
- Набоков 1975 – *Nabokov Vladimir.* Eugene Onegin: A Novele in Verse by Aleksandr Pushkin. Trans and commentary by Vladimir Nabokov. 4 vols. Princeton.
- Пушкин 1937 – *Пушкин А.С.* Полн. соб. соч. в 17-ти томах М.–Л., 1937–1959 (при цитатах указаны том и страница).
- Пушкин 1981 – *Pushkin Aleksandr.* Eugene Onegin: A Novele in Verse. Trans. Walter Arndt. 2nd ed., rev. N. Y.
- Слонимский 1974 – *Слонимский Ю.И.* Балетные строки Пушкина. Л.
- Стилман 1958 – *Stilman Leon.* Проблемы литературных жанров и традиций в Евгении Онегине» Пушкина // American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. Moscow, September 1958. The Hague.
- Тодд 1986 – *Todd William Mills III.* Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions and Narrative. Cambrige.
- Томашевский 1918 – *Томашевский Б.В.* Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники. 1918, № 29–30. С. 144–187
- Томашевский 1956 – *Томашевский Б. В.* Пушкин: Книга первая (1813 – 1824). М.–Л.
- Тургенев 1810 – *Тургенев А. И.* О плясанье и танцах // Вестник Европы. 1810. №. 23. С. 207–217.
- Тэрнер 1977 – *Turner Victor.* The Ritual Process: Structure and Anti- Structure. Ithaca
- Цявловский 1951 – *Цявловский М.А.* Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. Т.1, М.
- Черейский 1975 – *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Л.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Леон Стилман (1958) предлагает дискуссию об этих двух «реальностях» (персонажа и автора). В своей более ранней работе (Тодд 1986) я анализировал способы, при помощи которых Пушкин устанавливает связь между этими двумя онтологическими уровнями, описывая каждый в терминах условности, выбора и независимости.

² Статья Тургенева, таксономия форм танца, дает ценную информацию о состоянии теории танца в России в XIX веке. Разграничивая формы танца на основании доминирующей эмоции, которую выражает каждая из них, работа Тургенева обнаруживает воздействие сентименталистской поэтики, которая классифицировала формы стиха по главенствующей эмоции.

³ В этой работе не затрагивается порочная театральная политика, на которую намекают эти строки. У Слонимского (1974) есть замечательные главы, посвященные этой теме.

⁴ В.С. Баевский (1986, с. 40) замечает, что для Пушкина и его современников Истомина на самом деле была «русской Терпсихорой».

⁵ Красовская (1958, с. 157) определяет танцевальные движения здесь как *rond de jambe, renversé, и battement batti*. Слонимский (1974, с. 33–34), следуя неизданной рукописи Л. Д. Блок, предпочитает трактовать их как *grand fouetté de face на demi-pointe*, исполнявшееся под скрипичное анданте или соло виолончели, за которым следовала серия *brisés (jetés battus)*.

⁶ «Одной ногой касаясь пола», «И вдруг прыжок, и вдруг летит», «Летит, как пух от уст Эола», «И быстрой ножкой ножку бьет». Стих с двумя ударами открывает пассаж – «Блистательна, полувоздушна» (I: 20). О просодии «Евгения Онегина» см. Томашевский 1918, Винокур 1941 и Набоков (1975. 3. 448–540).

⁷ Представление о бытовом танце как о ритуале, которое я развиваю здесь, опирается на Клода Леви-Стросса (1966, с. 30–33), который различает конъюнктивный ритуал и составительную, дизъюнктивную игру.

⁸ В рукописном примечании Пушкин признает неточность упоминания о шпорах – кавалергарды на балах были без шпор – но сохраняет его в строфе ради поэтичности (Пушкин 1937. 6. 528).

⁹ Употребленное переводчиком слово «*unbridle*» переворачивает смысл русского «влечет»: желание здесь вызывается и направляется танцующими ножками.

¹⁰ Флора в балете Дидло «Зефир и Флора» была одной из наиболее известных ролей Истоминой; есть предположение, что Пушкин хотел, чтобы его скетч (набросок) об Актеоне и Диане (Пушкин 1937. 5. 154) стал балетом Дидло (Баевский 1986, с. 141–142).

¹¹ Набоков (1975. 2. 148) напоминает нам, что эта фраза – «старое французское клише... стандартизированный отголосок Рима и его поэтов». В контексте «Евгения Онегина», однако, эта фраза обретает новую жизнь и конкретность благодаря шуму бальных

сцен, о которых я говорил. «Шум» в романе находится в бинарной оппозиции к «волшебным» звукам поэзии и музыки.

¹² Главы вторая и третья касаются народного танца; в главе четвертой лед, на котором катаются мальчишки, сравнивается с «модным паркетом» бальной залы; главы пятая и шестая посвящены балу у Лариных; в главе седьмой Татьяна отправляется на московский бал. В последней главе, однако, есть только скрытые отсылки к танцу, когда поэт вспоминает вакхические радости его юности. Не будет большой натяжкой предположить, что в этой строфе подразумевается дискуссия о балете в обществе «Зеленая лампа», но эта ссылка не эксплицирована. См. об этом у Слонимского (1974: 48).

¹³ Более развернутые сведения о крепостном балете см. Красовская 1958, с. 67–80.

¹⁴ Пушкин включает в роман еще две формы народного танца. В сне Татьяны, показывающем, как тесно переплелись народная и европейская культура, появляется мельник, который «пляшет вприсядку» (V. 17). В строфах из «Путешествия Онегина», добавленного Пушкиным к роману, поэт упоминает «пьяный топот трепака» среди прозаических сцен, которые он хотел бы описать (Пушкин 1937. 6. 201).

¹⁵ Ю.М. Лотман (1980, с. 85–86) отмечает коннотации эротизма, современности и романтизма, которые были связаны с вальсом в 1820-е годы.

¹⁶ Ю.М. Лотман (1980, с. 81) подчеркивает, что салоны отличались от балов и по интеллектуальному уровню беседы.

К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина»

Александр Чудаков

МОСКВА

ОКРУЖАЮЩИЙ нас эмпирический мир физически непрерывен, и непрерывность эта абсолютна: человеку в его неспекулятивном бытии (и не связанном с такими феноменами, как частицы, античастицы) не дано пространства, свободного от какой-либо материальности.

Но для сознания эмпирический мир гетерогенен и отделен. Только так человек получает возможность сызмальства ориентироваться в нем, лишь умозрительным усилием устанавливая субстанциальную общность классов вещей и их иерархию. Отношения взаимопомощи, биологического симбиоза и прочие экологические связи не нарушают мировой гетерогенности. Лишайник, растущий на камне, остается лишайником, а камень – камнем. Чем активней использует лишайник свое «подножие», тем больше он становится растением и тем сильнее разнится с камнем. Можно возразить, что органические тела рано или поздно превратятся в однородный перегной. Но пока они внешне-морфологически самостоятельны, для обыденного сознания они гетерогенны.

Наука давно привыкла видеть все вещи в их связях. Субстанция блюда не может быть описана биологически и гастронологически без самых дальних звеньев цепи: солнце – почва – трава – вода – барашек – шашлык.

Предметы же мира художественного изначально гомогенны: все вещи литературного произведения, независимо от их мыслимого материального качества, подчинены общим для них всем законам и выражают некое единое начало. Однако литературоведческие опи-

сания художественных текстов по аналогии с эмпирическим миром обычно работают с дискретными единицами: герой – мотив – сюжет – реалии – слово и т. п. «Постатейное» рассмотрение этих проблем не изучает все элементы вместе, в их естественной взаимосвязи в процессе поступательного движения текста. Такое изучение может быть осуществлено только в его медленном невыборочном чтении-анализе.

Больше всего в таком комментированном чтении нуждается «Евгений Онегин» – чтении сплошном, без пропусков, слово за словом, стих за стихом, строфа за строфой.

Мы не должны обольщать себя мыслью, что наши представления совпадают с читательскими времени Пушкина – даже о самых простых вещах, например, о *санках* в первой главе. Чтобы восполнить это хотя бы частично, необходимо, как и в научном описании, разрешить цепь вопросов, в данном случае упряжно-экипажных. Чем санки, на которых едет Онегин к Талону, отличаются от деревенских? Велики ли? Где на них обычно ездили? Открытые они или закрытые? Сколько лошадей? Какова упряжка? Русская? Немецкая (без дуги)? С постромками или оглобельная? Какое место эти санки занимают в экипажной иерархии? Почему на бал Онегин едет уже «в ямской карете»?

На какой эффект рассчитывал автор, описывая как Ленский и Ольга «над шахматной доской <...> Сидят задумавшись глубоко» (4:XXVI.10)¹? Мы не знаем, насколько популярна была эта игра в широких кругах русских провинциальных девиц.

Но объяснение реалий и их иерархии – лишь первый этап. Следующий – рассмотрение словесного плана романа. Здесь дело обстоит как будто благополучнее – на протяжении последнего столетия в его изучение внесла лепту целая армия исследователей: обследованы славянизмы, диалектизмы, варваризмы, разговорная лексика, галлицизмы. К сожалению, комментаторский узус рассматривает – почти без исключений – каждую лексическую единицу вынутой не только из строфы, но даже из строки. Меж тем третий важнейший этап – изучение в рамках стиха и строфы структурного взаимодействия словесных единиц. Этим занимались уже гораздо меньше; среди партизан проблемы надобно назвать прежде всего Ю. Н. Тынянова, В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, Н. С. Пospelова, С. Г. Бочарова, Ю. Н. Чумакова. В их работах рассматриваются лексическо-синтаксическая структура онегинской строфы, роль стиховой инерции, деформация прозы стихом, взаимоотношения разных стилистических групп, проблема инкорпорирования чужих текстов и др.

В числе проблем поэтики, особенно существенных при построчном чтении, укажем на явление, которое можно назвать семантической (стилистической) ассимиляцией. П.А.Катенин был весьма польщен упоминанием своего имени в «Евгении Онегине»: «Там наш Катенин воскресил / Корнеля гений величавый» (1:XVIII). Меж тем здесь как будто отмечаются всего лишь заслуги Катенина-переводчика. Однако высокий строй всех слов и в особенности доминантного «величавый» (у рифмообразующего слова всегда сильная позиция), которое поэтому выступает в роли инструмента регрессивной семантической ассимиляции, оказывает воздействие на ранее упомянутый субъект, и эпитет «величавый» оказывается странным образом связанным с самим Катениным!

Необходим скрупулезный учет, прослеживание того, как *рождаются и накапливаются* те художественно-философские и речевые смыслы, которые обеспечили уникальный статус «Евгения Онегина» в истории русского языка, литературы и русской культуры в целом.

Разумеется, исчерпывающий комментарий (если он возможен) может быть выполнен лишь коллективным иждивением лингвистов, историков, географов, флористов, астрономов, архитекторов, специалистов по истории театра и конной запряжки, гастрономии и винам, костюмам и истории оружия, дуэли и фарфора, истории экономических учений и балету, экспертов по российскому землеустройству и кредитно-банковской системе, по коврам, обоям, мебели, гаданьям и отечественной системе воспитания и образования, экспертов по коневодству² и истории шахмат.

Комментирование двух строф из «Евгения Онегина» в настоящей статье автор рассматривает лишь как постановку проблемы его *тотального комментария*.

1

После рассмотрения отношения допушкинской русской литературы к именным заглавиям и характера придуманной фамилии главного героя³, а также проблемы французского эпитафия подробно должно быть рассмотрено посвящение. Впервые оно явилось в отдельном издании четвертой и пятой глав (1828) с именем – «Петру Александровичу Плетневу» и датой: «29 декабря 1827». Здесь должны быть представлены сведения о Плетневе, его взаимоотношениях с Пушкиным, роли в издании романа и т. п. Важнейшим для понимания его содержания является снятие имени Плетнева во втором полном и послед-

нем прижизненном издании романа (1837). Обращенное теперь к незадуманному другу, оно обрело другой характер и семантический статус: возможность подразумевать под адресатом некоего обобщенно-го читателя, обладающего названными достоинствами.

Выходя за рамки традиции, допускающей характеристику адресата посвящения или содержания предполагаемого сочинения, автор говорит об его *поэтике*. Объясняется, что оно состоит из «*собрания пестрых глав*». В пушкинском употреблении этого слова отчетливо сквозит семантика разнородности: «*Собрание басен площадных*» (5: XXIII.8); «*В собраниях полно слов не вижу пользы я*» («От многоречия отрекшись добровольно...» – 1817-1825); «*Мое собрание насекомых / Открыто для моих знакомых / Ну, что за пестрая семья!*» («Собрание насекомых», 1829).

Именно значение разношерстности подчеркивает следующее в посвящении за «собранием» слово: главы эти *пестрые*, т. е. состоящие из неоднородных элементов (примеры Даля: «пестрый слог», «пестрая речь»). См. далее в романе «*Пестреть* гораздо б меньше мог / Иноплеменными словами» (1: XXVI); «*Тьфу! Прозаические бредни / Фламандской школы пестрый сор!*» («Отрывки из путешествия Онегина»); «*А перед ним воображенья / Свой пестрый мечет фараон*» (8: XXXVII). Ср. в других сочинениях Пушкина: «*Творец любил восточный пестрый слог*» («Гавриилиада»); «*В тревоге пестрой и бесплодной*» («<В альбом А.О.Смирновой>» 1832); «*Альбом красавицы уездной <...> Милей болтливостью любезной / И безыскусной пестрой*» («И.В.Слепину», 1828).

Итак, вместе собраны главы разномастные. Однако различие их не в том, что одни печальны, а другие смешны. Оно – особого рода: каждая из них обладает этим качеством только вполнину (*полусмешных, полупечальных*) и таким образом *пестра* уже внутри себя.

Такое же обозначение – и тоже применительно к главе – находим у Вяземского в незадолго до написания пушкинского посвящения вышедшей «*Коляске*» (1826): «*Дойдете до конца главы / Полупустой, полунормальной, / Полусмешной, полупечальной*».

Простонародных, идеальных...

Изображающих жизнь, быт «простого народа», понимаемого Пушкиным широко, в одном из значений «приближаясь к понятию народности»⁴, в другом – отвечающее «понятиям “простого народа”» (Словарь языка Пушкина. Т. 3. М., 1959. С. 848), в данном контексте – простого читателя.

Идеальных – не только возвышенных, романтических. «Слово *идеал* в стихе Пушкина выходит далеко за пределы его первоначального романтического употребления. <... > Тут закладываются основы реалистической эстетики, противопоставляющей классицизму и натурализму принцип всестороннего отражения действительности в художественном слове с точки зрения глубокосодержательного “идеала”. В поэтическом языке Пушкина слово *идеал* применяется как к возвышенным, так и к низменным предметам; по мысли Пушкина, целью поэзии может быть любой предмет»⁵.

Небрежный плод моих забав...

Это слово здесь, конечно, не в значении «не прилагающий особых усилий, делающий кое-как, неважно» (ср. в Словаре Академии Российской: «небрежение – поущение, нерадение, непривлежение, презрение». – Ч. I. СПб., 1789. С. 327), но как нечто, выполненное без особого напряжения, легко; эпитет этот манифестирует непреднамеренность, неделанность, искренность, неискусственность; он важен для понимания моцартианского начала пушкинской эстетики, эксплицированного самим автором. Ср. в близком к этому значении в первой главе («Как пламенно красноречив, / В сердечных письмах как *небрежен!*» – 1: X) и далее при характеристике достоинств письма Татьяны: «Кто ей внушил и эту нежность, / И слов любезную *небрежность?*» (3: XXXI), а также в «Руслане и Людмиле» («На лире легкой и *небрежной*», «Прелестна прелестью *небрежной*»), и во многих стихотворениях: «Его стихам, *небрежным* и простым» («Любовь одна – веселье жизни хладной...», 1816); «С *небрежной* легкостью нанизывал куплеты» («К Шишкову», 1816); «Сей плод *небрежный* вдохновенья» («В альбом Илличевскому», 1817).

II:1. Так думал молодой *повеса*...

Слово это, означая легкомысленного молодого человека, которого не привлекают серьезные занятия (если они вообще у него есть), любителя развлечений, однако не имело в пушкинское время чисто отрицательной коннотации (хотя вряд ли носило отчетливый «привкус политической оппозиционности»⁶), приобретенной им к концу XIX века, когда государственная служба, «дело» стали признаком хорошего тона для молодых людей из высших слоев общества (повесы теперь рекрутировались из детей представителей другого – торгово-промышленного сословия). И ср. у Пушкина: «А ты, *повеса* из *повес*» («Пирующие студенты», 1814); «А я, *повеса* вечно-праздный» («Юрьеву»,

1820); «*Повеса*, пламенный поэт» («Денису Давыдову», 1819). «Молва уверяла, что некогда был он ужасным *повесою*, и это не вредило ему во мнении Марьи Гавриловны, которая (как и все молодые дамы вообще) с удовольствием извиняла шалости, обнаруживавшие смелость и пылкость характера» («Метель»). В современном словаре помета «разг.» скорее должна быть заменена на «устар.» – уже Есенин, характеризуя этим словом Пушкина, для себя выбрал более современное: «О Александр, ты был *повеса*, как я сегодня *хулиган*».

То, что «молодой повеса» явился в составе авторской речи, решающей роли не играет: уже в ближайших строфах мы увидим в ней множество характеристик, дефиниций, высказываний, к авторской позиции отношения не имеющих. М.М.Бахтин называл это «зонами стиля» героев, и не только героев, но и разнообразных литературных и речевых жанров эпохи.

II:1. ...*молодой повеса*...

Семема «молодой» в романе встречается в двух видах. Церковно-славянская форма находится или в зоне стиля героев («младой певец») или входит «в пародийную травестию» («пою приятеля младого»)7. Добавим сюда и другие случаи – все они лежат вне зоны прямого авторского слова. Это или характеристики любви героя-поэта, впитывающие отсветы его стиля («его любви младую повесть» – 2:ХІХ; «младых восторгов первый сон» – 2:ХХІІ), или традиционные определения дев («младая дева с ним сам-друг» – 5:ХХ; «младые грации Москвы» – 7:ХLVI; «белянки черноокой младай и свежий поцелуй» – 4:ХХХVІІІ. ХХХІХ), или лирическое сюжетное повествование о молодости автора («младые дни мои неслись» – 1:ХVІІІ; «Я не желал с таким мученьем / Лобзать уста младых Армид» – 1:ХХХІІІ; «муза в ней открыла пир младых затей» – 8:І). Ср. подобные многочисленные случаи в других вещах Пушкина: «Младые прелести Людмилы» («Руслан и Людмила»); «Младые девы в той стране» («Бахчисарайский фонтан»); «Здравствуй, племя младое, незнакомое» («...Вновь я посетил», 1835); «Младую пойте радость» («Любовь одна...», 1816).

В отличие от всех этих случаев «*молодой повеса*» благодаря русской полногласной форме лежит «в плоскости прямого авторского языка, выдержанного в духе фамильярно-разговорного стиля литературного языка эпохи»8. Таким образом, уже во второй строфе и в первых словах повествования (начальная строфа была не от лица автора) заявлена некая характеристика главного героя. Она будет усложнять-

ся, меняться, на нее станут наслаиваться иные мнения многоликого автора и персонажей, эти оценки будут противоречить друг другу и даже отменять одна другую. Автор постоянно будет находиться с читателем в позиции сложной стиле-смысловой игры. И первый – запоминающийся – ход в этой игре сделан. На поверхностный взгляд он прост. Но ведь и простой ход e-2 – e-4 начинает необозримое число сложнейших шахматных партий.

1:II.2. Летя в пыли на почтовых...

При Петре Великом на всех ведущих к Петербургу трактах учреждены были почтовые станции. Лошади при них состоящие, именовались *почтовыми*. Езда по почтовому тракту на казенных лошадях была быстрее, чем на собственных: почтовые сменялись на каждой станции, своим же требовался отдых. Так, Ларины в Москву «тащились, / Боясь прогонов дорогих, / Не на *почтовых*, на своих. / И наша дева наслаждалась Дорожной скукою вполне: / Семь суток ехали оне» (7:XXXV). У Онегина выбора не было: своих лошадей он не держал. Но читатель этого пока не знает и может предположить, что герой «летит» на почтовых для скорости. Впрочем, скорость эта зависела от многих обстоятельств. Фельдъегеря и курьеры ездили на специальных резервных лошадях – «курьерских», которых иным лицам, даже следующим по казенной надобности, давать не позволялось. Это часто нарушалось, что приводило к тяжелым конфликтам: «Приезжает генерал; дрожачий смотритель отдаст ему две последние тройки, в том числе курьерские <... > Через пять минут – колокольчик! И фельдъегерь бросает ему на стол свою подорожную!» («Станционный смотритель»). Но если этих лошадей не оказывалось («Тройка с час последняя с курьером вышла» – *Вяземский П.А.* Станция. 1825), то запрягали обычных – вне очереди.

Обычным средством передвижения была ямская карета; путешествующие «на своих» ехали в телегах (тележках), бричках, каретах, возках. Первые нередко делались без рессор; кареты и возки, в зависимости от достатка путешественника, были разной степени комфортабельности – в иных можно было доехать хоть до Сибири: «Удобен, прочен и легок / На диво слаженный возок» (*Некрасов Н.А.* Русские женщины).

Дороги были немощные, в распутицу экипажи застревали в глубоких колдобинах, в ведро они подымали столб пыли, от коей при попутном ветре не спасали даже стенки и стекла кареты. «На дворе увидел я дорожную телегу <... > Я вошел в эту комнату и увидел в темноте человека запяленного» («Выстрел»). Пыль граф увидел даже в темноте. Гос-

ти Левина ехали к нему по железной дороге, но от станции – на тарантасе, и прибыли «запыленные, как арапы» («Анна Каренина», ч. VIII, гл. VI).

1:II.3-4. *Всевышней волею Зевеса
Наследник всех своих родных*

– т.е. по воле главного из богов Онегин наследник не только родителей, о чем речь в 1:LI («Отец его тогда скончался»), но и дальних родственников. Ироническое использование фигуры Зевса было обычным в литературе XVIII – начала XIX века. В «Евгении Онегине» есть еще одно такое место: «В году пять-шесть недель Одесса, / По воле бурного Зевеса, / Потоплена, запружена, / В густой грязи погружена» («Отрывки из путешествия Онегина»). Набоков заметил, что рифма *повеса – Зевеса* – заимствование из сочинения Василия Майкова «Елисей» (1771)⁹. Оно было самой известной ирои-комической поэмой XVIII века, хорошо знакомой Пушкину («В те дни, когда в садах Лицея / Я безмятежно расцветал, / Читал охотно Елисея...» – Беловая рукопись. Акад. VI, 619) и его читателям, что обостряло ироничность.

В пассаже про Зевса читатель получает первый сигнал от повествователя об одной из его масок: он не прочь пошутить в духе героя или расхожей точки зрения по поводу отношения к родственникам. Тема закольцовывается в конце главы: «Иль предузнав издалека / Кончину дяди-старика» (1:LI).

1:II.5. *Друзья Людмилы и Руслана!*

Друзья употреблено в значении *почитатели, доброжелатели, ценители*. Ср. в других произведениях Пушкина: «*друзья* кровавой старины» («Полтава»); «*друзья* моей прелестной музы» («Сон», 1816); «*друзья* Киприды и стихов» («Горишь ли ты, лампада наша...», 1822); «прекрасного *друзья*» («Послания к кн. Горчакову», 1819). Раскавыченное, с переставленными именами название поэмы, переводящее ее героев в план близко знакомых этим друзьям «реальных» лиц, усиливает интимность обращения.

Это – первое появление автора-повествователя в персонафицированном виде. В нейтральной форме подобное обращение в пушкинское время в произведениях всех направлений было приемом клишированным. Однако в самом начале «Евгения Онегина» автор обращается не к «благодарному читателю» вообще, но к *своему*, знавшему и доброжелательно принявшему его первое большое сочи-

нение; именно ему он прежде всего и предлагает новое, надеясь на понимание, которого было не так много в случае с «Русланом и Людмилой». Споры вокруг этой поэмы по накалу были несопоставимы с вялой полемикой по поводу южных поэм; в претензиях сходились и карамзинисты, и младоархаисты: Пушкин посягал на литературную практику и теорию эпохи в целом. В предисловии к публикации первой главы в 1825 году он еще раз подчеркивает связи романа с поэмой: «Несколько песен, или глав Евгения Онегина уже готовы <...> они носят на себе отпечаток веселости, ознаменовавшей первые произведения автора «Руслана и Людмилы» (Акад. VI, 638). В недавней статье находим: «Автор обращается к публике, к читателям, которых он считает своими, к очень близкому кругу: “Друзья Людмилы и Руслана!” <...> Я к вам обращаюсь, сегодня вы лучше других меня понимаете... Что это – всерьез? Нет, конечно»¹⁰. Конечно – да; для Пушкина было очень важно напомнить именно об этом своем произведении (а не о южных поэмах, например) перед тем, как читатель открыл первые страницы нового.

Связи были многообразны; Пушкин предполагал их укрепление в главах дальнейших; его планы (или предчувствия) оправдались; в «Евгении Онегине» находим опробованные в поэме несколько ликов повествователя, развернутые («гомерические») сравнения, торможение фабульного движения – как писал современник о «Руслане и Людмиле», «поэт очень часто любит говорить о себе и обращаться то к красавицам, то наставникам, то артистам и проч. – вот что замедляет и останавливает шествие его действия и препятствует единству»¹¹.

1:II.7. *Без предисловий...*

Подчеркивание полемичности первой строфы, вводящей ех abrupto прямую речь героя, читателю еще неведомого.

1:II.7. *...сей же час...*

Встречается у Пушкина в двух вариантах: в виде указательного местоимения и существительного (как в данном случае; ср.: «Сей час везти ее на двор» – «Гавриилиада»; «Фауст: Все утопить. Мефистофель. Сей час». – «Сцена из “Фауста”») и в виде наречия: «Хоть сей час. Они с охотой примут нас». – 3: II; «Беги сейчас, бесстыдник...» – «Гавриилиада»). Отражает еще не установившийся характер написания в тогдашнем литературном языке. В функции указательного местоимения свободно используется Пушкиным в лирике, поэмах, романе, драмах, прозе. Однако в языке пушкинского времени *сей* уже

ощущалось как архаизм. О.И.Сенковский писал в 1840 году в «Библиотеке для чтения»: «Не могу же я, обедая в модном трактире, ни написать ни произнести при порядочных людях <...>: «В сем супе плавают власы: я не хочу сего супа»»¹². Пушкин также писал, что «местоимения *сей* и *оний* <...> обыкновенно избегаются в разговоре» («Письмо к издателю»), но при этом замечал: «Шутки г. Сенковского на счет невинных местоимений *сей, сия, сие, оний, оная, оное* – не что иное, как шутки» (там же). В.И.Даль считал, что «нет разумной причины на изгнание местоим. *сей*, заменяемое незвучным *этот*; оно осталось, впрочем, и в беседе и во многих реченьях и оборотах» (Толковый словарь живого русского языка. Т. IV). Одним из таких речений и является *сейчас*; с усилительной частицей «же» оно, будучи экспрессивно-стилистически отмеченным, как устарелое не ощущается и в настоящее время.

1:II.9. Онегин, добрый мой *приятель*...

Близкий знакомый, к которому расположены и находятся в дружеских, коротких отношениях. Однако это не *друг* автора-повествователя. Другья в лирике Пушкина – нечто другое: они «верные», «надежные», «милые», «мудрые», «давние»; они образуют «тесный круг», «семью»; дружбу нельзя нарушить, невозможно изменить ей. В этом смысле *приятель* и *друг* в узусе нового времени различались и различаются. Ср. приводимые в словарях примеры: «*приятель* до черного лишь дня» (А.Ф.Мерзляков); «со всеми *приятель*» (из письма Чехова А.С.Суворину 18 октября 1888); «*Приятелей* у Гаврика было много, а настоящих друзей всего один – Петя» (В.П.Катаев). Особая проблема – употребление этих слов в речах действующих лиц и языке автора-повествователя применительно к отношениям Онегина и Ленского.

1:II.10. Родился на *берегах Невы*...

Сообщение о месте рождения героя после его монолога, раскрывающего некоторые черты его характера, выглядит несколько запоздало и потому иронически. Это вторая – после «Зевеса» (см.: 1:II.3) – ласточка авторской иронии, обнаруживающей себя очень рано – в первой же строфе от повествователя.

...*берегах Невы*... – обычный в пушкинское время (и позже) перифраз со значением «Петербург», широко используемый – чаще в русском варианте – *берег*) в повествованиях самого разного рода об исторических событиях или известных лицах русской истории. Поэтому чрезвычайно соблазнительно посчитать такое указание на место рож-

дения самого обычного «молодого повесы» ироническим. Тем более что это подкреплено на первый взгляд травестийной в данном контексте коннотацией церковно-славянской неполногласной формы *брег*: пародийное, комическое сталкивание церковно-книжной лексики с нейтрально-бытовой или нейтрально-литературной-обычный прием со времен поэмы «сумароковца» Вас.Майкова «Елисей, или Раздраженный Вах» (а в семинарской среде еще ранее). Но для возникновение подобного стилистического оттенка необходимо, чтоб *брег* всегда был репрезентантом высокого слога, как в XVIII веке (ср.: «*Брег*. Слав. С 1740 г. преимущ. в стихах, в поэтич. и риторич. контекстах». – Словарь рус. яз. XVIII в. Л., 1985. Вып. 2. С. 134). См., напр.: «Кто может, Господи, / Твои уставы знать? <...> Ты *брег* водам, конец делам определяешь...» (Г.Державин, «Молитва», 1775); «Струи погнав на тучны *бреги*» (М.Херасков, «Россияда», 1786).

Во многих текстах Пушкина он этому слогу и принадлежит: *брега Невы* (Салгира, Тавриды, Леты, забвения, брег парнасских вод, стигийский...) – «Я пью один, и на *брегах Невы* / Меня друзья сегодня именуют» («19 октября», 1825).

Однако в других не менее многочисленных случаях, когда речь идет о тех же самых *брегах*, употребляется русская полногласная форма: «Иди же к невским *берегам* / Новорожденное творенье» (1.LX); «На *берегах* поет *Невы*» («Тень Фон-Визина», 1813); «Уж пел бессмертными стихами / Несчастье *невских берегов*» («Медный всадник»); «Неволю *невских берегов*» («К Языкову», 1828). Нетрудно заметить, что эта форма попадает здесь в высокие поэтические контексты (пародийность стихов об одописце Хвостове тоже это предполагает). Из других подобных употреблений прежде всего напрашивается самое знаменитое: «На *берегу* пустынных волн»; есть в этом списке и берега те же или столь же поэтические – Салгира, Леты, Эдема, Ахерона, «стигийские» (Новые материалы к словарю А.С.Пушкина. М., 1982. С. 24), «царградские», «отчизны дальней» и проч.

Некоторые высокие или лирические контексты как будто требуют *брега*, но стих прибавляется к более прозаическому *берегу*: «И барду посохом на *берег* указал» («Осгар», 1814); «Тихий *берег* вод забвенья» («Мое завещание», 1815); «На *берег* радостный выносит / Мою ладью девятый вал, / Хвала вам, девяти каменам» («Отрывки из путешествия Онегина»). Впрочем, уже у Ломоносова находим: «И реки да текут спокойно / В тебе послушных *берегах*» (Словарь Академии Российской. Ч. I. СПб., 1789. С. 126).

Эти словоформы, обозначая те же реалии, могут оказаться у Пушкина почти в соседних стихах: «Хлынет на *берег* пустой, / Расплеснется в шумном беге, / И очутятся на *береге...*» («Сказка о царе Салтане..»).

Таким образом, в комментируемом случае церковно-книжная форма не несет, по сравнению с русским вариантом, дополнительно «высокого» стилистического оттенка. Но если б паче чаяния он все же слабо теплился, то был бы тут же погашен прогрессивной стилистической ассимиляцией, исходящей от имеющего некоторый оттенок разговорной фамильярности *приятеля* и – главным образом – от слова *родился*, которое повторяется в следующей строке, с обеих сторон закольцевав *берег* (регрессивная ассимиляция):

1:П.1. Где, может быть, *родились* вы...

Книжный вариант выглядит как «был рожден»; его и находим в соответствующих контекстах, в том числе и в «Евгении Онегине»: «Для оной жизни был рожден (4:L); «Быть может, он для блага мира / Иль хоть для славы был рожден; / Его умолкнувшая лира / Гремучий, непрерывный звон / В веках поднять могла...» (6:XXXVII); «Рожденный в рощах Эпикура» («Клеопатра», 1828); «Рожден в оковах службы царской» («<К портрету Чаадаева>», 1817 – 1820). Меж тем *родился* колеблется между нейтральной литературностью и просторечием, входя во множество поговорок, выражений: «Где кто родился, там и пригодился» (Даль), «родился в сорочке», «родить – нельзя погодить», «в чем мать родила» и т. п.

I строфа, будучи прямой речью героя, построена на живых интонациях; II их поддерживает: тут и восклицание-обращение к друзьям Людмилы и Руслана, и этикетно-разговорное *позвольте*, затем обращение к другим читателям; далее неожиданное (тоже черта непринужденной разговорности) сообщение автором сведений о себе, а в последней строке строфы, уж совсем *pro domo sua*, намек на ссылку – свою. Учтем еще инерционность стиха: «раз интонация ощутилась»¹³, она начинает распространяться дальше и в конце концов пропитывает всю строфу, внося свою лепту в нивелировку чреватого возможной высотой славянизма *берег*.

И высокий *берег* и низкий *берег*, омываемые потоком стиха, уравниваются. Об этом говорят все пушкинские микро- и макроконтексты; слово, вырванное из них, может дать неточное или ложное представление о семантико-стилистической окраске всей строфы.

В комментариях к роману в этом месте обычно даются соображения о годе рождения Онегина. Все предположения на этот счет удоб-

нее рассмотреть, комментируя позже строфу 1:XXIII, где о возрасте героя говорит сам автор («Философа в осьмнадцать лет»), а читатель уже знает главное о его жизни за предшествующие года.

1:II.12. Или *блистали*, мой читатель;

Во всех случаях употребления (включая деепричастия), в романе и в лирике, находим приглагольное зависимое слово в творительном падеже: «красавица *блистала* славой» («Катенину», 1821); «Их разговор <...> не *блистал* ни чувством, / Ни поэтическим огнем, Ни острою, ни умом» (2:XI); «красой *блистая*, / Негоцианка молодая» («Отрывки из путешествия Онегина»); «красою девственной *блистая*» (Критон, роскошный гражданин», 1829). В этом творительном падеже глагольный признак «испытывает на себе действие зависимой субстанции и таким образом влияет отраженно на субъект, производителя признака»¹⁴; всегда ясно, чем блистает субъект. Единственный случай употребления в романе этого слова без приглагольного орудийного имени – «Сатиры смелый властелин / *Блистал* Фонвизин, друг свободы» (1:XVIII), но конкретность здесь возникает из начального и конечного распространенных определений.

В комментируемой строфе глагол дан без приглагольного существительного, что придает слову *блистали* значение совсем другого охвата (чем? умом, красотой, манерами, богатством?..), мгновенно расширив группу вероятных читателей от ценителей первой поэмы до целого круга блестящих людей невской столицы.

1:II.13. Там некогда *гулял* и я...

Кроме значения «совершать пешие прогулки» (ср. далее: «Онегин едет на бульвар / И там *гуляет* на просторе» – 1:XV) слово имеет еще один смысл с просторечным оттенком: проводить время «в увеселениях, попойках» (Даль), кутить: «Как я с Кавериным *гулял*» («Сабуров, ты оклеветал...», 1824); «Только что пьют да *гуляют*» («Песни западных славян»). Один из случаев намеренно не уточненного автором значения.

1:II.14. Но вреден север для меня.

К этому стиху есть лаконическое пушкинское примечание: «(1) Писано в Бесарабии» – первое из 44-х, многие из которых сделаны позже, когда текст романа был готов. Смысл этого примечания для современников был совершенно ясен: речь идет о ссылке автора в

Кишинев. Примечание продолжает беседу с читателем: столь демонстративно коротко можно упомянуть лишь о том, что известно не только сочувственникам «Руслана и Людмилы» и даже не только «моим читателям» вообще, но также тем, которые, возможно, и не являются ни первыми, ни вторыми – но третьими, т.е. лицами более широкого круга. Для нынешнего читателя это – показатель беспрецедентной в русской литературе известности, начавшейся если и не с «передачи лиры» Пушкину Державиным на лицейском экзамене или с «возмутительных стихов», некоторые из коих даже до нас дошли в полусотне списков и копий, то во всяком случае с «Руслана и Людмилы» и южных поэм (тоже ходивших в списках).

Но еще важнее первое примечание для понимания принципов поэтики, по которым организован дальнейший текст.

Читатель прерывает чтение *стихов*, ищет и находит *прозаическое* примечание. (Добавим: современный читатель получает еще одно – уже нынешнего комментатора, например: «Намек на ссылку Пушкина в Бесарабию за его политические стихи»)¹⁵.

Примечания – обычное явление в литературных произведениях допушкинского и пушкинского времени. Но Пушкин в своем романе делает их «средством полемики с критикой и пародирует сам метод»¹⁶. Полемика была не только с критикой. В примечании 8 к строфе XLVII Пушкин приводит отрывок из идиллии Н.И.Гнедича «Рыбаки» (1821). Зачем понадобилась ему цитата столь обширная – самая большая из всех поэтических цитат романа? Пушкину нужен был достаточно репрезентативный текст, чтобы продемонстрировать архаичность языка переводчика «Илиады», насыщенность его стиха церковнославянизмами, книжными синтаксическими конструкциями, тяжелой перифрастичностью («летние дни похищают владычество ночи»). Эти черты, возможно, рассчитывал он, особенно бросятся в глаза при сопоставлении метра и изображения сходных реалий.

Ю.М.Лотман считал, что «этот обширный отрывок <... > должен был уравновесить отрицательный отзыв в строфе VII («Бранил Гомера, Феокрита») и одновременно подчеркнуть включенность «нового» Онегина, в отличие от предшествующих характеристик, в мир поэтических ассоциаций»¹⁷. Набоков также полагал, что причины здесь внелитературные – «эта нудная цитата была, несомненно, продиктована благодарностью поэта Гнедичу за руководство изданием “Руслана и Людмилы” в 1821 г.»¹⁸. Очень возможно; «несомненно», однако, лишь другое – на первом плане у Пушкина были задачи и цели иные. Впер-

вые они были сформулированы Ю.Н.Тыняновым (см. примеч. 16) и глубоко исследованы Ю.Н.Чумаковым, показавшим поливалентность их текста: развитие в примечаниях «тематических линий романа», направление иронии «сразу в несколько адресов», «ступенчато построенной образ автора» – короче, их эстетическое равноправие со стихотворным текстом¹⁹. Это до сих пор как следует не осознано, тем более что в привычно-авторитетных трудах примечания самого автора «Евгения Онегина» рассматриваются вне их структурной роли, по аналогии с обычным типом пояснений к художественному тексту. <...> Привычки изолирующей абстракции, рассудочные перегородки, иерархическая классификация, отвердевающие концепции – все эти постоянные черты познавательной деятельности порой обрывают художественные связи там, где они несомненно присутствуют»²⁰.

Уже в этой первой «своей» строфе автор выступает в двух ликах. Один – поэта, автора «Руслана и Людмилы» и нового романа. Второй – обладателя реальной биографии, жителя Петербурга, где он приятно проводил время, приятеля Онегина. Как мы скоро узнаем, знакомы они с юности, многое знают друг про друга («прежних лет романы», «прежнюю любовь» – 1:XLVII), собираются – по инициативе автора – вместе в заграничное путешествие, видимо непосредственно перед ссылкой последнего («Но скоро были мы судьбою / На долгий срок разведены» – 1:LI), где он в отличие от своего героя обнаруживает, что «был рожден для жизни мирной, / Для деревенской тишины» – 1:LV) и где ему «явилась муза» (1:LIX).

Стихи 1:II.13-14 важны еще в том отношении, что они прерывают только-только наметившуюся линию героиней фабулы, вводя в текст нового соревнователя, каждая из двух ипостасей которого получит в романе свой сюжет; число личин автора и, соответственно, сюжетов возрастает до четырех²¹.

Это, однако, не решает проблему тотального комментария. В реальном тексте автор-повествователь может занимать смешанную, скользящую позицию. Как справедливо отмечает В.Шмид, «следует исходить из представления о меняющей свой облик повествующей инстанции, которая постоянно колеблется между несколькими возможностями конкретизации. В одних местах повествователь <...> почти сливается с реальным автором, в других он равняется абстрактной инстанции, выполняющей чисто нарративную роль, в третьих повествователь предстает как созревшее повествующее “я” ограниченного в своем кругозоре персонажа»²².

1:XVI.1. *Уж тёмно: в санки он садится.*

Это уже вторая половина дня героя, сначала (см. предыдущую, XV строфу), встав как обычно, «за полдень» (см. I:XXXVI) и «Надев широкий боливар, / Онегин едет на бульвар / И там гуляет на просторе» пешком, а не «в санях», как говорится в одном комментарии²³, – «в санки он садится», лишь нагуляв аппетит, часам к четырем – пяти, чтоб ехать обедать к Талон; в это время зимою в Петербурге уже темнеет. Санки его ожидают.

1:XVI.2. *«Пади, пади!» – раздался крик...*

Заябший кучер на застоявшихся лошадях рысью берет с места и сразу кричит «Пади!». Это – окрик кучера или форейтора, предупреждающий пешеходов, сигнал, клаксон доавтомобильной эпохи. Ср. у Лермонтова в «Княгине Лиговской»: «Спустясь с Вознесенского моста <...> вдруг слышит он крик: «Берегись, пади!» – прямо на него летел гнедой рысак». Здесь, как и у Пушкина, кричит именно кучер, а не форейтор, как указано в двух других комментариях²⁴. Форейтор был нужен при запряжке цугом, т.е. когда каждая пара лошадей глядит в хвосты предыдущей. Старый, тяжелый «возок боярский» Лариных, который перед отъездом был «вновь обит, упрочен» (7:XXXI), везет в Москву шестерка лошадей. Из приведенных на двор «осьмнадцати кляч» остальные были запряжены в три кибитки со скарбом, в каждую из которых была впряжена четверня, но не «по бедности Лариных»²⁵, а потому, что юркие, маленькие кибитки не нуждались в большем количестве тягловой силы. Настоящий (не ларинский) шестерик из хороших лошадей (годились не всякие, но специально обученные) был доступен только состоятельным людям вроде Максима Петровича из «Горя от ума», который «не то на серебре, на золоте едал; / Сто человек к услугам; / Весь в орденах; / Езжал-то вечно цугом» (д. II, явл. 2). У Шереметевых или Юсуповых было по нескольку цугов, подобранных по мастям: шестерня из вороных, восьмерик из белых, из серых в яблоках. Характерно, что для Пастернака репрезентантом старой, дедовской барской жизни было, когда «в имении <...> Филька-фалетер²⁶ скакал в голове шестерни» (*Б.Л.Пастернак*. Четыре отрывка о Блоке). Форейтор (упоминается в описании цуга Лариных) сидел в более высоком, чем обычное, седле на левой лоша-

ди передней пары – *подседельной* (на остальных были чересседельники), справа от него шла *подручная*. Первая, ближняя к экипажу пара – *дышловые*, или дышловики. Запряжка такого рода долго еще сохранялась в русской артиллерии, однако на подседельных сидели уже *ездовые*. «Видны ездовые первого, потом среднего выноса²⁷ <...>, левые лошади, на которых они сидят, называются подседельными, а правые – подручными» (А.П.Чехов. Поцелуй). Форейторы остались в пушкинском времени.

История выкрика форейтора восходит к допетровской эпохе; «пади!» кричали сопровождавшие царский выезд «боярские дети»; встречные прохожие должны были скидывать шапки и падать наземь. В царствование Петра Великого этот обычай вместе с обычаем становиться при виде царя посреди улицы на колени был отменен. В екатерининское время, по описанию Н.И.Греча, «мальчики-форейторы кричали «пади!» с громким продолжительным визгом и старались выказать свое молодечество» (Греч Н.И. Записки о моей жизни. М.–Л., 1930. С. 136). Этот форейторско-кучерский выкрик сохранился до конца XVIII века, однако в это время он уже утратил «свой глагольно-реальный смысл», приобретая чисто междометное значение, которое в печатных текстах «иногда передавалось не формой *пади*, а формой *поди* (от глагола *пойти*). Это была новая «народная этимология» возгласа, который уже никого не призывал пасть, «ударить лицом в грязь», а modo побуждать отойти или шархнуться в сторону»²⁸.

В городе цуговая запряжка – чаще всего собственный выезд, у Онегина его не было, в своих стремительных поездках («Онегин *полетел*», «*несется*», «свой *быстрый бег* стремится») он пользовался наемными экипажами (с легковыми, разгонными, или живейными извозчиками – ср.: «приехать на живых»), более мобильными. Это были небольшие прогулочные санки, *козырьки*, запряженные парой резвых лошадок (через полвека сказали бы: резвых *шведок*). Такие же узкие (ср. в «Первом снеге» Вяземского: «Кто в *тесноте* саней с красавицей младой <...> сидел *нога с ногой*») и легкие на ходу санки служили и для загородных прогулок²⁹ – тогда к паре припрягалась пристяжная или использовалась стационарная троечная запряжка (такие тройки для «парочки вдвоем» не раз воспеты в русских романах). Во всех случаях употребления этого слова у Пушкина имеется в виду именно этот денотат – ходкие сани, санки. «Готовы *санки* беговые. Он сел, на мельницу летит» (6:XXV); «Как лёгкий бег *саней* с подругой быстр и волен, / Когда под сободем, согрета и свежа, / Она вам руку жмет, пылая и дрожа!» («Осень», 1833); «Но знаешь: не велеть ли

в санки / Кобылку бурую запречь?» («Зимнее утро», 1829); «Бег санок вдоль Невы широкой, Девичьи лица ярче роз» («Медный всадник»).

Санки при этом должны были быть открытые, только с полостью: такие городские катанья, как поездка Онегина, служили прогулочным вернисажем. Этот вид езды был важен в условиях города, Невского проспекта с его «тысячью летящих со всех сторон саней» (Гоголь, «Ночь перед Рождеством»), быстрая же езда была непременным атрибутом облика молодого модника. В романе упоминаются *возки, кареты* (почтовые или частные), *кибитки, дроги, дрожки, дровни, коляски*; описание в комментарии каждого из этих экипажей – самостоятельная тема; в наше время из всего набора сохранились едва ли не одни салазки.

1:ХVI.3-4. *Морозной пылью серебрится
Его бобровый воротник.*

В предыдущем двустишии изображена быстрая езда; заканчивается эта картина, однако, неожиданным сведением о воротнике героя. Зачем он здесь?

Знаменитый воротник, по объяснению Набокова, принадлежал шинели, являвшей собой среднее между гражданским пальто и армейским плащом³⁰, видимо она не была чиновной шинелью «на больших бобрах» – это уже другой социальный и возрастной статус, из бобра был – *воротник*. Может, он – показатель (приходилось слышать в лекциях) имущественного положения героя? Или все же деталь имеет отношение к картине стремительного движения: кони взрывают снег, осыпая воротник сидящего в открытых санках ездока? Тем более, что здесь – реминисценция из стихотворения Вяземского «Первый снег» (1819), того самого, из которого взят эпиграф к первой главе «Евгения Онегина». В черновиках романа эта связь отчетлива. У Вяземского «снег ярким облаком» взвеваясь «с земли», «серебристой пылью» окидывает седоков³¹. У Пушкина в самом первом черновом наброске ХVI строфы было:

Пылит, летит
И *покрывает* пылью снежной
Седой бобровый воротник (Акад. VI, 228).

Пока образ, как у Вяземского, связан с движением («покрывает»). Однако уже в этом варианте есть статическая живописная деталь: «седой бобровый воротник». Но она все же еще встроена в полетный динамический кадр. Связь с ним сохраняется и в следующем варианте:

Летучим снегом серебрится
Его бобровый воротник.

Но, наконец, окончательный текст:

Морозной пылью серебрится...

В этом виде картинная деталь уже никак не связана с зерном ситуации – идеей быстрого движения: воротник серебрится не снегом от копыт мчащихся лошадей и полозьев саней, не снежной, а морозной пылью, сверкает блестящими нитями благородного меха, видными даже в петербургских сумерках, серебрится морозным инеем, который образовался после продолжительной прогулки героя на холодном «просторе» бульвара, как тогда называли Невский проспект³².

У Вяземского близкий локальный образ высвечивает эмоциональное наполнение ситуации. У Пушкина он – самозамкнут и к ней имеет отношение косвенное. Г.О.Винокур вообще считал воротник «классическим примером» лишь «картинного заполнения метрического пространства»³³. Воротник не работает прямо на предметную содержательность эпизода или на его эмоциональный ореол, или на социально-имущественную характеристику героя. Не принадлежит он и к разряду «стреляющих ружей»: когда дело дошло до стрельбы, Онегин приехал в *плаще* (6:XXIX). Цели воротнику назначены более дальние и важные. В общейроническом контексте первой главы одежная деталь приобретает антиромантически-эпатажную направленность. В контексте же всего романа подробность эта – одна из первых в русской словесности деталей нового типа, создаваемых до толе необычной, самодостаточной пристальностью художественного зрения, тех подробностей, которые современники, признавая «живыми» и «привлекательными», находили, однако ж, неуместными «по долготе своей по отношению к ходу и интересу»³⁴. И верно: такие детали не имеют прямого отношения к ходу и развитию действия, у них задачи иные – создать/репрезентировать целостную модель мира, соперничающую с множественной бесцельностью эмпирических его обнаружений. Бобровый воротник имеет равные основания на включение в роман со сплином героя и его брежетом, и списком прочтенных книг, и вином кометы, и ростбифом окровавленным, погруженной в грязь Одессой и овцами калмыков.

Такие детали разрушают иерархический принцип предшествующей литературы; рядом оказываются вещи самые разнородные, слова, обозначающие как явления конкретно-предметные, так и понятия об-

щие, спекулятивные, психологические, социальные, культурные. «Там теснота, волнение, жар, / Музыки грохот, свеч блистанье, / Мельканье, вихорь быстрых пар...» (7:LI).

Слова Белинского об «энциклопедии русской жизни» впрямую относятся к подобным перечням в романе – описаниям кабинета Онегина, въезда Лариных в Москву («Мелькают мимо будки, бабы, / Мальчишки, лавки, фонари <...> Купцы, лачужки, мужики...»), биографии матери Татьяны («Корсет, альбом, княжну Алину, / Стишков чувствительных тетрадь...») и мн. др. Иерархия в этих списках нарушена принципиально.

Счастливым определением Белинского глубже традиционного понимания «энциклопедии» как многоохватности. Ведь идеальная энциклопедия – не просто обширность охвата, но захват бреднем, без идеологического отбора, без деления на глобальное и частное, значительное и незначительное (где тот ареопаг, который может это определить?). В пушкинских перечнях, пересчетах, коллекциях, инвентарях, наборах все объекты равны, как сегменты единого предлагаемого мира; мощь интонационной, «метрической» равности, стиховой монотонии³⁵ усиливает этот эффект многократно.

Пушкинский «воротниковый» принцип художественной детализации сильно опередил литературное время репрезентантного «типического» художественного предмета; вещь самоценная, для изображаемого объекта неглавная, «случайная» и пластически полнокровно в нем живущая лишь по онтологическому праву, вошла в русскую прозу только с Чеховым, а в поэзию – с акмеистами; заняла же она полноценное место под литературным солнцем еще позже, в художественных мирах М.Булгакова, А.Твардовского, В.Набокова.

Воротниковый эффект усиливается у Пушкина – тоже его новация – резкой и мгновенной сменой планов от общего, панорамного к крупному, где мелкая по масштабу подробность заполняет кадр/ стих/двустиишие целиком:

Морозной пылью серебрится
Его бобровый воротник.

Различие меж традиционной и новой поэтикой обнажается и благодаря характеру словесной оболочки художественного предмета; оно хорошо видно опять-таки при сопоставлении с Вяземским. «Сребристая пыль» «Первого снега» привычно эксплуатирует фактуру драгоценных камней и металлов – типа «жемчужная роса» или «зла-

тые волосы». Ср. ранее в этом стихотворении: «Снег, как легкий пух, повис на ели гибкой», на сосне «темный изумруд посыпав серебром»³⁶. Традиционна и церковнославянская огласовка «сребристой пылью». У Пушкина же, кроме русской формы («серебрится») и общего снижения (прозаическая деталь одежды), – смелое включение неизобразительного качества (*морозный*) в живописный эпитет (*серебристая пыль*). Несомненна полемичность пушкинских строк по поводу этого стихотворения Вяземского в третьей строфе пятой главы:

Другой поэт *роскошным* слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки *зимних нег*:
Он вас пленит, *я в том уверен*,
Рисуя в пламенных стихах
Прогулки тайные в саях;
Но я бороться не намерен
Ни с ним покамест <... >.

1:XVI.5. К *Talon* помчался...

Пушкину понадобилось сделать примечание к этому имени («известный ресторатор»): когда вышла первая глава, ресторан Талона (французской кухни, но не чуждавшийся и интернациональных блюд), находившийся на Невском проспекте, его владельцем был ликвидирован по причине отъезда на родину.

1:XVI.5-6. К *Talon* помчался: он *уверен*,
Что там уж ждет его *Каверин*.

В первой публикации и даже в обоих полных прижизненных изданиях романа вместо фамилии были выставлены звездочки, но едва ли не любой читатель мгновенно раскрывал их: слишком очевидна была редкая рифма – «восхитительный подарок русскому уху и глазу»³⁷. Ту же самую рифму Пушкин использовал и ранее, в стихотворении «К Каверину» (1817): «Забудь, любезный мой Каверин <... > будь уверен». Рифма столь редка, что, как рассказывал нам писатель В.А.Каверин (1902–1989), во всех без исключения адресованных ему более чем за шестьдесят лет шуточных стихах (в числе авторов были Ю.Тынянов, К.Чуковский, М.Светлов) его фамилия (псевдоним, взятый с П.П.Каверина) зарифмовывалась только таким образом.

Петр Павлович Каверин (1794–1855), приятель Пушкина с лицейских лет, принадлежал сразу к двум кругам знакомых поэта: геттингенскому – он состоял слушателем Геттингенского университета в 1810–1811 годах (его окончили братья А.И. и Н.И.Тургеневы) и «гусарскому» – был офицером лейбгусарского, а затем Павлоградского (тоже гусарского) полка. Двойственность природы Каверина Пушкин отразил в стихотворении «К Каверину»: «Она не ведает, что дружно можно жить / С Киферой, с портиком, и с книгой, и с бокалом; / Что ум высокий можно скрыть / Безумной шалости под легким покрывалом». Эта двойственность прочитывалась современниками и в стихах 1:XVI.5-6: повесу и кутилу, ценителя лучшего шампанского Онегин наверняка встретит в известном ресторане, но это не значит, что их общение имеет только застольный интерес.

1:XVI.7. Вошел: и пробка в потолок...

Открытие шампанского с выстреливанием пробки было в России традицией обязательной (ср.: «Освободясь от пробки, влажной, / Бутылка хлопнула» – 5:XXXIII), сохранившейся вплоть до 60-х годов XX века, когда она, отчасти под влиянием низких потолков новостройных квартир, постепенно стала исчезать.

1:XVI.8. Вина кометы брызнул ток...

Галлицизм (*фр.* vin de la comète). Название вино получило от кометы, которую в Европе можно было летом 1811 года наблюдать невооруженным глазом, чего не было уже целое столетие. На пробках с этим шампанским было вытеснено изображение кометы. Комментарий к этой реалии и у В.В.Набокова, и у Н.Л.Бродского, и у Ю.М.Лотмана достаточно краток (у двух последних – со ссылкой на ст.: Кузнецов Н. Вино кометы // Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII–XXXIX. Л., 1930). Наиболее полный (история кометы, история попадания вина в Россию) – в соответствующей статье «Онегинской энциклопедии». Существенные для понимания сведения находим в статье Н.И.Харджиева «Краткая история “вина кометы”»³⁸: во Франции через несколько десятилетий бутылка «вина кометы» стоила 130 франков, а других вин этого типа и близкого времени – 16. Это говорит об его редкостном качестве, что отмечали уже современники: «Из всех хороших вин, уже ударивших в головы северян, ни одно не похоже на розлив 1811 года Мадам Клико»³⁹. Современники не преувеличивали. Явление кометы совпало с сильной засухой

в России и необыкновенным урожаем винограда чрезвычайно высокого качества во Франции, которое было связано с климатическими условиями, не бывшими ни разу до этого и не повторившихся более в течение последующих почти двух веков.

1:XVI.8. Вина кометы брызнул *ток*...

Ток – струя, быстро текущая масса воды. В настоящее время слово дается с пометой «устар. высок.» (Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. Изд. 4-е, доп. М., 2002. С. 800). В языке Пушкина подобная коннотация, если нет дополнительных ассимилирующих интенций от соседствующих слов («ток Ипокрены» – «Заздравный кубок», 1816; «кастальский ток» – «К Н.Я. Плюсковой», 1818), отсутствовала: «Песчаный видим островок / И, рассекая быстрый *ток*, / Туда стремимся» («Братья-разбойники»). Ср. в еще более восточном контексте: «Венгерского <...> в уголку потянем-ка вдвоем / Душистый *ток*, струю, как жир, густую» («Борис Годунов»). Семантика слова близка к нейтрально-литературному *поток*: «Там долина / Сквозь пар вснеет. Там *поток* / Засеребрился...» (З:XXXII.9-11).

1:XVI.9. Пред ним *roast-beef* окровавленный...

Произносить следует, понятно, в соответствии с рифмующимся словом (*нетленный*). Благодаря английскому написанию этого кушанья (*roast-beef*), принятому в юбилейном издании (Акад. VI, 11)⁴⁰, в лингвистической и учебной литературе привилось мнение, будто слово *ростбиф* вошло в русский язык в пушкинское время. Но оно попадало в него и через французское посредство⁴¹, и наиболее раннее употребление этого названия блюда «попало в русские словари еще в конце XVIII века в формах *ростбиф* и *росбиф* с подробными пояснениями: <...> “приготовляется из ссеку откормленного вола. <...> Жарить на вертеле 4 или 5 часов <...>. Подавать с соком, который стекал во время жарения с говядины в подставленную сковородку”⁴². Что же касается латинской графики, то Пушкин этим «намеренно подчеркнул элегантность названия кулинарного продукта, его «комильфотность»⁴³.

1:XVI.10-11. И *трюфли*, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет...

Ввозимые грибы (из класса аскомицетов, сумчатых грибов со съедобным подземным мясистым клубневидным телом), обжариваемые в

масле и сметане, один из дорогих, но популярных экзотических гарниров к ростбифу.

1:XVI.13. И *Стразбурга пирог нетленный...*

Обычно в комментариях пишут, что это паштет из гусяной печени. Такой паштет приготавливали из печени специальным способом откармливаемых гусынь: в глотку подвешиваемых в мешке или прибиваемых за лапы к бревну птиц, которым к тому еще и не давали пить, запихивали до упора орехи и зерно. Паштет этот привозили в виде недавно изобретенных (по приказу Наполеона для его походов) консервов. Но Набоков просит не путать, «что часто делают», этот паштет с пирогом; в романе речь идет именно о нем⁴⁴. Остается, однако, неясным, почему пирог «нетленный». Или гусиную субстанцию запечатывали в консервные банки вместе с тестом?

Нетленный (церксл.) – не подверженный тлению, гниению, порче, разложению. «*Нетленные* останки, нетленные мощи угодников» (пример Даля). Ср. в «Борисе Годунове»: «Кто ведает пути Всевышнего? <... > / *Нетленный* сон и силу чудотворства / Он может дать младенческим останкам». В комментируемом стихе – каламбурно-шутливое перенесение на бытовой предмет.

1:XVI.13. Меж сыром *лимбургским живым...*

Этот острый сыр, подаваемый на десерт, производился в бельгийском (тогда) городе Лимбурге. Эпитет *живой* в комментариях, словарях, лекционной традиции имеет три объяснения: 1) он столь мягок, что «течет» по тарелке; 2) резкий вкус и экзотический вид ему придают крошечные червячки, которые, оживленно шевелятся; 3) он покрыт слоем особенной плесени, живой микрофлоры. Историк кулинарии В.В. Похлебкин все эти объяснения решительно отрицал и приводил свое, четвертое: «Пушкин под словом “живой” имел в виду вовсе не каких-то червей <...>. А он имел в виду – запах. Русский язык надо знать. Живой дух = русский дух – это и есть вонь. Для нач<ала> XIX в. – это нормальное восприятие слова “живой”. А не черви. Червей выдумал лишь человек начала XX в. (конца XIX) – при слове “живой”»⁴⁵.

Объяснение уверенное; однако ж ни один словарь, начиная со «Словаря Академии Российской. 1789-1794», включая современный диалектный словарь, не регистрирует хотя бы близкое к этому значение в слове «живой», меж тем как безбрежное море поговорок, речений, фразеологизмов с этим словом указывает на положительную его

контактацию. В приводимом в статье Н.И.Михайловой мемуаре Е.Ю.Хвощинской сведения о «дурном запахе» лимбургского сыра также никак не связываются со словом *живой*. Вопрос о *живости* этого сыра остается открытым.

1:XVI.14. И *ананасом* золотым.

В пушкинское время ананасы уже не считались сильно экзотическим фруктом: лишь небольшая их часть ввозилась из-за границы, остальные же выращивались «в оранжереях и теплицах графов Шереметевых, князей Голицыных, Куракиных, Вяземских, в их подмосковных усадьбах – Кускове, Останкине, Архангельском, Остафьеве»⁴⁶ и продавались в овошенных лавках в своих горшочках, как цветы в цветочных. К столу ананас подавался взрезанным, как режут арбузы, по-доль, оставаясь в собственной кожуре; сохранив «нетронутый» вид, он стоял на столе с самого начала до десерта. В произведениях Пушкина, стихотворных и прозаических, многократно описываются трапезы с самым разнообразным кулинарным репертуаром, но ананас встречается единственный раз, в XVI строфе. Видимо, привкус некоторой неординарности фрукта еще сохранялся и был нужен Пушкину: список блюд у Талона в черновых вариантах строфы был длиннее – туда входили и такие горячие кушанья, как котлеты, «и рябчик, и двойной бекас», и *vol au vent* (волован – высокий мясной пирог колодцем, с открытым верхом), намечался *vinaigrette* (в черновой рукописи, в белой – винегрет) – см. Акад. VI, 228, 547. Как символ гастрономической роскоши ананас удержался до начала XX века – см. известную частушку Маяковского «Ешь ананасы, рябчиков жуй, / День твой последний приходит, буржуй».

Много лет назад приходилось слышать у известного исполнителя «Евгения Онегина» в жанре «художественного чтения» примерно такое произнесение заключительных стихов строфы: «Меж сы-ы-ром лимбургским жи-и-вы-ы-м / И – а-на-насом золлотыммм!» Однако производило это впечатление не торжественное, каковое, видимо, замышлялось чтецом, а скорее комическое – ввиду несоответствия высокого тона и бытового продукта. Но, как это иногда бывает у артистов, он почувствовал особенную выделенность этого двустипа и имел на это основания. Как давно и убедительно показал Г.О.Винокур, «оба стиха концовки являются метрически “сильными” местами»⁴⁷. Они обособлены от остального текста, чему способствует значение некоей завершенности действия, эпизода, картины, дают оценку и т. п. Оче-

видно, заключительное двустипное, являясь интонационным и эмоциональным завершением, разрешением всей строфы, создает, кроме того, некую общую «катарсическую» окраску, независимо от своего содержания. Добавим еще, что последний стих в нашей строфе – с пиррихием, что усиливает ее значительность. Ср. другие случаи двухударного заключительного стиха: «Философа в осьмнадцать лет» (1:ХІІІ); «В Академический словарь» (1:ХХVІ); «Неосторожен и здоров» (1:ХХХVІ); «И безнадёжный эгоизм» (3:ХІІ); «При вдохновительной луне» (3:ХХ); «И забываться запретил» (4:LI).

Ананасная строка – вершина гастрономического гимна жизни. Но – гимна локального, и в масштабе главы, и в биографии Онегина, и романа в целом. Придание ей слишком большого значения смещает акценты.

* * *

Ситуации действительные и вымышленные, лица реальные и персонажи, предметы эмпирические и художественные сосуществуют в пространстве «Евгения Онегина», диффундируют, свободно переходя из одной действительности в другую; обыденная логика сталкивается с неклассической логикой художественной системы – это создает постоянно вспыхивающую между разными точками текста вольтову дугу высокого напряжения. Говорить о героях пушкинского романа, каких-либо его мотивах, ситуациях, частных и мелких деталях, его балах, котлетах, стихотворных цитатах, чалых лошадях, галлицизмах, ножках, тюфяках, кастрюлях, племен минувших договоров, брусничной воде, французских романах, могилах, стадах, дриадах, жуках, воротниках – невозможно без учета сложнейшей структуры того художественного образования, коим является пушкинский роман, без учета коэффициента преломления магического кристалла, сквозь который смотрел его автор.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее это обозначает «Евгения Онегина», строфу (римскими цифрами) и строку. Тексты цитируются по изд.: *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.*: В 17-ти томах. Изд-во АН СССР, 1937–1959 (далее: Акад.).

- ² Прекрасным примером привлечения такого специалиста может служить статья «Донской жеребец» в I т. «Онегинской энциклопедии».
- ³ См. *Лотман Ю.М.* Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 112–115 (далее: Лотман).
- ⁴ *Виноградов В.В.* История слов. М., 1994. С. 1003.
- ⁵ *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М., 1999. С. 59.
- ⁶ Лотман, с. 121.
- ⁷ *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 415.
- ⁸ Там же.
- ⁹ *Набоков В.* Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 106 (далее: Набоков).
- ¹⁰ *Авдеенко Е.А., Московцева Н.И.* «Евгений Онегин». Чтение в школе // Московский пушкинист. VI. М., 1999. С. 226.
- ¹¹ Пушкин в прижизненной критике. 1820–1827. СПб., 1996. С. 71. Подробно см.: *Чудаков А.П.* «Руслан и Людмила» и «Евгений Онегин» // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999. Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 7. М., 2001. С. 241–251.
- ¹² Цит. по: *Виноградов В.В.* История слов. М., 1994. С. 790.
- ¹³ *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 69.
- ¹⁴ *Шахматов А.А.* Синтаксис русского языка. Л., 1941. С. 320.
- ¹⁵ *Пушкин А.С.* Евгений Онегин / Предисл., прим. и пояснительные статьи С. Бонди. М., 1973. С. 231.
- ¹⁶ *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 141.
- ¹⁷ Лотман, с. 170.
- ¹⁸ Набоков, с. 123.
- ¹⁹ *Чумаков Ю.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 40–44.
- ²⁰ Там же. С. 46.
- ²¹ Подробно см.: *Чудаков А.П.* Сколько сюжетов в «Евгении Онегине»? // Московский пушкинист. VIII. М., 2000. С. 13–40.
- ²² *Шмид Вольф.* Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999. С. 302.
- ²³ *Чумаков Ю.Н.* Евгений Онегин и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983. С. 13.
- ²⁴ Лотман, с. 141; *Гордин А.М., Гордин М.А.* Пушкинский век. СПб., 1995. С. 160. У Набокова верно: «возглас лихачей-извозчиков» (Набоков, с. 128).
- ²⁵ *Цоффка В.В.* Сани в романе Пушкина «Евгений Онегин» (Из наблюдений над текстом) // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2003. С. 222.

- 26 «Фореитор в старом народном произношении» (примеч. Б.Л.Пастернака).
- 27 Вынос – постройка передней пары. Некоторые сведения по цуговой запряжке автор настоящей статьи получил от приятеля графа Г.А.Шереметьева – «последнего фореитора», Митрофана Егорыча Еюкина (1858–1955). См. *Чудаков А.П.* Ложится мгла на старые ступени. Роман-идиллия. Изд. 2-е, пополненное. М., 2004. С. 362–364, 461.
- 28 *Виноградов В.В.* История слов. С. 443.
- 29 На выставке связанных с романом вещей пушкинской эпохи в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина в Москве в юбилейные дни 1999 года посетителей поражала узость таких санок – важная деталь изображенной Вяземским ситуации – особенно если учесть то, что ехавшие укрывались до плеч медвежьей полостью, т.е. находились практически под одним одеялом. Об этой выставке см.: *Михайлова Н.* Евгений Онегин. Даль свободного романа. <Буклет>. М., 1998.
- 30 Набоков, с. 128.
- 31 *Вяземский П.А.* Стихотворения. М., 1978. С. 96.
- 32 *Лернер Н.О.* Пушкинологовические этюды // Звенья. V. М., 1935. С. 63–64.
- 33 *Винокур Г.О.* Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 182.
- 34 Пушкин в прижизненной критике. 1820–1827. С. 199.
- 35 *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 75.
- 36 *Вяземский П.А.* Указ.соч. С. 95.
- 37 Набоков, с. 129
- 38 Русская речь. 1991. № 4. С. 8.
- 39 Цит. по: Онегинская энциклопедия. Т. I. М., 1999. С. 187.
- 40 В черновой, белой рукописях и издании 1837 г. находим своеобразные «англо-французские» контаминации: beef, beaf, beafsteaks, Roast-beef (Акад. VI, 228, 547).
- 41 «Roast-beef окровавленный... – Это галлицизм (а не опечатка)» (Набоков, с. 130).
- 42 *Добродомов И.Г.* Ростбиф // Русский язык в школе. 2003. № 2. С. 92–93.
- 43 Там же. С. 93.
- 44 Набоков, с. 131.
- 45 *Похлебкин В.В.* Письмо к С.И.Бэлзе от 21 августа 1998 года. Цит. по: *Михайлова Н.И.* Из комментария к роману «Евгений Онегин» («сыр лимбургский») // Пушкинский музей. Альманах. Вып. 3. СПб., 2002 (Всероссийский музей А.С.Пушкина). С. 179.
- 46 *Похлебкин В.В.* Кушать подано! Репертуар кушаний и напитков в русской классической драматургии с конца XVIII до начала XX столетия. М., 1993. С. 104.
- 47 *Винокур Г.О.* Филологические исследования. М., 1990. С. 189.

О сюжете «Евгения Онегина»

Юрий Чумаков
Н О В О С И Б И Р С К

ЛЮБОВНЫЙ сюжет Евгения и Татьяны, выделенный для аналитического рассмотрения и специально отплетенный из запутанного сюжетного клубка, в этой своей мыслительной изолированности естественно обнаруживает прерывистость, эскизность, слабую мотивированность и незаконченность линий. Следует лишь помнить, что все эти и еще не названные свойства любовного сюжета не столько открываются, сколько создаются в аналитической плоскости, на самом деле мы рассматриваем не сюжет, а чертеж сюжета, потому что внутри поэтической реальности он органически внедрен в ее многомерную сущность. Придавая такое значение фабульной разорванности и сюжетной неопределенности, Пушкин стремился расширить смысловой спектр романа и активизировать творческое соучастие читателей, которые в своем воображении сами могут подставить недостающие причинные, событийные, психологические и иные мотивировки. Собственно, смысловая и сюжетная неисследимость «Онегина» объясняет существование большого количества толкований и проекций текста, возникающих независимо от романа и даже мимо него. Все это, впрочем, в порядке вещей, и хотя роман в стихах как и всякие стихи, адекватнее воспринимается при чтении вплотную к тексту, крупным планом, тем не менее, «Онегина» принято читать

Впервые опубликовано: *Чумаков Ю.Н.* «Евгений Онегин» А.С.Пушкина. В мире стихотворного романа. М., 1999. С. 92–101.

и думать о нем как о прозаическом романе, превращая его в концептуальное поле для мыслительного комбинирования.

Несмотря на то, что история Евгения и Татьяны как фабула в самом общем виде пересказывается легко и просто, описание ее как сюжета представляет немалые трудности ввиду его встроенности в сюжетную полифинию. У Ю.Н. Тынянова сюжет терялся в «движении словесных масс», более близкие по времени исследователи пытались вернуть ему видимые очертания. Мы назовем здесь две, по нашему мнению, очень важные работы для современного понимания сюжета «Онегина» и сюжетности вообще: это статьи Е.С. Хаева и С.Г. Бочарова¹. Мы не станем углубляться в их анализ и сопоставления, читатель при желании может сделать это сам, подчеркнем лишь общее основание работы и главное различие.

По Е.С. Хаеву, «сюжет построен так, что читатель не может отличить сюжетно значимые элементы от побочных и вспомогательных», «сюжетные прогнозы, как правило, не сбываются», «к концу романа возникает представление о таком развитии предшествующих событий, которого в романе не было. Последнее предположение подкрепляется тем, что описание могилы Ленского имеет черты эпилога “вертеровского” романа о безвременно погибшем юноше-поэте». Между тем сюжетного материала для него в «Онегине» нет. То же самое по поводу восьмой главы. Она выглядит так, словно между Онегиным и Татьяной ранее начинался роман, прерванный несчастливой обстоятельностью или ошибками героев: «Еще одно нас разлучило...», «А счастье было так возможно...», «В вас искру нежности заметя, / Я ей поверить не посмел...» и т. д. В результате в романе вырисовывается *«сложность сюжета из фрагментов нескольких виртуальных сюжетов»*.

Отличие взгляда С.Г. Бочарова на сюжет «Онегина» заключается в том, что каким бы пунктирным ни было его построение, в нем все-таки существуют и «стратегические и предопределяющие силы, и некоторые основные решения». Однако «в известных местах возникновение ситуаций раскрывается веер возможностей, намечаются варианты, среди которых прокладывает себе дорогу действие». Некоторые намеченные ходы не совсем исчезают в романе, тянутся подспудно, и в итоге мы видим, что «осуществившийся между героями драматический сюжет, в котором они потеряли друг друга, как бы взят в кольцо неосуществившимся идеальным *возможным* сюжетом их отношений». При этом справедливо замечается, что «возможность в

романе Пушкина... имеет статус также особой реальности, наряду с той реальностью, которая осуществляется». Таким образом, сюжету придается характер параллельного или многолинейного действия, которое мы с нашей стороны распространяем на весь роман.

За «основной ситуацией неузнавания и разминовения героев», проведенной пунктирно с немотивированными переходами от одного сюжетного звена к другому, протягивается непроясненная перспектива их неизбежного сближения, так как Евгений и Татьяна «как бы созданы друг для друга» (Г.А. Гуковский). Впервые эта перспектива возникает после первой поездки к Лариным:

«Скажи, которая Татьяна?»
 – Да та, которая грустна
 И молчалива, как Светлана,
 Вошла и села у окна. –
 «Неужто ты влюблен в меньшую?»
 – А что? – «Я выбрал бы другую,
 Когда б я был, как ты, поэт...» (3, V)

Не дружелюбное к Онегину, рутинное восприятие исходит из того, что герой из-за своего высокомерия и равнодушия, приехав в гости, просто не различил сестер. Однако в поддразниваниях Онегина звучит совсем иное: он очень даже хорошо все различил, и по тексту романа именно здесь впервые завязываются отношения его и Татьяны. Ее письмо позже окажется лишь формальной очевидной завязкой, а первоначальная их история намечена Онегиным, хотя он говорит не от себя и не для себя. «Ставя себя гипотетически на идеальное место “поэта”, Онегин делает свой идеальный выбор. Но этот выбор он делает на идеальном месте, как бы на чужом месте, и поэтому лишь в возможности: он *выбрал бы* другую» (С.Г. Бочаров). Тем не менее эта возможность оказалась такова, что как впервые Евгений увидел Татьяну у окна (это следует из слов Ленского), так и в конце романа, теперь уже навсегда, и продолжает видеть: «и у окна / Сидит *она*... и всё *она!*...» Весь сюжет и весь «Онегин» – непрерывная «смесь реальности с возможностью».

Несколько прибавлений по поводу «пунктирности». Любовный сюжет «Онегина», как мы усвоили, представляет собою набор фрагментов, включенных в более крупные фрагменты. Поэтому сами «пункты» разномасштабны и разнокачественны. Иные сжаты, иные растянуты (именины, дуэль). Среди компактных эпизодов встреча-

ются повествования о ровном ходе бесконфликтных событий, в которых время становится гладким, приобретая свойства длительности или так называемой «идилличности». Напомним «красные летние дни» Онегина в деревне:

Прогулки, чтение, сон глубокой,
Лесная тень, журчанье струй,
Порой белянки черноокой
Младой и свежий поцелуй,
Узде послушный конь ретивый,
Обед довольно прихотливый,
Бутылка светлого вина,
Уединенье, тишина:
Вот жизнь Онегина святая... (4, XXXIX)

В таких случаях время начинает походить на ровное пространство. Но вот другая строфа, в которой речь идет также о многократных и повторяющихся событиях. При этом качество сюжетности и характер времени совершенно иные:

1. Сомнения нет: увы! Евгений
2. В Татьяну как дитя влюблен;
3. В тоске любовных помышлений
4. И день и ночь проводит он.
5. Ума не внемля строгим пеням,
6. К ее крыльцу, стеклянным сеням
7. Он подъезжает каждый день;
8. За ней он гонится как тень;
9. Он счастлив, если ей накинёт
10. Боа пушистый на плечо,
11. Или коснется горячо
12. Ее руки, или раздвинет
13. Пред нею пестрый полк ливрей,
14. Или платок подымет ей. (8, XXX)

Строфа принадлежит к редкому для «Онегина» типу энергичного и мгновенного фабульного сгущения (особенно на фоне медитаций строфы XXIX – «Любви все возрасты покорны»), которое быстро продвигает действие вперед, несмотря на обычную форму циклического повторения, свидетельствующего об инерционной длительности быта. Время здесь – как бешено вертящаяся шаровая молния;

Евгений сам – как скрученный клубок времени, «запущенный куда-то как попало», летит, торопится... Обращает на себя внимание композиционное и синтаксическое распределение материала. Композиционно строфа подобна засасывающей воронке, так как начинается от общего состояния Онегина (стих 2), переходящего к внутренней сосредоточенности (стихи 3–4), а затем к упрямо, до гиперболы, повторяющимся действиям (стихи 5, 6, 7). Далее, после промежуточного обобщения, перечисляются его уже совершенно конкретные поступки, повторяющиеся и в то же время ощутимо единичные. Их четыре (ст. 9–10, 11–12, 12–13, 14). Синтаксически строфа пульсирует: фразы постепенно разрастаются и, после срединного перебора (стих 8), постепенно уменьшаются. Заметим также ценностное умаление жестов Онегина от накидывания боа до лакеев и поднятого платка. Никогда не приходилось прочесть, чтобы кто-нибудь всмотрелся в Онегина строфы 8, XXX. Вновь нельзя не повторить: порассуждать о «лишнем человеке», об аристократе и себялюбце, о любителе всего иноземного, способном лишь к мелким чувствам – готовы все, кому не лень, но всмотреться в эту микроновеллу взрывной маниакальной страсти, пережить горячее прикосновение его руки вместе с ним (и с ней!) – никому не приходит в голову! А что чувствует Татьяна во время этой второй погони? Мы ведь узнаем об этом из строфы XXXI через восприятие опрокинутого любовью Онегина, читаем: «Что ж ныне / Меня преследуете вы?» (8, XLIV). Читатель, может быть, и пережил, да критик не написал.

Кроме тротильных зарядов в сюжете героев можно выделить и положить в основу его устройства несколько самых весомых и многое определяющих событий. Они соизмеримы, хотя и разнокачественны, они также фрагментарны, но, ввиду, большого объема, не столь спрессованы, как строфа 8, XXX. По сути дела, сюжет героев сохраняет в себе романтическую силу так называемой «вершинности», описанную В.М. Жирмунским по поводу байронических поэм. Эти поэмы, их сюжеты содержат ряд обособленных и отмеченных по смыслу эпизодов внутри повествования. В «Онегине» важнейшую роль играют два свидания героев в начале и в конце романа. Композицию оба свидания ударживают, но для сюжетного проведения и, следовательно, для объяснения судьбы героев их недостаточно, а остальные события в силу той же фрагментарности провоцируют на их изолированное рассмотрение. Между тем к двум свиданиям Евгения и Татьяны, изображенным на уровне житейской эмпирии (пусть и в

экзистенциальном смысле), необходимо прибавить в том же статусе еще два свидания на уровне абсолюта. Тогда можно будет говорить о сюжете из четырех свиданий: в деревенском саду, в сне Татьяны, при посещении ею усадьбы героя (свидание с «душой Онегина»). В цепи этих звеньев, единых и вместе с тем двупланных, оба срединных эпизода (сон и посещение) принадлежат внутреннему миру Татьяны, но, погруженные в общий словеснопоэтический поток, они получают равный статус в плане сюжета и текста с обрамляющими их эпизодами деревенского и городского свиданий. «Их объединяет то, что все они – художественная реальность» (В.С. Баевский). В поэтическом пространстве стиха события эмпирии и сна качественно сближаются, разводясь лишь тематически и стилистически. В подробном рассмотрении «сна Татьяны» это нами было показано. Приблизительно то же самое можно сказать и о «свидании» в усадьбе Онегина. О последнем свидании мы еще будем говорить, и поэтому нет смысла подробно разбирать соотношение частей. Но можно сделать несколько прибавлений.

В двойной цепочке «сюжета из четырех свиданий» можно усмотреть, по меньшей мере четырехслойное движение смысла, причем в каждом слое и между ними смысловые процессы далеко не однозначны, а порой и противонаправлены. Обычно, исходя из собственных предпосылок, мы собираем смыслы с какого-либо одного пласта и делаем более или менее однозначные выводы. Однако в другом измерении они могут оказаться ничем не подтвержденными. Условимся о схеме из четырех слоев, не находящихся по отношению друг к другу в строгой иерархии, выделив идеальный, социокультурный, мифический и природно-космический пласты. На переходе от одной «вершины» или «впадины» к другой могут доминировать различные пласты, в целом выступающие совместно, и герои попадают под действие сил притяжения и отталкивания, находящихся вне и внутри их. Самые высокие духовные интуиции изначально влекут Евгения и Татьяну друг к другу, но рассудочные соображения мешают тому и другой. Евгений «обмануть... не хотел / Доверчивость души невинной», Татьяна в трех (!) свиданиях безудержно устремляется к возлюбленному, но всякий раз ей препятствует осознанное желание понять его, осмыслить: привлекая книжные впечатления, она постоянно ошибается. На глубине подсознательного, и прежде всего в «сне Татьяны» сближение героев символически репетируется как неотвратимое, но в их герметический мир в символическом виде вторгаются

социально-поэтические запреты. Все четыре свидания как бы обведены невидимым контуром, они «зарифмованы» кольцевым способом: два внешних события опоясывают два внутренних. Казалось бы, героям уготовано интимное пространство любви, вырезанное из внешнего хаоса, но на входе и выходе из этого пространства происходят необыкновенные вещи:

5. Блестя в зорами, Евгений
6. Стоит подобно грозной тени,
7. И, как огнем обожжена,
8. Остановилась она. (3, XLI)

1. Она ушла. Стоит Евгений,
2. Как будто громом поражен.
3. В какую бурю ощущений
4. Теперь он сердцем погружен! (8, XLVIII)

Встреча и разлука героев взяты в рамку мифологемой грозы. Во встрече отмечалось родство Онегина с демоническим Мельмотом из романа Р.Метьюрина «Мельмот-скиталец», ценимого Пушкиным. Но можно и прямо понять, что бьющий сквозь Онегина огненный ток молнии пригвождает Татьяну к земле. А момент их окончательного разрыва позволяет заподозрить в нем присутствие и действие громового рикошета той же молнии. Сам образ грозового разряда, отметивший судьбу героев в обоих случаях, достаточно нагляден. Гораздо интереснее истолковать их участь как вневременную мгновенную катастрофу, совершившуюся в пределах вечности. Вспышка молнии и раскат грома – явления неделимые, но поскольку вечность для нас опосредована временем, ее подвижным образом, так ее молниеносный знак в сюжете героев обозначился не точкой, а линией между двумя точками. То, что поразило Татьяну и Евгения в один миг, равный вечности, в пределах фабулы растянулось во времени на несколько лет. В реальном восприятии блеск молнии и удар грома разделены интервалом, и герои романа испытывают свои потрясения поочередно, но в ином измерении это совершается с ними обоими сразу и навсегда. Означает ли все это непредназначенность Евгения и Татьяны друг другу, их изначальную несовместимость, безысходность их любви или любви вообще, или еще что-то – сказать нелегко. Мифологичность «Онегина», согласно В.М. Марковичу, фрагментарна, и если уж во встрече и разлуки героев включается мифологема грозы,

то все совершающееся немедленно окружается ореолом универсальных обобщений. Так или иначе, проекция фабулы героев на природно-космический фон укрупняет масштабы их судьбы, как бы указывая «на неподвластную разуму и воле человека хаотичность бытия, на предопределенный ею трагизм человеческого существования» (В.М. Маркович).

Сюжетное устройство с четырьмя кульминациями имело место у Пушкина еще до «Онегина». В «Руслане и Людмиле» отмечена цепочка сражений героя с Рогдаем, с головой, с Черномором и с печенегами. О первой и последней битвах, опоясывающих срединные, сказано: «Расположенные в местах особой семантической значимости, в начале и конце, эти эпизоды как бы задают нужную “тональность” трактовке образа. Тем более резким контрастом служат им два других подвига героя, при обрисовке которых Пушкин подчеркивает иронически сниженные детали, неожиданно переводящие героическое деяние в иное измерение, высвечивают иронический смысловой план» (Г.Л. Гуменная). Опоясывающее соотношение двух былинно-исторических битв с двумя сказочно-фантастическими поединками складывается в «Руслане и Людмиле» в двупланный контрапунктический сюжет, полностью соответствующий сложной стилистике этой шутивно-сказочной и рыцарски-авантюрной поэмы. Такова же рамочная композиция четырех свиданий героев «Онегина», каждое из которых, пользуясь выражением Тютчева о любви, тоже «поединок роковой». В романе, как и в поэме, два регистра одного сюжета, напряженно и непредсказуемо проходящего через события внешней и внутренней жизни, та же сюжетная полифония. Есть ирония и сказка, но есть и печаль, неразделенная мука и трагическое молчание.

«Евгений Онегин» унаследовал от «Руслана и Людмилы» еще одну сюжетную параллель, едва ли не более значимую. Если основную фабульную линию поэмы Пушкин выстроил по классической авантюрно-сказочной схеме поисков внезапно утраченной возлюбленной (с благополучным исходом), то в побочной линии он применил ту самую коллизию любовного несовпадения, которая позже определила сюжет Онегина и Татьяны. Это обстоятельство могло бы прибавить нам сложнейшую творческую проблему: как же это Пушкин, имея в своем поэтическом сознании твердый каркас сюжета, долгое время «даль свободного романа / Еще неясно различал»? Но мы остановимся на другом. В.М. Жирмунский, споря с В.Б. Шкловским, который отождествил по принципу несовпадения сюжет Онегина и Татьяны

с приключениями Ринальдо и Анжелики из поэмы М.Боярдо «Влюбленный Роланд», привлек в качестве сюжетного чертежа басню о журавле и цапле и утверждал, что, благодаря существенному отличию глубокой человеческой драмы от ситуации басенных птиц, «сродство с басней является весьма второстепенным»². С.Г.Бочаров, соглашаясь в целом с В.М.Жирмунским, возразил по поводу «второстепенности», «ибо сама по себе сюжетная схема печальной басни о журавле и цапле... содержит в себе драматизм человеческой жизни, таких ее состояний, как разобщение и разлука, и может поэтому стать стержнем или костяком весьма сложной человеческой истории»³.

Каким бы странным и даже недопустимым ни казалось подведение под сюжет Онегина и Татьяны столь «примитивного» основания, соотнесение басни и романа наполняется немалым смыслом. Журавль и цапля имеют в мифологической трактовке благородный облик; цапля иногда изображается с белым камушком во рту, знаком молчаливости, и так же выглядит журавль, потому что их нелегко бывает отличить на старинных изображениях. Цапля предвещает грозу. Высокая символика обеих птиц такова, что Онегин и Татьяна могут только прибавить в своем значении. Если история Финна и Наины в «Руслане и Людмиле» у Пушкина, как у Боярдо, мотивирована чарами, то разминоение Онегина и Татьяны по существу никак не мотивировано, как и в басне. То есть мы можем предложить мотивировки сами или приписать их Пушкину, но внутри романа категория причинности не действует, зато модальные формы попадают на каждом шагу. Журавль и цапля вечно ходят друг к другу в надежде на близость и вечно отказывают друг другу. В их неизбежной привязанности видна аллегория о неразрывности и несовместимости двух существ, автономных и суверенных. Разве не та же участь уготована Евгению и Татьяне, лично слишком выделенным из русского имперсонального социума и вообще из бытия? Не только отсутствие мотивировок, но и отсутствие внешних препятствий сближает сюжет «Онегина» и басни. А внешние препятствия – необходимые условия стандартного романного сюжета, особенно в его массовом типе. Независимые существа, идеальные символы авторского сознания, Онегин и Татьяна получают свое внутреннее одиночество за личностную неординарность. В их взаимных отказах можно предположить мировые ритмы, а басня о журавле и цапле – прямая модель единораздельности, ведущего принципа пушкинского романа. На фоне басни сюжет «Онегина» раскрывает свою архетипичность, и его постоянное

самодвижение не утрачивает способности порождать новые смыслы, перегруппировывать действующие, отбрасывать стертые и возвращать забытые. В то же время сюжет «Онегина» является той смысловой доминантой, которая способствует усвоению читателями поэтических сокровищ романа, способствует устойчивости его художественного существования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хаев Е.С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Горький, 1982. С. 41–51; Бочаров С.Г. О реальном и возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 17–77.

² Цит. по статье: Бочаров С.Г. О реальном и возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы, С. 31.

³ Там же. С. 32.

Текст как самоописание жанра:

«Домик в Коломне» А.С.Пушкина

Юрий Шатин

Н О В О С И Б И Р С К

С ТЕЧЕНИЕМ времени все более явственной делается одна из основных черт поэтики А.С. Пушкина – универсальный языковой плюрализм при строгой иерархии языковых кодов. С этой точки зрения Пушкин может быть назван великим семиологом до семиологии. Важнейшие тексты Пушкина в потенции содержат всю информацию об изображаемой действительности и способах ее языкового выражения. Но благодаря строгой последовательности кодов это всё и не становится хаосом, но приобретает форму плана, или, лучше сказать словами самого Пушкина, – «магического кристалла», который при поворотах граней дает новые и новые отражения даже при вполне малом пространстве текста.

Данное свойство, относимое большинством пушкинистов прежде всего к «Евгению Онегину», – «энциклопедии жизни», языков, жанров, стилей, – видимо, характерная черта всего послеонегинского творчества поэта. И небольшой по объему, шутливый по тону «Домик в Коломне» лишь подтверждает общее, но еще не полностью осознанное нами правило.

Художественная интуиция позволила В.Г. Белинскому прозорливо назвать «Домик в Коломне» «одним из замечательных произведений, в котором, под легкою, небрежною формою и при видимой незначительности содержания, скрыто много искусства»¹. Отдав должное интуиции критика, мы соблазнились иной проблемой – реконструировать иерархию кодов «Домика в Коломне», начиная с низ-

шего уровня и кончая самым высоким, и через реконструкцию увидеть в нем типичный для Пушкина, и, видимо, не встречавшийся до него в русской литературе способ одновременного творения текста и его метаязыкового описания. «Домик в Коломне», как мы увидим при таком подходе, есть симультанный рассказ о жизни, рассказ о языке, на котором рассказывается о жизни, рассказ об исследовании языка, на котором рассказывается о жизни. Это замечательное триединство и есть главная цель нашего рассказа.

Фабула «Домика в Коломне» – анекдот с бородой о мужчине, переодевшемся кухаркой и проникшем в дом молодой девушки, который благодаря бдительности вдовы разоблачается и с позором бежит из дома. Говоря словами Пушкина, «больше ничего / Не выжмешь из рассказа моего». В этом мастерском обмане автора и заключен сигнал к началу своеобразной игры с читателем и языковыми кодами, финалом которой и должен стать вывод о том, что никакого мужчины, молодой девушки и вдовы в тексте нет и в помине, а есть нечто иное, что и составляет глобальный смысл «Домика в Коломне».

Первым сколько-нибудь опознаваемым знаковым кодом рассказа становится его внутреннее время, четко обозначенное, но никак не актуализованное и противопоставленное хронотопам внешнего времени («Жила-была вдова, / Тому лет восемь»).

Природа этого внутреннего времени чрезвычайно значима. Старуха Фекла заболела зимой, «В ночь пред Рождеством / Она скончалась», «После вдовушка моя / Подумала, что два, три дня – не доле – / Жить можно без кухарки», после чего ночью Параша неизвестно откуда приводит новую кухарку Маврушу. «Проходит день, другой» – и наступает Новый Год.

«Домик в Коломне» – типичный святочный рассказ, что отмечалось исследователями (А.М. Панченко, в частности), поэтому атмосфера маскарада буквально пропитывает художественную ткань поэмы, а мотив переодевания и родственный ему мотив разоблачения – истинный фундамент повествования.

Внешний анекдотический слой, связанный с облачением мужчины в женское одеяние – лишь знак, сигнализирующий о серии подмен истинных персонажей мнимыми. Эта подмена мотивируется гораздо более тонко, чем в анекдоте, и потому не достигает, как правило, читательского сознания.

С бедною кухаркой
Они простились. В тот же день пришли
За ней и гроб на Охту отвезли.

Спрашивается, почему «в тот же день пришли», ведь согласно православному канону покойник предается земле на третий день? Здесь не случайная обмолвка. «В тот же день пришли», чтобы ускорить внутреннее время повествования, чтобы покойница могла возвратиться в дом, но в новом облиции и под новым именем. Она и является, во-первых, как переодетый мужчина, во-вторых, под новым женским именем Мавруша.

Тождество двух кухарок настойчиво подчеркивается не только рифмующимися именами:

«Ну, Мавруша,
Живи у нас; ты молода, мой свет;
Гоняй мужчин. Покойница Феклуша
Служила мне в кухарках десять лет...» –

но и сходством действий. В Мавре «толку / Довольно мало: то переварит, / То пережарит, то с посудой полку / Уронит; вечно все пересолит»; да ведь и в прежней Феклуше тоже немного было толку: «Стряпуха Фекла, добрая старуха, / Давно лишенная чутья и слуха».

Но на этом серия аналогий не кончается. Недаром на вопрос дочери вдова отвечает предельно ясно:

«Да где ж Мавруша?» – Ах, она разбойник!
Она здесь брилась!.. точно мой покойник!»

Универсальный плюрализм маскарадного кода «Домика в Коломне» открывает большой простор для толкования смысла маскарада. Одно из толкования дал В.Ф. Ходасевич в статье «Петербургские повести Пушкина». Видя в «Домика в Коломне» фабульный отголосок «Уединенного домика на Васильевском» Тита Космокротова, В.Ф. Ходасевич тонко уловил inferнально-дьявольский мотив. В частности, он писал: «Едва ли мы ошибемся, если скажем, что последний вывод из пушкинских повестей таков: возводя черта на слишком высокую ступень или хотя бы только поднимая его до себя, как делали Павел, Евгений и Германн, мы лишь увеличиваем их силу, – и борьба с ними становится для нас невозможной. Дьявол, как тень, слишком скоро перерастает своего господина. Однако для всех, кто

мыслит и колеблется, неизбежна участь этих “безумцев бедных”. Вдова же и не колебалась, потому что и не мыслила. “Маврушу” разоблачила она по-бабьи, по-глупому, *сама не понимая того, что делает*. А понимавшие погибли. В этом смысле “Домик в Коломне”, наряду с другими повестями цикла, есть своеобразная “похвала глупости”»².

Гипотеза В.Ф. Ходасевича, увидевшего в «Домике в Коломне» мотив борьбы глупца с дьяволом, была бы безупречной, если бы и глупец и дьявол являлись реальными персонажами, а не маскарадными фигурами-фикциями. Действительно, постоянная подмена женского мужским, живого мертвым, человеческого дьявольским – важнейшая ступень превращения фабулы «Домика в Коломне» в сюжет. Но все подмены, будучи включенными в атмосферу маскарада, остраиваются, и тем самым теряют (если не до конца, то в значительной мере) свой мистический ореол.

Параша, Мавра и вдова – это типичные иконические знаки, маски, надетье, как мы старались показать, на совершенно иных персонажей. Как любой иконический знак, маска – это проекция прошлого в настоящее. Надевая маску, мы уничтожаем всепожирающий Хронос и в игровом тоне устанавливаем сиюминутную картину бытия, в которой нет истории как протяженности времени, но есть лишь миг настоящего.

Истинное открытие «Домика в Коломне» заключается в том, что одномоментное действия – явление масок – рассказывается как некая история. Ритуал принимает форму мистического святочного рассказа. Этот типовой механизм порождения текста принимает у Пушкина явно демонстрационный характер. Творческое задание – показать, что любой маскарад можно описать на языке ритуала и породить затем художественный текст, – решается на откровенно бытовом материале, потому-то воссоздаваемый миф оказывается динамичным, одной стороной он ориентирован на сакральное, другой явно профанирует сакральное.

Такая динамика имела далеко идущую цель – не только превратить фабулу в сюжет, но и заложить в этот сюжет механизм отрицания, диалектического саморазрушения данного сюжета иным.

Давая персонажей, Пушкин постоянно подчеркивает, что это не личности и даже не характеры, но лишь знаки персонажей.

Старушка (я стократ видал точь-в-точь
В картинах Рембрандта такие лица)
Носила чепчик и очки. Но дочь
Была, ей-ей, прекрасная девица:
Глаза и брови – темные, как ночь,
Сама бела, нежна – как голубица;
В ней вкус был образованный. Она
Читала сочиненья Эмина.

Таковы адреса, где они в действительности проживают: старушка – на портретах Рембрандта, а дочка – в сочинениях Эмина. Да и лачужки, где разворачивается действие, на самом деле нет («Лачужки этой нет уж там»). Типичный фальцсюжет. Что же есть на самом деле?

На самом деле – интермедия, типа гамлетовской «Мышеловки», занявшая место трагедии. Трагедия глубоко спрятана – это нулевой член парадигмы, значимый тем, что о нем должно быть сказано, но не говорится. Вернее, рассказывается, но уже не с помощью иконических, а с помощью индексальных знаков.

Именно индексальные знаки – часть вместо целого, намек вместо озвученного рассказа – вводят подлинных действующих лиц «Домика в Коломне» – безымянную графиню и скрытую трагедию автора как действующего лица.

Графиня ездила в ту же церковь, что и Параша, – вот и вся связь двух сюжетов.

XXI

Туда, я помню, ездила всегда
Графиня.... (звали как, не помню, право)
Она была богата, молода;
Входила в церковь с шумом, величаво;
Молилась гордо (где была горда!).
.....

XXII

.....
Графиня же была погружена
В самой себе, в волшебстве моды новой,
В своей красе надменной и суровой.

XXIII

Она казалась хладный идеал
Тщеславия. Его б вы в ней узнали;
Но сквозь надменность эту я читал
Иную повесть: долгие печали,
Смиренье жалоб.... В них-то я вникал,
Невольный взор они-то привлекали....
.....

XXIV

Она страдала, хоть была прекрасна
И молода, хоть жизнь ее текла
В роскошной неге; хоть была подвластна
Фортуна ей; хоть мода ей несла
Свой фимиам, – она была несчастна.
.....

Вот и все, что известно о графине. Мы совершили бы серьезную методологическую ошибку, если бы стали искать реальный прототип графини в пушкинской биографии, поскольку он находится гораздо ближе – в пушкинской поэзии. Два стихотворения 1830 года – «Что в имени тебе моем?» и «Прощание» – связанные с мотивом забвения и вечной памяти, позволяют установить лирический прототип героини.

В первом – имя героя забыто любимой:

Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.

Во втором – образ любимой забыт поэтом:

Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас.

Не маскарадная смена имен (Феклуша – Мавруша), но забвение имени и образа – главный неозвученный трагический сюжет «Домика в Коломне». Вместо рассказа – результат лирического описания чувств поэта:

Мне стало грустно: на высокой дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя...

– и сопрягающийся с ним мотив субстанционального забвения:

Но кто болтлив, того молва прославит
Вмиг извергом. Я воды Леты пью.

Болтливость рассказчика анекдота и воды Леты, сопровождающие автобиографическую (или псевдоавтобиографическую) стихию – две ипостаси, в которых существует автор «Домика в Коломне». Два сюжета, частично взаимоуничтожающие друг друга, открывают дорогу третьему, основанному на использовании знаков-символов и связанному с литературной ситуацией 1830 года.

Здесь перед нами собственно языковой код, одновременно создающий и описывающий новый художественный язык. Лаборатория Пушкина выдает здесь совершенно новый эстетический продукт, связанный с новой строфой и размером.

Черновики «Домика в Коломне» отражают напряженный поиск нового ритмического кода, определяющего болдинский период пушкинской поэтики. В этих черновиках поэт проводит своеобразную ревизию репертуара размеров, присутствовавших доселе в русской поэзии.

Но возвратиться все же не хочу
К четырехстопным ямба, мере низкой.
С гекзаметром никак я не шучу!
Он мне не в мочь. А стих александрийской?
Уж не его ль к себе я залучу?
Извилистый, проворный, гибкий, склизкий,
И с жалом даже – точная змия:
Не в моде он, но с ним управлюсь я.

* * *

Он вынянчен был нянькою не душой –
(За ним смотрел степенный Буало).
Шагал он чинно, стянут был цезурой –
Но пудренной пиитике назло
Растреplen он свободною цензурой –

Учение не в прок ему пошло:
 Hugo с товарищи, друзья натуры,
 Его гулять пустили без цезуры.

К указанным октавам сделана знаменательная приписка: «Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме, уже уничтоженной». Нельзя исключить, что первоначальный замысел связан был с созданием шуточного теоретического трактата в духе «соборного уложения поэзии», как назвал Пушкин «Поэтическое искусство» Н. Буало. Если это так, становится ясным, почему поэма была уничтожена.

Плюрализм языковых кодов в поэтике Пушкина принципиально исключает одноканальное использование языка в тексте: пушкинский текст имеет обязательную метаязыковую природу (т.е. зашифрованное описание языка, на котором порожден текст), но он столь же обязательно не ограничивается метаязыком, делая его органической частью сюжета, а метаязыковые символы – своеобразными персонажами действия.

Такой процесс неизбежно сопровождается своеобразной игрой внутри дискурса, в котором автор жертвует воображаемому противнику ту или иную фигуру, приняв которую, он получает фактически «троянского коня», направляющего в сторону от истинного авторского замысла. Ограничимся лишь двумя иллюстрациями.

Как известно, Пушкин в своей поэзии активно разрушает банальную рифму, прежде всего глагольную, однако разрушение сопровождается внешним пиететом по отношению к такой рифме, ложным признанием в любви к ней.

Вы знаете, что рифмой наглагольной
 Гнушаемся мы. Почему? спрошу.
 Так писывал Шихматов богомольный;
 По большей части так и я пишу.
 К чему? скажите; уж и так мы голы.
 Отныне в рифмы буду брать глаголы.

Поэт не только не выполняет своего обещания, но именно разрушает глагольную рифму как систему. Внешне она сохраняется, хотя и в меньшем объеме, чем у пушкинских современников, но меняется ее функция. Она – не смыслопорождение, а чистый фон, на котором разыгрывается оригинальное рифменное сообщение (иноходец – колодец – хороводец; резвушка – старушка – лачужка; рано – Диана – романа; Вера – гоф-фурьера и т.д.), причем оригинальность задается не

сменной степени точности рифмы, как в XX веке, а ее семантикой, то есть невстречаемостью в поэзии до Пушкина.

Более интересен другой пример.

Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе, –

пишет Пушкин, активно переходя к бесцезурному пятистопному ямбу. В этом плане «Домик в Коломне» – ритмический прототип «Маленьких трагедий». Первый и решительный шаг в переходе от шестистопного ямба с цезурой как модели драматического стиха был сделан еще в «Борисе Годунове», но там сохранялась цезура. Здесь же, благодаря ее отсутствию и регулярному употреблению межстиховых переносов (enjambements), стих как бы притворяется прозой. Лишь строгость рифмы и строфическое членение препятствуют возможности читать «Домик в Коломне» как прозу. Отказ от строфы и рифмы – следующий шаг по превращению пятистопного ямба в драматический стих с тяготением к жанру трагедии.

Но, прежде чем стать стихом трагедии, пятистопный бесцезурный ямб проходит лабораторные испытания в таком многоканальном тексте, как «Домик в Коломне», где «маленькая трагедия» искусно спрятана в недрах шутиливо маскарадного фальцсюжета.

Наконец, самым важным моментом метаязыкового сюжета «Домика в Коломне» является утверждение октавы как равноправного члена в строфическом репертуаре русской поэзии. Октава, изобретение автора «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, поздно и трудно входила в русскую поэзию. Это связывалось прежде всего с тем, что буквальное следование однородной женской клаузуле итальянского стиха создавало нестерпимую монотонию стиха. Шевыревский перевод «Освобожденного Иерусалима» окончательно упрочил миф о неорганичности октавы для русской поэзии.

«Домик в Коломне» – это своеобразная игра с октавами шевыревского перевода, где Пушкин однозначно выходит победителем.

Ну, женские и мужские слоги!
Благословясь, попробуем: слушай!
Ровняйтесь, вытягивайте ноги
И по три в ряд в октаву заезжай!
Не бойтесь, мы не будем слишком строги;
Держись вольней и только не плошай,

А там уже привыкнем, слава богу,
И выедем на ровную дорогу.

Чтобы октава стала органичной русскому поэтическому языку, она неизбежно должна была следовать двум правилам. Во-первых, рядом стоящие стихи в трех парах обязательно должна быть разноклаузульные, а в двестишьях – одноклаузульные; во-вторых, сам порядок клаузул должен меняться от строфы к строфе; если, скажем, в первой строфе 1, 3, 5, 7 – мужские, в 2, 4, 6 – женские, то во второй все должно быть наоборот. Жесткое правило альтернанса, открытое в «Домике в Коломне», делает в дальнейшем октаву широко употребительной.

Одновременно с этим, сама октава становится не только внутренней поэтической мерой произведения, но и активным действующим лицом, она не только комментирует действие, но и реагирует своим строением на его форму.

Наиболее показательный случай – XXXVI строфа, в которой речь идет о бегстве кухарки («Прыгнула в сени, прямо на крыльцо, / Да ну бежать, закрыв себе лицо»). Здесь октава переходит в септиму: шестой стих как бы подразумевается схемой строфы, но не произносится из-за быстроты действия. Эта потеря одного стиха, практически не замеченная никем из первого поколения читателей «Домика в Коломне», лучше всего свидетельствовала, что октава стала органической частью стихотворного повествования, и, будучи спрятанной в нем, уже не ощущалась как чистая мера целого.

Можно сказать, что пятистопный ямб, цезурная клаузула, октава – такие же действующие лица «Домика в Коломне», как вдова, Параша, кухарка, графиня и автор. Но поскольку каждая группа вводится в сюжет посредством разных знаковых систем (иконическим, индексальным и символическим), их ранговость различна и целиком зависит от исходной читательской установки. «Домик в Коломне» – это и анекдот, и маленькая трагедия, и теоретический трактат в одно и то же время. Все определяется лишь иерархией кодов и их разнонаправленным, контрверсным характером.

Но в таком случае мы обязательно должны вспомнить, что иерархия кодов и принцип контраверсы – универсальные признаки вполне определенного жанра. Этот жанр – роман, а его ближайшая для Пушкина аналогия – роман в стихах. Вот почему любой читатель «Домика в Коломне» встает перед дилеммой: или, подчиняясь однокодовой интерпретации, он должен прочитать его как шутку гения, или, основываясь на принципе языкового плюрализма, увидеть в нем аналог романа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9-и томах, Т. 6, М., 1981. С. 459.

² *Ходасевич В.Ф.* Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 185.

«С Гомером долго ты беседовал один...»

Опыт текстологического исследования

Виктор Есипов

М О С К В А

В НАСТОЯЩЕЙ статье мы не собираемся отрицать (или приуменьшать) значение того факта, что советская текстологическая наука имеет неоспоримые и даже выдающиеся заслуги в изучении пушкинского наследия. Однако немало было и сомнительных решений. Об одном таком частном, но весьма характерном случае и пойдет речь дальше.

1

В третьем томе Большого академического собрания сочинений Пушкина находится бывшее когда-то предметом острой полемики стихотворение «С Гомером долго ты беседовал один...», которому в советское время было присвоено редакторское название «Гнедичу»:

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали,
И светел ты сошел с таинственных вершин
И вынес нам свои скрижали.
И что ж? ты нас обрел в пустыне под шатром,
В безумстве суетного пира,
Поющих буйну песнь и скачущих кругом
От нас созданного кумира.

Смугились мы, твоих чуждая лучей.
 В порыве гнева и печали
 Ты проклял ли, пророк, бессмысленных детей,
 Разбил ли ты свои скрижали?
 О, ты не проклял нас. Ты любишь с высоты
 Скрываться в тень долины малой,
 Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты
 Жужжанью пчел над розой алой.
 [Таков прямой поэт. Он сетует душой
 На пышных играх Мельпомены,
 И улыбается забаве площадной
 И вольности лубочной сцены,]
 То Рим его зовет, то гордый Илион,
 То скалы старца Оссиана,
 И с дивной легкостью меж тем летает он
 Во след Бовы иль Еруслана.

При этом пятая строфа дается в квадратных скобках – знак того, что она была зачеркнута автором.

Однако еще в начале XX века стихотворение выглядело совершенно иначе – оно состояло лишь из 16 стихов и имело название «К Н^{№:1}». Именно так оно было впервые опубликовано Жуковским (1841) в посмертном собрании сочинений Пушкина и с тех пор именно в таком виде воспроизводилось во всех дореволюционных изданиях (за исключением собрания сочинений под редакцией В.Я. Брюсова). Этот текст рассматривал Белинский («Сочинения Александра Пушкина. Статья 3-я»)¹, его же привел Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (письмо Жуковскому «О лиризме наших поэтов»)²:

С Гомером долго ты беседовал один,
 Тебя мы долго ожидали,
 И светел ты сошел с таинственных вершин
 И вынес нам свои скрижали.
 И что ж? Ты нас обрел в пустыне под шатром,
 В безумстве суетного пира,
 Поющих буйну песнь и скачущих кругом
 От нас созданного кумира.
 Смугились мы, твоих чуждая лучей,
 В порыве гнева и печали

Ты проклял нас, бессмысленных детей,
Разбив листы своей скрыжали.
Нет, ты не проклял нас. Ты любишь с высоты
Сходить под тень долины малой,
Ты любишь гром небес, и также внемлешь ты
Журчанью пчел над розой алой.

Откуда же появились дополнительные строфы? Это довольно неп-
ростая история, и мы, по мере наших возможностей, попытаемся в
ней разобраться.

В материалах для биографии Пушкина П.В. Анненков в 1855 го-
ду сообщал о существовании не дошедшего до нас автографа стихот-
ворения, где действительно были еще две (дополнительные по отно-
шению к опубликованному тексту) строфы. Описывая этот
автограф, Анненков отметил следующее:

Но здесь еще пьеса не кончается у Пушкина. На другой странице он
продолжает ее, но как будто уже для самого себя, как будто для того,
чтобы не потерять случая дополнить свое воззрение на поэта новой
чертой. Он продолжает:

Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены –
И улыбается забаве площадной,
И вольности лубочной сцены.

То Рим его зовет, то гордый Илион,
То скалы старца Оссиана,
И с детской легкостью меж тем летает он
Вослед Бовы иль Еруслана.

*Следует помнить, что эти строфы были зачеркнуты самим автором как
портящие стихотворение, но они принадлежат к его любимому предс-
тавлению о той свободе вдохновения, какая прилична поэту (курсив
наш. – В.Е.)³.*

Таким образом, в автографе, которым располагал Анненков, Пушкин
оставил лишь 4 строфы. Так публиковал стихотворение и Жуковский

в 1841 году. Возможно, он печатал его по тому же автографу, во всяком случае эти тексты идентичны.

Но автограф, описанный Анненковым, до нас не дошел. Основным источником текста, опубликованного в Большом академическом издании, явился другой автограф, который назван там «перебеленным»⁴.

Этот автограф в 1924 году был воспроизведен и подробно исследован Н.Ф. Бельчиковым, который назвал его «автографом полной редакции Г.А. (Государственного Архива. – В.Е.)»⁵.

В опубликованном Бельчиковым автографе жирной чертой зачеркнута лишь 5-я строфа. Но без нее невозможно было публиковать и 6-ю, потому что ее текст с текстом строфы 4-й не стыкуется. Однако (по всей вероятности, по соображениям идеологическим) в Большом академическом издании было принято решение печатать все шесть строф, вопреки воле автора.

Что же касается автографа, описанного Анненковым, то вопрос о нем был снят таким путем: было предложено считать, что «автограф полной редакции Г.А.», исследованный в 1924 году Бельчиковым, и есть тот же самый автограф, который Анненков описал в 1855 году.

Бельчиков в указанной нами работе подготовил столь важный для себя вывод следующим образом. Сначала он отметил ряд отличий между автографами, которые нельзя было не отметить, затем высказал предположение о том, что отмеченные отличия – «результат недостаточно внимательного отношения Анненкова»⁶ к описанному им автографу. Далее, указав на «буквальное сходство» двух последних строф в обоих автографах, правда «за некоторыми исключениями»(!), Бельчиков сделал окончательный вывод, что Анненков пользовался тем же автографом:

«Этот вывод нам представляется вполне правильным, заслуживающим доверия, и в дальнейшем на нем мы базируем некоторые свои рассуждения (о заглавии стихотворения, о необходимости перерешения вопроса об окончательном тексте стихотворения)»⁷, – подытоживал Бельчиков.

Таким образом, вопрос об автографе Анненкова (назовем его так для упрощения) сам Бельчиков совершенно справедливо признавал ключевым, с ним он связывал возможность изменения названия стихотворения, а также объем и редакцию текста.

Но беда в том, что окончательный вывод Бельчикова относительно автографа Анненкова по целому ряду причин никак не может быть признан правильным и заслуживающим доверия.

Во-первых, голословный упрек Анненкову в «недостаточно внимательном отношении» к пушкинскому автографу не выдерживает никакой критики.

Во-вторых, различия в автографах столь существенны, что их невозможно было не заметить. Остановимся на самых важных из них:

1. Две последние строфы (5-я и 6-я) в автографе Анненкова расположены, согласно его описанию, на отдельном листе. В автографе же «полной редакции Г.А.», как сообщал Бельчиков, на 1-й странице «помещены только три строфы, а не четыре, как говорит Анненков, и на обороте – тоже три, последние строфы»⁸.

2. Перед 6-й строфой в автографе Анненкова стоят три звездочки, в автографе «полной редакции Г.А.» отсутствующие.

3. В автографе Анненкова зачеркнуты обе последние строфы, а не одна из них.

4. Наконец, быть может, самое выразительное различие находим в окончании строфы 4-й: «Журчанью (а не жужжанью. – В.Е.) пчел над розой алой». В такой редакции последний стих 4-й строфы печатался во всех дореволюционных изданиях (в том числе и в брусковском).

Отметим также, что «буквальное» («за некоторыми исключениями») сходство отдельных фрагментов текста, чрезмерно подчеркнутое Бельчиковым, возможно и в разных автографах и поэтому не может служить здесь аргументом.

Все отмеченные нами отличия указывают на то, что Анненков, конечно, располагал другим автографом, до нас, к сожалению, не дошедшим. Следовательно, принятая в Большом академическом издании редакция стихотворения не имеет необходимого обоснования и не соответствует авторской воле Пушкина.

На неорганичность двух последних строф по отношению к остальному тексту обращали внимание, помимо Анненкова, В.Ф. Саводник и Н.О. Лернер, считавшие, что в них развивается новая мысль, в предыдущих строфах отсутствующая:

Почему Пушкин отвергает это окончание? – Пушкин решился пожертвовать второю частью своего стихотворения потому, что оно вносило некоторую двойственность в идею всего целого. Ведь в последних строфах речь идет о свободе поэта... в первой же части Пушкин изображает благожелательность, черту, в высокой степени присущую личности самого Пушкина?

Чем же вызвана была категоричность и поспешность решения, принятого ведущими советскими пушкиноведами?

Дело в том, что в названии стихотворения «К Н^{**}», которое, по-видимому, дал ему при публикации Жуковский, содержался намек на императора Николая I. В таком духе прокомментировал его в 1847 году Гоголь.

Однако еще в 1843 году Белинский столь же уверенно отнес его к Н.И. Гнедичу. Poleмика по поводу содержания стихотворения продолжалась и в XX веке. Так, уже упоминавшиеся нами Саводник и Лернер полностью поддерживали трактовку Белинского (тем ценнее их замечания, касающиеся зачеркнутых стрóf!). В советское же время всякая дискуссионность в столь важном идеологическом вопросе становилась неприемлемой: в Большом академическом издании стихотворению было дано новое название «Гнедичу», в состав его включены еще две стрóфы, зачеркнутые Пушкиным, которые действительно весьма трудно связать с императором; а вопрос о нарушении авторской воли Пушкина советской академической наукой, по-видимому, был признан не очень-то существенным.

Потребовалось изменить и дату написания стихотворения. В до-революционных изданиях начала XX века оно относилось к 1834 году. Теперь же дата его создания была перенесена в 1832 год, так как Гнедич умер в 1833-м. Основанием для новой датировки послужил тот факт, что 23 апреля 1832 года датируется послание Гнедича «А.С. Пушкину по прочтении сказки его о царе Салтане и проч.», что дает повод предположить диалог между поэтами.

Однако впоследствии новая датировка была подвергнута сомнению В.Э. Вацуру. При этом он, в частности, сослался на разыскания О.С. Соловьевой, определившей, что карандашная помета «1834» на черновом автографе стихотворения¹⁰ принадлежит Пушкину.

Приведем возражения Вацуру:

«В академическом собрании сочинений Пушкина так оно (стихотворение. – В.Е.) и датируется: “23 апреля – начало мая 1832 г.”. Это означает, что Пушкин начал работать над ним не ранее 23 апреля и прервал свою работу не позднее начала мая.

Начальная дата не вызывает сомнений, но конечная вовсе не очевидна.

На черновом автографе стихотворения есть цифровые записи карандашом. Ранее считалось, что их сделал П.В. Анненков, готовивший в 1850-х годах собрание сочинений Пушкина под своей редакцией. В 1960-е годы О.С. Соловьева, составляя описание рукописей Пушкина, определила в них пушкинский почерк. Среди записей была дата: “1834”. Исследовательница с основанием предположила, что Пушкин вернулся к этому автографу в 1834 году и что тогда же он переписал стихи набело: беловой автограф их также записан карандашом.

Конечная дата работы, таким образом, сдвигается к 1834 году, и это вероятно. Дело в том, что при датировке “апрель – начало мая 1832 года” остается совершенно неясным, почему Пушкин не окончил послания и не ответил Гнедичу на приветствие, как предполагал первоначально»¹¹.

Таким образом, не имеет необходимого обоснования и датировка стихотворения, принятая ныне.

3

Теперь обратимся к содержанию стихотворения – мы подразумеваем при этом текст из 4 строф, опубликованный Жуковским, и подтвержденный впоследствии Анненковым имевшимся у него автографом.

Не может быть никаких сомнений в том, что стихотворение связано с Гнедичем. Это совершенно очевидно уже при прочтении двух первых стихов:

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали...

и еще следующих:

И что ж? Ты нас обрел в пустыне под шатром,
В безумстве суетного пира,
Поющих буйну песнь и скачущих кругом
От нас созданного кумира...

Примерно такую же картину (только в прозе) нарисовал Пушкин в январе 1830 года, приветствуя «подвиг» Гнедича в «Литературной газете»:

Наконец вышел в свет так давно и так нетерпеливо ожидаемый перевод Илиады! Когда писатели, избалованные минутными успехами, большею частью устремились на блестящие безделки; когда талант чуждается труда, а мода пренебрегает образцами величавой древности; когда поэзия не есть благоговейное служение, но токмо легкомысленное занятие: с чувством глубоким уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду, бескорыстным вдохновениям, и совершению единого, высокого подвига (XI, 88).

Однако этим прямые связи с Гнедичем едва ли не исчерпываются. «Скрижали», «гнев» спустившегося с «таинственных вершин» героя стихотворения, как и его снисхождение к согражданам, «скачущим» вместе с автором («Ты нас обрел...») вокруг ложного кумира, трудно все-таки с полным основанием отнести именно к Гнедичу. «Скрижали», которые выносит лирический герой, вызывают ассоциации с библейским текстом, со скрижальями, полученными от Бога и разбитыми в гнев на соплеменников Моисеем: «Когда же он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился гневом и бросил из рук своих скрижали и разбил их под горою» («Исход», XXXII, 19). Эти ассоциации, как верно отметил Вацуро, образовали «иносказательный план стихотворения» и задали ему «высокий стиливой регистр, исключаяющий слишком конкретное толкование реалий»¹².

Можно предположить, что в процессе работы произошло своего рода переосмысление сюжета, как то нередко случалось у Пушкина.

На это изменение первоначального замысла в свое время указывал уже упоминавшийся нами Саводник:

Приступая к созданию своего стихотворения, Пушкин имел в виду именно Гнедича, как об этом свидетельствует обращение, с которого начинается стихотворение. Но затем нечувствительным образом содержание стихотворения расширилось и углубилось: в лице Гнедича Пушкин чувствует те качества, которыми должен обладать всякий «прямой поэт»: широту понимания, терпимость, благоволение к людям¹³.

Таким же фактически видится и Вацуро лирический герой стихотворения, «в мудрой терпимости своей снисшедший к человеческим слабостям, чего не сумел сделать библейский Моисей». «Пушкин, конечно, идеализировал Гнедича, – продолжал Вацуро, – но Гнедич был для него здесь знаком, символом»¹⁴.

Таким образом, у нас есть основания сделать вывод, что во второй части стихотворения Гнедич как бы отступает на второй план и в стихотворении «в высоком стилевом регистре» (если воспользоваться формулой Вацуро) начинает звучать совсем иная тема, сквозная можно сказать, для всего пушкинского творчества конца 20-х – 30-х годов: терпимости, «благоволения к людям» (Саводник), милосердия.

4

Само собой разумеется, что и Саводник, и Вацуро относили отмеченное ими человеколюбие героя стихотворения к поэту, как таковому, к «прямому поэту», как выразился Пушкин в зачеркнутых строфах.

Но в том-то и дело, что в четырех строфах опубликованного Жуковским стихотворения пушкинской формулы «прямой поэт» нет. Она находится в 5-й строфе. И вот на что следует обратить внимание. Если в автографе Анненкова были зачеркнуты, по его словам, две строфы – 5-я и 6-я, то в автографе, который исследовал Бельчиков и который фактически послужил для советских пушкиноведов неким обоснованием новой редакции стихотворения, отчетливо зачеркнута именно 5-я строфа, то есть Пушкин зачеркнул свое упоминание о «прямом поэте» или, если выразиться точнее, исключил из текста прямое отождествление героя стихотворения с «прямым поэтом».

В уже неоднократно упоминавшейся нами статье Вацуро есть еще одно очень важное его наблюдение: «"Прямой поэт" (отсутствующий, правда, в тексте, опубликованном Жуковским. – В.Е.) не просто сопоставлен с ветхозаветным пророком – он ему противопоставлен»¹⁵. Мы знаем, какое важное (быть может, даже центральное) место занимал в поэтическом космосе Пушкина образ поэта-пророка, и все же тема снисхождения к человеческим слабостям, тема милосердия, зазвучавшая в 3-й строфе стихотворения, неизмеримо шире антитезы, предложенной Вацуро. Хотя Вацуро совершенно справедливо называет эти стихи поэтическим манифестом Пушкина, в котором преодолена романтическая отчужденность Поэта из стихотворения «Поэт и толпа». Но при этом мотив «благоволения» и терпимости к людям, в силу своей универсальности и общечеловеческой значимости, может подразумевать и другое, более объектив-

ное, противопоставление: просвещенный правитель – ветхозаветный пророк.

И такое прочтение пушкинского стихотворения, оказывается, возможно. Что-то подобное, с определенными оговорками, находим в известном письме Гоголя к Жуковскому в «Выбранных местах из переписки с друзьями»:

Оставим личность императора Николая и разберем, что такое монарх вообще, как Божий помазанник, обязанный стремить вверенный ему народ к тому свету, в котором обитает Бог, и вправе ли был Пушкин уподобить его древнему боговидцу Моисею? Тот из людей, на рамена которого обрушилась судьба миллионов его собратий, кто страшную ответственность за них пред Богом освобожден уже от всякой ответственности пред людьми, кто болеет ужасом этой ответственности и льет, может быть, незримо такие слезы и страдает такими страданиями, о которых и помыслить не умеет стоящий внизу человек, кто среди самих развлечений слышит вечный, неумолкаемо раздающийся в ушах клик Божий, неумолкаемо к нему вопиющий, – тот может быть уподоблен древнему боговидцу, может, подобно ему, разбить листы своей скрижали, проклявши ветрено-кружащееся племя, которое, наместо того чтобы стремиться к тому, к чему все должно стремиться на земле, суетно скачет около своих же, от себя самих созданных кумиров. Но Пушкина остановило еще высшее значение той же власти, которую вымолило у небес немощное бессилие человечества, вымолило ее криком не о правосудии небесном, перед которым не устоял бы ни один человек на земле, но криком о небесной любви Божией, которая бы все умела простить нам – и забвенье долга нашего, и самый ропот наш, – все, что не прощает на земле человек, чтобы один затем только собрал свою власть в себя самого и отделился бы от всех нас и стал выше всего на земле, чтобы чрез то стать ближе равно ко всем, снисходить с вышины ко всему и внимать всему, начиная от грома небес и лиры поэта до незаметных увеселений наших¹⁶.

Конечно, нас не может не смущать здесь слишком патетическая интонация Гоголя (впрочем, это было в порядке вещей, ведь и перевод Гнедича предварялся посвящением императору Николаю I¹⁷). Но мы не можем не задуматься о том, что в пушкинском стихотворении, возможно, все-таки содержится отмеченный Гоголем мотив: монарх должен уметь «простить нам – и забвение долга нашего, и самый ропот наш». Этот нравственный призыв – благоволить к подданным,

быть снисходительным к ним, уметь прощать их – едва уловимо проступает сквозь библейские ассоциации стихотворения, призыв не столь явный, конечно, как в других известных нам случаях: вспомним «Стансы» (1826), «Друзьям» (1828), «Пир Петра Первого» (1835).

В такой недосказанности состоит одно из неотъемлемых качеств пушкинской поэзии¹⁸. Возможно, мы и не расслышали бы этого скрытого мотива, если бы не одно обстоятельство. Рассказ Гоголя об интересующем нас стихотворении предварялся фразой: «Тайну его теперь открою»¹⁹. И далее он сообщал Жуковскому о том, что предшествовало написанию стихов:

Был вечер в Аничковом дворце, один из тех вечеров, к которым, как известно, приглашались одни избранные из нашего общества. Между ними был тогда и Пушкин. Все в залах уже собралось; но государь долго не выходил. Отдалившись от всех в другую половину дворца и воспользовавшись первой досужей от дел минутой, он развернул «Илиаду» и увлекся нечувствительно ее чтением во все то время, когда в залах давно уже гремела музыка и кипели танцы. Сошел он на бал уже несколько поздно, принеся на лице своем следы иных впечатлений. Сближенье этих двух противоположностей скользнуло незамеченным для всех, но в душе Пушкина оно оставило сильное впечатление, и плодом его была следующая величественная ода...²⁰.

Признаемся, что мы не разделяем мнения Гоголя о внешнем поводе для написания стихотворения «С Гомером долго ты беседовал один...». Оно, конечно, задумывалось как обращение к Гнедичу, и лишь в процессе работы, как мы уже отметили раньше, первоначальный замысел претерпел изменения, толчком к чему мог послужить бал в Аничковом дворце. А может быть, были и другие причины, и этот бал здесь ни при чем. Но все же отметим, на всякий случай, что чета Пушкиных регулярно посещает великосветские балы с января 1834 года, когда Пушкину пожаловано было столь оскорбившее его самолюбие звание камер-юнкера. Тем самым датировка стихотворения 1834 годом может получить косвенное подтверждение...

Но кто же рассказал Гоголю об этом?

Слова Гоголя о тайне позволяют предположить, что это мог быть Пушкин. А может, Гоголь узнал ее от их общей приятельницы, фрейлины императорского двора А.О. Смирновой-Россет. В ее «Записках» утверждается, что о бале в Аничковом дворце Гоголь узнал

от самого Пушкина²¹. Если так было в действительности, то это поразительно напоминает ситуацию со стихотворением 1830 года «Герой», где суть стихотворения, повествующего о могущественном властителе человеческих судеб Наполеоне, сконцентрирована в известной сентенции Поэта:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
Оставь герою сердце... что же
Он будет без него? Тиран...

И затем следует неожиданный финал со знаменательной датой под стихами:

Друг
Утешься...
29 сентября 1830
Москва

Как известно, сам Пушкин находился в это время в Болдино, а 29 сентября 1830 года холерную Москву посетил Николай I.

Автограф стихотворения был послан М.П. Погодину в начале ноября того же года со строжайшим наказом печатать стихи анонимно. Так они и были опубликованы в «Телескопе» в 1831 году. Историю эту Погодин сообщил в письме к Вяземскому от 29 марта 1837 года:

Вот вам еще стихотворение («Герой».— В.Е.), которое Пушкин прислал мне в 1830 году из нижегородской деревни, во время холеры. Кажется, никто не знает, что оно принадлежит ему <...> В этом стихотворении самая тонкая и великая похвала нашему славному Царю. Клеветники увидят, какие чувства питал к нему Пушкин, не хотевший, однако ж, продираться со лъстецами²².

Со стихотворением «С Гомером долго ты беседовал один...» Пушкин мог поступить подобным образом. В узком кругу лиц, из которых мы можем назвать Гоголя и Смирнову-Россет, он мог связать стихи с определенным великосветским событием – балом в Аничковом дворце. Весьма вероятно, что в этот узкий круг лиц входил и Жуковский – он, безусловно, знал о стихотворении что-то такое, что позволило дать ему название «К Н**» с намеком на Николая I. Ведь прописной буквой с двумя звездочками Пушкин, как правило, обозначал имя (с тремя звездочками – фамилию).

Значит, в «тайну», по выражению Гоголя, могли быть посвящены Пушкиным по крайней мере три человека.

Если же никакой тайны не существовало и Пушкин ничего подобного никому из названных нами лиц не рассказывал, остается предположить существование некоего сговора этих трех лиц из его ближайшего окружения, которые в соответствии с их монархическими убеждениями нашли в стихотворении то, что им хотелось увидеть. И все же текст стихотворения, опубликованный Жуковским, не позволяет признать их толкования совсем уж беспочвенными. Он тоже заставляет вдумчивого читателя задуматься над содержащейся в нем неопределенностью. Даже такой советский пушкинист, как Б.С. Мейлах, чьи суждения всегда безукоризненно соответствовали идеологическим установкам времени, ощущал эту неопределенность. И потому он завершил свою статью об этом стихотворении следующим неутешительным для себя выводом: «Предпринятые нами попытки найти реальные поводы возникновения замысла стихотворения направлены к тому, чтобы в какой-то степени прояснить некоторые загадочные стороны его истории, которая в целом, однако, еще не может быть объяснена из-за недостаточности фактических данных»²³.

Хочется надеяться, что нам, пусть в малой степени, удалось прояснить «загадочные стороны» этого пушкинского произведения. Ведь отмеченная нами (вслед за Вацуро) иносказательность двух последних строф (3-й и 4-й) предоставляет такую возможность.

При этом в самом поэтическом тексте (как и в случае с «Героем») прямых намеков на императора будто бы нет. Правда, в черновых вариантах имеются некоторые «подозрительные» в этом смысле места (курсив везде наш. – В.Е.):

... могучий властелин

С Гомером долго ты беседовал один (III, 885);

Страшась они твоих чуждались лучей (III, 886);

Приветствуешь меня с улыбкой *благосклонной* (III, 888).

Но на последующей стадии работы они были изменены, что отвечало установке на исключение «слишком конкретных реалий»...

В соответствии с этой же установкой Пушкин решил не включать в окончательный текст стихотворения строфы 5 и 6, в которых вновь совершенно недвусмысленно угадывался Гнедич, обращавшийся в своем творчестве то к Риму («Подражание Горацию»), то к

Илиону (перевод «Илиады»), то к Оссиану («Последняя песнь Оссиана»).

И, наоборот, именно по этой причине советские пушкиноведы, дабы отменить самую возможность толкования стихотворения в духе Гоголя, пренебрегли сведениями Анненкова об имевшемся у него автографе и увеличили его текст за счет строф 5 и 6, непосредственная связь которых с Гнедичем очевидна.

5

Такие текстологические решения принимались иногда советской академической наукой.

По нашему глубокому убеждению, стихотворение должно печататься в том виде, в каком оно всегда публиковалось в России, начиная с 1841 года, с посмертного издания собрания сочинений Пушкина, но без названия, что также, по-видимому, соответствовало бы авторской воле. Название, данное ему, скорее всего, Жуковским, столь же не отвечает содержанию, как и принятое ныне «Гнедичу». При этом строфы 5 и 6 обязательно должны приводиться в комментариях к стихотворению, что впервые было сделано Анненковым.

А вообще вся полемика по затронутой текстологической проблеме может быть сведена к одному частному вопросу: как был обозначен Пушкиным в последней строке стихотворения звук, издаваемый пчелами во время их кружения «над розой алой»: «журчанье» или «жужжанье»?

В автографе, исследованном Бельчиковым, ясно читается «жужжанье». Жуковский и Анненков, оба державшие в руках подлинный пушкинский текст, прочли «журчанье», так же цитировал Гоголь, возможно, узнавший стихотворение от самого Пушкина.

Что же касается характеристики звука, издаваемого пчелами, то заметим следующее: «жужжание» – определение очень привычное и обыденное, в то время как «журчанье» указывает на мелодичность звука, его долговременность и отрешенность от мирской суеты. Все это так соответствует завершающему стиху пушкинского текста!

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Белинский В.Г.* Полн. Собр. соч. Т. VII. М., 1955. С. 256.
- ² *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 7-ми томах. Т. 6. М., 1986. С. 209–210.
- ³ *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. М., 1984. С. 176–177.
- ⁴ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. в 19-ти томах. Т. 3. М., 1995. С. 1237. Все цитаты – по этому изданию, ссылки даются в тексте. Курсив везде наш.
- ⁵ *Бельчиков Н.Ф.* Пушкин и Гнедич в 1832 году // Пушкин. Сборник первый. Под ред. Н.К. Пиксанова. М., 1924. С. 180.
- ⁶ Там же. С. 182.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же. С. 181.
- ⁹ *Пушкин А.С.* Собр. соч. в 6-ти томах / Под ред. С.А. Венгерова. Т. VI. СПб., 1915. С. 464.
- ¹⁰ Автограф этот также исследовал Бельчиков в 1924 году в упомянутой работе.
- ¹¹ *Вацуро В.Э.* Поэтический манифест Пушкина // Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 19–20. Беловой автограф, о котором упоминает Вацуро, содержит лишь 8 начальных стихов.
- ¹² Там же. С. 24.
- ¹³ *Саводник В.Ф.* Заметки о Пушкине // Русский Архив 1904. №5. С. 145.
- ¹⁴ *Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 27.
- ¹⁵ Там же. С. 25.
- ¹⁶ *Гоголь Н.В.* О лиризме наших поэтов // *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 7-ми томах. Т. 6. М., С. 209–210.
- ¹⁷ *Егунов А.Н.* Гомер в русских переводах. М.–Л., 1964. С. 259.
- ¹⁸ Поэтому мы не можем принять интерпретацию стихотворения, предложенную Л.М. Аринштейном, столь же однозначную и прямолинейную, как трактовка советских пушкиноведов, хотя и с противоположным выводом (*Аринштейн Л.М.*: Пушкин. Непричесанная биография. М., 1998. С. 142–147).
- ¹⁹ *Гоголь Н.В.* О лиризме наших поэтов. С. 209.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ *Смирнова-Россет А.О.* Записки. М., 2003. С. 382. «Записки» недавно переизданы в полном объеме впервые с 1895 года! В советское время они были преданы прочному забвению. Разговор об их подлинности-неподлинности, начавшийся чуть ли не в 1895 году, по-видимому, еще будет иметь продолжение в наше время.
- ²² *Пушкин А.С.* Соч. и письма / Под ред. П.О. Морозова. Т. II. СПб., 1903. С. 497–498.
- ²³ *Мейлах Б.С.* «С Гомером долго ты беседовал один...» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов, Л., 1974. С. 221.

*«Всё же мне
вас жаль немножко...»*

Заметки на полях двух стихотворений Пушкина

Сергей Бочаров

М О С К В А

РАЗБИРАЯ стихотворение Пушкина («Зимний вечер»), Юрий Николаевич Чумаков вспоминает классическое слово Ю.Н.Тынянова о «тесноте стихового ряда» и расширяет его, распространяя на «более высокие уровни, чем стих». Исследователь говорит о «тесноте» стихотворного текста» в целом¹. Развивая это расширение замечательно-го определения, можно говорить об особой тесноте лирического смысла, содержания лирического стихотворения. Само лирическое пространство неизбежно – но и необходимо – не только извне, размером стихотворения, но и изнутри стеснено, поскольку слова на этом малом пространстве ближе, теснее связаны – как теснотой пространства, так и, что то же самое, принудительными условиями стиха, «теснотой стихового ряда». Отсюда известная каждому вникавшему в лирику неизбежность повышенного внимания не только к каждому слову, но и к его позиции в тексте; та особая теснота содержания, какая нами предполагается в лирике, грамматически обусловлена здесь иначе, чем в прозе. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии».

«Оленинское» стихотворение 1828 года «Город пышный, город бедный...» в разное время интересно рассматривали В.В.Виноградов и В.Д. Сквозников. Разумеется, и цитировали при этом восемь пушкинских строк – но как цитировали? Восемь строк, как все помнят, распадаются на два контрастных четверостишия.

Печатается по изд.: Пушкин в XXI веке: Вопросы поэтики, онтологии, историцизма. Сб. статей к 80-летию проф. Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 2003. С. 29–35.

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит, –
Всё же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.

Оба филолога цитируют два четверостишия по отдельности, в разных частях своего анализа². Тем самым они демонстрируют и акцентируют контрастность четверостиший, на которую и направлен анализ как на противоречие, какое и составляет смысл, изюминку текста. Но, цитируя по раздельности, они вынуждены после первого четверостишия поставить точку вместо пушкинского тире – потому что как на тире оборвать цитату? В обоих разборах – точка! Пушкинского автографа стихотворения мы не имеем и не знаем, какой знак был здесь поставлен рукой поэта. Пушкинские черновые автографы пестрят тире на месте должной точки, точка в черновой пушкинской скорописи – редкий гость; однако в беловых рукописях точки, как правило, возвращаются на свои места³. Наше стихотворение, начиная с первой публикации в «Северных Цветах на 1829 год», неизменно печатается с тире в середине текста⁴ – и, не имея другого источника текста, мы должны принять здесь его как неперемный пушкинский знак. Но ведь стихотворение с этим знаком иначе читается и иначе слышится: восемь строк его, два контрастных четверостишия, оказываются *одной фразой* и произносятся на одном дыхании, почти на одном дыхании (почти, потому что слишком чувствителен перепад интонации; тем не менее – одна фраза, и чувствительный перепад внутри той же фразы). Этот достаточно редкий факт (целое стихотворение из двух четверостиший, замкнутое в пределах единой фразы) остается в известных нам разборах стихотворения не замеченным и не оцененным. Между тем теснота лирического смысла с его резким контрастом и перепадом точки зрения и интонации возрастает необычайно в результате этого факта.

«Город пышный, город бедный...» Теснота контрастных характеристик задана первой строкой. «Стройный вид» и «гранит» скоро явятся у того же поэта той же рифмой, но под знаком «Люблю» («Люблю твой строгий, стройный вид... Береговой ее гранит...»), и

мы не можем сказать, что и здесь, в лирическом портрете города за несколько лет до «Медного всадника», те же слова совсем уж не отражают той же его любви. Тонкая внутренняя контрастность проникает и первое четверостишие. Тем не менее в итоге своем оно складывается в общее и достаточно монолитное впечатление, которое будет Герценом названо по-французски «l'aspect lugubre de Petersbourg», «мрачным обликом Петербурга». У Герцена во впечатлении этом – сильный нажим политический, ненависть к николаевскому Петербургу, какой у Пушкина не было, – но слова для описания впечатления Герцен находит великолепно точные⁵. Во французской статье о Бакуanine (1851) Герцен рассказывает, как в 1840 году провожал его до Кронштадта, когда тот покидал Россию; из-за поднявшейся бури их пароход был вынужден вернуться назад, и перед их взором вновь с моря вставал приближавшийся Петербург. «Я указал Бакунину на мрачный облик Петербурга и процитировал ему те великолепные стихи Пушкина, в которых он, говоря о Петербурге, бросает слова точно камни, не связывая их меж собой» – и первое четверостишие Герцен выписывает тут целиком; четверостишия второго при этом он замечать не хочет⁶.

Как убийственно точно: слова точно камни, без связи между собой! То есть – как ныне принято говорить, слова объектные, не оживленные связью. Оттого и жмущиеся так тесно рядом, что нет между ними живого синтаксиса, простора связей. Изолированные, разобщенные, назывные словесные блоки, – разобщенные впечатления, точно глухие камни. Картина сложена из контрастов, не знающих, кажется, друг о друге, из обособленных чуждых друг другу аспектов; и целое впечатление возникает из отпадающих друг от друга частей. Однако...

«Камни» между тем в этой самой своей отдельности тяготеют к цельному и монолитному «каменному» же единству, ложась в основание будущего петербургского мифа как основной его символ, «краеугольный камень». *«Только камни нам дал чародей... Только камни из мёрзлых пустынь...»*, как скажет будущий петербургский поэт. Контрасты объединяются в монолит, и город пышный и город бедный взаимно предполагают друг друга как две стороны медали⁷; то же и «Дух неволи, стройный вид» – в своей контрастности два звена говорят об одном и том же; заключительные же две строки четверостишия даже уже контрастов и не содержат и довершают общее хмурое, до мрачного, впечатление.

Впечатление, заключающее в себе огромную психологическую дистанцию – ее и передал Герцен, пусть со своим политическим усилением. Говоря грамматически – город дан законченно, отдаленно и отчужденно в третьем лице, с которым как представить, что возможен душевный контакт? Настолько законченно, что можно переживать отдельно и законченно, как Герцен, четверостишие как все стихотворение (в самом деле как бы с точкой на конце).

Но – тире за этой ложной точкой как знак незаконченности, знак разделяющий и связующий в то же время. И удивительная строка:

Всё же мне вас жаль немножко...

Что, кого это – «вас»? Хорошие читатели затрудняются с ходу ответить. Так стремителен поворот к тому же, что предстало уже в холодном безжизненном свете. Непросто сразу почувствовать это «вас» – как те же «скуку, холод и гранит». Почувствовать их как «вас», потому что это к ним внезапное обращение. В разговоре один читатель подставил мысленно свой вариант строки: «Все же мне их жаль немножко...» Однако нет – все дело именно в «вас». Потому что именно в *обращении* чудесный эффект *превращения* (слово, которым пользуется В.В.Виноградов), даже *преображения*. Эффект, состоящий в открытии, что внешнее третье лицо холодного города было «всё же» нечуждым вторым лицом, к которому обращались, которому говорили. Внезапный эффект узнавания в отчужденном третьем лице лирически близкого лица второго, с которым вели диалог в то самое время как его видели издалека и безжалостно. Что происходит в стихотворении, что в нем случилось? Первое четверостишие говорило о городе, второе теперь говорит ему. Связь и целое – в повороте, который стихотворение делает на своей середине. Поворот состоит в неожиданном обращении к безжизненному предмету. Ввод лирической фигуры обращения и образует центральную ось поворота всей пьесы.

В чем же, к чему поворот? Петербургское стихотворение, скрывающее в себе и открывающее для русской литературы большую национальную тему (потому что нельзя ли видеть в этой миниатюре завязку-открытие, еще до «Медного всадника», знаменитого нашего петербургского текста литературы²⁸), историософскую тему с несомненными обертонами политическими («Дух неволи...», сильное и неслучайное впечатление Герцена), – превращается в стихотворение любовное, чуть ли не мадригал. Поэт почти признается в любви хо-

лодному городу за то, что здесь «ходит маленькая ножка». Милый малый масштаб совершенно уравнивает огромную панораму и оправдывает ее. Поворот картины – и мы за фасадом, внутри: за внешними формами открылась жизнь, не стесненная ими; это ведь не птичка в клетке, как хорошо говорит В.Д.Сквозников, – потому что вольный бег ножки и грация локона громадой не скованы – только обрамлены. Но и громада осталась самой собой.

Правда, можно теперь на нее посмотреть с улыбкой. Строка с интонацией разговорного обращения не только вводит частночеловеческий масштаб, но и биографическую и лирическую сиюминутность. Стихотворение, при отсутствии автографа, неточно датируется между 5 сентября 1828, когда Пушкин в Приютино, по существу, прощался с А.А.Олениной, и 19 октября, когда уехал на три месяца из Петербурга в Малинники, а оттуда в Москву⁹. «Прощаясь, Пушкин мне сказал, что он должен уехать в свое имение, если только у него хватит духу, – прибавил он с чувством» – написала (по-французски) их последний разговор в своем дневнике 'Оленина'¹⁰. Это хороший биографический комментарий – это «с чувством» (*avec sentiment*); отъезд ненадолго, поэтому жаль «немножко», но знает ли он, что расставание навсегда? Наверное, знает. Вполне реальный комментарий возможен и к космической панораме города – «свод небес» и «холод», т.е. хмурая осень. Как ко всему фантастическому в «Пиковой даме» возможно правдоподобное объяснение, но всюду оно недостаточно, так и весь фантастический отблеск картины города в первом четверостишии (он-то и составляет завязку того, что будет названо петербургским текстом) может быть снят конкретными объяснениями. Однако он остается не снятым, и строгая до суровости панорама остается самой собой, и Петербург впервые, кажется, в русской литературе здесь обретает – и сохраняет в итоге стихотворения – свой реально-фантастический образ.

Образуеться сложное освещение в этой миниатюрной картинке. Как будто живая биографическая конкретность момента должна хотя бы отчасти снять, смягчить зловещую историческую значительность панорамы имперской столицы – ведь есть простое личное объяснение; но ничего уже не поделаться – исторический вес панорамы небывало противоречивого города уже навсегда превзошел любое личное объяснение.

Стихотворение движется так, что противоречия Петербурга вначале располагаются рядом на плоскости как несвязанные контрасты;

вторая же половина стихотворения обращает плоскостную картинку в объем. Объем, в котором есть плоский фасад и глубокое внутреннее пространство. Объем, который строится на едином дыхании произносимой без точки единой фразы. Объем немалого смысла в тесных границах этой единой фразы. В тесных, но и широких границах, потому что огромная тема имперского Петербурга, ведущая к «Медному всаднику», и нежная личная тема любовная широко и свободно каждая размещаются и звучат на тесном пространстве восьми лирических строк.

«Оленинская» миниатюра была моментальным лирическим актом на фоне большой поэмы, возникавшей долго на протяжении 1828 года, – «Полтавы». Современники удивлялись в плане поэмы странной, казалось, внешней связи любовной истории с сюжетом историко-героическим, находя словно две поэмы в одной. Отмечали «недостаток единства интереса» (И.Киреевский) и «цельности впечатления» (Белинский). Но разнопланность сюжетов и составляла оригинальность поэмы, которою Пушкин гордился – как «сочинением совсем оригинальным», так сам он себя похвалил за поэму, что все-таки делал редко («Опровержение на критики»). В «Полтаве» нет Петербурга, но есть Петр и «огромный памятник», воздвигнутый «в гражданстве северной державы» его делу в истории. Конечно, не названным здесь Петербургом памятник этот в первую очередь и представлен как в нашей истории, так и в мире поэта. Однако и романтическая интрига, частная повесть забытой историей «грешной девы» (Марии) уравнивается во внимании автора, в плане поэмы с Полтавским боем. Парадоксальная архитектура «Полтавы» была «оригинальным» опытом совмещения общего исторического (и громкого государственного) и тихого частного человеческого в одном бытийном объеме. Опыт и вопросом – есть ли место частному человеческому в большой истории и каково это место? Сильнее и глубже этот вопрос и задачу эту будет решать «Медный всадник». Но уже и малое стихотворение осени 1828 года предложит свой объем подобного совмещения, с обеспеченной «цельностью впечатления».

«Город пышный, город бедный...» возник на фоне «Полтавы», но связан с ней как будто весьма отдаленно. Между тем оба текста, большой и малый, направлены в сторону «Медного всадника». Из пушкинистов никто не сближал и не связывал эти два текста, но синхронным контекстом творчества Пушкина этого года они неизбежно связаны. Только ли чисто хронологически связаны внешне или это

хронологическое соседство глубже питается корневой системой творчества Пушкина? Корневой системой, где петровско-петербургские, исторические мотивы с лично-лирическими сплетаются тесно. Может быть, будущее синхронное пушкинское собрание, недавно начатое¹¹, где рядом лягут два текста, не разведенные по разлучающим жанровым рубрикам, но тесно сближенные единством творческого зачатия и рождения, может быть, оно представит нам наглядную и убедительную картину. «Нередко противоположные чувства к Петербургу уживаются, хотя и оказываются разведенными по разным уровням или по разным жанрам» – заметил автор идеи петербургского текста¹². Так в пушкинском поэтическом объеме пушкинский Петербург разведен по уровням и по жанрам его малой лирики и «петербургской повести», «Города пышного...» и «Медного всадника».

Итак, «Медный всадник». В самом деле есть, кажется, ниточка связи к нему от петербургско-оленинской миниатюры. Только там все будет наоборот. «...Вознесся пышно, горделиво». Пышное слово является так, что никакого противоречия ему не предполагается. Тут же и стройный вид, и гранит встают под знак «Люблю». Словарный состав петербургского стихотворения важной частью своей, основными словами, но под иными знаками, переходит в петербургскую повесть. Город бедный является тоже, но на сюжетном отстоянии от города пышного. Главное же, что малая человеческая история – это и есть город бедный, они совмещаются. И это малое человеческое не становится светлой спасающей точкой на фоне мрачного города, наоборот – смертельным, безумным, трагическим возражением жизни на апологию Петербурга поэтом. Все в поэме наоборот недавней лирической пьесе, а именно – городу ода, малому человеку трагедия (притом и ода, и трагедия «уживаются», не теряя себя, в пространстве поэмы). Но самый объем содержания – удивительно! – разве не был непринужденно заложен уже в петербургско-любовной миниатюре?

Также и обращение к городу там заложено, но – отличие! «Все же мне вас жаль немножко...» – «Люблю тебя, Петра творенье... Красуйся, град Петров, и стой...» Диалог интонаций не нуждается в комментарии. Разговорное мягкое и – одически-риторическое, классический лирический восторг, где и стройный вид, и гранит присутствуют торжественно. Но и там и здесь – обращение Пушкина к Петербургу. Расколы в мире поэта проходят сквозь эту лирическую фигуру.

Пушкинская поэтика обращения и составляет наш интерес в настоящем этюде. Частная, но достойная тема для пушкинистского изучения, пока не предпринятого. Монографическое внимание к пушкинской лирике хотя бы того же самого года свидетельствует за существенность этой темы. Потому что без остроты ее узрения в лирических текстах мы во многом теряем переживание их. «Город пышный, город бедный...» – не единственное стихотворение, в котором обращение так ярко действует как лирическая сила. В лирике 1828 года у Пушкина была не только Анна Оленина, была и Аграфена Закревская. Был ей посвященный «Портрет». Лирика к той и другой пересекают одна другую на протяжении года.

С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями,
О жены Севера, меж вами
Она является порой
И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.

Многое меняется от того, что этот женский портрет не «нарисован» просто, но *высказан* пристрастной аудитории – «женам Севера», женской же стороне. Аудитории не нейтральной – враждебной, участницам действия, «шумной молве», «приговору света», о чем говорится в другом стихотворении к той же женщине, оригиналу «портрета»: «Когда твои младые лета / Позорит шумная молва...» Но в «Портрете» он не к ней обращается, а к северным женам, названным лишь в одной строке, но становящимся фоном всего портрета, средой, в которой он отделяется и разрезает ее собой («О жены Севера, меж вами...»), своей беззаконностью. Так и внезапное обращение разрезает стихотворение, пробегает посередине «портрета» – пересекает текст, как беззаконная комета пересекает расчисленный круг. «О жены Севера, меж вами...» – нельзя скользнуть по этой строчке, не пережив ее особым образом. Как и в «Городе пышном...», который вскоре будет написан, здесь фигура обращения – структурообразующая фигура, и можно сказать, что мы теряем стихотворение, не пережив отдельно взрывающей стихотворение третьей строки. Теряем то напряженное отношение, в котором «пылающая душа» находится к холодному (жены Севера!) внешнему миру, к которому и обращен

поэт с *защитой* своей героини, поэтической и мужской защитой. Обращение к северным женам – что, как не вновь к тому же холодному Петербургу? Так что и это стихотворение тяготеет по-своему – благодаря единственной обращенной строке – к пресловутому «петербургскому тексту».

Несколько ранее портрет той же пылающей души написал Баратынский в трагической эпиграмме – «Как много ты в немного дней...» (1825). Там поэт прямо к ней обращался, но говорил с ней резко и беспощадно, приводя трагедию на грань морального суда и эпиграммы. Душа была под судом, была вызвана на «процесс» в будущем кафкианском смысле. И вот два поэта на этом процессе не совсем на одной стороне. Один, любя, жалея и восхищаясь, все же смешивает свой голос с судом. Пушкин берет себе на процессе определенную твердую роль – он защитник¹³. И с защитной речью он к суду обращается. Поэт, жены Севера (за которыми – Петербург большого света¹⁴), беззаконная комета – три лица, структура процесса. И в основании этой структуры – единственная лирическая строка обращения с теплой защитой в холодный мир. Строка, которую если не пережить особо, теряешь всю ситуацию. Теряешь энергию текста и с нею *преображение* – не побоимся сильного слова, – которое переживает весь лирический текст (тоже, кстати, укладывающийся в одну протяженную фразу). Как и в «Городе пышном...» мы с той же силой мгновенного преобразования встретимся.

Обращение – традиционная лирическая фигура; природе лирики отвечает, видимо, отношение к миру во втором лице (как в третьем лице относится к миру эпос). В эпическом мире автор более или менее скрыт в творении; в лирическом мире он скорее в процессе творения, в самом состоянии творчества. Поэтому пушкинская поэтика обращения – одна из первичных тем для пушкинистского изучения, очень немалая тема. Немалая и размахом материала, и картиной эволюции. У молодого Пушкина риторические обращения – на каждом шагу. В «детской оде» («Вольность») он восклицает; «Беги, сокройся от очей, / Цитеры слабая царица! / Где ты, где ты, гроза царей, / Свободы гордая певица?» А дальше ставит в позу второго лица едва ли не все, о чем заговорит, – «тиранов мира», «падших рабов», «владык», «мученика ошибок славных» (Людовика XVI), «самовластительного злодея» (Наполеона?). В «Наполеоне» (1821) предмет обращений не только герой («О ты, чьей памятью кровавой...»), но и Россия, солнце Австерлица, пожар Москвы и «краткий наш позор». Риторическая

инфляция творящей лирической силы здесь налицо. И как она по ходу лирики Пушкина собирается, концентрируется, уплотняется и сжимается экономно и мощно – тому волшебные пушкинские примеры мы и пытались здесь рассмотреть. Всего лишь *одним стихом*, пересекающим энергетически лирический текст, преобразуется весь лирический мир.

(И надо бы в заключение хотя бы в скобках – или, может быть, на полях уже не пушкинской лирики, а нашего о ней размышления, – объяснить по поводу этого сильного слова, каким мы здесь пользуемся, – *преображение*. В христианской философии это большое слово, говорящее о просветлении мира как цели нашей жизни и всего мирового процесса. Так по праву ли мы прибегаем к нему, говоря всего-навсего о лирическом стихотворении вполне светского содержания? Но, не касаясь уже искусства в его полноте, лирическое искусство не есть ли особая сила подобного просветления нашего существования и нашей души, свет, который во тьме нашей жизни нам светит? Свет – «сверхматериальный, идеальный деятель», дал ему сто лет назад прекрасное определение Владимир Соловьев¹⁵. Попробуем определение это занять у философа, чтобы сказать про лирику – может быть, она в большом кругу искусства, как и музыка, наиболее идеальный деятель. И действует в мире лирическом этот деятель разнообразно – и улыбкой нежной любви, и энергией заступничества за человеческую душу, защитой. И не заказано большое религиозное слово филологу в его погружении в лирический мир во всей его конкретности. Обращение – одна из форм нашей речи, которой в речи лирической принадлежит роль особенная; это, может быть, вообще ее ключевая фигура, ведь пафос и основная формула лирики, универсальный и самый общий ее предмет – это мир во втором лице. «...Жизнь, зачем ты мне дана?» Это ведь тоже предмет обращения у того же поэта в том же 1828 году. Так что есть прямой путь от фигуры поэтики к высшей лирической цели: композиционная форма лирической речи и есть ее конкретная сила, проводник того света, какой приносит лирика в наше существование).

О жены Севера, меж вами...

Всё же мне вас жаль немножко...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чумаков Юрий. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999, с. 332.

² Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 268; Сквозников В.Д. Стиль Пушкина. // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т. 3. М., 1965. С. 62–63.

³ Ср. фотокопии черновиков «Евгения Онегина» и белой рукописи второй главы в т. 6 большого Академического Пушкина (С. 8, 300, 314, 324, 336 и 560).

⁴ В «Северных Цветах» – с запятой и тире; запятая не воспроизводится в современных изданиях, хотя двойным знаком глубже выражена неокончателность высказывания в первом четверостишии.

⁵ Воспоминанием о Герцене в связи со стихотворением Пушкина мы обязаны В.Д.Сквозникову: это он в своем разборе стихотворения нашел это место из Герцена.

⁶ Герцен А.И. Собрание сочинений в 30-ти томах. Т. VII. М., 1956. С. 344, 355. Перевод французского текста Герцена – Л.Р.Ланского.

⁷ Эпитету «пышный», «диагностически важному» в русской литературе, В.Н.Топоров посвятил специальное исследование, находящееся сейчас в печати. Как выяснено здесь на многих примерах из русской поэзии (Сумарокова, М.Н.Муравьева, Жуковского, Батюшкова, Дельвига, Баратынского), «город пышный» («пышный град» – по преимуществу в этой форме) стал ко времени пушкинского стихотворения постоянным, почти дежурным эпитетом Петербурга. К этому полустертому поэтическому клише Пушкин и прижимает тесно эпитет противоречащий, строя двуипостасный, но цельный, нерасщепленный в этой двуликости образ.

⁸ «Начало Петербургскому тексту, – читаем у автора этой идеи, – было положено на рубеже 20–30-х годов XIX в. Пушкиным (“Уединенный домик на Васильевском”, 1829, “Пиковая дама”, 1833, <...> “Медный всадник”, 1833, ср. также ряд “петербургских” стихотворений 30-х годов)» (Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 275–276.) Кажется, убедительно было бы открыть этот ряд петербургских стихотворений и с ним вместе сам ряд петербургского текста нашим стихотворением 1828 года: встающий в нем образ уже – впервые, может быть, в литературе – отличается той поэтически-теоретической, историософской концептуальностью и сгущенностью, которая позволяет говорить о петербургском тексте литературы как о новом явлении, в отличие просто от петербургской темы в литературе. «Город пышный, город бедный...» как бы собрал и вместил уже известную критическую массу, позволяющую говорить о новом явлении.

⁹ Летопись жизни и творчества Александра Пушкина / Сост. Н.А.Тархова. Т. 2. М., 1999. С. 415.

¹⁰ Оленина А.А. Дневник. Воспоминания. СПб., 1999. С. 81.

¹¹ *Пушкин*. Собр. соч. Художественные произведения, критические и публицистические труды, письма, рисунки, пометы и деловые бумаги, размещенные в хронологическом порядке. Том 1. М., 2000.

¹² *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 271.

¹³ Пушкин берет ее под защиту также и от Баратынского, поэт от поэта. У Баратынского и у Пушкина она общая героиня. В том же 1828 году Пушкин пишет в набросках статьи о поэме «Бал», за героиней которой у Баратынского – та же живая комета: «Напрасно поэт берет иногда строгий тон порицания, укоризны <...> Мы чувствуем, что он любит свою бедную страстную героиню».

¹⁴ Замечание орфографическое: в единственной прижизненной пушкинской публикации (в тех же «Северных Цветах на 1829 год») в «женах Севера» «Север» прописан с заглавной буквы, которая в большинстве современных изданий (за исключением большого Академического собрания, но в известном 10-томном малом академическом это так) не воспроизводится. Эта заглавная буква между тем повышает вместе с собой значение «жен» как действующих лиц на идущем процессе: ведь не только, конечно, географический и космический север они представляют, но общественную силу северной столицы, великосветский Петербург.

¹⁵ *Саловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 38.

Как сделан «Медный всадник»

Присцилла Мейер

МИДЛТАУН (США)

ГЕНИЙ всегда зачаровывает нас, и мы пытаемся проникнуть в его тайну, разбирая отдельные элементы. Письма Пушкина, дневники, статьи, заметки, эпиграммы, письма и воспоминания его друзей, огромное количество итальянских, французских, английских и русских книг, которые, как достоверно известно, он прочел, – все это может помочь проникновению в творческий процесс. Но «Медный всадник» стоит особняком, так как рукописи не позволяют решить проблему генезиса поэмы¹. Некоторые влиятельные критики выделяют источники отдельных тем: Вацлав Ледницкий исследует неоднозначное отношение Пушкина к Петру Великому и его предполагаемый диалог с Мицкевичем в «Медном всаднике»²; Роман Якобсон выявляет связь между осенью 1830 и 1833 годов³. Еще одну возможность объяснения генезиса поэмы дает до сих пор не обращавшая на себя внимание исследователей статья «Наводнение в Нанте» (*L'inondation à Nantes*), которую опубликовала в 1832 году мадам Эмэ Арель (*Aimée Harelle*).

Известно, что Пушкин искал решения для соединения в будущей поэме различных элементов: Петр Великий, декабрьское восстание, наводнение 1824 года, источники, которые он сам цитирует в замет-

*Priscilla Meyer. How The Bronze Horseman Was Made // Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. XXXIX (Two Hundred Years of Pushkin. Vol. II. Alexander Pushkin: Myth and Monument). Amsterdam – New York, 2003. P. 163–175. Перевод статьи публикуется с любезного разрешения автора и редакции *Studies in Slavic Literature and Poetics*.*

как к поэме, его собственные персонажи Евгений и Параша. По распоряжению Николая I в 1831 году Пушкин начал в Государственном архиве работу над историей Петра Великого, а летом 1833 году начал тайно изучать документы, касающиеся восстания Пугачева⁴. Совмещение предыдущих сюжетов и двух историй, над которыми работал Пушкин, привело к возникновению драматических отношений между Евгением и Петром Великим в «Медном всаднике».

Отдельные элементы, соединенные в «Медном всаднике», неоднократно обсуждались в пушкинистике; здесь будет достаточно привести их список.

1. Неоднозначное отношение Пушкина к фигуре Петра Первого, сыгравшего в русской истории как роль просветителя, так и роль уничтожителя боярства. «Медный всадник» – это диалог с «Отступлением» Мицкевича по поводу реального Петра и его мифического представления в Фальконетовом памятнике, особенно – с «Олешкевичем» («День в Петербурге накануне наводнения 1824») и «Памятником Петру Великому», где польский поэт называет Петра «бронзовым царем». Пушкин переписал стихотворения Мицкевича в записную книжку примерно в конце 1832 года⁵.

2. Декабрьское восстание 1825 года, зашифрованное в «Медном всаднике»⁶. Евгений сидит верхом на льве напротив того дома, из которого стреляли в декабристов на площади, ныне переименованной в площадь Декабристов. Пушкин потому упоминает имена генералов (это были граф Милорадович и генерал-адъютант Бенкендорф), посланных царем для помощи утопающим, что они сыграли роль в подавлении бунта в следующем году⁷. Даже то, как Пушкин говорит о береге Невы (взморье), указывает, как считала Анна Ахматова, на неизвестное место погребения пяти казненных декабристов⁸. И собственные примечания Пушкина к поэме намекают на тему декабристов⁹.

3. Персонажи Евгений и Параша взяты из более раннего произведения Пушкина. Герой неоконченной поэмы «Езерский» (1832), фрагмент которого вошел в «Родословную моего героя» (1836), был взят за основу для характера Евгения, лишившегося аристократизма Езерского¹⁰. Мечты Евгения о тихом будущем напоминают некоторые пушкинские мысли, которыми он делился в «Путешествии Онегина», но в «Медном всаднике» Пушкин пренебрегает ими, чтобы подчеркнуть непримечательность Евгения и присущую ему скромность¹¹. Подразумеваемому отождествлению Езерского с Пушкиным

соответствует в «Медном всаднике» фигура бедного поэта, который поселяется в покинутом жилище Евгения. Возможно, это он расскажет историю Евгения и тем уладит конфликт между природой и культурой, гражданином и государством, спасая таким образом Евгения и Парашу от забвения.

Параша, несомненно, имеет отношение к Параше из «Домика в Коломне» (1830). Коломенская Параша и ее овдовевшая мать живут в небольшом домике, который, как мы узнаем от рассказчика, впоследствии был снесен¹². В «Медном всаднике» в Коломне, где до своей ссылки в 1820 году жил сам Пушкин, живет Евгений, а вдова с дочерью – на одном из невских островов. События «Домика в Коломне» произошли, как говорит рассказчик, «тому лет восемь», значит – в 1822 году, то есть за два года до событий, описываемых в «Медном всаднике». Если мы сопоставим эти две поэмы, на что, очевидно, рассчитывал Пушкин, то можно предположить, что домик исчез к 1830 году, так как был сметен наводнением 1824 года. Но на это нет и намека в поэме, в начале которой рассказчик спрашивает «Живы ли они?», да и сама история – это изящная шутка.

Очевидно, что Пушкин в «Домике в Коломне» решил лишь намекнуть на наводнение, но не обращаться к нему. Другая история, «Уединенный домик на Васильевском», как считается, была взята В.П. Титовым из анекдота, рассказанного Пушкиным в 1828 году: это история о бедном петербургском служащем, потерявшем во время наводнения невесту. Даже если «Уединенный домик...» – это прообраз рассказа о Евгении и Параше, Пушкин ждал еще пять лет, перед тем как включить его в конфигурацию элементов, составляющих «Медный всадник».

Но «Медный всадник» – рассказ о конфликте трех действующих лиц¹³: Петра, Евгения и петербургского наводнения 1824 года, а мы до сих пор коснулись только двух. Как глубокий интерес Пушкина к Петру и к восстаниям (от Пугачева до декабристов) и его ранние герои Евгений и Параша, занимавшие его в начале 1830-х, оказались связанными воедино с фактом наводнения 1824 года? Было ли наводнение тем отсутствовавшим элементом, который впервые объединил все вышперечисленные компоненты, чтобы произвести «величайшую из поэм, когда-либо написанных по-русски», как называет ее Д. Мирский¹⁴? В стихотворении Мицкевича «Олешкевич» очень кратко описан предшествовавший наводнению день и всего четыре строки посвящены описанию стихии¹⁵. В одном из вариантов введения к «Медному всад-

нику» Пушкин говорит, что еще в 1824 году «дал обещанье» «сердцам печальным» своих современников описать наводнение¹⁶; с другой стороны, Эндрю Кан утверждает, что больше ничто не указывает на связь темы наводнения с ранней редакцией произведения, и оно не было тем событием, на котором Пушкин намеревался остановиться подробнее¹⁷. Никто не дал ответ на вопрос, почему это историческое событие, не имеющее отношения ни к Петру, ни к Екатерине, царствования которых Пушкин изучал столь детально, сделалось темой «петербургской повести». И почему после шестинедельного путешествия по местам пугачевского восстания, включавшего поездки в Берды и Уральск, Пушкин, приехав в Болдино 1 октября 1833 года, начал писать «Медный всадник» и 30 октября завершил его?

Якобсон упоминает о возможной связи между екатерининским памятником Петру и наводнением времен Екатерины. В лицейском стихотворении «Воспоминания в Царском селе» (1814) Пушкин описывает царскосельскую Чесменскую колонну: «окружен волнами <...> Вознесся памятник <...> Кругом подножия, шумя, валы седые / В блестящей пене улеглись»¹⁸. Хотя три элемента: статуя, волны и пена – устанавливают соответствие между описанием Чесменской колонны с описанием Медного всадника, связь последнего с наводнением екатерининских времен остается лишь гипотетической. Как бы то ни было, соединение тем статуи, монарха и воды и/или наводнения вдохновило поэта только девятнадцать лет спустя.

Помня, что нам ничего не известно о стадиях работы над поэмой, я предполагаю, что Пушкин прочел рассказ Арель «Наводнение в Нанте» в период между публикацией этого текста в январе 1832 года и сентябрем 1833-го, и это ускорило соединение композиционных элементов «Медного всадника», многие из которых к 1832 году были уже собраны. Как предполагает Ледницкий, «Медный всадник» настолько богат точными цитатами, что Пушкин, должно быть, привез с собой материалы для поэмы из Петербурга¹⁹. Среди них могло быть и «Наводнение в Нанте».

«Наводнение в Нанте» появилось в первом выпуске журнала «*Revue étrangère de la littérature, des sciences et des arts*» в январе 1832 года. Это был необычный журнал: он публиковался в Петербурге исключительно по-французски. Это было нечто вроде дайджеста, куда входили научно-популярные статьи (о спасательных жилетах, источниках света, инстинктах пауков), статьи на актуальные темы (исправительные колонии в Англии, финансовая ситуация в Соеди-

ненных Штатах), театральные обозрения, путевые заметки, очерки нравов («Физиология сигары», «Гастрит»), анекдоты и произведения французской литературы. Здесь были опубликованы рассказы, стихотворения, главы из романов Виктора Гюго, Оноре де Бальзака, Александра Дюма, Эжена Сю и других, менее известных писателей. Популярность этого издания подтверждается тем фактом, что оно выходило ежеквартально вплоть до 1864 года. И тем не менее, на него почти нет ссылок даже в критической литературе, посвященной интерпретации французской литературы русскими писателями.

При том, что Пушкин на протяжении всей жизни весьма интересовался всем французским, особенно литературой, а более всего, как показала Вера Мильчина²⁰, французской прозой 1830-х годов, и к тому же активно участвовал в петербургской периодике как журналист и как издатель, неудивительно, что в его библиотеке оказались первые восемь выпусков ревью²¹. Скорее всего, Пушкин сразу же, до середины сентября прочел первый выпуск этого нового журнала, появившегося в Петербурге, где он жил в то время. Это подтверждают его письма. Последнее петербургское письмо 1832 года содержит замечания в отношении французской критики, журналов и поэзии того периода: «Проза едва-едва выкупает гадость того, что зовут они поэзией»²², — писал он Погодину, обсуждая проект содержания своей собственной «Литературной газеты».

Что мог найти Пушкин в «Наводнении в Нанте» такого, что вдохновило бы его собственное «Наводнение в Петербурге»? Рассказ Арель — это глава из ее романа «Проклятый, или Эпизод из войн Вандеи» («Le maudit ou Épisode des guerres de la Vendée»), о котором издатели пишут, что «главные герои там отмечены печатью достоверности, и это пробуждает подозрение, что они далеко не вымышленные». «Наводнение» начинается реалистическим описанием нантской гавани, где Луара впадает в Атлантический океан (см. Приложение). Разумеется, обстоятельства наводнения всегда имеют общие признаки, но эти достаточно специфичны. Размещение дельты реки и ее островов, подробности повседневной жизни, описания следствий наводнения близки к пушкинским:

*Река ... неупорно вздымает свои мутные воды. Она разливается повсюду*²³.

Нева всю ночь
Рвалась к морю против бури
Не одолев их буйной дури...

Теснился кучами народ,
Любуясь брызгами, горами
И пеной *разъяренных* вод²⁴.

Естественно, соединение островов, рек и океана наиболее впечатляет:

Очаровательные островки, сочные лужайки, накануне покрытые толпами отдыхающих, представляя привлекательный вид левого берега, – сегодня все превратилось в *волнующееся море, из которого торчат верхушки деревьев, увешанные клочьями пены, иногда – несколько домов, на которые накатываются и разбиваются волны.*

Но силой ветра от залива
Перегражденная Нева
Обратно шла, гневна, бурлива,
И *затопляла острова.*

И, конечно, первыми были затоплены самые низкие места:

Со временем наводнение пугающе развилось: оно уже *проникло в нижние кварталы города...*

Воды вдруг
Втекли в *подземные подвалы*

Оба автора описывают отчаяние людей при виде гибнущего имущества, которое они копили всю жизнь и без которого дальнейшее существование невозможно:

Сотни рук торопливо уносили из прибрежных домов *предметы, которые вода могла унести с собой или разрушить*, вода поднималась так быстро, что казалось невозможным спасти все. *И каждый был подавлен мыслями о непоправимом ущербе, предотвратить который было тщетно даже пытаться.*

Пушкин прибегает к метафоре грабежа и, с другой стороны, гнева Божьего, чтобы нарисовать ту же картину:

Осада! Приступ! Злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревна, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,

Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!

Народ

Зрит божий гнев и казни ждет.

Увы! Все гибнет, кров и пища!

Где будет взять?

Как заметил Вернадский, волны Невы, «осаждающие величественные петербургские здания, символизируют скопления людей, взбунтовавшихся против мира и порядка», что близко пушкинскому описанию восстания Пугачева²⁵. «Наводнение в Нанте» также подспудно содержит политический комментарий. Описание затопленного порта Нанта служит вступлением к рассказу о шестнадцатилетней девушке Элен, не имевшей возможности выбраться из рушащегося дома. Рабочие под руководством маркиза и его сына, виконта, несомненно, влюбленного в девушку, пытаются ее спасти. Он «бледен и взволнован», «дрожит от возбуждения» и испытывает «сильнейшее беспокойство» за девушку, примостившуюся на балке над зияющим отверстием. «Ее ноги, лишившись опоры, погружаются в постоянно прибывающую воду».

Элен спасена, а Параша – нет, но некоторые элементы этой истории сопоставимы с «Медным всадником»: девушка тонет в доме, разрушенном наводнением, мечется в тревоге возлюбленный, и волны готовы подняться к ногам. В «Медном всаднике» так описан Евгений, «смертельно бледный», сидящий верхом на каменном льве:

Он страшился, бедный,
Не за себя. Он не слышал,
Как подымался страшный вал,
Ему подошвы подмывая...

Движение от «Домика в Коломне» и «Езерского» к «Медному всаднику» – это движение от классицизма и романтизма к «поэзии повседневной жизни и маленького человека»²⁶. Сопоставление Евгения с виконтом из «Наводнения в Нанте» подчеркивает ценность пушкинского решения выбрать «маленького человека» на роль влюбленного, страдающего от трагической гибели возлюбленной. Пушкин, опростив Езерского до Евгения, снизил его социальный статус, чтобы он мог репрезентировать обычного человека. Это обстоятельство должно быть каким-то образом приведено в соответствие с тем материалом поэмы, который связан с декабристами. «Наводнение в Нанте» содержит намек на решение этого вопроса.

Из первых строк мы узнаем, что «Наводнение» происходит в 1789 году. На набережной мы встречаем молодого капитана с американского судна под названием «Независимость». Это герой, спасший Элен. Он «сражался не раз, чтобы утвердить независимость Америки»²⁷, и теперь его бывший военный корабль используется как торговое судно. Он прибыл в решающий момент, когда кто-то говорит, что спасти девушку можно, лишь подплыв под здание и вытащив ее из бушующей реки. Виконт предлагает десять тысяч франков тому, кто пойдет на этот риск. Бледный, бедно одетый, изможденный человек предлагает свои услуги, хотя он явно слишком слаб, чтобы рассчитывать на удачу. Он готов погибнуть, если предложенная сумма достанется его голодающей семье. Услышав это, капитан протягивает ему свой бумажник и вызывается рискнуть.

«Вы?!», – отвечает маркиз... «Но, мсье, я не могу это допустить».

«Моя жизнь ценна не более, чем жизнь этого несчастного человека», – сурово прерывает его моряк²⁸.

Подспудная тема равенства людей делается все более явной с высказываемым маркизом сожалением, что он оказался «всего лишь свидетелем благородного поступка», и ответом капитана: «Вы или я, какое это имеет значение?»²⁹. Таким образом, «Наводнение в Нанте» содержит указания на революции во Франции и Америке и связанные с ними идеалы.

Политические взгляды Пушкина, как подчеркивает Эйдельман, с трудом поддаются классификации³⁰, и это дало пищу для дискуссии среди специалистов. Семен Франк, стремясь продемонстрировать глубокий консерватизм Пушкина, искажает факты, когда цитирует лишь второй абзац «Джона Теннера», где Америка предстает в негативном свете³¹. Пушкин написал его в 1836 году, в конце жизни, тогда как первый абзац отражает его более ранние воззрения:

С некоторого времени Северо-Американские Штаты обращают на себя в Европе внимание людей наиболее мыслящих. Не политические происшествия тому виною: Америка спокойно совершает свое поприще, донныне безопасная и цветущая, сильная миром, упроченным ей географическим ее положением, гордая своими учреждениями³².

И это уже не говоря о том, что Пушкин не был «твердо убежден в тщетности революций»³³, страшась повторения французского террора в России. Хотя Пушкин высоко ценил русскую аристократию и неод-

нозначно относился к царизму, он симпатизировал декабристам, выступавшим против крепостного права и деспотизма, и его поэзия продолжала вдохновлять либеральную мысль после 1825 года³⁴. Провал декабрьского восстания он связывал с отсутствием в России третьего сословия, то есть, как это следует из элегии «Андрей Шень» (1825), проводил параллель между восстанием в России и революцией во Франции³⁵, которую он изучал в 1830 годы, обращаясь за книгами к Елизавете Хитрово, чтобы написать (так и не завершённую) историю революции³⁶. В «Андрее Шень» «равенство» дважды рифмуется с «блаженством», несмотря на то, что далее Пушкин сетует на отсутствие Закона, ведущее к цареубийству. «Священная свобода» – это, несмотря ни на что, «богиня чистая», которая не несёт ответственности за безумство народа: «Под сению равенства / В объятиях твоих он сладко отдохнет»³⁷. Эгалитаризм, свойственный «Наводнению в Нанте», события 1789 (не 1792) года, яркая трактовка американской революции и ее героического победоносного представителя могли бы дать для «Медного всадника» скрытый позитивный вариант событий 1825 года с более счастливым финалом, чем тот, который ждал Россию или Евгения с Парашей. То, что скромный чин Евгения соотносится с размышлениями Пушкина о французской революции, явствует из восьмой строфы «Езерского», где сказано: «Из бар мы лезем в tiers-état»³⁸ (несмотря на то, что Пушкин высказывает здесь сожаление об упадке аристократии). «Наводнение в Нанте» может быть воспринято по крайней мере как основание для горького сравнения с ситуацией в России, ведь американский капитан воплощает индивидуальную свободу и самоуважение – качества, которые Пушкин считал необходимыми для идеального представителя русского дворянства.

Помимо тематических соответствий – наводнение, любовная история, революция – между двумя произведениями имеется еще две точки соприкосновения. Американский капитан проходит через хаотические нагромождения жилых построек бедной части города – «грустное, жалкое зрелище» – и доходит до Биржи: «Это не было красивое здание, которым Нант мог гордиться, но жалкий деревянный барак»³⁹. Бедность и беспорядок прошлого заменяются красотой настоящего, как в пушкинском введении.

А что же главная тема «Медного всадника», преследование человека статуей? Истоки темы ожившей статуи можно найти у Мольера, Вашингтона Ирвинга и даже у Лемерсье⁴⁰. Но Евгений – это, конечно, не Дон Жуан, его безумие имеет другую причину. Неясно, что

именно сводит Евгения с ума – потеря Параши, само наводнение, его беспомощность перед всемогущим Петром⁴¹, – но это очевидным образом происходит тогда, когда он обнаруживает, что домика Параши больше нет: «И вдруг, ударя в лоб рукою, / Захотел»... Его травматический опыт вызвал галлюцинацию: статуя его преследует. Параллель к этому есть в конце «Наводнения в Нанте». И хотя здесь это используется скорее как лирическое завершение, чем тематическое развитие, герой вновь переживает то, что с ним случилось, в кратковременной галлюцинации.

После спасения Элен капитан спешит назад, на корабль, чтобы успеть отправиться в плавание во время прилива:

Оказавшись перед местом, где были руины, он останавливается, его сердце учащенно бьется... Его воображение вновь явило юную девушку, все еще сидящую на шатающейся балке, тогда как он уже помог ей выбраться. Это неувимое видение, это бледное благородное лицо, на которое он смог бросить лишь беглый взгляд, казалось, в этот момент склонилось к нему, умоляя о помощи. Он простер руки, затем скрестил их на груди, как если бы снова обнял очаровательное создание, которое, как он думал, было перед ним...⁴²

Но капитан был в здравом уме, предприятие закончилось успешно; он пришел в себя. «Прекрасный и мучительный мираж», – говорит он, – «должен ли я бояться или желать видеть тебя снова?». Мираж можно сопоставить с безумием Евгения: вызов, который Евгений бросает Всаднику, соотносим с ролью капитана в американской революции. Капитану грезится Элен, находящаяся в опасности, вскоре после того, как он спас ее, а галлюцинация видится Евгению спустя год после исчезновения Параши, то есть в 1825 году, что явным образом устанавливает соответствие между вызовом, который бросает Евгений, и восстанием декабристов⁴³. Пушкин смотрит и на декабрьские события, и на наводнение с «шекспировской» точки зрения, заставляя Евгения видеть в Петре причину гибели Параши и неявным образом сравнивая этот конфликт с аналогичными конфликтами в других странах.

Установив столько соответствий между «Наводнением в Нанте» и «Медным всадником» – реалистическое описание наводнения; скрытые отсылки к революционным идеям; девушка в доме, смытом наводнением; город, в котором рельефно очерчена пропасть между богатыми и бедными; видения и галлюцинации героя – мы можем

предположить, что французская история послужила для Пушкина каталитатором, позволившим соединить до того разрозненные компоненты. Среди них – результаты архивной работы над историей Петра, горечь по поводу друзей-декабристов, стихотворения Батюшкова, Мицкевича, Вяземского, его собственные произведения – от «свободолюбивых стихов», таких как «Вольность» и «Андрей Шень», до гораздо менее гражданственных произведений, как «Езерский» и «Домик в Коломне», и целый ряд других подтекстов (Книга Бытия, «Энеида», «Буря», «Дон Жуан»). Сдвиг от эпического введения к повествовательной части поэмы мог быть вызван влиянием французской прозы⁴⁴. Поэма Пушкина становится «петербургской повестью», когда он выводит историю Евгения и Параша на сцену наводнения. История о том, что случилось с Элен, могла поспособствовать кристаллизации богатого материала, что привело к воссозданию петербургского наводнения 1824 года в Болдино осенью 1833-го.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Мадам ЭМЭ АРЕЛЬ

Наводнение в Нанте (отрывок)

Ветер меняется на восточный и прогоняет наконец со стороны океана дождевые облака, которые в течение трех недель разрывали серую завесу суровой зимы. Небо вновь засияло, и под воздействием яркого солнца в мягком и благоуханном воздухе раскрылся месяц март года 1789-го. Приблизительно семь часов утра; небывалая деятельность развернута в порту Нанта, и однако – странное дело – никто из многочисленных певцов не поет песен, не слышно стука плотницких молотков. Конопатчики не окуривают смолой склоненные кили судов. Матросы перестали собирать большие полотнища парусины, по которым еще вчера торопливо сновали их руки. Строительство, ремонт, плетение канатов – все отложено: толпа рабочих разных классов в этот момент занята необычной работой, и когда они поднимают голову, видно, что беспокойство запечатлелось на каждом лице. Все движения на-

правляются поспешностью. Нигде не слышно веселых разговоров, никто не поднимает голоса, если нет необходимости передать срочное указание.

Взгляните на Луару, и вы поймете причину этого удручающего волнения. Река, внезапно возросшая из-за таяния снегов и долгих дождей, *неудержимо вздымает свои мутные воды*. Она разливается повсюду. Очаровательные островки, сочные лужайки, накануне покрытые толпами отдыхающих, представляя привлекательный вид левого берега, – сегодня все превратилось в *волнующееся море, из которого торчат верхушки деревьев, увешанные клочьями пены, иногда – несколько домов, на которые накатываются и разбиваются волны*. Со временем наводнение пугающе развивалось: оно уже проникло в нижние кварталы города и не замедлит затопить набережные. Сотни рук торопливо уносили из прибрежных домов предметы, *которые вода могла унести с собой или разрушить*, она поднималась так быстро, что казалось невозможным спасти все. *И каждый был подавлен мыслями о непоправимом ущербе, предотвратить который было тщетно даже пытаться*.

Так же деятельны, как и встревоженные жители Нанта, но руководимые иными мотивами, были моряки *разных стран*, которые крутились на берегу, занимаясь приготовлениями к отплытию, которое уже давно откладывалось из-за встречного ветра. По команде *капитанов на каждом судне подымается национальный штандарт*, сматываются канаты, покрываются парусами реи и, наконец, поднят якорь (курсив мой. – П.М.).

ПРИМЕЧАНИЯ

Я признательна Александру Шенкеру, Сюзанне Фусо и Вере Мильчиной за ценные замечания по моей рукописи, которые я, как могла, постаралась учесть.

¹ См. *Kahn Andrew*. Pushkin's «The Bronze Horseman». London, 1998. P. 3–8.

² *Lednicki Wacław*. Pushkin's «Bronze Horseman». Westport, 1978.

³ *Jakobson Roman*. Pushkin and his Sculptural Myth. Hague–Paris, 1975. P. 26.

⁴ *Эйдельман Натан*. Пушкин: история и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 142–148.

⁵ *Lednicki*, op.cit. С. 25–42. О значении Мицкевича см. гл. 8.

- ⁶ *Vernadsky G.* Pushkin and the Decembrists // Centennial Essays for Pushkin, ed. Samuel H. Cross and Ernest J. Simmons. New York, 1937. P. 45–76; *Благой Д.* Социология творчества Пушкина. Этюды. М., 1929. С. 263–328; Jakobson, op.cit. P. 25.
- ⁷ *Briggs A.D.P.* A Comparative Study of Pushkin's «The Bronze Horseman», Nekrasov's «Red Nosed Frost», and Blok's «The Twelve». Lewiston/Queenstone/Lampeter, 1990. P. 106–107.
- ⁸ *Ахматова А.* Пушкин и невисское взморье // *Ахматова А.* Сочинения в 2-х томах. Т. 2. М., 1986. С. 119–126.
- ⁹ Дискуссия специалистов по проблеме содержания в «Медном всаднике» материала, посвященного восстанию декабристов, представлена в кн.: *Andrew Kahn*, op.cit. P. 16–17.
- ¹⁰ *D.S. Mirsky.* Pushkin. New York: Dutton, 1963. P. 209–210; Lednicki, op.cit. P. 13–14; *В.И. Кулешов.* Жизнь и творчество Пушкина. М., 1987. С. 331.
- ¹¹ *Jakobson*, op.cit. P. 26.
- ¹² *William Harkins.* The Place of «Domik v Kolomne» in Pushkin's Creation // Alexander Pushkin: A Symposium on the 175th Anniversary of his Birth, ed. Andrej Kodjak and Taranovsky. New York., 1976. P. 196–205.
- ¹³ В соответствии с наблюдением Лотмана, что представления Пушкина об историческом процессе в 1830-х приняли форму трехэлементной парадигмы. См.: *Лотман Ю.* Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Пушкин. СПб, 1995. С. 294–299.
- ¹⁴ *D.S. Mirsky*, op.cit. P. 212.
- ¹⁵ *Lednicki*, op.cit. P. 137.
- ¹⁶ Цит. по: *Lednicki*, op.cit. P. 12.
- ¹⁷ *Kahn*, op.cit. P. 5.
- ¹⁸ *Jakobson*, op.cit. P. 25.
- ¹⁹ *Lednicki*, op.cit. P. 11–12.
- ²⁰ Вера Мильчина показала, в какой степени Пушкин использовал прозаические произведения французских авторов в своих стихах и прозе. – См.: *Мильчина В.* Французская литература и произведения Пушкина 1830-х гг. // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка, 1987. Т. LXV. № 3. С. 244–254.
- ²¹ *Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Выпуск IX–X. СПб., 1910. С. 369. По сообщению Евгения Белодубровского, страницы разрезаны в тех номерах, которые вышли при жизни Пушкина.
- ²² *Пушкин А.С.* Письмо 495, первая половина сентября, 1832 // *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. М., 1962–1966 (далее – ПСС). Т. 10. С. 416.
- ²³ *Madame Aimée Harelle.* L'inondation à Nantes // Revue étrangère de la littérature, des sciences et des arts. 1832. I. P. 24–41 (далее – L'inondation).
- ²⁴ ПСС. Т.4. С. 377–398.

- ²⁵ *Vernadsky*, op.cit. P. 74
- ²⁶ *Harkins*, op.cit. P. 205
- ²⁷ *L'inondation*. P. 26.
- ²⁸ *Ibid.*. P. 37.
- ²⁹ *Ibid.*. P. 38.
- ³⁰ *Эйдельман Н.* Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 111
- ³¹ *Франк С.* Пушкин как политический мыслитель // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 396–422.
- ³² *Пушкин А.С.* Джон Теннер // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 434–469, 434–435.
- ³³ *Michael Karrovich.* Pushkin as an Historian // Centennial Essays for Pushkin, ed. Samuel H. Cross and Ernest J. Simmons. New York, 1937. P. 181–200. Я признательна д-ру Тиму Биньону (Wadham College, Оксфорд) и Вере Мильчиной за их замечания по этой теме.
- ³⁴ *Мейлах Б.С.* Пушкин и декабристы после 1825 года // Пушкин: исследования и материалы. Т. 2. М.–Л., 1959. С. 196–213.
- ³⁵ *Благой Д.* Священная лира. М., 1982. С. 307.
- ³⁶ *Кулешов*, указ. соч. С. 312–314.
- ³⁷ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 259–260; *Эйдельман Н.* Пушкин и декабристы. М., 1979, с. 312.
- ³⁸ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 4. С. 344.
- ³⁹ *L'inondation*. P. 28.
- ⁴⁰ *Jakobson*, op.cit. P. 10; *Robert Belknap.* A Likely Story. Pushkin's «Bronze Horseman»: A Study in Verisimilitude // The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in Honor of Victor Terras, ed. Amy Mandelker and Roberta Reeder. Ohio, 1988. P. 26–33; *Catharine Theimer Nepomnyashchy.* The Poet, History and the Supernatural: A Note on Pushkin's «The Poet» and «The Bronze Horseman» // The Supernatural in Slavic and Baltic Literature. P. 34–46. См. также гл. 6 этого издания.
- ⁴¹ *Gleb Zhekulin.* On Rereading the «Bronze Horseman» // Canadian Slavonic Papers, 1989. Vol. 29. P. 228–240 (230).
- ⁴² *L'inondation*. P. 41.
- ⁴³ *Nepomnyashchy*, op.cit. P. 37.
- ⁴⁴ А. Н. Архангельский (Стихотворная повесть А.С.Пушкина «Медный всадник». М., 1990. С. 8) замечает, что проза является источником реализма «Медного всадника».

Перевод с английского и французского: Нина Сосна

Тема безумия в произведениях второй болдинской осени

Поэма «Медный всадник» и повесть «Пиковая дама»

Нина Меднис

Н О В О С И Б И Р С К

КАК ИЗВЕСТНО, «Пиковая дама» и «Медный всадник» предельно близки по времени создания – оба произведения написаны в Болдине в октябре 1833 года. Известно также, что вторая болдинская осень заметно отличается от первой. С одной стороны, Пушкин, так же как в 1830 году, постоянно сулит в письмах обильный урожай. Так, 2 октября 1833 года он пишет жене: «Теперь надеюсь многое привести в порядок, многое написать и потом к тебе с добычею»¹; ей же 11 октября: «Я пишу, я в хлопотах, никого не вижу – и привезу тебе пропасть всякой всячины» (X, 451); ей же 30 октября: «Недавно расписался и уже написал пропасть» (X, 454). С другой стороны, вторая болдинская осень с первых дней вошла не в ту колею. «Подъезжая к Болдину, у меня были самые мрачные предчувствия», – пишет он Наталье Николаевне в том же письме от 2 октября (X, 448) и далее там же: «Въехав в границы болдинские, встретил я попов и так же озлился на них, как на симбирского зайца. Недаром все эти встречи» (X, 449). Приметы никогда не были для Пушкина пустыми, и на сей раз дурные предзнаменования явно огорчают его. Кроме того, они сочетаются с телесным недомоганием, о котором поэт тоже говорит в письмах: «Я что-то сегодня не очень здоров» (Н.Н. Пушкиной 8 октября 1833 года) (X, 451); «Все эти дни голова болела, хандра грызла меня.. Начал много, но ни к чему нет охоты; бог знает, что со мною делается» (ей же 21 октября 1833 года) (X, 453). И так до конца болдинского периода. Такое настроение принято объяснять тревогой за жену и детей, которую

действительно высказывает Пушкин в первом же письме из Болдино. Но в октябрьских письмах есть еще один постоянно звучащий мотив: в каждом письме Пушкин увещевает жену умерить кокетство, и, как видно по письмам, мысль эта стала для него навязчивой. Трудно утверждать наверняка, что здесь было первичным – думы о возможном нескромном поведении жены рождали болезнь тела и духа или последние выплескивались на бумагу в форме навязчивых ревнивых идей. Так или иначе болдинская осень 1833 года породила три произведения, близких по характеру тревожности: поэму «Медный всадник», повесть «Пиковая дама» и стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума...» Во всех трех обыгрывается реальность или возможность безумия и, как показывает стихотворение, не только отчужденно, применительно к вымышленному герою, но и по отношению к себе². Внешний, принятый, источник стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума...» – весть о безумии Батюшкова – кажется нам мало убедительным. Батюшков был болен с 1822 года. В Россию поэта привезли в 1828 году, и с той поры в его состоянии особенных изменений не было. Дело, по-видимому, в самом Пушкине. Он панически боится безумия и, вместе с тем, не может уйти от мыслей о нем. Тема эта неодолимо притягивает его. Пушкин пытается, как всякий художник, «избавиться стихами» от тревоги и страха и создает при этом из разных произведений по-своему единый текст, в котором одно и то же поворачивает разными гранями, рождая многомерную картину, где свободно совмещаются и смещаются точки зрения и формы их выражения.

О взаимоотражениях «Медного всадника» и «Домика в Коломне» пушкинисты писали³. Нечто сходное можно обнаружить и в паре «Медный всадник»–«Пиковая дама». Внешнее сходство здесь очевидно: тут и там герой безумец, тут и там событийное движение, за исключением начала и конца, иллюзорно, ибо основные события происходят в расстроенном воображении героя, и тут и там действия героев, хотя и по-разному, направляет случай и т. д. Однако перед нами произведения разных жанров и разного повествовательного типа, трудно поддающиеся сравнению. Поэтому далее мы будем не столько сопоставлять, сколько противопоставлять их, тем более что узел целого завязывается здесь благодаря не сходству, а различию.

В основе и «Медного всадника» и «Пиковой дамы» лежит анекдот, но по-разному поданный. В «Медном всаднике» он узнается лишь тог-

да, когда мы резко меняем ракурс видения текста, выдвинув на первый план собственно бытовой аспект сюжета, что, однако, неизбежно ведет к деформации художественной структуры и преобразованию жанра. При целостном же восприятии текста формально-содержательные границы поэмы резко раздвигаются, и анекдотический костяк тонет, растворяется в философско-символической картине бытия. Герой анекдота вырастает в поэме до возвышенного безумца. Не случайно описание отдельных эпизодов роднит Евгения с юродивым из «Бориса Годунова». В качестве наглядного и семантически важного примера текстового повтора можно указать на упоминание в обоих произведениях о «злых детях», обижающих безумного. Причем строки из «Медного всадника»

... Злые дети

Бросали камни вслед ему... (IV, 393)

позволяют говорить о присутствии в поэме аллюзий к образу пророка, что явно свидетельствует о надбытовом статусе героя. Он понимает то, чего не понимают другие, и даже глубже – он понимает, что тот, кто им разгадан, сильнее и выше его. Таким образом, Евгений являет собой тип безумца, прозревающего глубочайшие тайны бытия. Это та разновидность безумия, которую М. Фуко называет космической⁴. Именно поэтому повествование в «Медном всаднике» не могло быть представлено ни в какой иной форме, кроме композиционной и смысловой триады, знаменующей собой неразрывность всех проявлений мира и бытия.

Другое дело «Пиковая дама». Текст строится здесь подобно матрешке из анекдотов, вложенных один в другой и до конца сохраняющих свою анекдотическую сущность: анекдот о тайне Сен-Жермена включается в анекдот о Чаплицком, оба они, в свою очередь, вставлены в анекдот о Германне и старухе-графине и, наконец, как видно из финального замечания в эпилоге, вся жизнь тоже есть анекдот. При этом положение героя в структуре анекдота в «Медном всаднике» и «Пиковой даме» в истоках глубоко различно. Евгений – с самого начала жертва некой высшей силы, и даже в момент бунта он отнюдь не намеревается вступить с ней в игру. Его «Ужо тебе!» вовсе не означает «Вот я тебе!», а предполагает высочайшее, выше этой силы возмездие. Евгений *втянут* в анекдот и тут же его преобразует, ибо по мере падения социального статуса героя происходит колоссальный рост его духа.

Германн же, не поверив в анекдот о трех картах («Случай! – сказал один из гостей. – Сказка! – заметил Германн» – VI, 322), не может внутренне от него освободиться: «Анекдот о трех картах сильно подействовал на его воображение и целую ночь не выходил из его головы» (VI, 331). В конце концов, он *добровольно* и *сознательно* пересекает границу анекдота и входит в его мир. Правда, входит он туда игроком, надеющимся на победу, и потому если и осознает себя героем анекдота, то анекдота значительного, а не смешного. Между тем именно это притязание Германна ставит его в смешное положение, ибо он, мня себя игроком, реально является игрушкой неведомой ему силы. В результате ценностные знаки меняются, и он остается героем анекдота смешного, что особенно подчеркивается замечанием эпилога: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере, не отвечает ни на какие вопросы и *бормочет необыкновенно скоро* (курсив наш. – Н.М.): «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» (VI, 355)⁵.

Показательно различие финалов «Медного всадника» и «Пиковой дамы». Прозревший в безумии дух Евгения, свободный от мелочности материального мира, привел его, наконец, к цели поиска, и символическая смерть *на пороге* есть еще одно свидетельство перехода в иную систему мирознания. Германн же и в безумии не обретает просветления и даже более – превращается в некое подобие автомата, органчика, а постоянно воспроизводимый им набор слов выдает его неодолимую связь с *плотью* бытия.

Таким образом, в двух параллельных по времени создания произведениях представлены два типа безумия. В тревожном состоянии духа, не проходящем у Пушкина в период второй болдинской осени, поэт, видимо, всерьез задумывается о возможности какого-то из этих вариантов применительно к себе. В боязни стать героем анекдота, причем анекдота самого унижительного свойства, он настойчиво просит Наталью Николаевну быть сдержаннее. Путь Германна явно не для него. Он скорее примирился бы с первым вариантом, но все дело в том, что в безумии граница между пророком и анекдотическим героем легко смещается. Пушкин прекрасно понимает это и высказывает в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума...» Отсюда и «Медный всадник» и «Пиковая дама» предстают на данном временном и тематическом срезе как две стороны одной медали, являя собой образец единства противоположностей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин А.С. Полное собр. соч.: В 10-и томах. М., 1964. Т. 10. С. 449. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи.

² Именно как выражение личной проблемы поэта трактовал тему безумия в творчестве Пушкина А. Белый (см. *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929). Автору данной статьи точка зрения Белого представляется более убедительной, нежели позиция Н.В. Макшеевой, вступающей в полемический диалог с ним (*Макшеева Н.В.* «Не дай мне Бог сойти с ума»: Пушкинская тема безумия в интерпретации А. Белого // Пушкинский альманах. 1799–1999. Омск, 1999. С. 133–143). С другой стороны, для нас более приемлема высказанная Н.В. Макшеевой в диссонанс Е.М. Таборисской (*Таборисская Е.М.* Своеобразие решения темы безумия в произведениях Пушкина 1833 года // Пушкинские чтения. Таллин, 1990. С. 71–87) мысль о том, что в безумии Евгения просматривается ответ безумия создателя безумного города, будущего Петербурга Гоголя, Достоевского и А. Белого.

³ *Худошина Э.И.* Жанр стихотворной повести в творчестве А.С.Пушкина. Новосибирск, 1987.

⁴ *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. СПб, 1997. С. 46.

⁵ Все это вовсе не отменяет прочтения «Пиковой дамы» как произведения глубоко философского или эзотерического, как это представлено у М. Евзлина (см.: *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993. С. 31–55).

Петербургское безумие

Сергей Бочаров

МОСКВА

ИСТОРИЯ человеческого безумия – одна из глав истории человеческого сознания. История эта изучается; есть, например, книга Мишеля Фуко «История безумия в классическую эпоху» (1972); это история форм безумия в европейском сознании нового времени (с конца Средних веков до современности). Ну, а русская литература открыла особый национальный феномен *петербургского безумия*: так можно определить явление, образовавшее в нашей литературе целый сквозной сюжет – от «Медного всадника» до «Петербурга» Андрея Белого. Но приступом к теме нам послужит стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...»

Стихотворение не имеет у пушкинистов точной даты. В собраниях Пушкина его прикрепляют к 1833 году, поближе к «Медному всаднику» и «Пиковой даме», как будто был специальный год, когда поэта обеспокоила тема безумия. Но эта тема его беспокоит все его последние годы и нарастает лирически уже после «Медного всадника» и «Пиковой дамы» – там это было с героями, а в самой поздней лирике, по наблюдению Ирины Сурат, переживается лично, в первом лице¹, как собственная возможность. Не так давно, наконец, Я.Л.Левкович удалось догадаться, как возникло «Не дай мне Бог...»: пушкинистка первая обратила внимание на одно письмо, полученное Пушкиным в ноябре 1835 г. от некоего Никанора Иванова, о котором более ничего не известно². Автор письма рассказывал Пушкину, что желал бы романтически «помешаться», только бы не влачить нич-

тожное существование в холодном Петербурге: «Если б я жил не в этом гранитном, болотном Петербурге, где повсюду гранит: от памятников и тротуаров до сердец жителей, – я готов был бы бежать в дремучие дебри», где прятался бы от дневного света, «а ночью, при выходе тихих звезд, жителей безмятежного эфира, подобно дикому зверю, наполнял бы поляны и рощи рыканием и стонами...»³ То есть он вел бы себя примерно так, как вел бы себя пламенный безумец пушкинского стихотворения, «когда б оставили меня на воле...» – но не оставят, «как раз запрут», – так что догадка, что завязкой стихотворения стало сильное впечатление от письма необычного корреспондента, живого литературного персонажа (другого такого во всей эпистолярной коллекции Пушкина нет), письма, пришедшего к Пушкину из безвестных петербургских глубин, – кажется очень правдоподобной, и стихотворение надо датировать по письму Никанора Иванова, т. е. концом 1835 года.

Нам же сейчас существенно, что завязка была, таким образом, петербургская, хотя в стихотворении Петербург никак не присутствует. И только благодаря пушкинистской внимательности покойной исследовательницы нам открывается этот тайный творческий путь от переживания Петербурга корреспондентом Пушкина к переживанию безумия поэтом. Так в происхождении стихотворения хоть и косвенно и отдаленно, но связались две эти темы – Петербург и безумие.

Одновременно с нашей темой о петербургском безумии Андрей Битов предложил параллельно-зеркальную тему, которую он формулировал как «Безумие Петербурга». Какой еще город – и такой прекрасный город! – позволит себя так странно антропоморфно связать с понятием о душевной болезни? А Петербург позволит – *«Достоевский и бесноватый»* (*«И царицей Авдотьей заклятый, / Достоевский и бесноватый, / Город в свой уходил туман»*)...

Есть особая петербургская историософия, и в ней эта тема безумия и эпитет «безумный» звучат не раз, и настойчиво. Два примера. «В его идее есть нечто изначально безумное», – в 1926 году сказал Георгий Федотов⁴. Вторит ему уже в наши дни Александр Солженицын, причисливший к роковым ошибкам русской истории петровскую «безумную идею раздвоения столицы»⁵. Как будто Петр predetermined тем самым тему «Двойника» Достоевского как петербургскую тему. Так, оба историософских диагноза *«точку безумия»* (пользуясь сильным лирическим словом Осипа Мандельштама⁶)

определили в самом начале – в *идее* города, в замысле, как безумие *изначальное*, и породившее всю дальнейшую нашу тему.

Достоевский и бесноватый... Достоевский нашел свой известный и «бесноватый» в самом деле какой-то эпитет – самый «умышленный» город на свете. Негативная экспрессия слышна в этом слове (по словарю Даля «умышленник» – то же, что злоумышленник). А относится между тем это слово к тому же моменту великого замысла, как он представлен нам в начале «Медного всадника». Замысел как злоеущий умысел. Свое неприязненное слово Достоевский передал своему подпольному герою; этим словом тот открывает свои записки, а кончает их выпадом в адрес всяких идейных утопий: «Скоро выдумаем рождаться как-нибудь от идеи». В насквозь петербургской атмосфере записок это метит и в самый город: он ведь и был как раз рожден утопически от идеи. Пушкин нам показал, как это было: «И думал Он». Чудный город вышел, как Афина Паллада, из его головы⁷. Потом у Андрея Белого город явится как продукт «мозговой игры» – сквозной лейтмотив романа, с отсылкой к Канту и Шопенгауэру, с одной стороны (мир-Петербург как иллюзорный феномен, «представление», по Шопенгауэру), и к гоголевским «Запискам сумасшедшего», с другой (догадка героя, что мозг человеческий не находится в голове, а приносится ветром со стороны Каспийского моря: Белый свидетельствовал, что его «мозговая игра» – перепев этой темы Поприщина-Гоголя⁸). Лейтмотив, замкнувший вековой литературный текст, в котором разнообразная «мозговая игра» персонажей и авторов получила развитие чрезвычайное.

Есть классический ряд безумцев русской литературы – и все (почти) они безумцы петербургские: Евгений, Германн, Поприщин, Чартков, Голядкин, Вася Шумков, герои романа Белого (а вслед за ним и как бы полубезумные персонажи еще петербургской литературы уже советского времени – «Египетской марки» или «Козлиной песни»). Очевидно, этот литературно-патологический крен в петербургскую сторону не случаен. Петербургский человек в родстве со своим городом как тоже личностью особого рода. Личностью, у которой температура повышенная есть ее норма, и зыбкая грань отделяет острые случаи от общего петербургского нервного фона. «Точка безумия» словно растворена в этом фоне. Природный москвич Герцен, попав в Петербург, рассказывал, за что полюбил этот город и разлюбил Москву – «за то, что она даже мучить, терзать не умеет». А «Петербург поддерживает физически и морально лихорадочное

состояние»⁹. Герцен его *полюбил* за это! За сверхобычное напряжение, ведущее в крайних точках к безумию и к духовным прорывам, и точки эти могут соприкасаться, когда, по слову Г.Федотова о Петербурге, здесь выжималась под прессом эссенция духа¹⁰. Город шел впереди всей России в социальной статистике по числу душевнобольных и самоубийств и в духовной статистике по «обилию видений, дивинаций, снов, пророчеств, откровений, прозрений, чудес»¹¹.

У раннего Достоевского «Слабое сердце» – повесть о том, как сходит с ума человек без видимых внешних причин. Но на последней странице вне связи с действием повести возникает видение Петербурга в морозные сумерки – панорама города как фантастической грезы, какую товарищ несчастного созерцает с моста над Невой. И глядя на панораму, он вдруг узнал, «отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася», и он «как будто прозрел во что-то новое в эту минуту». Отчего сошел с ума человек – сама по себе петербургская панорама как будто содержит ответ. Петербургская панорама и есть причина причин. С того же моста будет после преступления созерцать ту же великолепную панораму города-государства Раскольников, и также в ней будет словно разгадка его безумного акта. «Духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина»¹².

Задолго до Раскольникова это «угрюмое и загадочное впечатление» при таком же общем взгляде на город литература получила от Пушкина, с тем же «пышным» эпитетом: «Город пышный, город бедный...»¹³. Но через несколько лет в «Медном всаднике» та же картина города, с теми же эпитетами, встанет под знак «Люблю» («Вознесся пышно, горделиво...»)

Как большой петербургский сюжет безумия начинался в «Медном всаднике»? Сюжет петербургской повести в том, что на торжественный, классический, патетический, одический образ города (««Люблю»-фрагмент Петербургского текста», по В.Н.Топорову¹⁴) повесть даст трагический ответ. Собственно, петербургская повесть даст ответ на поэму. Ответом этим будет безумие. Ответ человека городу и, что важно, вместе с городом самому поэту. Именно так – ответ Евгения Пушкину в форме безумия. Возражение жизни в этой форме на апологию Петербурга поэтом.

В действии здесь три силы – две силы надчеловеческие, сверхличные, и между ними фигура несоразмерно малая, слабая, уязвимая, смертная – человек, и еще специально *маленький* человек. Первой силой в действие приходит стихия, олицетворяемая как мечущийся

больной в своей беспокойной постели. «Если взглянуть слегка, поверхностно, то, по-видимому, между наводнением столицы и безумием героя нет никакой внутренней связи <...> Но если взглянуть мыслящим взором внутрь самого произведения, то найдешь связь глубже: есть соответствие между хаосом природы, который видите вы в потоке столицы, и между хаосом ума, пораженного утратой». Это заметил один из первых критиков опубликованной уже без Пушкина поэмы, Степан Шевырев¹⁵. Стихия выходит из берегов – порождающая метафора последующих событий. Это последовательные, одно за другим, выходы действующих сил за положенные границы: как река выходит из берегов, так следом за ней выходит из социально положенных берегов человек – и в ответ приходит в движение статуя. В этой эскалации катастроф гибнет лишь человек, сверхлические силы возвращаются в свои берега. Но – до поры до времени в пророчимой здесь исторической перспективе.

Стихия – природный враг Петрова дела, однако в конечном счете обе огромные силы действуют против малого человека заодно. Между двумя надличными силами истории и природы в их между собой борьбе Евгений гибнет как *человек*. Его с его Парашей смывают обе стихии вместе – петербургское наводнение и стихия истории. Но силовые линии борьбы работают не в одном направлении и изменчиво группируются на поле борьбы. Хаос ума, поразивший героя, роднится с хаосом природы, как заметил еще Шевырев. «*Мятежный шум / Невы и ветров раздавался / В его ушах*». Безумие ведь и есть нечто иное, как возвращение разумного существа в мир безличных стихий (в «глухо-немую действительность») – сквозная тревожная тема у Пушкина в 30-е годы – Мельник-ворон в «Русалке», «*Не дай мне Бог сойти с ума...*». Как в стихотворении поэт лирически роднится с романтическим безумцем, чтобы тут же от соблазна отказаться, так в поэме присутствует тайный лирический ход от поэта к герою, «тень поэта в Евгении»¹⁶. Стихия действует против него заодно с державным городом, но она же скрыто и с ним заодно против той же державной воли. Борьба сил в поэтическом тексте ориентирована вертикально: «*Из возмущенной глубины / Вставали волны там и злились*». Из возмущенной глубины они встают на того, кто высится «в неколебимой вышине». «Из возмущенной глубины» человеческой, исторической, социальной и бессильный бунт Евгения поднимается. Река и человек в тройственном конфликте поэмы – выразители *темной* («*Как обуянный силой черной...*» – Евгений перед кумиром), но орга-

нической *глубины* против пока пребывающей *на свету истории* (во Вступлении к поэме) государственной *вышины*. Оба бунта, оба хаоса – природы и ума – пророчат вместе крупнейшую тему литературы века – борьбу двух сил огромных (при всей пока бессильной малости человеческого субъекта борьбы), Империи и Революции. Недаром, наверное, злоба волн и черная сила бунта объединятся потом в революционной поэме Блока: *«Черная злоба, святая злоба... / Товарищ! Гляди / В оба!»* Поэт в «Медном всаднике» смотрит «в оба».

Задолго до Блока, пятнадцать лет спустя после «Медного всадника», в год европейских революций, те же мотивы и символы означают политическую лирику Тютчева: *«Но с нами Бог! Сорвавшись со дна, / Вдруг, одурев, полна грозы и мрака, / Стремглав на нас рванулась глубина...»* Не то же ли море, не та же ли возмущенная глубина и не тот же огонь, как в двух еще параллельных местах у Пушкина и у Тютчева? *«Еще кипели злобно волны, / Как бы под ними тлел огонь...»* – *«Ад ли, адская ли сила / Под клокочущим котлом / Огнь геенский разложила – / И пучину взворотила / И поставила вверх дном?»* В «Медном всаднике» словно бы заготовлены параллельные места к будущей тютчевской политической лирике.

Тютчев – философский враг Революции (которую он в своих французских статьях пишет с заглавной буквы как имя собственное личности-силы; одним из первых не только у нас, а в Европе он, вслед за Жозефом де Местром, так мощно понял ее не только как политический факт, но как духовную силу, противопоставившую себя духовной силе христианства) и философский апологет Империи. Империя и Революция – два главных героя-антагониста в его историософии и историософской лирике. Но глубину истоков за этой враждебной силой он признает.

В серебряном веке оба протагониста «Медного всадника» проходят свой дальнейший путь по *«городу трагического империализма»*¹⁷ – вплоть до исторической развязки. Безумные мотивы по-прежнему с ними, теперь они ложатся и на Петра. *«Он создан был безумным демьургом»* – так, говоря о Петербурге, поэтический Серебряный век ответит золотому (Максимилиан Волошин в 1915 автору «Медного всадника»). Другой ответ поэтический: на *«вечный сон Петра»*, который Пушкин молил не тревожить (а сам поэмой его потревожил непоправимо), Блок в 1905 году ответит вечным бредом Петра – он у Блока в октябре, в самый день знаменитого манифеста, *«Все так же бредит на змее»*. Особенно же унаследована и развита Серебряным

веком фигура Евгения. Евгений прошел насквозь столетие; так, в иллюстрациях А.Н.Бенуа к «Медному всаднику» он «шел уже по городу Достоевского и Ремизова»¹⁸. У Белого в «Петербурге» он явится эсером-террористом и вступит в новый контакт с Медным всадником как тайным родоначальником всей растянувшейся на два века российской революции¹⁹. Здесь можно снова вспомнить Тютчева и его идею Революции. Тютчев увидел ее как живое олицетворение, мифологическое существо, а один из наследников тютчевской мысли, Константин Леонтьев, дал ей вслед за Тютчевым такое описание: «представление мифическое, индивидуальное, какая-то незримая и дальновидная богиня, которая пользуется слепотою и страстями как самих народных масс, так и вождей их для своих собственных как бы сознательных целей»²⁰. Дальновидная богиня и поведет Евгения в двадцатый век, где он обернется террористом у Белого.

«Чудак Евгений <...> по-новому заблудился, очнулся и обезумел в наши дни», – скажет уже в конце 20-х годов Мандельштам²¹. У него самого, хранившего «присягу чудную четвертому сословию», в его культурно-исторической типологии, Евгений – одна из интимно близких и, пожалуй, любимых фигур. Евгений очнулся у Мандельштама в поэзии и в прозе, которую автор назвал в «Египетской марке» сделанной «из петербургского инфлюэнчного бреда»²². Он по-новому обезумел в Парноке, «суммарном герое»²³, в которого автор открыто, цитатно записывал родословную от классических разночинцев – но они же и классические безумцы – прошедшего столетия – Евгения, Поприщина, Голядкина, и судорожно от него дистанцировался (*«Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него»*²⁴) подобно тому как Пушкин просил «заметить разность» между ним и Онегиным, признавая тем самым героя родным себе.

Здесь надо вернуться к началу – к стихотворению «Не дай мне Бог сойти с ума...» О нем сохранилось фантастическое свидетельство Баратынского, читавшего вместе с Жуковским его автограф в посмертных бумагах Пушкина. Жуковский пожаловался, что в конце пьесы нет смысла. «Баратынский прочел, и что же – это пьеса сумасшедшего, и бессмыслица окончания была в плане поэта»²⁵. Другая версия того же рассказа: Баратынский помнил, что были утерянные последние две строфы, где «выражалась несвязность мыслей сумасшедшего. Издатели <...> искали смысла в этих стихах и, как бессмысленные, откинули», и, таким образом, стихотворение напечатано без конца²⁶. Свидетельство зыбкое, к тому же дошедшее через третьих лиц, и в

пушкинской текстологии ему подтверждений нет, да и совсем не «песа сумасшедшего» это стихотворение, а, напротив, отказ от романтического безумия, хотя поэт и позволил себе лирически этот соблазн пережить. Мы же позволим себе вообще усомниться в самой возможности такого текста у Пушкина.

Тем не менее такое интересное свидетельство существует, и надо с ним посчитаться²⁷ хотя бы как с авангардным прогнозом и как бы прорывом в близкое литературное будущее – а именно, в то, что уже за спиной у Пушкина и Баратынского начиналось у Гоголя и далее у молодого Достоевского в их петербургских текстах: перерастание безумной темы (безумия как темы) в безумный текст. «Двойник» Достоевского – самый сильный пример.

За спиной Пушкина возник «Нос». Пушкин назвал его «шуткой», печатая в «Современнике». Но после пушкинских повестей о петербургских безумцах шутка эта сама по себе уже сумасшедший текст. У Гоголя он получился тем простым способом, что Гоголь устранил первоначальную сонную мотивировку (в первой редакции невозможное происшествие в конце оказалось сном), и все стало происходить в действительности, хотя и как будто во сне, в непроницаемом, безвыходном сне («сон непроницаем, и выхода из него нет»²⁸). Гоголь в другой петербургской повести выдал формулу – «сумасшествие природы» – «беспорядок природы, или, лучше сказать, какое-то сумасшествие природы». Таково в одноименной повести впечатление от странного портрета, в который прорвалась частица нарождающегося в мир Антихриста. Но не то же ли самое в «Носе» с другой стороны? То же в виде бессмысленного, бесцельного юмора. Чистая «шутка». Л.В.Пумпянский, на которого только что мы ссылались, говорит по этому случаю (по случаю «Носа»), что юмор и сумасшествие в пределе близки: «Личность, вполне принадлежащая юмору, есть сумасшедший; разные виды принадлежности юмору суть разные степени приближения к сумасшествию (маниакальность и пр.)». В «Носе» именно действительность, вполне принадлежащая юмору. Пумпянский тут же говорит о Петербурге как о месте «коллективного помешательства»²⁹. «Нос» и есть коллективное помешательство без специального помешательства кого-либо одного. При всей нелепости происходящего помешательство это имеет тему – *раздвоение*. Как уже давно замечено, «Нос» прямым путем привел к «Двойнику».

У двух Голядкиных будет такой разговор, когда автор через 20 лет начнет переделывать неудавшегося, как он признает, «Двойника». Го-

лядкин-старший просит двойника объяснить, «что это все означает», и тот объясняет: «Все может случиться и ровно ничего не означать»³⁰. Разве это не в точности то, что случается в «Носе»? Потом в «Поэме без героя» – такой непохожий случай, но будет повторено то же как петербургское чувство: «*Что угодно может случиться...*» Особое петербургское чувство неустойчивости, непрочности существования, как бы почвы под ногами, и фантастической игры возможностей. В «Двойнике» единственный раз с такой силой в нашей литературе обнажена неустойчивость самого человека в петербургском пространстве; такой сейсмической картины личности литература не знала до «Двойника» (да, пожалуй, и после него). Клонирование человека в петербургском пространстве: во сне героя при каждом шаге из-под гранита выскакивают такие же «совершенно подобные». Человек сопротивляется механизму клонирования и отчаянно настаивает на своей единственности, но находит лишь несчастную изнанку единственности – изоляцию, абсолютное одиночество. В солипсическом одиночестве – в безвыходном сне, ведет человек интригу с самим собой.

«Двойник» – не «записки сумасшедшего», а сторонний о нем рассказ. Но рассказчик далеко пошел по пути заражения своего рассказа большим сознанием и пошатнувшимся словом. Гоголевские «Записки сумасшедшего» именно как таковые – не сумасшедший текст. Границы между петербургским столоначальником и испанским королем мы никак потерять не можем. Иное дело – сплошной абсурд «Носа», как будто не знающий за собой иной действительности и никакой объективной границей не ограниченный. В «Двойнике» постепенно смешиваются границы рассказа и поколебленного сознания и рассказ обретает черты безумного текста.

Что это, «безумная сказка или скучная повесть?» – спрашивал о «Двойнике» Иннокентий Анненский³¹. Первым читателям он показался скорее скучной повестью, так трудно понятен был художественный экстремизм этой вещи. Позднее специалисты (В.Чиж, В.М.Бехтерев, Н.Е.Осипов) удостоверяют психиатрическую убедительность «Двойника», кстати, в отличие от гоголевских «Записок», в которых «психиатрической правды мало»³². Но столь специфическая убедительность была куплена дорогой ценой, ценой художественной репутации «Двойника», которого не один Белинский признал сочинением патологическим (так прямо назвал его Аполлон Григорьев). Достоевский в его защиту потом говорил, что идея была серьезнее некуда, а форма не удалась: «формы я не нашел

и повести не осилил»³³. Надо думать, он имел в виду то самое, что мы назвали чертами безумного текста и что до крайности и надолго осложнило восприятие и понимание «Двойника». Но подобными художественно-патологическими чертами в разной степени вообще отмечен весь молодой Достоевский в его петербургских текстах после «Бедных людей». Герой Достоевского «говорит уже таким языком, который знает только современная психиатрия (вербигерация)»³⁴, а автор свой рассказ о герое строит речью, сильно приближенной к этому языку. Отсюда в петербургской поэтике раннего Достоевского «гипертрофия косноязычной стихии», просачивающейся из дикого слова героя (например, господина Прохарчина) в повествование автора, «столь глубокое заражение своего слова чужим», которому «трудно представить другой пример», «параноидальная» логика», усваиваемая объективным повествованием от безумных и полубезумных персонажей³⁵. Отсюда и «лингвистические эксперименты», выводящие язык литературы «за пределы общепринятого»³⁶. Отсюда и «неприятное изумление» первых критиков, которых бросали в глаза «яркие искры большого таланта», сверкающие «в такой густой темноте, что их свет ничего не дает рассмотреть читателю» (Белинский о «Господине Прохарчине»). У Белинского такая новая художественность проходила по разряду «фантастического», которое он не хотел допускать в нарождавшийся реализм и писал про «фантастический колорит» «Двойника», что фантастическому в наше время место в домах умалишенных, а не в литературе, и быть в заведовании врачей, а не поэтов. Белинский сослал «Двойник» в сумасшедший дом.

Зрелый Достоевский после каторги освободился от этих *sui generis* патологических признаков ранней своей петербургской поэтики и от своих «снообразных текстов»³⁷, но петербургский литературный текст от них вполне не освободился. После 30-40-х годов классического столетия подобные признаки возродились в начале нового века в символистской и постсимволистской литературе. Любопытно, как в отзыве П.Б.Струве на «Петербург» Андрея Белого в 1912 году будет почти повторен Белинский 1846 года про искры таланта во тьме у автора «Господина Прохарчина». Для Струве в романе Белого «проблески крупного таланта утоплены в море настоящей белиберды»³⁸. «Полухаотическим произведением» и Вячеслав Иванов назвал «Петербург», но не хотел бы при этом, чтобы в нем была бы изменена хотя бы йота; это было бы, говорит Иванов, в ущерб его

«вещей значительности»³⁹. Потенциальная точка безумия, вероятно, в целом заложена в петербургском тексте русской литературы.

Тему своего романа Белый определял как исторически-космическую «катастрофу сознания»⁴⁰, а позже Ахматова говорила Лидии Чуковской, что «Ленинград вообще необычайно приспособлен для катастроф»⁴¹ (за два года до ленинградской блокады это будет сказано!) – ведь не только для наводнений, а катастроф сознания прежде всего (впрочем, родственных и наводнениям, – вспомним и Шевырева о «Медном всаднике», как в нем рождаются хаос природы и хаос ума).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Сурат И., Бочаров С.* Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002. С. 199–200.

² *Пушкин.* Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 176–192.

³ *Пушкин.* Полное собрание сочинений (большое академическое). Т. 16. 1949. С. 60–61.

⁴ *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России. Т. 1. СПб, 1991. С. 51.

⁵ *Новый мир.* 1997. № 7. С. 137.

⁶ «Может быть, это точка безумия, Может быть, это совесть твоя...» (1937).

⁷ Наши замечания (в другой статье: «Новый мир», 2003, № 10) о петербургском слове «умышленный» у Достоевского вызвали содержательный комментарий Льва Лосева («Новый мир», 2004, № 3). Лосев расширяет смысловое поле антиутопического слова Достоевского параллелями из европейских языков, содержащих понятие «идеации» (*ideare, to ideate* по-итальянски и по-английски), обозначающее «процесс создания чего-либо исключительно в голове» («И думал Он») и соответствующее разнообразным утопическим проектам в европейских идеологиях (один из примеров, со ссылкой на англо-русский словарь Ю.Д.Апресяна: «The state which Plato ideated», что следует перевести: «Государство, идеированное (у/вымышленное) Платоном»). Это расширение контекста вокруг словечка Достоевского весьма интересно и продуктивно, вводя словечко в большое европейское смысловое поле, но представляется, что русский эпитет содержит в себе особую, более острую, грубую выразительность. Негативную экспрессию в значительном большинстве случаев (хотя и не во всех) содержат и пушкинские примеры со словами этого смыслового гнезда: «Издавна умысел ужасный / Взлеял тайно злой старик», «Твердея в умысле своем...» (Мазепа в «Полтаве»); но: «Бродил я тихий и туманный, Заветным умыслом томим» (впрочем, и этот лирический умысел бегства из отечества здесь окрашен как нечто преступное и скрываемое); см.: Словарь языка Пушкина. Т. 4. М., 1961. С. 704.

- ⁸ *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. М.–Л., 1934. С. 304.
- ⁹ *Герцен А.И.* Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. II. М., 1954. С. 41.
- ¹⁰ *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России. Т. 1. С. 52.
- ¹¹ *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 30–32.
- ¹² Ср. определение сумасшествия русским философом XX века – как погружения «в глухо-немую действительность» (*Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 14).
- ¹³ Об этом стихотворении – другая наша статья в настоящей книге.
- ¹⁴ *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. С. 9.
- ¹⁵ Москвитянин. 1841. № 9. С. 245.
- ¹⁶ *Седакова Ольга*. Проза. М., 2001. С. 485.
- ¹⁷ *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. Пб., 1922. С. 27.
- ¹⁸ *Осват А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальну повесть сохранить...» М., 1985. С. 253.
- ¹⁹ *Белый Андрей*. Петербург. Л., 1981. С. 306.
- ²⁰ *Леонтьев К.* Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 645.
- ²¹ *Мандельштам Осип*. Соч. в 2-х томах. Т. 2. М., 1990. С. 308.
- ²² Там же. С. 85.
- ²³ *Берковский Н.* Мир, создаваемый литературой. М, 1989. С. 301–302.
- ²⁴ *Мандельштам Осип*. Соч. в 2-х томах. Т. 2. С. 74.
- ²⁵ *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 432.
- ²⁶ *Бартенев П.И.* О Пушкине. М., 1992. С. 365.
- ²⁷ Как и принять во внимание интригующее воспоминание барона Е.Ф.Розена о «патологической черте в Пушкине», состоявшей в том, что он, «при удивительной и, можно сказать, ненарушимой стройности своей умственной организации, принимался слагать в уме странные стихи – умышленную, но гениальную бессмыслицу! Сколько мне известно, он подобных стихов никогда не доверял бумаге» (*А.С.Пушкин в воспоминаниях современников*. Т. 2. М., 1998. С. 319). Свидетельство, кажется, не имеющее подтверждающих параллелей в мемуарной литературе о Пушкине.
- ²⁸ *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. М., 2000. С. 328.
- ²⁹ Там же. С. 327–329.
- ³⁰ *Достоевский Ф.М.*, Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. 1. Л. 1972. С. 435–436.
- ³¹ *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979. С. 24.
- ³² *Докт. Осипов Н.Е.* «Двойник. Петербургская поэма» Достоевского (Заметки психиатра) // О Достоевском. Paris, 1986. С. 83.
- ³³ *Достоевский Ф.М.*, Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. 26. Л., 1984. С. 65.

³⁴ *Истомин К.К.* Из жизни и творчества Достоевского в молодости // Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 32.

³⁵ *Топоров В.Н.* «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского. // В.Н.Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 113, 129, 138.

³⁶ Там же. С. 125.

³⁷ Там же. С. 173.

³⁸ *Белый Андрей.* Петербург. С. 555.

³⁹ *Иванов Вячеслав.* Собр. соч. в 4-х томах. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 619, 621.

⁴⁰ *Белый Андрей.* Петербург. С. 503.

⁴¹ *Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. М., 1997. С. 53.

«Пиковая дама»:

*к соотношению образов Германна и Нарумова
в повести Пушкина*

Наталья Ермакова

Н О В О С И Б И Р С К

НЕЗАВИСИМО от сложности экспозиции персонажа он, с точки зрения Л.Я. Гинзбург, «даже временно – не может быть нулевой величиной. Смысл экспозиции персонажа состоит в том, чтобы сразу создать <...> установку восприятия, без которой персонаж не в состоянии выполнять свои функции. Поэтому самые первые его появления, первые сообщения о нем, упоминания чрезвычайно действительны, ответственны. Это индекс, направляющий, организующий дальнейшее построение»¹.

Идентификация главного героя «Пиковой дамы» происходит в соответствии с общими принципами пушкинской прозы.

Тайна трех карт, заявленная, но не раскрытая в анекдоте Томского, при общей благополучной развязке истории как самостоятельного, имеющего собственные границы текста в составе «Пиковой дамы», – остается «пропуском», умолчанием, обладающим значительной сюжетной энергией, что, кстати сказать, чувствует рассказчик («...Тут он открыл ей тайну, за которую всякий из нас дорого бы дал... Молодые игроки удвоили внимание. Томский закурил трубку, затянулся и продолжал»². – 6. 322). Этот сюжетный пропуск создает возможность для выхода текста анекдота за собственные границы в сопредельное ему пространство повести, герой которой сделает попытку разгадать тайну, восполнить «пробел» в сюжете анекдота, повторить эффектную развязку анекдота в реальной жизни. Здесь и будет развернута отсутствующая как в анекдоте, так и в его обрамлении

(в 1-й главе) картина игры в фараон, правда, с совершенно иным результатом, нежели в истории Томского.

Выдвижение Германна на роль основного героя повести происходит исподволь. Все персонажи 1-й главы (исключая Томского как рассказчика анекдота) функционально уравновешены, никто из них сюжетно особо не выдвинут. Кто является претендентом на роль «героя» повести – за недостатком информации прогнозировать трудно³.

В начале 2-й главы на роль героя как будто начинает выдвигаться фигура Нарумова. Н.Н.Петрунина, едва ли не единственная, обратила внимание на этот факт: «Дополнительный свет на образ действий Германна, как человека новейшей формации, недворянина по своей социальной психологии, проливает боковая сюжетная линия, едва намеченная в “Пиковой даме”. Насколько нам известно, никто до сих пор не обратил внимания, что тайна трех карт заворожила и заставила действовать не одного, а двух слушателей Томского, не только Германна, но и Нарумова. <...> Нарумов как бы приступает к осуществлению программы, отброшенной трезвым умом Германна (“Представиться ей, подбиться в ее милость”)⁴.

Заметим, однако, что роль Нарумова в сюжете «Пиковой дамы» не исчерпывается сравнением, приведенным Н.Н. Петруниной. При всей неразвернутости образа Нарумова (хотя неразвернутость вероятнее всего входила в намерения автора) он успевает сыграть свою роль в сюжете повести, и не только в качестве одного из персонажей, переживших искуcus тайны трех карт. Можно заметить, что Германн не единожды возникает в сюжете «в сопровождении» Нарумова. Не только игрецкая, но и любовная линии сюжета задают эти фигуры как определенным образом сопряженные. (Любопытно, что фамилия «Нарумов» является неточной обратной анаграммой фамилии главного героя – «Германн»).

Лиза, сюжетно изолированная от игрецкой линии, понимает попытку Нарумова «представиться» графине изнутри своего собственного видения ситуации, которое в линейном движении текста для читателя пока не ясно, т. к. история «бедной воспитанницы» и ее роман с «молодым офицером» будут введены несколько позже. « – Кого это вы хотите представить? – тихо спросила Лизавета Ивановна. – Нарумова. Вы его знаете? – Нет! Он военный или статский? – Военный. – Инженер? – Нет! Кавалерист. А почему вы думали, что он инженер?» (6, 325). С этими же слова, не попытавшись углубиться в разговор, Томский покинет уборную графини: «Почему же вы дума-

ли, что Нарумов инженер?» Ситуация и разговор прервутся, оставив в сюжете и в сознании читателя вопрос неразрешенным.

В сюжете «Пиковой дамы» все плоскости текста плотно пригнаны друг к другу. Автор-повествователь редко опосредует их, фактически не выходя за рамки событийного ряда, что вообще характерно для пушкинской прозы. Функционально его роль часто выполняют стыки сюжетных ситуаций и плоскостей, т. е. композиционная структура текста.

Семантическая насыщенность разрывов фабулы, в точках которых особо активизируется и становится диалогически напряженным соотношение важнейших координат художественного произведения (автор – текст – читатель), точно описана В.А. Грехнёвым: «Пушкин не однажды пресекает в читательском восприятии самодовлеющий интерес к событию ... Нить фабулы не однажды прерывается в моменты острейших драматических напряжений, порой – на экспрессивных вершинах текста, там, где событие движется навстречу кризисным ситуациям. Эти зоны разрыва в романе любопытны во многих отношениях. Ясно, что любое торможение фабулы – торможение напрягающее. <...> Далеко не случайно, что пушкинские торможения сопровождаются авторскими диалогическими жестами, обращенными к читателю»⁵.

В «мазурочной болтовне» Томского с Лизой, подобно вышеприведенной ситуации 2-й главы, где фигура Германна на время закладывается в сюжете Нарумовым, – главный герой функционально отодвигается в тень двусмысленной «известной особой», по отношению к которой Германн заявлен лишь «приятелем». В устах «праздного счастливецца» Томского фигура Германна никак не может обрести сюжетно предназначенный ей статус, перекрываясь то Нарумовым, то «известной особой» (возможно, тождественной тому же самому Нарумову). Это производит впечатление «потаенности» присутствия Германна в сюжете.

Подобное утаивание истинного героя (с различной сюжетной и стилиевой оправданностью его) уже встречалось в пушкинских произведениях («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Метель»). Таково соотношение «боковой» и основной сюжетных линий в «Домике в Коломне», описанное Л.И. Вольперт: «Простенькая Параша оттесняет на задний план не только анонимного героя повести, но и блистательную графиню, единственное лицо поэмы из мира “роскошной неги” и “волшебства моды новой”. Традиционный персонаж “галант-

ного» романа переодеваний – “знатная дама” – тоже переосмыслена в духе всего произведения. Сюжетная функция образа графини в “Домике в Коломне” несколько необычна, она введена лишь для того, чтобы показать, что не с ней случаются самые удивительные приключения»⁶.

Сопоставление Н.Н. Петруниной творческих историй «Езерского», «Медного всадника» и «Пиковой дамы», «соседствовавших и сменявших друг друга на рабочем столе поэта», позволяет достаточно определенно судить о том, на каком типе героя в этот период сосредоточено внимание Пушкина. «Колеблясь между двумя общественно-психологическими вариантами “претендента” на роль героя “Езерского”, Пушкин с каждым из них связывал особый набор реалий социального быта. Причем воссозданные с помощью этих реалий два контрастирующих типа бытового уклада имеют близкий аналог в повести об игроке, где были обрисованы, с одной стороны, мир петербургских немцев и жилище Германна, с другой – быт кружка “праздных счастливых”».

... Персонажи “Езерского” и повести об игроке происходят из разных общественных кругов. И тем более примечательно, что рассказ о них Пушкин приурочивает к моменту, когда в чем-то существенном жизнь уравнила их возможности. Оба обладают известной независимостью, но независимость эта зыбка и неустойчива. Она чревата психологическими ситуациями, которые влекут за собой крушение иллюзорных надежд на упрочение своего положения в мире, в чем бы герой ни видел путь к счастью»⁷. Из замечаний исследователя совершенно очевидно, почему в центре авторского внимания оказывается именно Германн.

Лишь детально намеченная в повести тема «статуи» – «Мертвая старуха сидела окаменев» (6, 346) – тем не менее активно подключает к «Пиковой даме» весь пушкинский контекст, связанный с «мифом о губительной статуе». Однако органичность прозаической «петербургской» повести Пушкина парадигме стихотворных текстов, связанных с данной проблемой, определяется не только «пластическим» решением образа графини, но и связью темы губительной статуи с реализованной в произведениях Пушкина широкой и динамической системой оппозиций. В основе системы оппозиций, в каких бы вариантах она ни проявлялась, – «глубоко философское противопоставление Жизни и Смерти. <...> Все, от “маленьких трагедий” до “Пиковой дамы”, организовано этим конфликтом живого и мертвого»⁸.

На фоне инварианта пушкинского мифа о губительной статуе, реконструированного Р.О. Якобсоном, и в контексте соответствующих произведений, образующих мифологическую парадигму, – хорошо видно своеобразие «Пиковой дамы» (наиболее тесно связанной своей атмосферой и характером постановки основных проблем с «Медным всадником», также созданным болдинской осенью 1833 года и представляющим, по определению Р.О. Якобсона, «вторую версию мифа о губительной статуе»).

Описывая сюжетное ядро произведений парадигмы, Якобсон формулирует инвариант состояния героя, характерного для начальной стадии развития сюжета: «Усталый, смирившийся человек мечтает о покое, и этот мотив переплетается со стремлением к женщине»⁹. Не стоит говорить о том, насколько различны как сами тексты, входящие в парадигму, так и объединенные формулировкой исследователя типы героев: Дон Гуан – Евгений – Дадон. Естественно, что и смысл категории «покоя» в каждом из случаев напитан неповторимой атмосферой и семантикой контекста.

С героем «Пиковой дамы» – как членом парадигмы – прямо не связаны ни усталость, ни смирение («смиранный уголок» Германна – единственная деталь, делающая эту связь возможной, если бы сама «смирность» не являлась «необходимостью», рамки которой тесны герою). Что касается «покоя», то в сочетании с «независимостью» он представляет те ценности, на достижение которых изначально направлена интрига Германна. Не свойственная пушкинскому художественному сознанию и стилю потребность педалировать важные для понимания героя и развития сюжета моменты проявилась и в «Пиковой даме»: категории «покоя» и «независимости» лишь дважды появятся в характеристике Германна (обе во 2-й главе), косвенно своим внутренним смыслом подсвечивая его поведение вплоть до сюжетной развязки.

В специальной работе Н. Петруниной, посвященной сопоставительному анализу двух «петербургских повестей» Пушкина, герой «Медного всадника» и «Пиковой дамы» рассмотрены, в частности, и сквозь призму двух вышеназванных категорий. В целом вполне обоснованно проведенное исследователем сравнение, на наш взгляд, несколько смещает пропорции образа Германна, в результате чего герой «Пиковой дамы» в основном накапливает черты негативного члена сравнения. Категории «покоя и независимости», к которым «влекнутся мысли Германна», заслонены и уменьшены в своем значении тем, что,

с точки зрения Н. Петруниной, единственным средством достижения их герой мыслит богатство и умножение капитала, да и вообще ограничивается ими как «конечной целью, далее которой он не загадывает»¹⁰. Бесспорно, «покой» и «независимость» Германна оголены, лишены того «теплого» контекста, который обретают они в сознании Евгения («Медный всадник»): дом, жена, дети, внуки и т.д. Но именно поэтому необходимость «покоя и независимости» носит для Германна более трагический характер. Прежде всего, мы имеем дело с двумя резко отличными типами человека. «Белкинский процесс пушкинской натуры» (А. Григорьев), в рамках которого может быть рассмотрен и Евгений «Медного всадника», – лишь одна из граней облика Пушкина-творца. «Смирненное» сетование Евгения на недостаток «ума и денег» странно представить в устах Германна, в достаточной мере наделенного умом и волей, чтобы ограничиться лишь сетованиями на жизнь. Постоянные «уколы» внешнего мира, которые старался скрыть Германн («он был скрытен и честолюбив, и товарищи его редко имели случай посмеяться над его излишней бережливостью» – можно представить, как могла выглядеть «излишняя бережливость» в окружении «ветреных» Томских), вполне естественно могли породить мучительную необходимость личного самоутверждения, тем более у человека, не имеющего на то никаких особых прав. (В этом отношении фигура «обрусевшего немца» выглядит знаком русской «безродности».) Чтобы пережить подобные чувства, совсем не обязательно было внутренне соответствовать расхожему до пошлости типу «маленького Наполеона», хотя извне, «равнодушным взором» эта разница могла и не улавливаться.

«Штриховая», прерывистая структура пушкинского письма, при которой герой дан на пересечении порой разнородных, едва намеченных составляющих образа, особенно трудна для интерпретирующего сознания, самым характером своим тяготеющего к аналитическому развертыванию («выпрямлению») того, что дано как синтетический узел, смысловой пучок, к более «жирному» прочерчиванию того, что едва намечено эскизно, как равная в ряду других возможность.

«Бесспорная в глазах Германна логика (от капитала – к “покою и независимости”»)¹¹, если не придавать ей утрированные черты, есть не только его собственная логика, но и установка определенной социальной среды. Верно, что, подчиняясь «общественному мнению», герой всегда рискует оказаться меньше собственной «человечности»; верно, однако, и то, что для «живого» человека эти начала всегда на-

ходятся в драматическом напряжении, как вечно решаемая и неразрешенная проблема (вся история русской литературы – тому свидетельство). «Логика» же Германна не была незнакома и автору «Пиковой дамы», как бы далеко ни стоял он от собственного героя (никакие сближения не отменяют необходимой художественной дистанции между статусами Автора и Героя). М.А. Цявловский в свое время указывал на возможность автобиографического аспекта в образе Германна: «...Пушкин был сам страстный игрок, и психология игрока ему, несомненно, была очень близка и понятна, так что в этой области сближение могло бы быть очень любопытным»¹². Пушкинская переписка дает повод считать предположение неслучайным.

В пушкинском письме Н. Гончаровой от 14 июля 1834 года (т. е. не весьма отдаленном по времени от создания «Пиковой дамы») появляется мысль, близкая представлениям Германна о соотношении «капитала» с «покоем и независимостью»: «Я деньги не люблю, но уважаю в них единственный способ благопристойной независимости.» Уже письма южного периода свидетельствуют, ценой какого внутреннего напряжения рождались подобные истины и признания. «Коллежский секретарь и “стихотворец в мире”, в котором все определялось чинами, человек без средств, постоянно погруженный в денежные заботы, в обществе людей обеспеченных и широко тративших деньги, штатский среди военных, 20-летний мальчик среди боевых офицеров и молдавских бояр, Пушкин был человеком, чье достоинство подвергалось ежечасным покушениям. То, что другие получали от рождения как естественную принадлежность и что сообщало им аристократический лоск – “холод гордости спокойной”, у Пушкина было отнято. Он все должен был завоевать сам – без чинов, без протекций, без денег, даже без такта в житейских вопросах и “хорошего” воспитания», – пишет в биографии поэта Ю.М. Лотман¹³. Поэтому состояние человека, «решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое», для Пушкина вряд ли было лишь объектом бесстрастного наблюдения и оценки, слишком много собственного опыта отзывалось в нем. «Скупой рыцарь», «Сцены из рыцарских времен», «Гробовщик», «Пиковая дама» – свидетельство того, в какие противоречивые узлы сплетались в пушкинском сознании темы денег, достоинства, чести, покоя, независимости, любви, жизни и смерти. Аналогичными обстоятельствами полна и жизнь самого поэта.

Пушкинская переписка 30-х годов перенасыщена финансовыми проблемами, собственными и чужими (замужество Ольги Сергеев-

ны, заботы о карьере брата и его долгах, критическое финансовое положение родителей, бесконечные материальные проблемы Нащокина, хлопоты с приданым Натальи Николаевны, финансовые трудности семейства Гончаровых и растущего собственного, просьбы о кредите под издание «Истории Пугачева» и т.д., и т.д.). Сквозь призму всего перечисленного афористичность «немецкой» фразы Германна («... я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее») и его воздержание от искушений игры уже не выглядит только порождением рационалистического сознания новоиспеченного буржуа. Необходимость подобного «воздержания» страстному игроку Пушкину в 30-е годы становится особенно понятной. «Обедал у Суденки, моего приятеля, товарища холостой жизни моей, теперь и он женат, и он сделал двоих ребят, и он перестал играть – но у него 125000 доходу, а у нас, мой ангел, это впереди», – пишет он жене из Нижнего Новгорода 2 сентября 1833 года, т.е. накануне своей второй болдинской осени, в числе «плодов» которой была и «Пиковая дама».

Состояния, когда «крайность может довести до крайности», чреватые острым чувством «тайной недоброжелательности» судьбы. Ответ Вяземскому из Болдина 5 ноября 1830 года, в сущности, дает – под углом зрения игрока – модель поведения человека в состоянии «крайности» и безотрадный прогноз развязки, предвосхищающий катастрофу Германна, сделавшего основой своего стремления к богатству, покою и независимости – анекдот, «ничто» (С. Бочаров). «Ты говоришь: худая вышла нам очередь. Вот! да разве не видишь ты, что мечут нам чистый баламут; а мы еще понтируем! Ни одной карты налево, а мы все-таки лезем. Поделом, если останемся голы как бубны».

Создание иллюзии сюжетной активности Нарумова, введенного в текст 2-й главы прежде, чем в сюжете функционально укрупнится и займет положенное ей место фигура Германна, имело целью, вероятнее всего, подчеркнуть, что герой «Пиковой дамы» – не он. Нарумов исчезает из текста вместе с катастрофой Германна, так и не узнав о попытке последнего «вынудить клад у очарованной фортуны». Он станет лишь «свидетелем» роковой игры, оказавшись, подобно Лизавете Ивановне, только невольным посредником Германна в его замыслах. («В Москве составилось общество богатых игроков, под предводительством славного Чекалинского <...> Нарумов привез к нему Германна» – 6, 352) Там, где развернется решающий поединок Германна с судьбою, где все эмоциональные реакции его в «игре,

столь необыкновенной», скрыты наружной деловитостью и бесстрастностью, функция эмоционального освещения «сюжета игры», «ампутированная» в поведении Германна, будет передана Нарумову и окружению, в котором последний, однако, не растворяется. («Нарумов, смеясь, поздравил Германна с разрешением долговременного поста и пожелал ему счастливого начала... <...> Он с ума сошел! – подумал Нарумов. <...> Нарумов не мог опомниться...» – 6, 353-354) Характерно, что замечание: «Он с ума сошел!» – исходит именно от Нарумова. Сам азартный игрок (в 1-й главе он удивляется «твердости» Сурина: «И ты ни разу не соблазнился? Ни разу не поставил на руте?» – 6, с. 319), Нарумов мгновенно почувствовал бездну, отделяющую поведение Германна в роковой игре от какой бы то ни было игровой азартности. Эта рискованность человека, «решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое», не в его стиле и социальном статусе. Для Нарумова существуют «торные дороги». Именно на них, по замечанию Пушкина, возможно счастье. Германн в своей игре пойдет напролом, «ва-банк»¹⁴. В истории Германна Нарумову открыта лишь ее поверхность.

Таким образом, функциональность Нарумова в сюжете «Пиковой дамы» не имеет самостоятельного характера. Герой повести – не он. О несамостоятельности сюжетной функции Нарумова свидетельствует, по-видимому, и то, что в «Заключении» ему не окажется места. Представительство Нарумова, как ложный сюжетный ход, тормозит, но тем самым и акцентирует появление в повести Германна, не в качестве одного из многих, но в статусе центральной фигуры данного произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 18.

² Здесь и далее пушкинские тексты цитируются по изданию: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. Т. 6. М., 1957.

³ В ином аспекте (анализируя позицию повествователя «Пиковой дамы») отметил «безличность» 1-й главы В.В. Виноградов: «близость повествователя к изображаемому миру, его «имманентность» воспроизводимой действительности легко допускают драматизацию действия. Повествователь тогда растворяется в обществе, в его множественной безличности и повествование заменяется сценическим изображением общего

разговора.» (*Виноградов В.В.* Стиль «Пиковой дамы» // *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. М., 1980. С. 204.)

⁴ *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. Л., 1987. С. 219.

⁵ *Грехяёв В.А.* Диалог с читателем в романе Пушкина «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. С. 107.

⁶ *Вольперт Л.И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллинн, 1980. С. 91.

⁷ *Петрунина Н.Н.* Указ. соч. С. 158.

⁸ *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 30.

⁹ *Яacobсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 148.

¹⁰ *Петрунина Н.Н.* Указ. соч. С. 161.

¹¹ Там же. С. 161.

¹² Цит. по: *Ильин-Томич А.А.* «Пиковая дама означает...» // «Столетия не сотрут...» М., 1989. С. 143.

¹³ *Лотман Ю.М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1983. С. 86–87.

¹⁴ Ва-банк (*фр.* va banque) – 1) в азартной игре – ставка, равная всему банку; 2) «идти ва-банк – идти на риск, действовать, рискуя всем. (Словарь иностранных слов. М., 1983. С. 94.)

К вопросу о символике тела в «Капитанской дочке»

Людмила Тагильцева
Екатерина Тимофеева

Н О В О С И Б И Р С К

ЗАПИСКИ Гринева можно разделить на две части: *до* описания казни в Белогорской крепости и *после* нее. Исследователи указывают на слишком жестокий характер описания казни. Особенно страшно и натуралистично описана казнь комендантши.

Нагое, мертвое и изувеченное тело комендантши упоминается трижды. Почему? Зачем?

Понятие *наготы* определимо лишь через понятие *костюма*. Если под *костюмом* в широком смысле подразумевается все, чем человек прикрывает свое тело, то под *наготой* – его неприкрытость. Человек, по крайней мере в европейской культуре, мыслится всегда как человек в одежде (3). Одежда воспринимается как естественное постоянное свойство человека. Отсутствие же одежды – как нечто противоестественное, во всяком случае, требующее дополнительной особой санкции (или условий) Акт обнажения входит в состав наказаний и оскорблений: раздеть, заставить раздеться – это то же самое, что лишить человеческого достоинства, сравнять с неодушевленным предметом, исключить из человеческого общества (1, 2).

В «Капитанской дочке» большое внимание уделено костюму, предметам одежды: *заячий тулуп, лисья шуба, сарафан, красный кафтан, телогрейка, душегрейка*. Эпиграф «*Береги честь смолоду. Пословица*» представляет собой, как известно, контаминацию частей паремии «*Береги платье снову, а честь смолоду*». Этическая проблематика

(*честь*) с самого начала задана у Пушкина в прямой связи с оппозицией *костюм/нагота*.

Вот первое описание Василисы Егоровны: «У окна сидела старушка в телогрейке и с платком на голове». Согласно «Словарю русского языка» С.И. Ожегова *телогрейка* – «короткая теплая кофта без рукавов». А вот сцена казни: «Несколько разбойников вытащили на крыльцо Василису Егоровну, растрепанную и раздетую донага. Один из них успел уже нарядиться в ее душегрейку». Ожегов: «*Душегрейка* – женская теплая кофта, обычно без рукавов, со сборками по талии.» Это один и тот же предмет одежды, но названный по-разному. Указанная разница соответствует культурной оппозиции *тело/душа*, актуальной в христианской антропологии.

В литературе Древней Руси *нагота* – символ *души* (4). Так понимали ее древнерусские писатели, в сочинениях которых юродивый всегда ангельски бесплотен. *Юродивый* – *Божий человек*, одеждой которого нередко была *рогожа*. Тело комендантши через некоторое время «кто-то покрыл рогожей». В пугачевском «*Унять старую ведьму!*» читатель может услышать также намек на способность к «предчувствию и предведенью» (В. Даль), приписываемую юродивым.

Василиса Егоровна гибнет вместе с мужем. Муж и жена – *едино тело и единая плоть*. Ее поведение есть укор Пугачеву, который – как Петр III – пошел войной на свою жену – Екатерину II. Человеческого достоинства лишена здесь не обнаженная комендантша, а виновники ее наготы.

Подчеркивается, что один из разбойников надел на себя душегрейку Василисы Егоровны. В древности в женское платье одевали преступника, что было равнозначно его умерщвлению; *женское* символизирует в этом контексте принадлежность к *миру смерти*, к *преисподней*.

«Начинало смеркаться, когда пришел я к комендантскому дому. Виселица со своими жертвами страшно чернела. Тело бедной комендантши все еще валялось под крыльцом, у которого два казака стояли на карауле». В последнее десятилетие творческой жизни Пушкина «тема дома становится идейным фокусом, вбирающим в себя мысли о культурной традиции, истории, гуманности и “самостоянии человека”» (5). Не случайно Гринев находит в разоренной комнате Марии Ивановны все еще горящую лампаду. Заходя в дом, Петр Андреевич словно бы *проходит над телом* Василисы Егоровны. В многочисленных памятниках фольклора запечатлен обряд инициации как *переход*

или *переползание через разрубленное тело*. Гринев и в самом деле очень изменяется: во время созерцания казни у него словно бы открываются глаза, он начинает *видеть* все происходящее как «страшную комедию». Способность *слышать* также претерпевает качественные изменения; «*пиитическим ужасом*» поражает героя песня Пугачева и его соратников.

Тело комендантши, таким образом, это не только знак неизменного присутствия прошлого в настоящем (ср. в стихотворении Николая Глазкова о победе над фашистской Германией: «Потом война была убита, / И труп ее валялся в мире»); оно работает в художественном мире «Капитанской дочки» еще и как *знак*, отсылающий к индивидуальному и неподдающемуся прямой трансляции травматическому опыту героя. Шоковый характер образа дает читателю возможность приобщиться к этому тяжелому опыту, обретающему оправдание и смысл лишь в инициационном контексте (ср. иронический «поворот» темы в начале 12-го из «Двадцати сонетов Марии Стюарт» Иосифа Бродского: «Что делает Историю? – Тела. / Искусство? – Обезглавленное тело.»).

Василиса Егоровна была *хозяйкой* Белогорской крепости; это ее *дом*, который она устраивала. «Белогорская крепость находилась в сорока верстах от Оренбурга в киргизских степях». Так возникает в «Капитанской дочке» мотив *пустыни*.

«Передо мною простиралась печальная степь, <...> где осужден я проводить свою молодость», – с тоской замечает Гринев. Уже в четвертой главе он думает о крепости как о *богоспасаемой*. Но поединок не заканчивается, и в пятой читаем: «Любовь <...> становилась мне тягостнее. Дух мой упал». В христианском мире пустыня – необходимый элемент воспитания избавленного народа. Уже в стихотворении «Пророк» *пустыня* – пространство символической смерти и нового рождения (6). Однако библейская пустыня есть место встречи не только с Богом, но и с его вечным противником. Носителем абсолютного зла в художественном мире «Капитанской дочки» является Швабрин, переведенный в Белгородскую крепость, по словам Василисы Егоровны, «за смертоубийство». «В нашей крепости заводите смертоубийство!» – возмущается она и после несостоявшегося поединка. «Он за душегубство из гвардии выписан, он и в Господа Бога не верует, а ты-то что?»

«Сеется тело душевное, восстает тело духовное» – говорит апостол Павел в Первом Послании к Коринфянам (15: 44). Именно в Бе-

логорской крепости устанавливается необыкновенное единство между Гриневым и Пугачевым, которое может показаться нелогичным. Между тем это прообраз высшего единства человечества, основанного на сохранении и *преображении*, а не на простом отрицании земных качеств и привязанностей.

«Капитанская дочка» не есть, таким образом, организованное по законам романного нарратива *изложение* некоторой паремийной мудрости, а художественно воссоздаваемый *процесс ее обретения* героем – и читателями.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Евреинов Н.Н.* История телесных наказаний в России. СПб, 1913.
2. *Жолковский А.К.* Морфология и исторические корни «После бала» // *Жолковский А.К.* Блуждающие сны. М., 1992.
3. *Кирсанова Л.* Нагота и одежда: к проблеме телесности в европейской культуре // *Ступени*, 1991, № 1.
4. *Лихачев Д.С., Панченко, А.М., Понырко, Н.В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984.
5. *Лотман Ю.М.* Дом в «Мастере и Маргарите» // *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров, М, 1996. С. 264–275.
6. *Меднис Н.Е.* Мотив пустыни в лирике Пушкина // *Сюжет и мотив в контексте традиции.* Новосибирск, 1998.

Сто рублей, или Реестр Савельича

Элеонора Худошина

Н О В О С И Б И Р С К

ВТОРАЯ ГЛАВА «Капитанской дочки» начинается дорожными размышлениями Гринева. Они «были не очень приятны», – говорит рассказчик. Неспokoйная совесть и раскаяние мучают молодого человека, вспоминающего свое «беспутное» и «глупое» поведение в симбирском трактире. «Чему научится, он, служа в Петербурге? – рассуждал его отец, посылая сына в глухую провинцию. – Мотать да повесничать?»(9)¹. И вот за один день самостоятельной жизни Петруша успел научиться пить, играть, проиграл сто рублей, съездил «к Аринушке» и крайне грубо обошелся со своим старым наставником: «... Подай сюда деньги, или я тебя взащеи прогоню»(12).

Савельичу проигранная «барским дитем» сумма кажется огромной: «Свет ты мой! послушай меня, старика: напиши этому разбойнику, что ты пошутил, что у нас и денег-то таких не водится. Сто рублей! Боже ты милостивый!»(12). Значительность этой суммы вынужден признать и сам Гринеv: «Проигрыш мой по тогдашним ценам был немаловажен»(12). Все это заставляет Петрушу чувствовать себя виноватым, просить прощения у своего крепостного слуги и, «чтобы утешить бедного Савельича», дать ему «слово впредь без его

Впервые опубликовано в сб.: Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении. Материалы Вторых Филологических чтений 29 ноября – 1 декабря 2001 г. Новосибирск. С. 146–151.

согласия не располагать ни одною копейкою» (13). Какую роль сыграло это обещание, а также способность Гринева держать данное им слово, – известно.

На этом тему ста рублей можно было бы считать исчерпанной, если бы не оказалось, что эта сумма, и опять в качестве очень значительной, фигурирует еще в одном эпизоде. В десятой главе, где изображен военный совет, собравший высших чиновников Оренбурга, чтобы решить вопрос, как действовать против мятежников, наступательно или оборонительно, директор таможи, румяный старичок в «глазетовом кафтане», уже до этого показавший свою «сметливость и природный ум», предлагает: «Ваше превосходительство, двигайтесь подкупательно». Генералу совет таможенного директора кажется весьма благоразумным: «Движения подкупательные тактикою допускаются, и мы воспользуемся вашим советом. Можно будет обещать за голову бездельника... рублей семьдесят или даже сто... из секретной суммы... – И тогда, – прервал таможенный директор, – будь я киргизский баран, а не коллежский советник, если эти воры, не выдадут своего атамана, скованного по рукам и ногам»².

Этот комический диалог прежде всего свидетельствует о том, что Пушкин-историк счел необходимым указать на поразительную бедность чиновничества в этом отдаленном углу Империи: воображение директора таможи (!) не простирается далее ста рублей. Недаром и сам генерал, заслуженный воин, кавалер многих орденов изображен человеком крайне бережливым («старый полинялый мундир», «строгая немецкая экономия... за его столом», «страх видеть иногда лишнего гостя за своей холостой трапезой» – 18-19), но явно по причине бедности, а не скупости. Косвенное подтверждение этому можно найти в опубликованных Р.В.Овчинниковым архивных материалах, касающихся биографии полковника Григория Елагина, оказавшегося комендантом Татищевой крепости именно потому, что «по неимуществу и недостатку моему», не мог выйти в полную отставку, несмотря на старость и разные болезни. Три месяца ехал он с женой и детьми от Пскова до Оренбурга, издержав в пути взятое вперед на полгода жалованье (сто пятьдесят рублей), чтобы еще через полгода найти здесь страшную смерть (46). Интересно, что среди персонажей пушкинского романа лишь двое оказываются «хорошей фамилии» и хорошего состояния: Швабрин и Гринев; и только они не погибли «от беглого каторжника», что, конечно, требует осмысления в плане пушкинской «социологии».

В этом эпизоде есть еще один любопытный момент, отсылающий читателя к истории: в борьбе с мятежниками свою роль сыграла тактика не только «оборонительная и наступательная», но и «подкупательная», ближайшие соратники самозванца купили свои жизни ценой головы Пугачева.

В плане поэтическом, романном, символическом значимо само двойное название одной и той же круглой суммы, тем более что в «затушеванном виде» она присутствует еще в одной сцене. В главе IX разыгрывается трагикомическая сцена торжественного чтения на площади перед собравшимся народом счета, предъявленного Савельичем самозванцу, из которой можно узнать, чего именно может стоить эта сумма «по тогдашним ценам» (по ценам мирного времени).

«Пугачев принял бумагу и долго рассматривал с видом значительным. «Что ты так мудрено пишешь? – сказал он наконец. – Наши светлые очи не могут тут ничего разобрать. Где мой обер-секретарь? <... > Читай вслух». И далее воистину шекспировским диссонансом, на фоне виселицы и страшных событий вчерашнего дня, звучат слова, обозначающие предметы сугубо мирной жизни: «Два халата, миткалевый и шелковый полосатый, на шесть рублей...» (53).

Литературоведы не часто обращаются к этому эпизоду. Ю.Г.Оксман, описав и опубликовав хранившийся у него пушкинский автограф – копию архивного документа под названием «Реестр, что украдено у надворного советника Буткевича при хуторе в пригороде Заинске», – и оценив его как «исключительно выразительный», прокомментировал, в сущности, именно его, а не «реестр» Савельича: «Не только духовный облик, но и вся социально-политическая сущность “дикого барства” получили выражение в этой деловой бухгалтерской справке Буткевича о его убытках от революции» (202). Авторы обширного комментария к роману следом за Ю.Г. Оксманом пишут: «Реестр Буткевича оказался крайне важным документом для «Капитанской дочки»; переплавленный в творческом сознании писателя в «счет Савельича», он помог дать правдоподобное, вписанное в реальный быт обоснование взаимоотношений двух главных действующих лиц романа» (140).

Что касается функции «счета Савельича» в самом романе, то Ю.Г.Оксман увидел ее как сугубо социальную, подчеркнув «характерную деталь»: снижение расценок Буткевича, «как бы противопоставляя этим преувеличенные претензии жадного заинского помещика бескорыстию крепостного слуги»(203). С этой оценкой трудно

согласиться: в тексте романа никак не предполагается сравнение двух «реестров». Но дело не только в этом.

Пушкин явно «подгоняет» цены в счете Савельича таким образом, чтобы они, не теряя в выразительности, составили определенную сумму. Легко подсчитать, что все имущество Гринева, «раскраденное злодеями» («Злодеи не злодеи, а твои ребята, таки пошарили, да порастаскали» – 53), стоит семьдесят четыре рубля с полтиною, а вместе с заячьим тулупчиком, оцененным Савельчем в пятнадцать рублей, – около девяноста. Это как раз те цифры, вокруг которых колеблется цена головы Пугачева («рублей семьдесят или даже сто»).

И опять Савельич, человек непоправимо мирный, считает, что убыток, нанесенный его барину, немаловажен. «Я стал было его бранить за неуместное усердие, и не мог удержаться от смеха. “Смейся, сударь, – отвечал Савельич; – смейся; а как придется нам сызнова заводиться всем хозяйством, так посмотрим, смешно ли будет”» (54).

Но не таковы цены военного времени и не такова логика бунта и разрушения, представленная здесь Пугачевым. «Глупый старик! Их обобрали: экая беда! <... > Да знаешь ли ты, что я с тебя живого кожу велю содрать на тулупы» (54). Здесь цены другие – не меньше, чем жизнь. Репликой Пугачева Пушкин отсылает читателя к одному из самых трагических эпизодов «Истории Пугачева» – взятию крепости Татищевой: «Раненый Елагин и сам Билов оборонялись отчаянно. Наконец мятежники ворвались в дымящиеся развалины. Начальники были захвачены. Билову отсекли голову. С Елагина, человека тучного, содрали кожу; злодеи вынули из него сало и мазали им свои раны. Жену его изрубили. Дочь их, накануне овдовевшая Харлова, приведена была к победителю, распорядившемуся казнию ее родителей. Пугачев поражен был ее красотой и взял несчастную к себе в наложницы, пощадив для нее семилетнего брата. Вдова майора Веловского, бежавшая из Рассыпной, также находилась в Татищевой: ее удавили. Все офицеры были повешены. Несколько солдат и башкирцев выведены в поле и расстреляны картечью» (114). Отметим еще одну такую же отсылку в письме Маши Мироновой: «Алексей Иванович <... > грозитя, коли не одумаюся и не соглашусь, то привезет меня в лагерь к злодею, и с вами-де то же будет, что с Лизаветой Харловой» (59–60), а Харлова, как известно из «Истории Пугачева», спустя месяц после взятия крепости была, вместе с братом, расстреляна³.

Разумеется, для Пугачева, играющего и своей, и чужими жизнями, ни чужое, ни свое добро ничего не стоят (см. его юмористическую реплику: «Какое мне дело до погребцов и до штанов с манжетами?»), – по слову Гринева-Пушкина в «Пропущенной главе» о людях «жестокосердых», замышляющих у нас «невозможные перевороты», для коих «чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка» (102). Еще один счет на деньги! Отметим заодно удивительную с эстетической и психологической точки зрения деталь: Пугачев трижды прерывает чтение «реестра»: в самом начале, на слове «полтина» («Погребец с чайною посудю, на два рубля с полтиною» – 53) и при упоминании заячьего тулупчика. Он хорошо помнит (или вспомнил в этот момент) и полтину, и тулупчик, что явствует из сцены в конце той же главы, где урядник дарит Гриневу от имени «царя» лошадь и тулуп («шубу с своего плеча»): «Да еще, – прибавил запинаясь урядник, – жалует он вам... полтину денег... да я растерял ее дорогою: простите великодушно» (55). Полтина здесь – насмешливый кивок Пугачева, еще одно подмигивание, напоминание о том, что известно лишь им двоим. Так она и оценена Гриневым. Полтина, по вине «верных холопьев», ни в первом, ни во втором случае, не достается даримому, но в третий раз («...а растерянную полтину постарайся подобрать на возвратном пути, и возьми себе на водку») подталкивает к ответному великодушию: именно урядник берется отвезти Гриневу «письмецо» из Белогорской крепости.

Полтина, пятнадцатирублевый тулупчик и сто рублей упомянуты в романе не однажды, а значит, прописаны «курсивом», отмечены как семантически значимые, что заставляет нас еще раз обратиться к эпизоду в симбирском трактире, заключающем первую главу романа, где сто рублей, заметим, имеют не виртуальное, а вполне реальное «хождение».

Современные исследователи не придают ему особенного значения: «Сюжетный смысл этой *первой* в жизни юноши встречи и первого самостоятельного знакомства довольно прост и заключается в раскрытии таких черт в образе героя, как его неискушенность и доверчивость. «Словом, мы теперь знаем, что наш герой – “простак”»⁴. «Молодой Петр Гринев постоянно действует вопреки воле отца. Он ведет себя в Симбирске как “мальчишка, вырвавшийся на волю” (11), не выдерживая первого же нравственного испытания после отъезда из дома (словно намеренно игнорируя напутствие отца “береги честь смолоду”»⁵. В этих концептуально различных подходах к анализу

романа (как «сюжета испытаний» в первом случае и «истории яростного бунта молодого человека против отеческой узды»⁶ – во втором) в оценке встречи с Зуриным исследователи незаметно для себя встали на точку зрения Гринева и даже Савельича: «Я не мог не признаться в душе, что поведение мое в Симбирском трактире было глупо...» (13). «как мне было оставлять тебя одного в трактире! <... > Как покажусь я на глаза господам? Что скажут они, как узнают, что дитя пьет и играет» (13). Но Пушкин – не простодушный Гринев, часто и не подозревающий, в какие игры играет с ним судьба, какими способами она его испытывает. А поэтическая действительность часто меняет бытовые оценки на противоположные. Н.Н.Петрунина очень точно заметила: «Опыт предков, выраженный в напутствии старого Гринева “Береги <... > честь с молоду”, дает Петруше лишь нравственный ориентир, но не указывает выхода из странного и неожиданного положения, в котором он оказался. В кризисные моменты своей судьбы Гринев вынужден сам принимать решения, отвечающие его представлениям о долге человека и дворянина. В результате его поведения в момент бунта и отношения с Пугачевым настолько отклоняются от нормы, что навлекают на Гринева подозрение и едва не приводят его к осуждению»⁷.

Таково же, на наш взгляд, значение «беспутного» поведения Гринева в «симбирском» эпизоде, где представлена экспозиционная модель всего романа. Рассмотрим его как своего рода инициацию. Нам представляется, что этот подход в данном случае вполне корректен, хотя мы и сознаем, что «мотивы, связанные с инициацией, можно найти практически в любом сюжете, включающем момент “становления” героя»⁸, а сходство различных структур часто «должно рассматриваться лишь как совпадение универсалий повествования»⁹.

Рассказчику, вспоминая своему юные «проказы» кажется, что он провел этот день «как мальчишка, вырвавшийся на волю» (11), и притом очень глупо. Не таково мнение Зурина, устроившего юнцу испытание и посвящение в «гусарство». С его точки зрения «мальчишка» вел себя безупречно. Недаром во время второй встречи он ни на мгновение не сомневается в благородстве Гринева и, несмотря ни на что, верит в его невиновность. «Долг мой повиноваться приказу, – говорит он, получив повеление арестовать Гринева. – Вероятно, слух о твоих дружеских путешествиях с Пугачевым как-нибудь да дошел до правительства. Надеюсь, что дело не будет иметь никаких последствий и что ты оправдаешься перед комиссией. Не унывай и отправляйся» (78).

Само испытание, конечно, выглядит как упражнение в «глупости» и «беспутстве». Но логика инициационного поведения и не должна иметь ничего общего со здравым смыслом, здесь важнее всего абсолютное доверие к «старшему», который вводит новичка в доселе закрытое для него сообщество, например, сообщает «мифы племени»¹⁰: «он рассказывал мне армейские анекдоты (в значении «случаи из армейской жизни». – Э.Х.), от которых я со смеху чуть не валялся, и мы встали из-за стола совершенными приятелями» (10). А испытывают Гринева в основном выпивкой. За «солдатским» обедом гусарский ротмистр «пил много, – пишет он, – и потчевал меня, говоря, что надобно привыкать к службе» (10); Гринев учится игре на бильярде: учитель уверяет его, что это «необходимо для нашего брата, служивого», играет на деньги, «чтоб только не играть даром», что, по словам Зурина, «самая скверная привычка»; «пробует пунш», ведь «без пуншу, что и служба!»; и, наконец, за ужином «у Аринушки», «Зурин поминутно мне подливал, повторяя, что надобно к службе привыкать» (11). И Гринев, никогда до этого не пивший, не отказался ни разу, так что в результате «чуть держался на ногах», и Савельич, встретив учителя и ученика на крыльце трактира, «ахнул, увидя несомненные признаки моего усердия к службе» (11). Ирония иронией, а по логике инициационного поведения и усердие, и успех Петруши несомненны, хотя и являются лишь подготовкой к испытанию более важному: испытываемый должен доказать свою готовность к жертвам, в нашем случае он должен выбрать: честь или кошелек. Заметим, что герой «Капитанской дочки» и здесь безупречен, для него *выбора* не существует, ему неловко лишь оттого, что он не может отдать «кошелек» немедленно, ведь Савельича нет дома, он ушел за покупками. «Зурин взглянул на часы, положил кий и объявил мне, что я проиграл сто рублей. Это меня немножко смутило. Деньги мои были у Савельича. Я стал извиняться» (11). Отметим здесь характерное для Пушкина затушевывание мотивов: невнимательный читатель может подумать, что Гринев смущен размером проигрыша, правильностью подсчета, хотел бы избежать расплаты и т.п. Именно поэтому эпизод начинает казаться проходным, рисуящим, что называется, «нравы того времени», а не первым, определившим всю дальнейшую судьбу героя испытанием. Ни на секунду не усомниться в честности собрата, как потом возлюбленной, – это менее эффектно, чем, не изменяя присяге, стоять под виселицей. Но это явления одного порядка, а в мелочах характер более всего сказывается.

Главное, однако, заключается в том, что не один Зурин, но и сама судьба устраивает испытание Гриневу. Испытание, в котором проигравший выигрывает. Для того чтобы отдать Зурину деньги, Петруша вынужден перестроить свои отношения с Савельичем, превратиться из «барского дитяти» во взрослого человека. Для начала он демонстрирует «офицерское» обращение со своим слугой. «Молчи, хрыч! – отвечал я ему, запинаясь; – ты верно пьян, пошел спать... и уложи меня» (11). Наутро он делает шаг куда более серьезный. На вполне здоровое возражение Савельича – «... да когда же сударь успел ты ему задолжать? Дело что-то неладно. Воля твоя, сударь, а денег я не выдам» – он решает освободиться от опеки «упрямого старика» и поэтому ведет себя «гордо» и истинно по-барски: «Я твой господин, а ты мой слуга. Деньги мои. Я их проиграл, потому что мне так вздумалось. А тебе советую не умничать и делать то, что тебе приказывают» (12). Одновременно это означает, что отныне Гринев отстоял свое право отвечать за свои поступки, право руководствоваться в своей жизни не только здравым смыслом (Савельич – его полномочный представитель), но утверждать и другое, сугубо знаковое отношение к миру, другую логику. В романе она оказывается одновременно логикой дворянской чести и логикой судьбы. И там, и здесь готовность платить по счетам и не бояться переплаты оказывается выигрышной. Не будь этой «глупой» встречи с Зуриным и долга, приведшего Савельича в изумление, получил бы «вожатый» полтину денег на водку, и кто знает, как сложилась бы судьба «барского дитяти». Но в конце первой главы из города Симбирска выезжает уже не дитя, а взрослый человек, заплативший судьбе символические *сто рублей*, за что она и подарила ему свою благосклонность и последующие встречи с людьми, роль которых в его жизни стоила пословичных *«ста друзей»*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин А.С. Капитанская дочка / Под ред. Ю.Г. Оксмана. М., 1964 («Литературные памятники»). В дальнейшем все сноски на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием страницы.

² См.: Овчинников Р.В. О Елагиных и Харловых из пушкинской «Истории Пугачева» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986. С. 352–354.

³ Эти (и другие) отсылки делают «Историю Пугачева» обязательным фоном романа. Впрочем, это отдельная тема.

⁴ *Силантьев И.В.* Мотив в системе художественного повествования: Проблемы теории и анализа. Новосибирск, 2001. С. 139.

⁵ *Дебрецени Пол.* Блудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина. СПб, 1996. С. 279.

⁶ Там же. С. 281.

⁷ *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. Л., 1987. С. 273.

⁸ *Левинтон Г.А.* Инициация и мифы // Мифы народов мира. Т.1. М., 1991. С. 544.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

Пушкин в XX веке

Русская словесность XX века на фоне Пушкина

Заметки к теме

Олег Лекманов

МОСКВА

КАЖЕТСЯ, никто из отечественных стихотворцев прошлого столетия не избежал выяснения отношений с Александром Сергеевичем Пушкиным.

Наверное, самое злобное развернутое высказывание об авторе «Евгения Онегина» позволил себе Федор Сологуб, ревновавший не только к литературным, но и к «донжуанским» успехам Пушкина, Он (если верить Елене Данько) говорил: «Пушкин не знал, что такое любовь, поэтому он не был поэтом, поэтом все, что написал Пушкин – ни к чему, живи он сто лет и пиши столько же, все равно – одна бессмыслица, никому это не нужно. Если поэт не знает основного, на чем зиждется жизнь, – любви, все его писания – пустая, ненужная болтовня. Пушкин был просто арап, который кидался на белых женщин. Разве это поэт? (Эту фразу позднее повторила мне и Анна Андреевна, он ей тоже это сказал)».

Тем не менее, в своем лучшем романе «Мелкий бес», изображая маскарад в провинциальном городе, неуследимо перетекший в безобразный шабаш, Сологуб отчетливо ориентировался на пушкинское описание «шайки домовых» из сна Татьяны. Только пушкинского медведя подменяет у него медведица: «Учительница Скобочкина нарядилась медведицею, то есть попросту накинула на плечи медвежью шкуру, а голову медведя положила на свою, как шлем, сверх обыкновенной полумаски. Это было в общем безобразно, но все же так шло к ее дюжему сложению и зычному голосу. Медведица хо-

дила тяжкими шагами и рывкала на весь зал, так что огни в люстрах дрожали».

Анна Андреевна Ахматова, в противоположность Сологубу, ревновала не столько к Пушкину, сколько Пушкина – ко всем пушкинским современникам и особенно – к современницам. Многолетняя ахматовская приятельница Лидия Яковлевна Гинзбург свидетельствовала: «У А.А. было до странного личное отношение к Пушкину и к людям, которые его окружали. Она их судила, оценивала, любила, ненавидела, как если бы они были участниками событий, которые все еще продолжают совершаться. Она испытывала своего рода ревность к Наталье Николаевне, вообще к пушкинским женщинам. Отсюда суждения о них, иногда пристрастные, незаслуженно жестокие».

Наверное, каждому читателю «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова памятен тот эпизод романа, в котором бездарный поэт Рюхин предается завистливым размышлениям о судьбе Пушкина: «Вот пример настоящей удачливости. Какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! «Повезло, повезло! – вдруг ядовито заключил Рюхин. – Стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие»».

Приходится с изумлением отметить, что эта логика была взята на вооружение все той же Ахматовой, из года в год следившей за успехами (и псевдоуспехами) Бориса Пастернака. Лидия Гинзбург: «Ахматова считала Пастернака удачником по природе и во всем – даже в неудачах. У А. А. был свой вариант (совсем непохожий) эпизода, рассказанного Пастернаком в его автобиографии («Люди и положения»). Излагала она его так: четырехлетний Пастернак как-то проснулся ночью и заплакал, ему было страшно. В ночной рубашке, босиком он побежал в соседнюю комнату. Там его мать играла на рояле, а рядом в кресле сидел старик с бородой и плакал. На другой день мальчику объяснили, что старик – это Лев Толстой. – Боренька знал, когда проснуться... – добавляла Анна Андреевна. – Какие прекрасные похороны, – говорила она о стихийных похоронах Пастернака, когда Рихтер, Юдина, Нейгауз, сменяя друг друга, играли на домашнем рояле. Какие прекрасные похороны...»

Оттенок зависти к последней удаче удачника».

Близкий друг Ахматовой, Осип Мандельштам, в несчастливые минуты своей жизни ощущал себя неудачливым современником Пушкина. Прочтя роман Юрия Тынянова «Кюхля», он сокрушенно признавался собеседнику: «Я Кюхельбекер – комическая сейчас, а может быть, и всегда, фигура».

И он же, в 1920 году, не упустил возможности полусутоливо примерить на себя облик Пушкина. Этот факт запомнился многим участникам бала-маскарада, состоявшегося в бывшем Зубовском особняке на Исаакиевской площади в Петрограде. Приведем одно из мемуарных свидетельств (Веры Лурье): «Вспоминаю, как среди костюмированных появился Осип Мандельштам, одетый “под Пушкина” в цветном фраке с жабо, в парике с баками и в цилиндре. Он был тогда <...> очень популярен, и в тот вечер в одной из переполненных гостиных я увидела Мандельштама, который, стоя на мраморном подоконнике громадного зеркального окна, выходящего на классическую петербургскую площадь, в белую ночь читал свои стихи. Свет был полупригашен, портьеры раздвинуты, и вся его фигура в этом маскарадном костюме на этом фоне, как на гравюре, осталась незабываемой, вероятно, для всех, кто при этом присутствовал».

Еще один акмеист – Владимир Нарбут в 1910-е годы относился к первому русскому поэту без особого уважения. «Поистине, отчего не плюнуть на Пушкина? – писал он своему ближайшему другу Михаилу Зенкевичу. – Во-первых, он адски скучен, неинтересен, и заимствовать (в отношении сырого материала) от него нечего. Во-вторых, отжил свой век».

Декларации декларациями, а в своей книге стихов «Аллилуйя» (1912) Нарбут кое-что таки позаимствовал у Пушкина «в отношении сырого материала».

Чуть закатится из гущи,
Молонья как полоснет,
Невод шумный и текущий
Разорвет кресты тенет!

«Где ж мертвец?» – «Вон, тятя, э – вот!»
В самом деле, при реке,
Где разостлан мокрый невод,
Мертвый виден на песке.

Вторая строфа этого немудрящего центона извлечена нами из стихотворения Пушкина «Утопленник (простонародная сказка)». Первая – из стихотворения Нарбута «Крепко ломит в пояснице...» (здесь же находим строки, чья образность почти наверняка восходит к сну Татьяны из «Евгения Онегина»: «Сколько чучел, сколько пугал! – / Все кривляться норовят»).

Агрессивно боролись с Пушкининым кубофутуристы – профессиональные склочники и хулиганы. В своем эпатажном литературном манифесте «Пощечина общественному вкусу» они, как известно, выдвинули требование «бросить Пушкина с парохода современности». Впрочем, затяжная и односторонняя борьба футуристов с Пушкининым отчасти напоминала цирковую инсценировку: борцы яростно рычат, ругают соперника почему зря, а после представления вместе отправляются пить пиво в ближайший трактир. «Я спал с Пушкининым под подушкой – да я ли один? – вспоминал Бенедикт Лифшиц. – Не продолжал ли он и во сне тревожить тех, кто объявлял его непонятнее иероглифов? – и сбрасывать его, вкуче с Достоевским и Толстым, с “парохода современности” мне представлялось лицемерием».

Интересно, что все это понял Александр Блок, размышлявший в своем дневнике: «А что, если так: Пушкина научили любить опять по-новому – вовсе не Брюсов, Щеголев и Морозов и т. д., а... футуристы. Они его бранят по-новому, а он становится ближе по-новому».

Однако в пушкинской речи Блока 1921 года эффектная формула футуристов была оспорена и осмеяна: «Люди могут отворачиваться от поэта и от его дела. Сегодня они ставят ему памятники; завтра хотят “сбросить его с корабля современности”. То и другое определяет только этих людей, но не поэта; сущность поэзии, как всякого искусства, неизменна; то или иное отношение людей к поэзии в конце концов безразлично».

Не забыл Блок опровергнуть футуристическую формулу и в своем стихотворении-завещании «Пушкинскому Дому»:

Это – звоны ледохода
 На торжественной реке,
 Перекличка парохода
 С пароходом вдалеке.

Используя футуристический образ «парохода современности», Блок вложил в него совершенно иное, чем у футуристов, содержание. Пушкинская и современная эпохи у Блока не враждуют друг с другом, а переключаются голосами поэтов («Переключка парохода / С пароходом вдалеке»).

Дело футуристов не пропало. Хлебников разбудил обэриутов, которые также приняли активное участие в создании пушкинского текста русской литературы XX столетия. Введенский «нашел в себе сходство с Пушкиным, – сообщает приятель поэта (Леонид Липавский), – Пушкин тоже не имел чувства собственного достоинства и любил тереться среди людей выше него». Отсылками к Пушкину пестрят загадочные тексты Введенского, например, его «Потец», содержащий явственную отсылку к «Медному всаднику». Пушкинское соотношение «медный»/«бронзовый» у Введенского превращается в «конь»/ «лошадь»: «Отец сидел на бронзовом коне, а сыновья стояли по его бокам. А третий сын то стоял у хвоста, то у лица лошади».

Что же касается Хармса, то он, как известно, написал целую серию «Анекдотов из жизни Пушкина». Эти анекдоты заставляют вспомнить о самодовольных и мелочных мемуарах современников, из которых на добрую половину состоит книга В.В. Вересаева «Пушкин в жизни». Именно эта книга, скорее всего, послужила главным объектом пародии Хармса. Некоторые фрагменты «Пушкина в жизни» смотрятся просто как черновые заготовки к хармсовским рассказам: «Любила В.Ф. Вяземская вспоминать о Пушкине, с которым была в тесной дружбе, чуждой всяких церемоний. Бывало зайдет к ней поболтать, посидит и жалобным голосом попросит: “Княгиня, позвольте уйти на суденышко!” и, получив разрешение, уходил к ней в спальню за ширмы» и проч. в том же духе.

О Владимире Набокове и Пушкине сказано уже очень много. Поэтому здесь мы ограничимся микроанализом только одного эпизода одного рассказа писателя – «Весна в Фиальте». Герой рассказа сообщает о своей первой встрече с героиней так: «Я познакомился с Ниной очень уже давно, в тысяча девятьсот семнадцатом, должно быть, судя по тем местам, где время износилось. Было это в какой-то именнинный вечер в гостях у моей тетки, в ее Лужском имении, чистой деревенской зимой».

Любой, хоть сколько-нибудь наблюдательный читатель, разумеется, не может не обратить внимания на как бы сквозь зубы проговоренную, но исторически чрезвычайно важную дату знакомства героя и героини – зима 1917 года. Очень скоро догадка такого читателя о тайном взрывном подтексте, заложенном в этой дате, получает свое подтверждение. Через абзац после только что процитированной фразы будет (опять – как бы мимоходом) упомянута гипотетическая причина, заставившая гурьбу веселящихся гостей покинуть теплое помещение: «Не помню, почему мы все повысыпали из звонкой с колоннами залы в эту неподвижную темноту, населенную лишь елками, распухшими вдвое от снежного дородства: сторожа ли позвали поглядеть на многообещающее зарево далекого пожара, любовались ли мы на ледяного коня, изваянного около пруда швейцарцем моих двоюродных братьев; но воспоминание только тогда приходит в действие, когда...»

Это, теряющееся в бесконечно развертывающемся предложении – «многообещающее зарево далекого пожара» – тем не менее, содержит внятную подсказку для внимательного читателя. Особо отмеченными заслуживают стать два набоковских эпитета – «многообещающее» и «далекого». Далекого – это не только пространственная, но и временная характеристика (сейчас февраль 1917 года, но подлинный пожар разгорится после далекого пока октября). То же самое относится и к «многообещающему» (зареву), которое, впрочем, обещает не только ужасы октябрьского переворота, но и спровоцированную этими ужасами эмиграцию героя и героини, а, значит, – их дальнейшие эмигрантские встречи (в том числе – и встречу в Фиальте, которая подробно описана в рассказе).

Однако по-настоящему внимательный и опытный читатель Набокова не должен удовлетворяться столь легко достигнутым результатом. Для него у писателя припасена гораздо более существенная информация, прячущаяся в сакраментальной дате: сообщив о годе своего знакомства с Ниной, герой затем роняет: «Я только что кончил лицей». Любого российского более или менее культурного человека слово «лицей» обязательно заставит вспомнить о самом прославленном из отечественных поэтов, тем более что «Весна в Фиальте» густо насыщена реминисценциями из его произведений (о героине, например, говорится, что у нее «пушкинские ножки»). Учитывая, что будущий автор «Евгения Онегина» кончил лицей ровно за сто лет до героя рассказа – в 1817 году, допустимо, как кажется, усмотреть в пе-

рекличке этих двух дат сознательное намерение писателя, подкрепленное отчетливо «онегинским» колоритом всего разбираемого эпизода (зима, деревня, именины, ампирный декор). Так соотнесение любимого героя с Пушкиным, осторожно проводимое в рассказе «Весна в Фиальте» (и в целом ряде других набоковских произведений), обогащается еще одним неброским, но выразительным штрихом.

Кстати сказать, взгляд сквозь пушкинскую призму позволяет и в «многообещающем зареве» набоковского пожара разглядеть далекие отсветы сюжетобразующего пожара из повести Пушкина «Дубровский» («—Теперь все ладно, — сказал Архип, — каково горит, а? чай, из Покровского славно смотреть»).

Иосиф Бродский в своих стихах, как правило, выбирал для цитации такие строки Пушкина, которые уже почти или совсем перестали восприниматься как цитаты: от «Служенье Муз чего-то там не терпит» в первом томе собрания сочинений Бродского до «Прощай, свободная стихия» в четвертом. Риска впасть в некоторое преувеличение, можно сказать, что Пушкин у Бродского перестает быть поэтом, превратившись в набор ходячих цитат.

Этот прием радостно подхватили и довели до логического предела постмодернисты, в частности, Всеволод Некрасов, остроумным пятистишием которого, подводящим своеобразную черту под диалогом русских стихотворцев XX века с Пушкиным, мы бы хотели завершить эти разрозненные заметки:

Я помню чудное мгновенье
Невы державное течение
Люблю тебя, Петра творенье
Кто написал стихотворенье
Я написал стихотворенье

А.С.Пушкин в философском наследии Густава Шпета

Татьяна Щедрина

МОСКВА

РАЗМЫШЛЯЯ о возможностях сохранения традиции русской философии и культуры, Густав Шпет поставил вопрос, не утративший своей культурной значимости и сегодня: «Станет ли, наконец, философия в России действительным знанием, достигаемым методическим трудом и школою, а не “полезным в жизни” мирозерцанием “всякого интеллигентного человека”, станет ли она также общим культурным сознанием, преображенным в себе и преображающим быт и жизнь человека?»¹ Этот вопрос контурно очерчивает границы темы «Пушкин в русском культурно-философском сознании», ставшей 1921 году предметом эпистолярного «разговора» Густава Шпета с Наталией Ильиничной Игнатовой.

Интерес к Пушкину появился у Шпета еще в гимназии. «Потом вспомнил уже старшие классы, – писал он своей невесте Н.К.Гучковой, – мое эстетическое воспитание шло нелепо и *теоретически* я продолжал считать, что чем “благороднее”, тем красивее, “неблагородных” поэтов я не читал (помилуйте, Фет – крепостник, Тютчев – цензор, сам Пушкин сомнителен и т.д.) <...> Но “новое” как-то само надвигалось... Первый меня поразил, пожалуй, Верлен (русские, Бальмонт, Брюсов и др., уже начали писать, но я находился под впечатлением Соловьевской (Владимира) критики, и их не читал, но случайно натолкнулся и на русских, первый был Бальмонт. Тут я набросился и на “стариков”, тут начал любить и понимать Пушкина, Фета, Тютчева»². Но реальное философское осмысление идей Пушкина

началась значительно позже, в 1920-1921 годах, во время работы над «Очерком развития русской философии». Публикуемые письма Шпета к Игнатовой относятся именно к этому времени.

Письма вызовут научный и культурный интерес не только в узком кругу шпетоведов и литературоведов-пушкинистов, они, несомненно, найдут отклик у представителей различных областей гуманитарных наук: филологов, историков культуры, психологов, философов и др. Для них достоинством этих писем будут прежде всего актуальный сегодня методологический подход Шпета к исследованию истории литературы, философии, искусства, и новые проблемные акценты в ее рассмотрении. Дело в том, что в советском литературоведении 20-х годов XX века хотя и была еще заметна психологическая по своей сути традиция «русской пушкинистики», но жесткая идеологическая рука и здесь наводила свои порядки. Мнения, высказываемые в большинстве статей, посвященных творчеству Пушкина, сводились в те годы либо к «классовому подходу», к вульгарному социологизму, либо к прославлению его как истинного выразителя русского духа. К Пушкину относились утилитарно – как к нравственному образцу, как к предмету гордости, поклонения. Но почти ни один из литературных критиков не задавался в то время вопросом о том, как возможно продолжение начатой пушкинским гением традиции сохранения «аристократии таланта», осмысления и последовательного преумножения его идейного наследия как поэтического, так и интеллектуального. Русские литературные критики, историки культуры, литературоведы видели, как правило, в Пушкине образец для подражания, копирования, но не предмет размышления.

Письма Шпета к Игнатовой – это пример иного отношения к Пушкину. Главным вызовом для Шпета-философа стала виртуозная пушкинская работа с языком. Это требовало от Шпета чуткости филолога, понимающего словесное богатство пушкинских рассуждений и мудрости философа, способного продолжить мыслительные ходы самого Пушкина и сдвинуть с места привычные интерпретации пушкинистов. Ко времени написания «Очерка» Шпет уже был профессиональным философом и филологом. Более того, он был ученым-исследователем, подхватившим феноменологические идеи Гуссерля и продолжившим феноменологические изыскания в области социальных явлений. Феноменологический интерес Шпета лежит в плоскости анализа языкового сознания как общего, т.е. возникающего «через» общение, выраженного в отношениях людей к продуктам

культуры. Шпет называл такие отношения *коллективными переживаниями*. В зависимости от собственной историчности, или личного культурно-исторического опыта, каждый человек видит мир в многообразии его форм по-своему, индивидуально, но, что для Шпета немаловажно, многообразие этих индивидуальных форм должно вылиться в нечто общее, *знаковое*, суммирующее и выражающее реальную логику происходящего. Единство человека с народом, как полагал Шпет, определяется обоюдным актом признания. Личность идентифицирует себя с той или иной общностью и общность проявляет свое отношение (коллективное переживание) к конкретной личности. Этот подход нашел свое выражение в «Очерке развития русской философии». Действительно, Шпет, задолго до «родоначальника» феноменологической социологии А. Шюца, сдвигает исследовательский интерес с самого предмета мысли – «философии самой по себе», «Пушкина-поэта» – на *«историко-культурное сознание»*, на *«дух народа»*, в котором этот предмет обретает свою социальную и историческую значимость. Такой методологический поворот актуален сегодня не только для литературоведческих, но и для культурологических, эпистемологических, историко-философских исследований, в центре внимания которых оказываются не только социальные и интеллектуальные контексты научного познания, но и культурно-экзистенциальная атмосфера его возникновения и функционирования.

Этот подход отчасти проясняет жесткие критические выводы Шпета об отсутствии традиции русской интеллектуальной культуры. Это отсутствие наиболее ярко выразилось в утилитарном отношении русского общества не только к Пушкину («бесполезен и не нужно его»), Лобачевскому, Ломоносову, но и к философии. И «ругает» Шпет не Пушкина, не философию, но русский дух, который, по его мнению, может только воспринимать и усваивать, но не способен разуметь и творчески продолжать собственную культурную традицию.

Шпет последовательно шел своим путем. Он не создает сам для себя образа Пушкина (он для этого слишком философ), но сосредотачивается на вопросе о том, «как Пушкина у нас воспринимали». И это главное достоинство шпетовского подхода к Пушкину, не потерявшее своей значимости и сегодня. Показать историю понимания, разумения Пушкина в России – и на пересечении мнений и оценок возникнет не только «наш Пушкин», «Пушкин как культурный тип» но и выявятся разные социокультурные ситуации, обусловившие историческое доминирование той или иной точки зрения на

творческое и интеллектуальное наследие поэта. Вот почему так важно проследить за шпетовским способом прочтения Пушкина. Сделать это сегодня сложно, по крайней мере потому, что в явном виде, кроме «Очерка» и двух публикуемых здесь писем, мысли Пушкина нигде не интерпретируются Шпетом. Но осталось личное собрание сочинений Пушкина с пометками Шпета на полях. В процессе анализа этих пометок становится очевидным, что идеи Пушкина оказались для Шпета созвучными с его собственными мыслями, которые он формулировал в «Очерке развития русской философии».

Наиболее значимой в разговоре Шпета с Пушкиным тематической плоскостью, пересекающей и эпистолярное, и научно-философское наследие Шпета, стала проблема литературной аристократии, не потерявшая своей значимости и сегодня. Воззрения Пушкина на «аристократию», его любимое противопоставление старинного родового боярства – новой знати, составившейся из «случайных» людей, нашли свое выражение в программах «О дворянстве» и ряде других заметок. Пушкин различает аристократию политическую и литературную, наглядно демонстрируя, что аристократия как сословие – это не только политический феномен, но, прежде всего, феномен культурный. Он пишет: «С некоторых пор журналисты наши упрекают писателей, которым неблагосклонствуют, их дворянским достоинством и литературною известностью. Французская чернь кричала когда-то: *les aristocrates à la lanterne!* Замечательно, что и у французской черни крик этот был двусмыслен и означал в одно и то же время аристократию политическую и литературную. Подражание наше не дельно. У нас в России государственные звания находятся в таком равновесии, которое предупреждает всякую ревнивость между ними. Дворянское достоинство в особенности, кажется, ни в ком не может возбуждать неприязненного чувства, ибо доступно каждому»³. Эта мысль находит свое выражение в шпетовском «Очерке...»: «Когда Пушкин в критический момент банкротства правительственной интеллигенции заговорил о творческой аристократии, когда в нашу образованность впервые просочились идеи философии без назидательности, науки без расчета, искусства без “пользы народной” и когда на спонтанное развитие русской народности были брошены первые лучи рефлексии, все это сверкнуло вспышкой молнии»⁴. Пушкин стал воплощением литературной аристократии, ее «идеальным» типом, в сопоставлении с которым Шпету удалось изобразить в «Очерке» действительно существовавшие типы российской интеллигенции,

последовательно сменявшие друг друга: духовенство, правительство, разночинцев. Сохранение и продолжение традиции интеллектуальной культуры мысли, воспитание отношения к аристократии таланта, как к репрезентанту народного духа русского Шпет расценивал как задачу и своего творчества. Вот почему для Шпета важен факт интеллектуального созвучия с пушкинской идеей литературной аристократии, специфическая черта которой – *неутилитарное* отношение к искусству, философии; культ Разума, воплощенного в слове.

Мысль Шпета об исторически сложившемся утилитарном характере русской образованности и культуры вводит нас в еще одну проблемную сферу разговора с Пушкиным. Пушкин развивает идею «чистого искусства», свободного от утилитаризма, что было для Шпета наиболее ценным при характеристике идеального, исторически возникающего типа «аристократии таланта». Шпета интересует отношение между революцией политической и творческой, что и делает своим предметом размышления Пушкин, рассуждая о развитии литературы и политической революции во Франции XVIII века. Шпет увидел в этом историческую аналогию с ситуацией в России 1917 года.

Пушкин и в этой предметной сфере становится для Шпета своеобразным созвучным собеседником. «Мы не полагаем, – пишет Пушкин, – чтобы нынешняя раздражительная, опрометчивая, бессвязная французская словесность была следствием политических волнений. В словесности французской совершилась своя революция, чуждая политическому перевороту, ниспровергшему старинную монархию Людовика XIV. *В самое мрачное время революции литература производила приторные, сентиментальные, нравоучительные книжки* (подчеркнуто рукой Шпета. – Т.Щ.). Литературные чудовища начали появляться уже в последние времена кроткого и благочестивого “восстановления” (restoration). Начало сему явлению должно искать в самой литературе. Долгое время покорствовав своенравным уставам, давшим ей слишком стеснительные формы, она ударилась в крайнюю сторону и забвение всяких правил стала почитать законною свободой. Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риторамы, будто бы польза есть условие и цель изящной словесности, сама собой уничтожилась. *Почувствовали, что цель художества есть и де ал, а не нравоучение*» (подчеркнуто рукой Шпета. – Т.Щ.)⁵. Шпет с горечью констатирует, что в России с приходом большевиков утилитарное отношение к искусству, науке, культуре так и осталось господ-

ствующим, философия как знание, свободное от «полезности», не прививается на русской почве, где вечным остается требование от произведений искусства практической пользы.

Шпет, работая над «Очерком...», не хотел делать преждевременных выводов, которые не смог бы исторически аргументировать. И в то же время искал положительного ответа на вопрос, прозвучавший в начале этой статьи: возможно ли сохранение преемственности интеллектуальной традиции в русском философско-культурном сознании? В дневнике 1920 года он написал: «Настоящий момент есть момент величайшей опасности для духа. Коммунизм обнаружил себя со стороны, которую до сих пор – как и много другого в себе – тщательно скрывал. Ему нужна только техника, медицина и государственные чиновники, ему не нужна наука, дух, мысль. То, чем пугали в коммунизме и чему мы не верили, оказалось действительностью»⁶. Судя по дневниковой записи, Шпет не нашел положительного ответа на этот вопрос. Нашли ли его сегодня мы?

ПРИМЕЧАНИЯ

Работа выполнена при поддержке Российского Гуманитарного научного фонда.

¹ Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии // Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 53.

² Письмо Шпета к Гучковой от 29 (16) июля 1912 года // Семейный архив Шпета.

³ Пушкин А.С. О неблагоприятности нападков на дворянство // Пушкин А.С. Сочинения в 8-ми томах. Т. 6. СПб., 1909. С. 62.

⁴ Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии // Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 46.

⁵ Пушкин А.С. Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной // Пушкин А.С. Сочинения в 8-ми томах. Т. 6. С. 104.

⁶ Записная книжка Шпета 1920 года // Семейный архив Шпета.

Письма Г. Г. Шпета к Н. И. Игнатовой

15 II 1921

– БЫЛА МИЛАЯ Элиз¹, принесла утешительного Рокомболя²! ... и от Вас – «Посольских» пачечку, но настроение не идет кверху!.. Только сегодня причины – не личного характера. Прихожу в отчаяние: последняя связь оборвалась! Я все спасался в «будущее» и не хотел допустить такого обобщения, которое история могла бы опровергнуть. Больше всего цеплялся за Пушкина. Сегодня и с этим покончено! Где в нем русский «дух»? Его творчество есть именно его творчество – гения, не выросшего из русского духа, а лишь воспринимавшего в себя этот дух, и что он сказал бы, если бы воспринял его до конца? А вот где подлинный русский дух: как Пушкина у нас воспринимали? Ведь единственное честное русское восприятие было у Писарева: бесполезен, и не нужно его³. В остальном или ложь, – Пушкин ли бесполезен!?!.. или лицемерие, – какая еще нация способна на такое лицемерие? – Пушкина признаём, потому что и просвещенные мореплаватели так делают – признают, хотя и бесполезно... Уйти, уйти!.. И в то же время я чувствую, что все мои диатрибы по поводу русской утилитарности и моральности – из того же русского духа, – желание «исправить», что я сам им отравлен и что, может быть, во всяком другом месте я и не прилажусь...

< февраль > 1921

Что Пушкин, Madame, случайность, это – очевидно, ибо – не-случайность Толстой не был убит на дуэли в 37 лет. Чей-нибудь острый ум возразит, может быть, мне: Писарева в 25 лет дядька морской утянул к себе за ногу! Справедливо-с – для доказательства истинной, как Вы изволите, русскости его, ибо на его место всплыло 400 пузырей, и не переводятся Писаревы на святой Руси, а Пушкина тайком – чтобы не очень много народу на похоронах было – хоронили. Впрочем, может,

Ваше возмущение уменьшится, если добавлю, что в таком же смысле и Шекспир не национален... Нет, вру, как же это я? Шекспир – *и*национален... Позвольте, какой бы пример? Вот, Данте – более подходит... А «русская философия» вполне возможна, потому что ежели Пушкин – случаен, то не значит, что Чернышевский⁴ и Писарев также случайны. Позвольте, это кто же и о ком писал: ..., *se mépris cynique pour la pensée et la dignité de l'homme*,...⁵ – о себе он, что ли, а не о Писареве, Уварове, Булгарине? Да-с, Булгарин, этот паршивый отброс польщизны, нюхнул и сразу уловил, где Русью пахнет. Но его-то и отвергала русская интеллигенция, скажете. Да – оппозиционная, потому что она имела своих Булгариных, которые из русских бурс как тараканы лезли во все оппозиционные журналы, а правительственная интеллигенция принимала самого Фаддея Булгарина. Пушкин – великая, величайшая случайность! Хотите знать, какая была бы Россия, если бы Пушкин был не случайностью, т.е. если бы Россия устроилась *по* Пушкину? Прочтите внимательно, взвешивая каждую букву и каждый тон между буквами его крошечные заметки об *аристократии*. Теперь, какая же в России была аристократия – кровная и «литературная»? Иван Грозный удушил, сколько мог, во имя, заметьте, *народа*; Петр доконал, заметьте, для блага *народа*; таким образом было прикончено «норманнское», теперь пошло немецкое, которое прикончили во имя *народа*, – кто кончал? Славянофилы, народники, либералы! Разве не замечательно, что все они сходились на одном: на понимании «народа» как плебса, низов, Антонов Горемык, кумира Львовых-Рогачевских⁶... Где же это видано? Интеллигенция отрекалась от себя во имя темной черни, да это считала своею величайшей добродетелью! Чем же определяется народ и народность – умом,¹ образованием, культурою или тьмою, невежеством? Ну, конечно, добрая и глубокая душа! Можно себя цитировать? Из записной книжки: «В России доброго человека ставят выше образованного и откровенность ценят больше, чем воспитанность. Поэтому, всякий добрый и откровенный невежда здесь может производить чудеса, быть правителем, главнокомандующим, пророком, магистром *elegantiarum*⁷, – он не может быть только лицом высокого духовного сана – для этого откровенность должна быть заменена плутовством и ехидством». Ну, так вот, *всякий* народ определяется его аристократией, т.е. умом, культурою, воспитанностью, и только у нас – добродетелью мужичка, – как всякая армия определяется достоинством штаба, и только у нас – «выносливостью» солдата. И это – Пушкин? Не

зидается ли вся «народность» Пушкина на анекдоте об его «няне»? Конечно, и тут есть смысл не только слюняво-сентиментальный. Но что видел Пушкин в сказках «народного творчества»? Пережиток давней, давней аристократии – вот это создавшей когда-то! Может быть, это была аристократия Владимира св., может, еще более ранняя, но не «демос» же творил это! Демос Владимира, если не был бессловесен, не понимая, скоморошничая, повторял то, что пелось еще более древней аристократией, но все-таки аристократией. В аристократизме есть романтизм, и Пушкин любовался и понимал то, что сама няня не понимала, как понимаем мы некоторые речения детей, повторяющих и не понимающих то, что не ими создано, но что какой-то стороной влезло в их душу. Пушкин также хорошо понимал бы, – и понимал, – няню и шотландскую, и польскую, и сербскую. Пушкин сочинил Годунова – ум, побежденный тьмою. Ну конечно, сейчас: а «мальчики кровавые»? Да что же они? Разве не роднее: *добрую* душу загубили? Заметьте, и на самом деле легенда не говорит: царевич был *умен*, образован, увел бы Россию вперед, нет, это уступается Годунову, а он был добр, тих, ласков⁸.. Пушкин такая же случайность, как и Петр. И дух наш определяется не Петром и Пушкиным, а *отношением к ним*. Если бы не необходимость писать другие вещи, я после русской философии написал бы очерк русской культуры и духа русского, проследив, как понимали у нас Пушкина и как к нему относились, и это на фоне всей нашей умственной и художественной жизни – по дороге философии теперь накапливаются материалы, и это очень увлекательно, – я бы и больше собрал, если бы не боялся отвлекаться еще больше, чем отвлекаюсь все время. –

NB! В пояснение *самого* Годунова: убийство Дмитрия – его *личная* трагедия, а не национальная его характеристика. Тут трагедия, потому что Годунова вел на трон разум, Годунов спешил, хотел дойти своим «умом» и убрал Дмитрия. Напрасно, ибо Дмитрий все равно умер бы, сам, ибо Годунову «суждено» было быть царем.

ПРИМЕЧАНИЯ

Письма печатаются по оригиналам, хранящимся в семейном архиве Шпета. Адресат Шпета: Наталия Ильинична Игнатова (1901–1957), филолог, переводчица, редактор; дочь редактора журнала «Русские ведомости» И. Игнатова; ученица и друг Г. Г. Шпета.

Авторская пунктуация в текстах писем по возможности сохранена, орфография приближена к современной; курсивом выделены слова и фразы, подчеркнутые автором.

¹ Имеется в виду Елизавета Николаевна Коншина (1882–1973), литератор, сотрудница отдела рукописей Российской Государственной библиотеки; ученица и друг Г. Г. Шпета.

² Рокомболь – герой детективных романов французского писателя Понсона дю Террайля (1829–1871).

³ Речь идет о статье Д. И. Писарева «Пушкин и Белинский» (1865), где Писарев выступает против «чистого искусства», к творцам которого причисляет Пушкина. Писарев пишет: «Если бы мы приняли слова Белинского о благотворном влиянии Пушкина на молодых людей обоего пола за выражение прочно установившегося убеждения, то мы принуждены были бы назвать Белинского закоснелым поборником квиетизма и индифферентизма, тупым обожателем застоя и рутины, и систематическим развратителем молодого поколения. Действительно, для тех людей, в которых произведения Пушкина не возбуждают истерической зевоты, – эти произведения оказываются вернейшим средством притупить здоровый ум и усыпить человеческое чувство. Кому Пушкин безвреден, тот не станет его читать; а кому он понравится, того он испортит в умственном и нравственном отношении. Испортит он не тем, что даст ложное направление силам молодого ума, а тем, что приучит “молодых людей обоего пола” обходиться в жизни без всяких убеждений и относиться с воробыным легкомыслием к самым серьезным вопросам, поглощающим все силы лучших деятелей данной эпохи. Воспитывать молодых людей на Пушкине – значит готовить из них трутней или тех сибаритов, которые, по словам Гоголя, пресытившись грубыми и тяжелыми яствами, услаждаются жареными птичками величиною с наперсток». И далее: «В так называемом великом поэте я показал моим читателям легкомысленного версификатора, опутанного мелкими предрассудками, погруженного в созерцание мелких личных ощущений и совершенно неспособного анализировать и понимать великие общественные и философские вопросы нашего века». Цит. по: *Писарев Д. И.* Пушкин и Белинский. М.–Пг., 1923. С. 171–172, 227.

⁴ О философских идеях Н. Г. Чернышевского Шпет в 1929 году написал статью «Источники диссертации Чернышевского», оставшуюся неопубликованной, где очень резко критикует его идеи и стиль мышления: «Он (Чернышевский. – Т. Ш.) много мечтает, но дисциплинировать свое “мечтание” не умеет. ... Его влечет к себе не сама систематическая работа, а только мысль о ней, потому что главный интерес его – в конце, в резуль-

тате, который хотелось бы ухватить сразу, по одному намеку, по журнальной или газетной статье. Университетская наука Чернышевскому не импонировала. ... Отсюда – презрение к “чистой” науке, к углубленной специальности, к интенсивности знания и почет – утилитарному знанию, образованности, энциклопедичности». Цит. по: *Шпет Г.Г. Источники диссертации Чернышевского // Новое литературное обозрение. 2002. № 53. С. 35, 38, 40.*

⁵ «Это циничное презрение к мышлению и достоинству человека» (*франц.*). Фраза А.С. Пушкина из письма к П.Я. Чаадаеву от 19 октября 1836 года // Цит. по экземпляру из личной библиотеки Г.Г. Шпета с его пометками на полях. *Пушкин А.С. Сочинения. В 8-ми томах. Т. 8. СПб., 1909. С. 402.*

⁶ Львов-Рогачевский Василий Львович (1879–1930), литературный критик, представитель «социологизма» в литературоведении; зав. отделом по изучению искусства национальностей секции пространственных искусств ГАХН, сотрудник журнала «Современный мир».

⁷ Учителем высокой образованности (*лат.*).

⁸ Шпет развивает идею о том, что для духа русского народа характерно противопоставление «умной злости» и «неумной доброты». Он находит подтверждение этого положения при чтении «Бесов» Достоевского. Более отчетливо эта мысль проявляется в его «Записной книжке» 1919 года: «Роковым последствием моего юношеского материалистического аскетизма было подавление не тех отношений, которые следовало подавлять. От подавления эстетического сравнительно рано освободился, но, считаю, что все же вышел не полным победителем, ущерб, естественно, хуже, много хуже от подавления того, что называется “добротой”. Идея была: все разумно делать и не обнаруживать сердечности. На деле разумно (слава Богу!) не было, а в порядке доброты – не обнаружение, а ее самое усушил. И долго еще носился с доктринерским утверждением, что добрые не бывают умными. Как детскость суждения может сохраняться у взрослого – или только худшие черты детскости? Вся жизнь моя была бы иной, если бы не подавление доброты! И даже моя общественная отъединенность теперь не существовала бы. Поведение должно определяться непосредственной добротой и мотивами сердца, а у меня сплошь и рядом эти мотивы – не разумность, как вообразалось когда-то, – а упрямство, раздражение (“А, Вы – так, ну, так я же стою на своем!”)».

«Мы находимся к Пушкину под прямым углом...»

Александр Парнис

МОСКВА

К ПРОБЛЕМЕ «Футуристы и Пушкин» исследователи обращались неоднократно, но они преимущественно разрабатывали две темы: «Маяковский и Пушкин» и «Хлебников и Пушкин». Между тем эту проблему необходимо рассматривать в контексте отношения к Пушкину и других представителей кубофутуризма – Б. Пастернака, Б. Лившица, В. Каменского, А. Крученых и Д. Бурлюка. Русские футуристы боролись не с Пушкиным, а с «культом Пушкина»¹. Хотя футуристы, как остроумно заметил один современный исследователь, и «бросали» Пушкина с «Парохода Современности», но парадокс был в том, что его «багаж» оставался на этом самом Пароходе².

Приведенные в названии статьи эпатажные слова – из полемического доклада Д.Бурлюка «Пушкин и Хлебников», прочитанного 3 ноября 1913 года в Тенишевском училище в Петербурге³. Этот футуристический тезис Бурлюка, направленный против Пушкина, был сформулирован на два года раньше его знаменитого антипушкинского выпада в стихотворении «Утверждение вкуса», первоначально напечатанного под заглавием «Плодоносящие» (1915):

Мне нравится беременный мужчина,
Как он хорош у памятника Пушкина...⁴

В основу статьи положен текст доклада, прочитанного на международной конференции «Пушкин-европеец», проходившей в Риме и Венеции 13–17 октября 1998 года. Вариант напечатан в: Русская Мысль. Париж, №№ 4255–4256, 28.01.99; 04.02.99.

Загадочный оксюморон «беременный мужчина», вероятно, восходит к сербской поговорке: «Све бите може, до бредь човек» («Все бывает, кроме беременного мужчины»), использованной Хлебниковым в рассказе «Закаленное сердце (Из черногорской жизни)» в русском переводе, построенном на омониме: «Все бывает, кроме беременного человека». Этот рассказ Хлебникова был впервые опубликован под псевдонимом «В-кій» в 1913 году⁵ и, вероятно, был показан автором Д.Бурлюку.

В марте 1913 года в Риме на художественной выставке возник конфликт между двумя русскими поэтами⁶. Синдик акмеизма Сергей Городецкий вызвал на дуэль мэтра символизма Вячеслава Иванова. Ссора произошла из-за Пушкина – это случилось, что необходимо подчеркнуть, в футуристическом зале и на фоне картин итальянских футуристов. Присутствовавший при ссоре журналист М.М. Гаккебуш, редактор «Биржевых ведомостей», рассказал о ней в Петербурге поэту-переводчику Ф.Ф. Фидлеру, который сделал запись об этом скандальном эпизоде в своем дневнике, написанном на немецком языке. Фрагменты из этого дневника были напечатаны в 1994 году К.М. Азадовским: «На какой-то выставке, которую они посетили, Городецкий сказал, что понимает Пушкина. Иванов возразил, что он, Гор<одецкий>, – либо мерзавец, потому что жлет, либо безумец. Гор<одецкий>, глубоко обидевшись, вызвал его на дуэль. Но вскоре конфликт был улажен за двумя бутылками шампанского»⁷.

Попытаемся установить причины инцидента и понять, в чем суть спора о Пушкине. Здесь возможны различные толкования. Азадовский связывает этот конфликт с дискуссиями о современной поэзии, которые велись в печати в 1911–1913 годах и которые были инициированы возникновением новых, антагонистических символизму, направлений в искусстве – акмеизма (одним из его вождей был участник конфликта С. Городецкий) и футуризма. Исследователь заканчивает свою публикацию вопросом: «И все-таки не вполне ясно, что именно могло послужить поводом к еще одной предполагавшейся дуэли: разность мнений о Пушкине или резкость отзывов друг о друге, что позволили себе русские спорщики в Риме?»⁸

Между тем на этот вопрос можно ответить более определенно – действительная причина ссоры, как нам кажется, была другая. Обратимся к историко-литературным фактам и дополнительным источникам. Некоторое разъяснение можно найти в сохранившихся двух письмах Городецкого к Вяч. Иванову: «...Не относись к акмеизму так

болезненно, – писал он из Равенны 7 апреля 1913 года – Нет гнусности, которой бы ты в нем не заподозрил! Нехорошо! <...> Я не знаю, могу ли простить тебе твои ругательства. Кажется, не могу уже. В зале футуристов ты напал из-за угла, как член мафии, и употребил во зло все, что нас связывает. Ты взял потом обратно свои термины. Это возвращает тебе право участвовать в полемике, но и только. И так это все было некстати именно в Риме!»⁹ В другом письме, отправленном 19 апреля уже из Петербурга, он снова возвращается к этому конфликту: «У меня досадное чувство, что мы римские дни проспорили далеко не прекрасно и только от немногих мгновений, когда шаги наши зазвенели ночью о камни, есть светлое ощущение»¹⁰.

Эту конфликтную ситуацию можно в определенной степени прояснить, если рассматривать ее в конкретном историко-литературном контексте. Скорее всего, в полемике между Вяч. Ивановым и Городецким шел разговор не только о «понимании» или о любви к Пушкину. Несомненно, она соотносится с предшествующими событиями, которые произошли в последние месяцы в литературно-художественной жизни обеих русских столиц. Так как конфликт произошел в футуристическом зале, то можно предположить, что спор о Пушкине был связан с программой акмеистов, а также с выпадами или «акциями» футуристов, направленными против Пушкина и других классиков, а также ниспровергательными заявлениями футуристов в манифестах и в публичных выступлениях. Можно предположить, что Городецкий занял профутуристическую позицию. Более того, его родной брат Александр выступил как поэт (под псевдонимом «А. Гей») в первом боевом альманахе поэтов-«будетлян» (термин В. Хлебникова) или будущих футуристов – «Садоке судей»¹¹, вышедшем в 1910 году.

Восстановим хронику футуристических «акций» накануне конфликта.

В конце декабря 1912 года в Москве вышел скандально знаменитый сборник «Пощечина общественному вкусу», и в напечатанном в нем коллективном одноименном манифесте футуристы впервые заявили: «Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности»¹². Этот максималистский тезис футуристов, направленный против Пушкина и классиков XIX века, буквально взорвал литературную общественность и вызвал шквал обвинений в варварстве, безумии и бездарности молодых авторов сборника, которых в

печати стали называть «футуристами». Травля, разного рода нападки и обвинения в печати звучали не только со стороны «желтой» прессы и обывателей, но и от представителей различных литературных группировок. Очень точно эту «охранительную» тенденцию выразил один полицейский пристав на публичном выступлении Маяковского: «Не позволю оскорблять Пушкина и прочее начальство».

Выдвинув в манифесте «Пощечина общественному вкусу» новую эстетическую программу и новые принципы поэтики, футуристы развивали и закрепляли ее в других своих манифестах, воззваниях и публичных выступлениях. Основное обвинение, постоянно выдвигаемое против футуристов, было то, что они отвергали традиции русской классической литературы и искусства. Но их декларативный тезис, внешне направленный против классики и ее языковых канонов – «бросить Пушкина...», диалектически был обращен к ее же авторитету, и, в первую очередь, к авторитету Пушкина в русской культуре¹³.

Как известно, 1913 год был для русских кубофутуристов кульминационным. В начале этого года вышли новые футуристические сборники, устраивались публичные диспуты о современном искусстве, организовывались выставки авангардистов. В феврале-марте 1913 года вышли второй «Садок судей» с коллективным манифестом и альманах «Требник троих», в которых были опубликованы тексты Хлебникова, Маяковского, Д. Бурлюка, А. Крученых и других.

Тогда же, в феврале 1913 года, была напечатана отдельная листовка под таким же названием «Пощечина общественному вкусу» – с новым коллективным манифестом, в котором Хлебников провозглашался его соратниками «великим поэтом современности», несущим «с собой Возрождение Русской литературы»¹⁴. А. Крученых писал в своих мемуарах «Наш выход»: «На обороте листовки были помещены для наглядности и сравнения “в нашу пользу” произведения: против текста Пушкина – текст Хлебникова, против Лермонтова – Маяковского, против Надсона – Бурлюка, против Гоголя – мой»¹⁵. Известному отрывку из «Евгения Онегина» («Зима!.. Крестьянин, торжествуя...») демонстративно противопоставлено словотворческое экспериментальное «стихотворение» Хлебникова «Трепетва...», состоящее исключительно из 24-х неологизмов. Как вспоминал Крученых, Хлебников очень любил эту листовку и гордился ею¹⁶. А в автобиографии, написанной в 1914 году, он не без самоиронии отметил: «В 1913 году был назван великим гением современности, какое звание храню и

по сие время»¹⁷. Крученых писал в тех же воспоминаниях: «Меньше всего мы думали об озорстве», и газетная травля футуристов теперь «воспринимается как забавный бытовой факт»¹⁸.

В это же время, 25 марта 1913 года, А. Блок сделал запись в дневнике, свидетельствующую о его серьезном интересе к футуристам: «Эти дни – диспуты футуристов, со скандалами. Бурлюки, которых я еще не видал, отпугивают меня. <...> Футуристы в целом, вероятно, явление более крупное, чем акмеизм»¹⁹. Далее в этой записи он дает тщательно взвешенную и четко дифференцированную оценку основных представителей нового течения. А сделанная Блоком через несколько месяцев, после посещения футуристического спектакля – трагедии «Владимир Маяковский» (10 декабря 1913 года), пронизательная запись в дневнике также свидетельствовала о его верном понимании тактики футуристов и их ниспровергательных заявлений о Пушкине: «Когда я говорю со своим братом-художником, то мы оба отлично знаем, что Пушкин и Толстой – не боги. Футуристы говорят об этом с теми, для кого втайне и без того Пушкин – хам (“аристократ” или “буржуа”). Вот в чем лезть и, следовательно, ложь»²⁰. Через месяц, 9 января 1914 года, Блок снова вернулся к этой же мысли: «А что, если так: Пушкина научили *любить* опять *по-новому* – вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т. д., а... *футуристы*. Они его бранят, по-новому, а он становится ближе по-новому. В “Онегине” я это почувствовал»²¹.

В отличие от других поэтов-современников, Блок очень рано заметил и предугадал, что попытки футуристов радикально обновить поэзию могут в будущем привести к новому пониманию Пушкина. Примечательно, что Блок вернулся к оппозиции *Пушкин/футуристы* и позже – в стихотворном цикле «Жизнь моего приятеля», напечатанном в футуристическом сборнике «Стрелец» (1915):

Хлебников и Маяковский
Набавили цену на книги,
(Так что прикащик у Вольфа
Не мог их продать без улыбки).
Два стихотворца (поклонники Пушкина)
Книжки прислали
С множеством рифм и размеров.²²

Ироническая ухмылка не только характеризует героя стихотворения, но и проецируется на отношение к футуристам самого авто-

ра – в библиотеке Блока имелись также и футуристические сборники, в том числе и «Пощечина общественному вкусу», где ниспровергали и его самого. Удалось установить источник этих слов Блока. Вероятно, это его отклик на опрос библиографического журнала «Известия книжных магазинов Т-ва М. О. Вольфа по литературе, науке и библиографии» (1915, № 5, май) об отношении читателей к современной поэзии. А.Блок удостоился одиннадцатого места, а футуристы получили «всего по 3–5 голосов»²³.

Именно на этом фоне и произошел конфликт между Городецким и Вяч. Ивановым. Блок и Вяч. Иванов по-разному относились к футуристам (нам уже приходилось писать об этом²⁴), и слишком резкое отношение Иванова к ним в 1913–1914 годах было мотивировано, как свидетельствовал его бакинский ученик М.С. Альтман, отсутствием у футуристов «веры в Бога»²⁵. Между тем, как известно, Вяч. Иванов выделял и высоко ценил творчество Хлебникова и Елены Гуро. По всей видимости, в этой ссоре Городецкий выступил не только в защиту акмеизма, но и в защиту радикальной позиции футуристов по отношению к Пушкину, и этим вызвал резкую ответную реакцию Вяч. Иванова. И здесь сыграло роль, вероятно, еще одно обстоятельство: Вяч. Иванов с лета 1912 года находился в Италии, был в определенном отрыве от российской действительности и не мог непосредственно участвовать в литературном процессе. Этим и объясняется его несколько запоздалая резкая реакция на эпатажные выпады футуристов против Пушкина.

Восприятие Пушкина у футуристов четко разделяется на два этапа – дореволюционный, «антипушкинский», период, когда они боролись с Пушкиным, вернее, с «культом Пушкина», и послереволюционный, апологетический, период, когда они считали себя едва ли не главными наследниками Пушкина.

В ноябре 1913 года, в разгар футуристического «бунта», Д. Бурлюк прочел, как упоминалось, полемический доклад «Пушкин и Хлебников», который вызвал резкие отклики в «желтой» печати. Анонимный автор писал в заметке «Пушкин и... футуристы» в газете «Речь»: «Я никогда не видел умалишенных на свободе. И вот вчера впервые, в зале Тенишевского училища, мне удалось увидеть одного из этих несчастных, который, страдая манией величия, с кафедры призывал русское общество проснуться, “сбросить Пушкина, Лермонтова, Гоголя с парохода современности”, оставить “усмешку провинциально-го высокомерия” и пойти за ними, “юными вдохновителями”, “люды-

ми искусства”. <...> С блуждающим взором, лорнируя публику, футурист Д.Д. Бурлюк в течение двух часов поносил Пушкина, как только мог. “Пушкин – мозоль русской жизни” должен быть забыт, так как он “тормозит развитие общественной души”. Но зато нужно преклониться перед новым течением в литературе, перед новыми поэтами, которые “дышат межпланетной материей”. Хлебников – вот новый бог, вот новый кумир»²⁶. Здесь Д. Бурлюк несомненно перефразирует известную формулу Белинского «Пушкин – энциклопедия русской жизни».

К сопоставлению имен Пушкина и Хлебникова, которые стали в русской поэзии символами XIX и XX веков, литературная критика и исследователи привыкли не сразу и относились по-разному. Так, известный критик и поэт Г.В. Адамович писал в статье «Невозможность поэзии»: «У Пушкина с Горацием, например, общие черты очевиднее, чем у Пушкина и Хлебникова, или у Пушкина и французских сюрреалистов»²⁷. Между тем, автор первого монографического исследования о Хлебникове (1919) и друг поэта Роман Якобсон вспоминал в 1970-х годах: «Для меня было совершенно естественным заглавие лекции Бурлюка “Пушкин и Хлебников”. Я его принял совершенно и всецело»²⁸. Через много лет Якобсон сам написал статью, в которой сравнивал обоих поэтов, – «Игра в аду у Пушкина и Хлебникова»²⁹. А выдающийся ученый Н.С. Трубецкой считал эти имена несопоставимыми и в своем отзыве на монографию Якобсона о Хлебникове, присланную ему автором, отметил: «Если по прочтении Вашей книги поставить себе вопрос, чем отличаются футуристы от Пушкина, то окажется, что отличие только в “степени”, а не в принципе... Если бы Пушкин прочел Хлебникова, он просто не счел бы его поэтом. И произошло бы это, конечно, не потому, что футуристы применяют известные приемы не в той пропорции, к которой привык Пушкин, а в силу радикального различия в эстетических подходах»³⁰.

Если современникам Хлебникова такое соположение имен, за редким исключением, казалось кощунственным или необоснованным, то у новых поколений, уже в наше время, оно не вызывает никакого удивления, тем более – протеста. Если Блок в стихотворении «Жизнь моего приятеля» сближал эти имена скорее всего иронически, то у Н. Заболоцкого такое соположение имен звучит совершенно естественно и закономерно:

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды.³¹

Надо отметить, что «проблема Пушкина» стояла перед всеми значительными поэтами XX века – каждый поэт хотел как бы «преодолеть» (а футуристы и «одолеть») Пушкина. О примечательном разговоре с молодым Маяковским Р. Якобсон вспоминал в выступлении в 1956 году в Институте мировой литературы: «Вообще его заглавия носили полемический характер. Как-то я спросил: “Чем ты занимаешься?” (Это было очень давно, до революции). Он ответил: “Я переписываю мировую литературу. Я переписал “Онегина”, потом переписал “Войну и мир”, теперь переписываю “Дон Жуана”»³². Это очень важное признание молодого Маяковского, и можно предположить, что переписанный «Онегин» – трагедия «Владимир Маяковский» (1913), но данная гипотеза требует отдельного исследования.

Единственный случай, когда футуристам удалось реализовать свою идею – «бросить Пушкина», возможно, был снятый в начале 1918 года с участием футуристов фильм «Не для денег родившийся» (по роману Дж. Лондона «Мартин Иден»); главную роль поэта Ивана Нова исполнял Маяковский. Фильм не сохранился, но, по воспоминаниям профессора В.А. Мануйлова³³, в нем был такой эпизод. На каком-то академическом собрании пушкинистов выступал поэт Иван Нов. Под его скандирование стихов и взмахи рук покачивается на подставке гипсовый бюст Пушкина. Наконец, бюст упал и рассыпался на мелкие куски. Иван Нов убегают. Пушкинисты бросаются в погоню за поэтом-хулиганом.

Теме «Хлебников и Пушкин» посвящен целый ряд работ отечественных и зарубежных исследователей – Р.О. Якобсона³⁴, В.Ф. Маркова³⁵, В.П. Григорьева³⁶, Х. Барана³⁷, Р. Вроона³⁸, Э.В. Слинниной³⁹, Е. Кшицовой⁴⁰, Е. Фарыно⁴¹ и других. Исследователи выявили некоторый круг текстов Хлебникова, который свидетельствует о его постоянном пристрастии к автору «Евгения Онегина», о перекличках и полемике с ним. Кроме того, они почти полностью выявили цитатный «пушкинский» слой его поэзии. Феномен Пушкина интересовал Хлебникова всю его творческую жизнь, у него были периоды притяжения и отталкивания от первого поэта Золотого века, так или иначе он был знаковой фигурой в его мифопоэтическом мире. Хлебников как бы поверял себя и свое творчество пушкинским феноменом. В одной из неоконченных поэм – «Олег Трупов» (1915–1916) – он торжественно признавался:

Я верю, Пушкина скитается
Его душа в чудесный час.

И вдруг, упав на эти строки,
Виет над пропастью намеки.
Платком столетия пестра
Поэт – моей душе сестра.⁴²

О двух своих поздних поэмах – «Лесная тоска» и «Поэт», написанных в 1919 году, он говорил, по свидетельству С. Городецкого, что хотел в них показать, что «умеет писать, как Пушкин»⁴³. А в начале своего творческого пути Хлебников, как нам удалось установить, даже намеревался стать профессиональным пушкинистом – в 1908 году он перевелся из Казани в Петербургский университет и вскоре поступил в Пушкинский семинарий профессора С.А. Венгерова⁴⁴, который посещал, вероятно, около года. Его имя значится в первом сборнике «Пушкинист», выпущенном Венгеровым в 1914 году⁴⁵. Кроме того, в неизданных протоколах занятий в Пушкинском семинаре его имя встречается неоднократно рядом с именами Н. Гумилева, С. Ауслендера и впоследствии известного пушкиниста М. Гофмана⁴⁶. Выступал ли Хлебников с докладами или рефератами на заседаниях семинара, установить пока не удалось. Во всяком случае он начинал свою поэтическую деятельность под «знаком Пушкина». Этот факт ранее не был отмечен исследователями поэта.

Под воздействием Пушкина написано также и его раннее стихотворение «Крымское», созданное в 1908–1909 годах. В этом стихотворении, написанном «вольным размером», поэт признается в душевной привязанности к Вяч. Иванову и противопоставляет свое чувство к нему влюбленности в женщину, имя которой зашифровывает криптонимом «В. Д.». Вероятно, это сестра его соученика и приятеля Д.И. Дамперова – Варвара Ивановна Дамперова (1887–1942), адресат ряда стихотворений, написанных Хлебниковым в «казанский» период:

Я черчу «В» и «Д».
Чьи? Не мои.
Мои «В» и «И».⁴⁷

Несомненно, что эти строки навеяны четверостишием Пушкина, адресованным Анне Ивановне Вульф:

За Netty сердцем я летаю
В Твери, в Москве –
И R и O позабываю
Для N и W.⁴⁸

Обращение молодого поэта к Вяч. Иванову через посредство Пушкина по его тогдашней дофутуристической шкале ценностей было несомненно знаком высшего пиетета и общей «посвященности». Как уже отмечалось, Хлебников всю литературную жизнь апеллировал к авторитету Пушкина.

В одном из своих поздних стихотворений – программном «Одиноким лицедее», написанном за полгода до смерти – в конце 1921 году, Хлебников вновь обращается к Пушкину. Уже в первом стихе возникает образ Царского Села, а Пушкин считается родоначальником царскосельской традиции в русской поэзии и подлинным зачинателем, по слову Э. Голлербаха⁴⁹, «царскосельского жанра». Основной конструктивный принцип «Одинокого лицедая» – противопоставление эстетической программы футуристов «царскосельской» традиции, то есть классической, символистской и акмеистской. В контексте и подтекстах этого стихотворения присутствуют: Вяч. Иванов, Анненский, Ахматова, Гумилев, Некрасов, Лермонтов и Пушкин⁵⁰. Образ «одинокого лицедая», с которым себя отождествляет Хлебников, – это романтический трагический шут-актер, не понятый поэт-пророк, ведущий свою родословную от Пушкина и Лермонтова. Здесь Хлебников разбивает и варьирует ряд мотивов и образов, заимствованных из текстов Пушкина – «Пророка» и «Странника».

В этом стихотворении автор отождествляет себя с Тезеем, совершающим подвиг и побеждающим Минотавра, человека-быка, образ которого имеет черты, отсылающие к Вяч. Иванову и Пушкину. Хлебников проецирует миф о Минотавре на эстетическую программу футуристов. Мифологема лабиринта характерна для русского авангарда. Крученных писал в статье «Новые пути слова» (1913): «Мы первые нашли нить лабиринта и непринужденно разгуливаем в нем»⁵¹.

В одном из тезисов футуристической лекции «Чугунные крылья» (1916) он провозглашал: «Будущее футуризма, как миф Тезея и Минотавра»⁵². Хлебников не случайно отождествляет образ Минотавра с Вяч. Ивановым, автором одной из теорий происхождения трагедии, связанной с культом Диониса-быка. Образ «курчавого чела, которому пылали раньше толпы», – метафорическое описание Пушкина. Автор-герой в стихотворении побеждает быка, т.е. отвергает традиции Пушкина и Вяч. Иванова. Всему должна быть смена, и футурист Хлебников совершает свой подвиг, победив своих знаменитых литературных предшественников. Но в то же время он выступил и как своеобразный продолжатель «царско-

сельской» традиции. Образ прозревающего пророка и одновременно «сеятеля очей» у Хлебникова через лермонтовского пророка, отвергаемого людьми, и через некрасовского «сеятеля» восходит непосредственно к общему источнику – пушкинскому «Страннику», ищущему «спасенья верный путь»:

Я оком стал глядеть болезненно-отверстым,
Как от бельма врачом избавленный слепец.
«Я вижу некий свет», – сказал я наконец.
«Иди ж, – он продолжал, – держись сего ты света...»⁵³

Хлебников, как и Пушкин в «Страннике», развертывает тему «верного пути» и находит выход из темного лабиринта к свету, но в финале стихотворения приходит к трагическому разочарованию – он остался «одиноким лицедеем», не понятым людьми.

Вот то курчавое чело, которому пылали раньше толпы!
И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!⁵⁴

Пройдя длинный творческий путь поэта-будетлянина и став одним из создателей новой эстетики, Хлебников, разумеется, ощущал себя новым пророком, порвавшим со «старыми» традициями и победившим своих учителей.

Футуристы не только боролись с Пушкиным, они мыслили себя новыми Пушкиными. Хлебников предельно точно сформулировал это в 1915 году в альбоме мецената и театрального деятеля Л.И. Жервержеева: «Будетлянин – это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным 19 века. Бросал Пушкина с “парохода современности” Пушкин же, но за маской нового столетия. И защищал мертвого Пушкина в 1913 году Дантес, убивший Пушкина в 18XX году. “Руслан и Людмила” была названа “мужиком в лаптях, пришедшим в собрание дворян”. Убийца живого Пушкина, обагривший его кровью зимний снег, лицемерно оделся маской защиты его (трупа) славы, чтобы повторить отвлеченный выстрел по всходу табуна молодых Пушкиных нового столетия»⁵⁵.

Так называемая борьба футуристов с Пушкиным закончилась неожиданным образом. Они постепенно из оппозиционеров и

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин стал главной мишенью футуристов в литературной борьбе с конца 1912 года. В скандально знаменитом сб. «Пощечина общественному вкусу» (вышел в свет в 18 декабря 1912) был напечатан одноименный первый манифест кубофутуристов, в котором они нисповергали Пушкина и других классиков. Самые радикальные нападки на Пушкина были предприняты А. Крученых, который в кн. «Слово как таковое» (1913) заявил, что в его знаменитом пятистишии «Дыр бул щыл...» «больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина» (*Крученых А.* Апокалипсис в русской литературе. М., 1925. С. 41). Впоследствии он опубликовал книгу «500 новых острот и каламбуров Пушкина» (М., 1924), полностью посвященную критике Пушкина. Совершенно противоположную позицию занял поэт-футурист Б. Лившиц, антагонист А. Крученых: «Я спал с Пушкиным под подушкой – да я ли один? Не продолжал ли он и во сне тревожить тех, кто объявлял его непонятнее гиероглифов? – и сбрасывать его, вкпе с Достоевским и Толстым, с «парохода современности» мне представлялось лицемерием» (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 403). Ср. также шуточное стихотворение Б. Лившица «Версификационные упражнения в стиле Пушкина» (1914) в «Рукописном альманахе “Чукоккала”» (М., 1979. С. 54). См. также: *Бобров С.* Новое о стихосложении А.С.Пушкина. М., 1915; *Лернер Н.* Пушкин и футуризм (из новооткрытой статьи Пушкина) // Северные записки. Кн. 1. Январь. 1914. С. 96–103; *Дюр О.Л.* [Оршер И.Л.] Современники Бурлюков о пушкинских спектаклях (Нечто вроде анкеты) // День. 3 мая 1915; *Баевский В.С.* Пушкин и Пастернак: к постановке проблемы // Пастернаковские чтения. Вып. II. М., 1998. С. 222–243; Пушкин и Пастернак: Материалы 2-го Пушкинского коллоквиума. Будапешт, 1989.

² Эта формулировка была высказана в устной беседе киевским литературоведом М.С.Петровским.

³ См. анонимную заметку: Пушкин и Хлебников (На лекции Д.Бурлюка) // Речь. 4 ноября 1913; см. также: *Адамов Е.* На Бурлюке // День. 4 ноября 1913. С. 5. В конце 1913 года Д.Д.Бурлюк несколько раз выступал с лекцией «Пушкин и Хлебников» в Петербурге и в Москве.

⁴ Впервые эпатажное стихотворение Д. Бурлюка «Плодоносящие» было напечатано в альманахе «Стрелец» I (СПб., 1915. С. 57), а под заглавием «Утверждение вкуса» в «Газете футуристов» (М., 1918. №1) и в авторском сб. «Лысеющий хвост» (Курган, 1918).

⁵ Этот рассказ был впервые напечатан в газ. «Славянин» 23 марта 1913 года. Об атрибуции рассказа Хлебникову см.: *Парнис А.Е.* Южнославянская тема Велимира Хлебникова: Новые материалы к творческой биографии поэта // Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978. С. 223–251 (далее – Парнис 1978).

⁶ См. об этом: *Азадовский К.* Эпизоды // Новое литературное обозрение. 1994. №10. С. 129–130. См. также: *Парнис А.Е.* Диалог Вяч. Иванова с футуристами // Вяч. Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 412–432.

⁷ См.: *Азадовский К.* Эпизоды. С. 129.

- ⁸ Там же. С. 130
- ⁹ Там же. С. 129
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ См.: Садок судей. I. С. 94
- ¹² Манифест «Пощечина общественному вкусу» подписали Д.Бурлюк, А.Крученых, В.Маяковский, В.Хлебников (см.: *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений. В 12 т. Т.1. М., 1939. С. 399)
- ¹³ Примечательно, что до начала экспансии футуристов в отношении Пушкина в Астрахани, родном городе Хлебникова, была издана кн.: *Соколов Г.А.* А.С.Пушкин и его значение для нашего времени. Астрахань. 1912.
- ¹⁴ Цит. по: *Крученых А.* Наш выход. М., 1989. С. 47.
- ¹⁵ Там же. С. 48.
- ¹⁶ Там же. С. 47.
- ¹⁷ *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 353.
- ¹⁸ *Крученых А.* Указ. соч. С. 48.
- ¹⁹ *Блок А.* Собрание сочинений. Т.7. М., 1963. С. 232.
- ²⁰ *Блок А.* Записная книжка. М., 1965. С. 198.
- ²¹ Там же.
- ²² Стрелец. I. С. 54.
- ²³ *Парнис А.Е.* Первая книга по истории русского футуризма // *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. М., 1991. С 228–229.
- ²⁴ *Парнис А.Е.* Блок и Маяковский – 30 октября 1916 года (Реконструкция одной встречи) // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 599–632. (далее – Парнис 1990).
- ²⁵ *Альтман М.С.* Разговоры с Вяч. Ивановым. М., 1995. С. 50.
- ²⁶ См. эту анонимную записку в: Речь. 1913. 4 ноября.
- ²⁷ *Адамович Г.В.* С того берега. М., 1993. С. 335.
- ²⁸ Якобсон – будетлянин. Составление, подготовка текста, предисловие и комментарии Б. Янгфельдта. Stockholm, 1992. P. 46.
- ²⁹ См.: Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 35–37.
- ³⁰ *Трубецкой Н.С.* Письма и заметки / Вступ. ст. В.Н.Топорова, подготовка к изданию Р.Якобсона при участии Х.Барана, О.Ронена, М.Тейлор. М., 2004. С. 183.
- ³¹ *Заболоцкий Н.А.* Стихотворения и поэмы. М.–Л., 1965. С. 77.
- ³² Цит. по: Парнис 1990: 600–602.
- ³³ *Мануйлов В.А.* Из воспоминаний о Маяковском // В.Маяковский в современном мире. Л., 1984. С. 279.
- ³⁴ См. прим. 27.
- ³⁵ *Markov V.* The Longer Poems of Velimir Chlebnikov. Berkeley – Los Angeles., 1962.

- ³⁶ Григорьев В.П. Будетлянин. М., 2000 (см. указатель).
- ³⁷ Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 152–178.
- ³⁸ Vroop R. Velimir Chlebnikov's Krysa: A Commentary. Stanford, 1989.
- ³⁹ Слинни́на Э.В. Хлебников о Пушкине // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 111–124.
- ⁴⁰ Кишицова Д. Пушкинские традиции и антитрадиции в поэмах Велимира Хлебникова // Zagadnienia rodzajów literackich, Łódź, 1982. F. 29.
- ⁴¹ Фарино Е. Как пророк Пушкина сделался лицедеем Хлебникова // Studia Russica. XII. Budapest, 1988. С. 38–74.
- ⁴² Хлебников В. Собрание произведений. Т. 5. Л., 1933. С. 48.
- ⁴³ Городецкий С. Велимир Хлебников (28 октября 1885 – 28 июня 1922) // Известия ВЦИК. 1922. 5 июля.
- ⁴⁴ См.: Парнис 1978. С. 232.
- ⁴⁵ Пушкинист. Историко-литературный сборник под редакцией проф. С.А. Венгерова. Вып. I. СПб., 1914. С. 239.
- ⁴⁶ Автор этих строк обнаружил имя Хлебникова в неразобранных протоколах Пушкинского семинария, хранящихся в фонде С.А. Венгерова (РО ИРЛИ. Ф. 337).
- ⁴⁷ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 48 (далее: Хлебников 1986).
- ⁴⁸ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. Т. 3. М., 1963. С. 100.
- ⁴⁹ Голлербах Э.Ф. Царское село в поэзии. СПб., 1922. С. 4.
- ⁵⁰ См. об этом: Парнис А.Е. «Не глубиною манит стих, он лишь как ребус непонятен». К прочтению двух стихотворений Хлебникова // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 72–75.
- ⁵¹ Цит. по: Манифесты и программы русских футуристов. Под редакцией В. Маркова. München. 1967. P. 71 (ст. Крученых впервые была напечатана в сб. «Трое». СПб., 1913).
- ⁵² Листовня с тезисами этой лекции впервые напечатана нами, см. Хлебников 1986: С. 102.
- ⁵³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. Т. 3. С. 345.
- ⁵⁴ Хлебников 1986. 167.
- ⁵⁵ Эта запись Хлебникова была впервые введена нами в научный оборот в 1989 году и приведена в комментариях: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 643.
- ⁵⁶ Маяковский В.В. Полн. собр. соч. в 13-ти томах. Т. 6. М., 1957. С. 54–55.
- ⁵⁷ К юбилею поэта была издана листовка Пушкинского комитета Единого Фонда Русских Рабочих Организаций (Нью-Йорк, 1937), где в числе членов комитета указано имя Д.Д.Бурлюка.

Пушкинская «Осень»: синкретизм поэтического слова и поэтика сдвига

Игорь Лоцилов

Н О В О С И Б И Р С К

В 1924 ГОДУ вышла брошюра А.Е.Крученых «500 новых острот и каламбуров Пушкина», с саморазрушительной наглостью названная автором «сверх-профессорской десертацией идемонстрацией с'ухабамии» (с. 4). Обвиняя Пушкина в «неразвитом фонетическом чутье» и «отсутствии поэтического слуха» – (наиболее прославившиеся впоследствии случаи «слыхали ЛЬ ВЪИ» и «УЗРЮ ЛИ русской Терпсихоры»), – радикал от футуризма заявляет: «Может быть все эти сдвиги – лучшее, что есть у Пушкина, и из всего, им написанного, поэты будут ценить только эти словечки, а любимые строчки и стихи будут те, где сдвиги нарушают течение обычных фраз и звуковых рядов, дают странно звучащую речь» (там же, с. 28). Это вполне провокационное утверждение можно было бы считать достойным внимания лишь как свидетельство об особенностях футуристической стратегии по отношению к наследию и вкусам «прошляков», особенностях «будетлянской» рецепции Пушкина и своеобразной «ревизии» классики. Кроме того, скандальная брошюра напрашивается в качестве источника некоторых вполне осознанных экспериментов со сдвигами у Маяковского, например. Так, целому «параду» рыб в стихотворении «Мелкая философия на глубоких местах» (1925) (Маяковский 1958, с. 17–19) предшествует «сдвигологическая» манифестация слова: «Ем, пишу, от жаРЫ БАЛда...» Вряд ли подобный ход был бы возможен без отчетливого фило-

Впервые опубликовано: Крещатик. 2001. № 1. С. 324–334.

логического, психологического и эстетического понимания природы сдвига у Крученых и его единомышленника «конструктивиста А.Н.Чичерина»: «несовпадение метра с лексикой слова – имманентные причины сдвига в стихе» (Крученых 1924, с. 10). «Ценность сдвига заключается в его смысловой ускользаемости, в том, что в нем нет вращающегося, как это наблюдается в центроустремленном, устойчивом комплексе – в “слове”; <... > сдвижное слово всецело зависит от произвольной точки внимания и потому – диалектично; произвольная смена главного слога меняет смысл и несет новое слово, не имеющее “природной” независимой двусмысленности» (там же, с. 53–54)².

Из текста хрестоматийного пушкинского стихотворения «Осень (Отрывок)» (1833) (Пушкин III, с. 246–248) Крученых извлек всего одну строку «Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи», снабдив ее далеко не самым эффективным «сдвигологическим» комментарием: «дамухи=дамы?». Нам показалось, однако, что в поэтическом мире пушкинской лирики 1833 года, где «все взаимопроницаемо и границы между структурными элементами принципиально размыты» (Чумаков 1999, с. 336), «структурная эластичность» (там же, с. 337) достигает границ «центроустремленного» слова, а опознание и интерпретация «сдвижных» слов позволяет выйти на глубинные семантические слои.

Во второй половине предпоследней (а фактически последней), XI, строфы происходит своего рода «коллапс» (Чумаков 1999, с. 280) художественного пространства, который может быть уподоблен ветхозаветному потопу, «залившему» среднерусский ландшафт предшествующих строф; мифологическим субстратом образа корабля, недвижно дремлющего в «недвижной влаге», является тогда образ Ковчега спасения в качестве метафоры творческого акта. Метафора носит катастрофический характер: если позволительно вспомнить «Исследование ужаса» Леонида Липавского, мы попали в финале «Осени» «в стоячую воду»: «Это сплошная вода, которая смыкается над головой, как камень. Это случается там, где нет разделения, нет изменения, нет ряда» (Липавский 1998, с. 79). «Стоячая вода» в философском аппарате Липавского связана в первую очередь с античным Паном и «паническим ужасом». В поэтическом лексиконе Пушкина, как известно, одним из выражений идеи абсолютного ужаса стал образ *чумы*.

Итак: «Но ЧУ! – МАтросы вдруг кидаются, ползут...» Вместе со «сдвигом», возникшим на стыке стоп, можно увидеть здесь и вполне «футуристический» эксперимент с пунктуационными знаками (! –),

рассекающими слово (ср. опыты Валентина Парнаха в сборнике «Словодвиг», связанные с «прививкой» русскому стиху испанской пунктуации, или авторский вариант написания фамилии «Чьи!черин»). Такое обращение с пунктуационным знаком и выделяет криптографируемое слово, и одновременно еще глубже «прячет» его от читателя.

Подобная интерпретация могла бы показаться необоснованной натяжкой, если бы в композиционном центре стихотворения не был эксплицирован еще один «клинический случай» – образ «чахоточной девы» из VI строфы, восходящий, как известно, к Музе безвременно почившего поэта Жозефа Делорма, за подставной фигурой которого «спрятался» переживший Пушкина на три десятилетия Сент-Бёв (1804 – 1869): «...сию прелестную картину оканчивает он медицинским описанием чахотки; муза его харкает кровью» («Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme. Les consolations. Poésies par Sainte-Beuve», 1831; Пушкин VII, с. 165). В той же рецензии Пушкин вспоминает о *гиатусе* (зияние, «встреча» гласных на стыке слов) и *элизиуме* (пропуск гласного, оканчивающего слово, перед гласным, начинающим следующее) – явлениях латинского и французского стиха, подобно «сдвигу», локализующихся на словесных границах и воспринимаемых «слухом», а не «на глаз». В «Сдвигологии русского стиха» приведена графически неточная цитата из письма П. Вяземского 1823 года (Кручёных 1992, с. 42), где Пушкин «сдвигологически» мотивирует выбор слова в консонантном, и, как можно предположить, актуальном для Кручёных копрологическом, контекстах: «*Равна грузинка красотою, но инка кр...* а слово Грузинка тут необходимо – впрочем, делай, что хочешь» (Пушкин X, с. 62). Летом 1834 года Пушкин блестяще играет сдвигами в письме к жене: «Сейчас приносили мне корректуру, и я тебя оставил для Пугачева. В корректуре я прочитал, что Пугачев поручил Хлопуше грабеж заводов. Поручаю тебе грабеж Заводов – слышишь ли, моя Хло-Пушкина? Ограбь Заводы и возвратись с добычею» (Пушкин X, с. 395).

Стоит вспомнить о своеобразной «двойной центрированности» «Осени»: если считать, что строф 11, композиционным центром является как раз строфа VI. Если считать, что их всё же 12, середина приходится на «минуту молчания» над «могильной пропастью», предшествующую хрестоматийным пейзажным строчкам «Унылая пора! очей очарованье!».

Композиция «Осени» достаточно строго подчиняется законам симметрии (Лотман 1996, Непомнящий 1987, Чумаков 1999). Так, спондеи «...вонь, грязь» и «Вверх, вниз...» точно локализованы в десятых от начала и конца стихотворения (при 12-строфном варианте прочтения) стихах (в одном случае спондеем открывается правое, а в другом – левое из полустиший). Читатель и в самом деле должен двигаться *вверх – вниз* по тексту, не ограничиваясь линейным развертыванием текста от начала к концу. Нет ли смысла поискать семантически значимого «сдвижного слова» близко к началу стихотворения?

Фонетическая транскрипция первого же полустишия с учетом стопораздела позволяет расслышать по меньшей мере намек на такое слово: (акт'á / БР'УШНЬ / ступ'úл). Тогда «сдвижными словами» – наряду с целой центральной строфой – обозначены в стихотворении по вертикали «области поражения» опасных для жизни недугов: *живот (брюшнѣ) / холера* – легкие/ чахотка – весь организм/ *чума* (ср. финал строфы VIII). Наряду с растущей из концентризма и симметрии сферической моделью целостности, «Осень» требует антропоморфной метафоризации.

В заметке о холере 1831 года поэт пишет: «...В моем воображении холера относится к чуме как элегия к дифирамбу» (Пушкин VII, с. 52)³; ср.: «...На днях испразнился сказкой в тысячу стихов; другая в брюхе урчит. А все холера...» (Из письма П.А.Вяземскому, 3 сентября 1831 года; Пушкин X, с. 295). Семантика «живота», таким образом, амбивалентна: это локус «нечистого» («вонь, грязь») и «смертельного» (холера) – и эмбриональное пространство, где вызревает плод (дитя, стихи)⁴. Но такова же и «чахоточная дева»: «пропасть, зев, могила, яма – и лоно, рождение, жизнь» (Непомнящий 1987, с. 425). В несравненно большей степени относится это к чуме: согласно Антонену Арто, «театр (в пушкинском случае – *поэзия*; ср. сравнение *безумного поэта с чумой* в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума...» – *И.Л.*), подобно чуме, это кризис, который разрешается либо смертью, либо выздоровлением». (Арто 2000, с. 126). *Болезням* противопоставлено *здоровье* («Здоровью моему полезен русский холод»), укрепляемое безличными (Чумаков 1999, с. 339) упражнениями в конькобежном спорте в строфе III и верховой ездой лирического героя в IX. В кубофутристическом контексте уместно, может быть, вспомнить в этой связи «Гимн здоровью» Маяковского, восходящий, как известно, отнюдь не к пушкинской

«Осени», но к чреватому разрушением и телесной катастрофой *великому здоровью* Заратустры⁵.

Немногочисленные, но очень точно срежиссированные «сдвигологические» эффекты дополняют материалы анализа графики и каллиграфии поэта (Фомичев 1993). Неощутимый на уровне осознания «медицинский» слой, соотносящийся с профанной семантикой «организма» (прежде, чем слово стало «прозаизмом», оно воспринималось как латинизм и медицинский термин; в рукописи был вариант «Прости<шь> ли ты Виль<гельм> сей латинизм»)⁶ со-противостоят «евхаристическому дискурсу»⁷, связанному с неназванным *телом*, жизнь которого в «Осени» попадает в резонанс с бытийными и космическими ритмами. Если первый «сдвигологичен» и концентричен, то второй развивается линейно и, как кажется, волнообразно (см. таблицы 1–2; необходимость схематизации не позволяет, к сожалению, выявить более тонкие оттенки смыслов и переключки: *киснуть* и *бродить* равно могут быть отнесены и к *тесту*, и к *суслу*; *сладость* также неоднозначна в предлагаемом контексте).

За двумя симметричными спондеями во II и XI строках (как бы нарочно «подставленных» читателю и интерпретатору по принципу «читатель ждет уж рифмы *розы*») Пушкин спрятал еще один, до сих пор, кажется, незамеченный (во всяком случае, неописанный): «К привычкам бытия ВНОВЬ Чувствую любовь». Его энергетический потенциал очень велик по двум причинам: это един-

« О Р Г А Н И З М »		
Живот [«брюхо»]	«сдвижное» слово с «размытой границей»	холера [-] Плод [+]
Легкие [«рпеиша»]	Строфа VI	чахотка [-] Любовь [+]
«Целое организма»	четкое «сдвижное» слово	чума [-] Поэзия [+]

Таблица 1. «Медицинский дискурс»

ственное место в стихотворении, где подряд следуют три ударных слога, и единственный «мостик», соединяющий правое и левое полустишия; на их стыке можно расслышать и своеобразное «сдвижно-заумное» слово: *явновьчу*. Здесь слиты семантика «явленности», циклического «обновления» в природе и человеке, рядом с обломком *чумы*, отголоском банального созвучия *любовь – кровь* (внутренняя рифма *вновь – любовь*, неосознаваемая как раз из-за чрезмерной близости рифмующихся слов и «стеснения» внутри одного полустишия) и корреспонденцией к 3-му стиху строфы II. Кроме того, в качестве «обломка» падежной формы слова *бытие* входит сюда «отсекаемое» цезурой личное местоимение, а во второй половине «слова» можно расслышать семантику «внедрения»/вчувствования. «В своем отношении к языку Крученых парадоксально совмещал два подхода: работал с языком как ученый-естествоиспытатель, а с другой – как средневековый маг и алхимик» (Бобринская 1998, с. 26). Далее исследователь

Т Е Л О	
<i>хлеб: голод</i>	<i>вино: жажда</i>
Журча еще бежит <i>за мельницу ручей [I]</i>	<i>Кровь бродит;</i> чувства, ум тоскою стеснены [II]
Иль <i>киснуть у печей</i> за стеклами двойными [III]	Нас мучишь; как поля, мы <i>страждем</i> от засухи [IV]
И, проведив ее <i>блинами и вином</i> [IV]	
Чредой слетает сон, чредой находит <i>голод</i> [VIII]	Легко и радостно играет в сердце <i>кровь</i> [VIII]
Но гаснет краткий день, и в <i>камельке</i> забытом	И забываю мир – и в <i>сладкой</i> тишине
<i>Огонь опять горит</i> – то яркий свет лиет,	Я <i>сладко</i> усыплен моим воображеньем,
То тлеет медленно – а я пред ним читаю,	И пробуждается поэзия во мне: Душа стесняется лирическим
Иль думы долгие в душе моей <i>питаю</i> [IX]	волненьем [X]

Таблица 2. «Евхаристический дискурс»

определяет методологию дешифровки текстов у Кручёных как синтез психоанализа и «мистического *вчувствования*» (с. 34).

Эта вторая «сердцевина»⁸ стихотворения расположена чрезвычайно близко к точке «золотого сечения»; отметим, что точно 0,618 приходится на односложное слово «сон»: «Чредой слетает сон» (если принять за единицу 1200 слогов 12-строфного варианта)⁹. Не исключено, что семантическое поле *сна* как раз и выполняет функцию медиации двух сокрытых под покровами «непринужденного разговора о природе» дискурсивных рядов, незримое присутствие которых сильно «намагничивает» стихотворение¹⁰.

В отвергнутом поэтом варианте строфы XI (Пушкин III, с. 425) при помощи удвоенных фонетических комплексов построен ряд корней семантического поля власти: *царь – бог – пан*:

Стальные рыЦАри, угрюмые султаны,
Монахи, карлики, арапские ЦАри,
Гречанки с четками, корсары, БОГдыханы,
ИСПАНцы в еПАНчах, жида, БОГатыри,
ЦАРевны пленные и злые великаны,
И вы, любимицы золотой моей зари,
Вы, барышни мои с открытыми плечами,
С висками гладкими и томными очами.

Арапские цари работали бы здесь как знак, «выдающий» авторское присутствие, и поэт «остановил» этот подлинный *потоп* притягательно-страшных персонажей. Вместо этого он описывает телесное овнешнение творческого акта: «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге» (...кп'ируп'иругбу... = К ПИРУ ПИРОГ). Если тремя годами ранее, болдинской осенью 1830 года, поэт «свел» *чуму* и *пир* на сцене, то теперь – в «двадцать пятых кадрах» сдвигов...

Оставив в стороне более или менее сомнительные, нечеткие или «оборванные» подвижные слова, сосредоточимся на представляющих наиболее «чистыми». Два из них связаны с суточным циклом и чередованием *дня* и *ночи*¹¹. Между ними – инструмент *поэта* и *псалмопевца*: «...и я пред ним читаю» – ДНИМЧИТ (дни мчит), «...лирическим волнением» – КИМВОЛ (кимвал), «Но чу! – матросы вдруг...» – НОЧУМА (ночь ума/но чума).

Стык безударных слогов в словосочетании *лирическим волнением* «рождает» звуковой комплекс, созвучный слову *кимвал*. На фоне «тени» имени библейского музыкального инструмента в слове *лири-*

ческий актуализуется «стертая» в обыденном поэтическом словоупотреблении связь с античной *лирой*, и шире – с *мелической природой* искусства поэзии. Кроме того, «тайное словоупотребление» отсылает к двум местам Священного Писания.

В новозаветном контексте это глава 13 «Первого послания к Коринфянам Святого Апостола Павла». Приведем все 13 стихов главы: «1. Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая и кимвал звучащий. 2. Если имею *дар* пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что *могу* и горы переставлять, а не имею любви – то я ничто. 3. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею – нет мне *в том* никакой пользы. 4. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, 5. не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, 6. не радуется неправде, а сорадуется истине; 7. все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. 8. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится. 9. Ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем; 10. Когда же настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится. 11. Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил, по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а как стал мужем, оставил младенческое. 12. Теперь мы видим (как-бы) сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан. 13. А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше». Именно в контексте слов «(как-бы) сквозь *тусклое* стекло» предлагаем мы осмыслить стих «Иль кинуть у печей за стеклами двойными», а эффектное умолкание на высочайшей поэтической ноте в финале – в свете «и языки умолкнут».

Корни всех слов метафоры первого предложения главы рассредоточены в тексте строф «Осени»: *медь звенящая – звенит промерзлый дол, звучащий – трепещет и звучит*. Библейская реминисценция столь тщательно замаскирована, что присутствует в стихотворении скорее как *незримый дух*, растворенный в самой плоти поэтической речи. Евхаристическая символика, проведенная через весь текст тончайшей пунктирной линией, «разрешается» вполне мирским или даже комичным *пирогом*. Творческий акт у Пушкина продолжает оставаться *метафорой* пресуществления (Непомнящий 1984, с. 431), не нарушая при этом границы между религией и искусством.

Из текстов Ветхого Завета *кимвал* отсылает к последним стихам последнего, 150-го Псалма: «3. Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и на гусях. 4. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и на органе. 5. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных. 6. Все дышащее да хвалит Господа! Аллилуия». «Сдвижное» слово *кимвал*, по всей видимости, синекдохически отсылает ко всему тексту Псалтири, занимавшей столь важное место в кругу чтения Пушкина в последние годы жизни.

Днимчит – один из самых «чистых» случаев сдвига в тексте. От *дни* связи тянутся к «Последним листам» и к спондею «*Дни поздней осени*» в первой половине стихотворения, к фантомному звуковому комплексу в слове «всадник» в начале октавы IX и к «Но гаснет краткий *день*» в ее середине. От *мчит* – ко всем словам, связанным с семантикой стремительного движения: *бежит (ручей)*, *поспешает (сосед)*, *бешеная забава – I*, *бег саней – II*, *скользить и кататься – III*, *слетает (сон)*, *находит (голод)*, *играет (кровь)*, *(желания) кипят – VIII*, *несет (всадника)*. По принципу антитезы устанавливается связь с соседним полустушием «То тлеет медленно...», и с глаголами совершенного вида, обозначающими однократные действия, которых особенно много в первой строфе: *наступил*, *дохнул*, *застыл*. Очень эффектна и выразительна корреспонденция к сочетанию «Громада двинулась...» из последнего полного стиха: *дни* (множественное число; время) Vs. *громада* (единственное; пространство); *мчит* (быстрое и не имеющее видимых пределов действие или безличный процесс) Vs. *двинулась* (однократный, медленный и величественный выход из состояния полной неподвижности в неподвижной среде). Динамика смены временных циклов способна преобразиться здесь в пространственный образ времени как «громады дней». И, наконец, *дни* противопоставляются слову *ночь*.

«Слово» *ночума* позволяет, оставаясь в его условных «границах», предложить два варианта «расшифровки»: *но чума* (попытка интерпретации этого варианта в свете «медицинского» и «евхаристического» представления образа тела была предпринята выше) и *ночь ума*. Второй вариант также способен дать приращение смысла. *Ночь ума* через симметричный ему при 12-строфном чтении полустих «Кровь бродит; чувства, ум...» корреспондирует к державинскому эпиграфу («Чего в мой *дремлющий* тогда не входит *ум?*»), который перестает казаться столь уж безобидным («сон разума»,

как известно, «рождает чудовищ») и к «коллапсу» поэтической речи в строфе XII.

Американский пушкинист Сергей Давыдов говорит о «тайнописи» в «Пиковой даме»: «Имея больше доверия к Пушкину, чем к пушкинистам, я все-таки настаиваю на непогрешимости пушкинской тайнописи. Случайно оброненные Германном слова содержат, по-моему, все три карты, включая туза. Между 3 и 7 таится фонетически ассимилированный туз: «вот что утроиТ УСемерит мой капитал» (Давыдов 1999, с. 113)¹². Далее исследователь предполагает, что криптография в «Пиковой даме» восходит к «приему закрывания средней карты» и «навеена самой игрой в фараон» (с. 114). Может быть, поэт интуитивно (и почти за сто лет до Крученых) ощутил возможности приема (и власть над ним) в фантастической новелле с «герметическим» сюжетом, а в «Осени» испытывает его в поэтической практике.

Провокационная «десертация» подталкивает, таким образом, к фактическому осознанию масштабов того «семантического взрыва», который, согласно Ю.М. Лотману, способен оправдать «каждое новое прочтение» пушкинской «Осени», если оно окажется способным «расширить и изменить направленность его общего смысла» (1996, с. 516) и добавить хоть малую толику нового к нашему пониманию причин и природы «скрытого гальванизма» пушкинского шедевра¹³. «Антипушкинский» пафос Крученых посредством футуристической «радикализации» разрушает сложившийся «элегический» стереотип прочтения пушкинского шедевра и указывает на присутствие в его «внутренней форме» элемента поэтического *синкретизма* – комплексного, нерасчлененного «представления различных семантических и грамматических признаков в одном слове», «древнейшего способа познания и отражения мира в языке», восходящего к эпохе мифологического мышления (Зубова 1989, 56–59)¹⁴.

ЛИТЕРАТУРА

- Арто 2000 – Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. Санкт-Петербург – Москва, 2000.
 Блок 1971 – Блок А.А. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. VI. М., 1971.
 Бобринская 1998 – Бобринская Е. Теория «моментального творчества» А.Крученых // Терентьевский сборник II. Москва, 1998, 13-42.
 Вайскопф 1999 – Вайскопф М. «Вот эвхаристия другая...» Религиозная эротика

- ка в творчестве Пушкина // Новое литературное обозрение. № 37 (3/1999). 129–147.
- Давыдов 1999 – *Давыдов С.* Туз в «Пиковой даме» // Новое литературное обозрение. № 37 (3/1999). 110–128.
- Жаккар 1995 – *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб, 1995.
- Зубова 1989 – *Зубова Л.В.* Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л., 1989.
- Иванова 1992 – *Иванова Л.* Воспоминания: Книга об отце. М., 1992
- Измайлов 1974 – *Измайлов Н.В.* «Осень» (Отрывок) // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. История создания и проблематика. Л., 1974. С. 222–254.
- Кобринский 1998 – *Кобринский А.* «Без грамматической ошибки...»? Орфографический сдвиг в текстах Даниила Хармса // Новое литературное обозрение. № 33 (5/1998), 186–201.
- Крученых 1992 – *Крученых А.* Кукиш прошлякам. Москва – Таллинн, 1992.
- Крученых 1924 – 500 новых острот и каламбуров Пушкина. Собрал А.Крученых. М., 1924.
- Липавский 1998 – *Липавский Л.* Исследование ужаса // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: В 2-х томах. Т. 1. 1998. С. 76–92.
- Лотман 1996 – *Лотман Ю.М.* Две «Осени» // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб, 1996.
- Лощилов 2001 – *Лощилов И.* Пушкинская «Осень»: «медицинский дискурс» и поэтика сдвига // Крещатик. № 1 [11]. 2001. С. 324–334.
- Лощилов б.г – *Лощилов И.* Пушкинская «Осень»: поэтика сдвига // В Сети: [http:// litera.ru/slova/loshilov/osen.html](http://litera.ru/slova/loshilov/osen.html)
- Маяковский 1958 – *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений в 13-ти томах. Т. 7. М., 1958.
- Непомнящий 1987 – *Непомнящий В.* Космос Пушкина // *Непомнящий, В.* Поэзия и судьба. М., 1987. С. 391–447.
- Ницше 1990 – *Ницше Ф.* Избранные произведения. Книга 2: По ту сторону добра и зла. М., 1990.
- Пушкин I–X – *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Л., 1977–1979.
- Фарыно 1977 – *Faryno J.* Семиотические аспекты поэзии Маяковского // *Umjetnost Rijeci, God. XXV, Izvanredni svezak: Knjizevnost – Avangarda – Revolucija Ruska knjizevna avangarda XX stoljeca.* Zagreb, 1981. S. 225–260. В Сети: [http:// avantgarde.narod.ru](http://avantgarde.narod.ru)
- Фомичев 1993 – *Фомичев С.* Графика Пушкина. СПб, 1993.

- Чумаков 1999 – Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб. 1999. С. 333–346.
- Янечек 1996a – Janecsek G. *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurizm*. San Diego, 1996.
- Янечек 1996b – Janecsek G. Alexej Krucenyč's literary theories // *Russian Literature*. XXXIX [1996]. P. 1–12.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Варианты опубликованы: Лоцилов 2001 и Лоцилов б/г.
- ² Реферат двух книг Крученых, посвященных «сдвигу» (Крученых 1924 и 1992, с. 33–80), и современную интерпретацию термина см. Жаккар 1995, с. 16–23 и с. 266–276. В узком смысле – «фонетическая комбинация конца слова с началом следующего» (с. 271). Семиотическим комментарием может послужить фрагмент из работы Ежи Фартыно о семиозисе Маяковского: «Языковая интуиция носителей русского языка (а также вся предшествующая литературная традиция) за означающим или звуко-графической стороной языкового знака (слова) всегда предполагает наличие соответствующего означаемого (смысла, значения) и неразрывную их связь. Для такой интуиции слово без означаемого теряет статус слова, обесмысливается, становится «не-словом» (даже в тех случаях, когда оно получает статус «высшего», в нем усматривается своеобразное иноязычие – божественное, магическое и т. п. – *слово*, а не слово, лишенное всякого смысла). Аналогично и в случае вычленяемого в наблюдаемой внеязыковой действительности явления или предмета этот тип интуиции предполагает наличие соответствующего ему названия – слова. Безымянное воспринимается либо как не существующее, либо же как обладающее потерянными или засекреченными именами. <...> Традиционное и вообще свойственное носителям естественного языка представление о слове предполагает заданный строго определенный порядок составляющих его микроэлементов (морфологических, фонетических или графических), выполняющий смыслоразличительную функцию. На внутреннюю упорядоченность слова накладывается кроме того и заданный порядок его произнесения либо прочтения. Внутренняя упорядоченность компонентов словесного плана выражения (его структурность) обеспечивает слову его вычленяемость из речевого потока, его внутреннюю замкнутость и внешнюю отграниченность от остальных (соседних) слов. Но на внутреннюю структурность слова накладывается ведь и заданный порядок его произнесения-прочтения, т.е. линейность и необратимость. Линейность и необратимость слова противостоят его внутренней замкнутости, нейтрализуют ее. С одной стороны, они обеспечивают слову его свободную включаемость в синтагматическую цепочку и этим самым обнаруживают его семантическую подчиненность, несамостоятельность – свой смысл слово реализует постольку, поскольку является частью более крупного единства. С другой стороны, вхождение в линейный синтагматический ряд размывает и фор-

мальные внешние границы слова – создает открытость слова, более слабую в начале и более сильную в конце. Будучи вычленяемой единицей речи, слово есть одновременно и единица с размытыми границами в его начале и конце (ср. принцип упреждения); будучи самостоятельным, оно одновременно обладает способностью сочетаемости с другими словами (не случайно конец высказывания – любой длины – всегда должен отмечаться дополнительными средствами: повышением или понижением голоса, интонацией, метатекстовыми указаниями типа «конец» и проч.)» (Фарыно 1977). См. также Янечек 1996 а, б. Эпиграфом к Крученых 1924 служат строки из стихотворения Пушкина «К моей чернильнице» (1821): «То звуков или слов / Нежданное стеченье».

³ Ирония этой фразы не мешает отчетливой увидеть в свете актуализованного сдвига и драматургию жанровых трансформаций в «Осени».

⁴ О связи между творчеством с одной стороны, деторождением и потенцией – с другой у Пушкина (и Хармса) см. примечание 40 в Кобринский 1998 (со ссылкой на работу И.П. Смирнова). Ср. также фрагмент описания рисунка из рукописи «Осени»: «К беседе с любопытством прислушивается молодая беременная женщина, – в чепце, со сложенными руками на выступающем животе» (Фомичев 1993, с. 38). Отметим, что беспокойство о возможной беременности жены («Две вещи меня беспокоят: то, что я оставил тебя без денег, а может быть и брюхатою» 8 октября 1833 г.; Пушкин X, с. 550), объединяет болдинские письма 1833 года с супружеской перепиской «холерной» болдинской осени 1830 года. Кроме того, брюхо в переписке Пушкина фигурирует в фразеологическом контексте, связанном с семантикой желания (ср. «Желания кипят – я снова счастлив, молод»): «Где и что Липранди? Мне брюхом хочется видеть его» (Ф.Ф. Вигелю, осень 1823 г.; Пушкин X, с. 57). «Да вот те Христос: литература мне надоела – прозы твоей брюхом хочу» (П.А. Вяземскому, 19 февраля 1825; Пушкин X, с. 99). «Мне брюхом хотелось с тобой увидиться и поболтать о старине – карантинные мне помешали» (Н.И. Кривцову, 10 февраля 1831; Пушкин X, с. 264).

⁵ Вячеслав Иванов в 1921 году говорил М.С.Альтману: «Лев Шестов (а он, не в обиду будь ему сказано, ученик Ницше), когда писал обо мне статью «Вячеслав Великолепный», эпиграфом к ней поставил: «Люблю я пышное природы увяданье, в багрец и золото одетые леса». А ведь «пышное увяданье» и есть, по терминологии Ницше, декадентство» (цит. по Иванова 1992, с. 426). Трудно не поразиться – при всех очевидных различиях – точности совпадения некоторых моментов «Осени» и «Ессе homo» – духовной автобиографии философа, призывавшего «оставить душу в покое» и всегда считавшего настоящим местом «тело, движения, диету и физиологию»: «Кто видел меня в те семьдесят дней этой осени, когда я, без перерыва, писал только вещи первого ранга, каких никто не создавал ни до, ни после меня, с ответственностью за все тысячелетия после меня, тот не заметил во мне следов напряжения; больше того, во мне была бьющая через край свежесть и бодрость. Никогда я не ел с более приятным чувством, никогда я не спал лучше» (Ницше 1991, с. 360).

⁶ О стилистических оттенках употребления слова, актуальных в языке эпохи см. Лотман 1996.

⁷ О его специфике у Пушкина см. Вайскопф 1999.

⁸ Описанная выше «двойная центрированность» может быть увидена как воплощение двух модусов человеческого существования – женского (строфа VI – Муза) и мужского (VIII: явновьчу – Поэт). Если «женский центр» может быть уподоблен «сердцу» пушкинской «Осени», то «мужской» – это его солнечное сплетение. О мотиве андрогина в «Осени» см. Непомнящий 1987, с. 416. Ср. странное с точки зрения современников соседство памятника Пушкина и шокового в контексте новой европейской культуры образа мужской беременности в стихотворении Давида Бурлюка «Плодоносящие» (1915).

⁹ О «золотом сечении» в «Осени» см. Непомнящий 1987, с. 432. Считать слоги в пушкинской «Осени» легко: число их в октаве, написанной строго альтернированным александрийским стихом великолепно «подрагивает» вокруг сотни: 99 и 101 в четных и нечетных позициях.

¹⁰ «Вот уж неделю, как я в Болдине, привожу в порядок мои записки о Пугачеве, а стихи пока еще спят» (Из письма Н.Н.Пушкиной 8 октября 1833 г.; Пушкин X, с. 351, курсив мой. – *И.Л.*) О семантическом поле сна/пробуждения, корни которого уходят в державинский эпиграф, см. Непомнящий 1987, с. 398 и Чумаков 1999, с. 333–334.

¹¹ На присутствие суточного цикла в художественном времени «Осени» впервые указал В. Непомнящий: «На это время мы в “Осени” не привыкли обращать внимание – а оно существует. И тоже – не как последовательность часов, а как сутки. Ведь стихотворение начинается утром: “сосед мой поспешает в отъезжие поля с охотою своей”, а кончается вечером (“Но гаснет краткий день”), а точнее – ночью. Таким образом, на “циферблате” “Осени” присутствуют и сутки – опять-таки не эмпирические, а символические» (Непомнящий 1984, с. 427).

¹² В статье С.Давыдова намечены, по нашему мнению, серьезные перспективы научного осмысления и описания особенностей криптографии и визуального мышления позднего Пушкина («звуковые, зрительные и семантические ассоциации» – Давыдов 1999, с. 116).

¹³ Еще в 1914 году, впрочем, об этом догадывался Блок, записавший в дневнике: «...А что если так: Пушкина научили любить опять по-новому – вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т.д., а... футуристы. Они его бранят, по-новому, а он становится ближе по-новому» (Блок 1971, с. 261).

¹⁴ Синкретизм проявляется в «Осени» как на уровне слова, так и на уровне трехстопного полустушия как некоторой фонетико-семантической целостности. Так, на указанный Крученых «сдвигологическом экран», локализуемый как бы позади полустиха «Минута и стихи...», наряду со словами 'минута' и 'стихи' проецируются «тени» слов 'тайна', 'таить/утаивать' и 'истина'. С другой стороны, характерна история недоразумений, связанных с датировкой стихотворения, которые восходят к возможности двойной интерпретации пушкинской записи «1 окт» в начале рукописи: первое октября и первая октава (Измайлов, с.1974).

Смерть поэта: Мандельштам и Пушкин

Ирина Сурат

МОСКВА

В 1925 ГОДУ, разбирая вещи в старом сундуке, Надежда Мандельштам обнаружила отдельные страницы текста, который они с мужем считали утерянным, – фрагменты доклада «Скрябин и христианство», произнесенного Мандельштамом в Санкт-Петербургском Религиозно-философском обществе (или в Скрябинском обществе) то ли в 1915-м, то ли в 1916 году¹. Если бы не эта счастливая находка, от нас бы осталась сокрыта внутренняя связанность и глубинная мотивация одного из наиболее таинственных образных гнезд мандельштамовской поэзии и можно было бы, бесконечно множа источники и толкования, так и не дойти до сердцевины, из которой произрастали и далеко расходились впоследствии пучки поэтических мотивов.

Сетуя об утрате «Скрябина и христианства» (другое название – «Пушкин и Скрябин»), Мандельштам говорил: «это основная моя статья»². Время не поправило эту оценку – статья, хоть и дошла частично, действительно оказалась «основной»: в ней начинающий поэт выдал невероятный сгусток интеллектуальной энергии как результат творческого переживания большой истории и выпавшей ему кризисной эпохи, он как будто высказал вперед, себе на вырост, важнейшие мысли о религиозном содержании новейшей истории, об искусстве в его отношении к христианству, о духе музыки, о вечности и смерти. Непосредственным поводом к этим высказываниям послужила смерть Скрябина – Мандельштам ее сравнивает со смертью Пушкина:

Впервые опубликовано: Новый мир. 2003. №3. С. 155–173

Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним свое солнце. Они явили пример соборной, русской кончины, умерли полной смертью, как живут полной жизнью, их личность, умирая, расширилась до символа целого народа, и солнце-сердце умирающего остановилось навеки в зените страдания и славы<...>

Пушкина хоронили ночью. Хоронили тайно. Мраморный Исаакий – великолепный саркофаг – так и не дождался солнечного тела поэта. Ночью положили солнце в гроб, и в январскую стужу проскрипели полозья саней, увозивших для отпеванья прах поэта.

Я вспомнил картину пушкинских похорон, чтобы вызвать в вашей памяти образ ночного солнца, образ поздней греческой трагедии, созданный Еврипидом, – видение несчастной Федры.

Как ни ищи «ночное солнце» у Еврипида – его там нет. Мандельштам читал Еврипида в переводе Иннокентия Анненского, сильно отредактированном Ф.Ф. Зелинским, и в нем есть тема солнца, которого уже не видит страдающая Федра, – но не более того. Мандельштам, по своему обыкновению, сконтаминировал еврипидовского «Ипполита» с «Федрой» Расина «в единый метасюжет»³ и уже Расиновой Федре передал в стихах этот образ: «И для матери влюбленной Солнце черное взойдет» («Как этих покрывал и этого убора...», 1915 – 1916). Анализ всех многочисленных, выявленных коллективными усилиями книжных источников образа черного солнца⁴ приводит все-таки к мысли, что в основе его лежит конкретное личное событие и переживание, и Мандельштам прямо на него указывает: «Я вспомнил картину пушкинских похорон...» Вспомнил – так, как будто он все это въяе видел, непосредственно пережил и вот теперь свидетельствует. Картина ночных похорон солнца, раз увиденная внутренним зрением, прочно залегла в активных слоях мандельштамовской памяти, и с тех пор Петербург стал для него городом гибели, Исаакиевский собор – «саркофагом» («Кровавая мистерия 9-го января», 1922). Впоследствии Мандельштам, выбрав исторический момент с безукоризненной точностью, сознательно реализовал эту картину в жизни – и, кажется, освободился от нее, как от болезненного наваждения.

В «Разговоре о Данте» (1933) он рассуждал об особенностях поэтического слова:

Когда мы произносим, например, «солнце», мы не выбрасываем из себя готового смысла, – это был бы семантический выкидыш, – но переживаем своеобразный цикл. Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку.

Произнося слово «солнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге.

Недаром выбрано для примера слово «солнце», оно у Мандельштама – из самых «длинных», длина его – от жизни до смерти. О Скрябине и о всяком художнике сказано: «Если сорвать покров времени с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины – смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет» («Скрябин и христианство»). Солнце как сама жизнь, «солнце-сердце» оказывается одновременно и смертью – и дальше в тексте возникает образ черного солнца, жизнь и смерть совмещаются в черном солнечном диске. Жизнь поглощается смертью, но *sub specie aeternitatis* смерть становится причиной жизни и солнце черное остается солнцем. «Ткани нашего мира обновляются смертью».

Действительно, можно много найти параллелей к этому образу на самом широком культурном пространстве, но Мандельштамом он не присвоен извне, а рожден из глубин творческого сознания, на наших глазах, в процессе текста, рожден усилием познать в поэтическом образе ни много ни мало как отношения жизни и смерти.

В таком понимании мандельштамовское «черное солнце» прямо соотносится с центральной идеей христианства. Перебрав все предложенные историками культуры параллели и источники, Надежда Мандельштам воскликнула: «Но как можно забывать основной образ тьмы, которая настала в шестом часу “и продолжалась до часа девятого”, и “померкло солнце”...»⁵ – она имела в виду событие Голгофы, в трех Евангелиях сопровождаемое солнечным затмением (Мф 27: 45; Мк 15: 33; Лк 23: 44 – 45). Распятие Христа – абсолютное воплощение той диалектики жизни и смерти, какая заключена в «черном солнце» у Мандельштама. Именно в этом значении оно появляется в стихах о смерти матери⁶:

Эта ночь непоправима,
А у вас еще светло.
У ворот Ерусалима
Солнце черное взошло.

Солнце желтое страшнее, –
Баю-баюшки-баю, –

В светлом храме иудей
Хоронили мать мою.

Благодати не имея
И священства лишены,
В светлом храме иудей
Отпевали прах жены.

И над матерью звенели
Голоса израильтян.
Я проснулся в колыбели –
Черным солнцем осяян.

(1916)

«Черное солнце» распятого Христа здесь противопоставит безблагодатному «солнцу желтому» иудаизма, но с ним же и связано по происхождению – подобно тому, как историческое христианство зародилось в лоне иудаизма, «черное солнце» Христа в системе поэтических образов Мандельштама рождается из иудейского цветового спектра, из черно-желтого цвета дедушкиного талоса, от которого мальчику становилось «душно и страшно» («Хаос иудейский»), из «желтого сумрака» («Вернись в смесительное лоно...», 1920), который во всем творчестве Мандельштама сопровождает иудейскую тему⁷. Литературные подтексты приведенных стихов о смерти матери очевидным образом указывают на христианское содержание «черного солнца»: это «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона, с его противопоставлением иудейского закона и христианской свободы и благодати⁸, а также строки А.С. Хомякова, звучащие в ритмах и лексике Мандельштама: «Из ворот Ерусалима / Шла народная волна» и «Солнце новое взошло». Первая цитата – из стихотворения Хомякова «Широка, необозрима...» (1858) на вход Господень в Иерусалим, вторая – из послания «К И.В. Киреевскому» (1848), где речь идет об открывшейся последнему христианской истине⁹.

В стихах о смерти матери латентно просвечивает лирический сюжет, годом позже развернутый в стихотворении «Среди священников левитом молодым...» (1917): в «ночи иудейской» сквозь ее «тревожную желтизну» проступает свет христианства, но, в отличие от сияющего «солнца Илиона» («Вернись в смесительное лоно...», 1820), это солнце – черное, солнце гибели и Воскресения в жизнь вечную. Сюжет ночных похорон и восходящего в ночи «черного

солнца» будут устойчиво держаться несколько лет в лирике Мандельштама, изменяясь порой до неузнаваемости и наполняясь по-разному¹⁰, но в нем, как правило, присутствует один смысловой компонент: как «ночь иудейская», породившая Христа, отвергает его и хоронит, так и Россия-ночь убивает и хоронит свое солнце – Пушкина, и так же Федра Еврипида-Расина губит пасынка – своего возлюбленного, обрекает его на смерть.

Случайно ли, что уникальный мандельштамовский метасюжет объединяет своей образностью судьбу Пушкина и распятие Христа? Глубинную логику этой связи Мандельштам вскрыл в «Скрябине и христианстве», говоря об отношениях искусства и христианства: «Христианское искусство всегда действие, основанное на великой идее искупления. Это бесконечно разнообразное в своих проявлениях “подражание Христу”, вечное возвращение к единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре. Христианское искусство свободно. Это в полном смысле слова “искусство ради искусства”. Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его светлой внутренней свободы, ибо прообраз его, то, чему оно подражает, есть само искупление мира Христом. Итак, не жертва, не искупление в искусстве, а свободное и радостное подражание Христу – вот краеугольный камень христианской эстетики. Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен, – что же остается? Радостное богообщение, как бы игра отца с детьми, жмурки и прятки духа! Божественная иллюзия искупления, заключающаяся в христианском искусстве, объясняется именно этой игрой с нами Божества <... > Христианские художники – как бы вольноотпущенники идеи искупления, а не рабы и не проповедники. Вся наша двухтысячелетняя культура благодаря чудесной милости христианства есть отпущение мира на свободу – для игры, для духовного веселья, для свободного “подражания Христу”. Вдова поэта откомментировала эти слова: «Быть может, именно таким сознанием объясняется легкая радость, которая никогда не покидала Мандельштама»¹¹.

И все-таки главная тема статьи – не «радостное богообщение» художника, а его гибель, соотносимая с Распятием. Само искусство – нет, не является искупительной жертвой, но художник в своем свободном «подражании Христу» почти неизбежно оказывается жертвой, расплачивается жизнью за дарованную ему свободу и радость творчества. И смерть его разрастается в своем значении («сказочный

посмертный рост художника»), оказывая воздействие на ход истории, особенно «новой истории, которая со страшной силой повернула от христианства». Такова смерть и посмертная судьба Пушкина и Скрябина – «двух превращений одного солнца, двух перебоев одного сердца»; в их «полной смерти» есть то самое «торжество», о котором говорил когда-то Мандельштам¹².

Надо сказать, что взгляд на искусство как на радостную игру с Творцом не всегда был так актуален для Мандельштама, как в юности: «Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост», – написал он в «Четвертой прозе» (1930). Дикое мясо – «болезненный мясистый нарост на ранах и язвах» (В.И. Даль), след пережитой боли. Позже, когда после пятилетнего перерыва к Мандельштаму вернулись стихи, он напрямую поставил дело поэта, то самое «ремесло словесное», в зависимость от пролитой им «крови горячей» – принесенной личной жертвы («Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...», 1930). Это – линия пушкинского «Пророка» в русской поэзии и пример глубокого (в отличие от множества явных) пушкинского подтекста в стихах Мандельштама. В представлениях о творчестве возобладали у него постепенно «привкус несчастья и дыма», в судьбе поэта на первый план вышла идея жертвы – «Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи...» – и чем дальше, тем отчетливее рифмуются у него «казнь и песнь».

* * *

Немало написано о совершенно особом, сверхстрогом отношении Мандельштама к имени Пушкина. Кажется, первая сформулировала это Ахматова в «Листках из дневника»: «К Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение – в нем мне чудился какой-то венец сверхчеловеческого целомудрия. Всякий пушкинизм был ему противен. О том, что “Вчерашнее солнце на черных носилках несут...” – Пушкин, ни я, ни даже Надя не знали, и это выяснилось только теперь из черновиков (50-е годы)¹³ <... >

Сияло солнце Александра,
Сто лет тому назад сияло всем (декабрь 1917),
– конечно, тоже Пушкин. (Так он передает мои слова.)¹⁴.

О той же сдержанности не раз говорила Надежда Мандельштам: он «считал, что нельзя упоминать всеу ничего, что связано с именем Пушкина», «скупое высказывался о самых дорогих для него вещах и людях, о матери, например, и о Пушкине... Иначе говоря, у него была область, касаться которой ему казалось почти святотатством...»¹⁵. Мандельштамовская поэзия вся полнится Пушкиным, вся им звучит, но имя Пушкина – почти неизрекаемое имя для Мандельштама, прямо он лишь раз называет его в поэзии («Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов...»). В статьях и прозе Пушкин упоминается легче, свободнее, но не как объект речи, а как точка отсчета, как камертон, по которому настраивается мысль. Собственно о Пушкине, специально о Пушкине Мандельштам почти никогда не высказывается – а вот как фигура умолчания Пушкин присутствует нередко. Самый, может быть, парадоксальный пример – цикл стихов о русской поэзии 1932 года («Батюшков», «Стихи о русской поэзии», «Дайте Тютчеву стрекозу...»), в которых названы Батюшков, Державин, Языков, Тютчев, Веневитинов, Боратынский, Лермонтов, Фет, а Пушкин не назван. Ахматова никак не могла понять этого. «Единственное, чего я не принимаю у него, – это, как ни странно “Стихи о русской поэзии”. Здесь он ухитрился не заметить Пушкина», – так передала ее слова Эмма Герштейн¹⁶. Между тем это Ахматова «ухитрилась не заметить Пушкина» в «Стихах о русской поэзии» – ни пушкинских реминисценций, во множестве выявленных современными исследователями¹⁷, ни самой темы Пушкина. В тех же мемуарах Герштейн рассказывает, какой «богатой интонационной игрой» отличалось чтение Мандельштамом третьего стихотворения цикла – «Полюбил я лес прекрасный...» – «оно разрешалось апофеозом, провозглашенном полной грудью на открытом и глубоком дыхании», и добавляет: «Когда я прочла эти стихи Осмеркиным, Елена не сразу поняла, какое отношение имеет мандельштамовский лес к русской поэзии. Александр Александрович мгновенно отпарировал: “А Кольцова ты понимаешь на смерть Пушкина – “Что, дремучий лес, призадумался?”»¹⁸. В причудливых образах Мандельштам развивает тему и поэтический ход кольцовского «Леса», но заветного имени в ряду других любимых имен не произносит; его лес – соборный образ русской поэзии, где все со всем перекликается¹⁹, и одновременно – память о смерти Пушкина. Пушкин здесь – то самое ночное солнце, всему дающее жизнь, но умершее, невидимое. Так и кажется, что Мандельштам заранее, пророчески упрекнул Ахматову: «А ночного солнца не заме-

тишь ты». Мудрено же было и заметить – настолько прикровенно его присутствие.

Иудейский запрет на произнесение сакрального имени был у Мандельштама в крови²⁰, а имя Пушкина было для него сакральным. Мы имеем дело с глубокой, интимной тайной духа – и оставим амбицию раскрыть ее. Тут можно только выявить и выстроить факты и просмотреть по этому пунктиру драматический сюжет развития внутренней связи одного поэта с другим – сюжет, который постепенно проявлялся как линия мандельштамовской судьбы.

Современники отмечали внешнее сходство молодого Мандельштама с Пушкиным. У Одоевцевой даже рассказан анекдот, как прислуга Георгия Иванова, повесившего у себя над диваном портрет Пушкина, приняла его за мандельштамовский и возмущалась, что его, Осипа, «богомерзкую морду на стенку повесили»²¹. По молодости Мандельштам педалировал это сходство, слегка играл на нем – носил пушкинские бачки, а однажды явился на маскарад костюмированным под Пушкина²². Позже эта самоидентификация приобрела другие формы: в «Шуме времени» (1923) он сравнил свое Тенишевское училище с пушкинским Лицеем, а в «Четвертой прозе» (1930) назвал своего обидчика, «литературного убийцу» Горнфельда Дантесом. Можно собрать большой материал на тему параллелей в биографиях двух поэтов (дуэльные ситуации, кавказское путешествие, персональные отношения с верховной властью, ссылка), но все они – скорее следствие, чем причина той непостижной тайны слияния душ, которая не позволяла Мандельштаму вступать с Пушкиным в субъектно-объектные отношения, в отличие от Ахматовой или Ходасевича, выразивших свою бесконечную любовь к Пушкину в профессиональном пушкинизме.

Надежда Мандельштам оспорила приведенные выше слова Ахматовой о «вчерашнем солнце»: «Ахматова, чересчур быстрая в своих решениях, поспешила всякое солнце сделать Пушкиным, а для Мандельштама любой человек – центр притяжения, пока он жив, умерший – он мертвое или вчерашнее солнце. “Вчерашнее солнце” не Пушкин, а просто любой человек, и черный – траурный цвет – носилки, а не солнце»²³. Спор идет о стихотворении «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы» (1920), о строках:

Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Да, любой человек – центр притяжения, пока он жив, но о любом человеке стихи не пишутся. А главное – есть память образа, как устойчивого собственно мандельштамовского образа и сюжета похорон солнца, так и большого образа российской культурной истории. Пушкин еще при жизни воспринимался как солнце, как центр поэтической вселенной – знаменитые слова из некролога В.Ф. Одоевского: «Солнце нашей поэзии закатилось!» только оформили это общее признание. В дальнейшем речь шла все больше о закате (в начале XX века тому способствовала, в частности, солнцоборческая и антипушкинская активность футуристов – сб. «Победа над солнцем», 1913), и когда Владислав Ходасевич в речи «Колеблемый треножник» (1921) говорил о грядущем «затмении пушкинского солнца», он уже оперировал устойчивой и общепонятной метафорой.

В стихотворении Мандельштама тема похорон «вчерашнего солнца» соседствует с темой неизрекаемого имени: «легче камень поднять, чем имя твое повторить» и с темой поэзии: «Время вспахано плугом, и роза землю была» – ср.: «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху». Дальше в статье «Слово и культура» (1921) говорится о новом рождении «вчерашнего дня» поэзии, называется имя Пушкина – как обычно у Мандельштама, проза дает ключ к стихам. Но в каком-то отвлеченном смысле Надежда Мандельштам права: «человек», умирающий в этих стихах, – любой человек, как и лирическое Я поэта – тоже любой человек, такова природа поэзии. «Я говорю за всех с такою силой...» – возгласит Мандельштам в 1931 году и подпишет эти стихи днем рождения Пушкина.

Второй ахматовский пример – из стихотворения «Кассандре» (1917):

Я не искал в цветущие мгновенья
Твоих, Кассандра, губ, твоих, Кассандра, глаз,
Но в декабре торжественного бденья
Воспоминая мучат нас!

И в декабре семнадцатого года
Всё потеряли мы, любя;
Один ограблен волею народа,
Другой ограбил сам себя...

Когда-нибудь в столице шалой
На скифском празднике, на берегу Невы –

При звуках омерзительного бала
Сорвут платок с прекрасной головы.

Но, если эта жизнь – необходимость бреда
И корабельный лес – высокие дома, –
Я полюбил тебя, безрукая победа
И зачумленная зима.

На площади с броневиками
Я вижу человека – он
Волков горящими пугает головнями:
Свобода, равенство, закон.

Больная, тихая Кассандра,
Я больше не могу – зачем
Сияло солнце Александра,
Сто лет тому назад сияло всем?

Стихотворение обращено к Ахматовой, в нем след каких-то разговоров с ней о Пушкине («Так он передает мои слова»), о современности, об историческом разломе 1917 года. «Сияло солнце Александра» – это, конечно же, пушкинское солнце, сомнения в этом²⁴ развеются, если сопоставить этот стих с пушкинским «Померкни, солнце Австерлица!» («Наполеон», 1821). Наполеоновскую фразу «Вот солнце Аустерлица!», произнесенную утром Бородинской битвы и перевернутую Пушкиным, Мандельштам вспоминает в «Шуме времени» с учетом пушкинского стиха: «Ночное солнце в ослепшей от дождя Финляндии, конспиративное солнце нового Аустерлица!» Так что имплицитно «ночное солнце» есть и в «Кассандре» – солнце Пушкина, «сиявшее всем» «сто лет назад» и померкшее в новую историческую эпоху. Здесь берет начало одна из сильнейших лирических тем Мандельштама – тема века, которая, как глубокая борозда, пройдет через всю его поэзию «включительно по тридцать седьмой»²⁵. Соседство этой темы с Пушкиным – признак их глубинной связи, и по мере приближения пушкинского столетнего юбилея 1937 года связь эта становилась все конкретнее. У Мандельштама не было и тени идеализации XIX века, и граница веков не проходила для него по формально-хронологической черте. «Век-волкодав» – это век без Пушкина, это послепушкинская эпоха «ночного солнца», с которой так мучительно выяснял свои личные отношения Мандельштам. В «Кассандре» впервые он заговорил о современности как об эпохе пушкинского послесмертия, и

здесь же впервые тема погасшего пушкинского солнца соединяется у него с темой «Пира во время чумы» – с эсхатологической темой Пушкина.

С конца 1917 года «Пир во время чумы» становится особенно актуален для Мандельштама. Это связано с нарастанием его собственных эсхатологических настроений или, как сформулировала вдова поэта, с «первым приступом эсхатологических предчувствий», который она справедливо относит к «периоду становления “Тристий”»,²⁶. Неплохо знавший Мандельштама композитор Артур Лурье утверждал: «Эсхатологическое сознание было главной движущей силой Мандельштама, подлинной творческой интуицией в ее высшей категории и на большой глубине»²⁷. Это сознание, проявившееся у Мандельштама в первые же его творческие годы, резко обострилось после 1917 года, с наступлением с новой исторической эпохи. Пушкинский «Пир во время чумы» оказался, и не только для Мандельштама, точной художественной моделью отношений между культурой и современностью. Так Марина Цветаева в «Нездешнем вечере» писала: «Начало января 1916 г., начало последнего года старого мира. Разгар войны. Темные силы. Сидели и читали стихи. Последние стихи на последних шкурах у последних каминов<...> Завтра Ахматова теряла всех, Гумилев – жизнь. Но сегодня вечер был наш! Пир во время Чумы? Да. Но те пировали – вином и розами, мы же – бесплотно, чудесно, как чистые духи – уже призраки Аида – словами: звуком слов и живой кровью чувств»²⁸. В 1920-е годы ощущение пира во время чумы нарастало, захватывая и таких относительно лояльных тогда художников, как Пастернак: «...и поняли мы, / Что мы на пиру в вековом прототипе – / На пире Платона во время чумы» («Лето», 1930).

У Мандельштама скопление реминисценций из «Пира во время чумы» приходится на 1931 – 1933 годы²⁹. По поводу стихотворения «Я скажу тебе с последней прямотой...» (1931) Надежда Мандельштам пояснила: «Пир во время чумы, а чума ощущалась полным ходом»³⁰. К тому же времени относится воспоминание Бориса Кузина о чтении Мандельштамом Пушкина: «...Однажды, в связи с каким-то упоминанием “Пира во время чумы”, он произнес начало песни Мери, закончив стихами

И сверкали в светлом поле
Сerp и быстрая коса.

Ни сам он и никто из присутствовавших уже не мог продолжать разговор о Пушкине. Произнеся эти стихи, О.Э. сдернул какую-то пелену, затуманивавшую их полный блеск и силу»³¹.

Так глубоко пережитую метафору пушкинской маленькой трагедии Мандельштам развернул в концовке «Шума времени». XIX век он воспринимал как «буддийский», носивший в себе «внутреннюю ночь» и «слепоту крови» («Девятнадцатый век», 1922), и на этом фоне литература XIX века предстала ему в пушкинском образе пира во время чумы: «Литература века была родовита. Дом ее был полная чаша. За широким раздвинутым столом сидели гости с Вальсингамом. Скинув шубу, с мороза входили новые. Голубые пуншевые огоньки напоминали приходящим о самолюбию, дружбе и смерти. Стол облетала произносимая всегда, казалось, в последний раз просьба: “Спой, Мери”, мучительная просьба позднего пира.

Но не менее красавицы, поющей пронзительную шотландскую песнь, мне мил и тот, кто хриплым, натруженным беседой голосом попросил ее о песне».

Образы века – «ночь» и «зима», ими кончается «Шум времени». Те же метафорические «ночь» и «зима» – в «Кассандре», «зачумленная зима», «зима» и «чума», так мощно рифмующиеся в пушкинской песне Вальсингама. В стихах 1918 – 1920 пушкинская тема ночного пира во время чумы набирает силу, и как у Пушкина она сложно интонирована, так и у Мандельштама звучит по-разному.

Когда в теплой ночи замирает
Лихорадочный Форум Москвы
И театров широкие зевы
Возвращают толпу площадям, –

Протекает по улицам пышным
Оживление ночных похорон;
Льются мрачно-веселые толпы
Из каких-то божественных недр.

Это солнце ночное хоронит
Возбужденная играми чернь,
Возвращаясь с полночного пира
Под глухие удары копыт,

И как новый встает Геркуланум
Спящий город в сияньи луны,

И убогого рынка лачуги
И могучий дорический ствол!

(1918)

Эсхатологический контекст «полночного пира» создается не только упоминанием Геркуланума – поглощенного лавой города, но и центральным событием стихотворения – похоронами «ночного солнца». Здесь высвобождается катастрофическая энергия образа, полнота его культурно-исторических смыслов, открывается стоящая за ним эсхатологическая перспектива. Уместно вспомнить, что «черное солнце» есть в Апокалипсисе: «...и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась, как кровь» (Откр 6: 12), есть оно и в книге Иоиля, в пророчестве о Судном Дне: «...солнце и луна помрачатся, и звезды потеряют свой свет» (Иоиль 2: 10, 2: 31, 3: 15). «Чего гадать, откуда пришло черное солнце, – пишет Надежда Мандельштам³², – оно <...> всюду и всегда связано с концом мира.» В мандельштамовском «Когда в теплой ночи замирает...» Москва сравнивается с Геркуланумом, но и совмещается с Римом (Форум в сочетании с луной – римский мотив Мандельштама – ср. «Поговорим о Риме – дивный град!», 1914) – с темой «ночного солнца» это сложно увязано. Московско-римские похороны солнца в этих стихах – поэтический эквивалент мыслям все того же доклада «Скрябин и христианство»: тут Россия новой эпохи хоронит солнце Пушкина, как безблагодатный для Мандельштама Рим, в лице своих воинов, хоронил на Голгофе солнце Христа. И то и другое знаменует «страшный, противуестественный ход истории», «обратное течение времени», поворот истории вспять. На онтологической глубине Христос и Пушкин смыкаются у Мандельштама в важнейшем для него понятии «эллиинства»: «Эллиństwo, оплодотворенное смертью, и есть христианство», а Пушкин – выразитель «русского эллиинства», «раскрытие эллинистической природы русского духа». Себя Мандельштам считал «последним христианско-эллинистическим поэтом в России»³³.

Отсвет «черного солнца» есть и в «Сумерках свободы» (1918), как и отзвук «Пира во время чумы» в первом стихе: «Прославим, братья, сумерки свободы..!» – «Восславим царствие Чумы»³⁴. Солнце свободы восходит, но оно помрачено:

Мы в легионы боевые
Связали ласточек – и вот
Не видно солнца; вся стихия

Щебечет, движется, живет;
 Сквозь сети – сумерки густые –
 Не видно солнца, и земля плывет.

Много рассуждают и спорят о том, закат или восход свободы означают сумерки³⁵, но так ли это важно? Этот вопрос перекрывается эсхатологическим звучанием образа помраченного солнца как предвестия конца времен, и на этом фоне одно из авторских названий стихотворения – «Гимн» – звучит как отсылка к Вальсингамовскому гимну Чуме³⁶.

То чумой, то пиром поворачивается пушкинский сюжет в стихах Мандельштама первых послереволюционных лет, и тема пира звучит по-разному («театр», «праздное вече»), но в ней непременно присутствует смерть. В стихотворении «Когда в теплой ночи замирает...» пирует и хоронит солнце «чернь» – та самая пушкинская «чернь», о которой Мандельштам писал в статье «О собеседнике» (1913); в другом, ключевом для нашей темы стихотворении развернут традиционный-классический вариант пира – пир поэтов:

В Петербурге мы сойдемся снова,
 Словно солнце мы похоронили в нем,
 И блаженное, бессмысленное слово
 В первый раз произнесем.
 В черном бархате советской ночи,
 В бархате всемирной пустоты
 Всё поют блаженных жен родные очи,
 Всё цветут бессмертные цветы.

Дикой кошкой горбится столица,
 На мосту патруль стоит,
 Только злой мотор во мгле промчится
 И кукушкой прокричит.
 Мне не надо пропуска ночного,
 Часовых я не боюсь:
 За блаженное, бессмысленное слово
 Я в ночи советской помолюсь.

Слышу легкий театральный шорох
 И девическое «ах» –
 И бессмертных роз огромный ворох
 У Киприды на руках.

У костра мы греемся от скуки,
 Может быть, века пройдут,
 И блаженных жен родные руки
 Легкий пепел соберут.

Где-то хоры сладкие Орфея
 И родные темные зрачки,
 И на грядки кресел с галереи
 Падают афиши-голубки.
 Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи
 В черном бархате всемирной пустоты.
 Всё поют блаженных жен крутые плечи,
 А ночного солнца не заметишь ты.

(1920)

«Мы» – поэты, «сойдемся снова» – как сходились в Петербурге поэты когда-то, во времена Пушкина («словно солнце мы похоронили в нем»³⁸). Апология поэзии, театра, искусства развернута на фоне «советской ночи», несущей смерть (как в «Нездешнем вечере» у Цветаевой), в пире обреченных поэтов участвуют не только собирательное «мы», но конкретно Пушкин и Блок: «злой мотор» сюда попал из блоковских «Шагов Командора»³⁸ – как предвестие рока, «легкий пепел» – из Пушкина, из задорного послания «Кривцову»³⁹, где юный поэт призывает друзей пренебречь страхом смерти на пиру жизни: «Смертный миг наш будет светел; / И подруги шалунов / Соберут их легкий пепел / В урны праздные пиров». Этой эпикурейской эскападе сложно отзывается мандельштамовское согласие на смерть: «Что ж, гаси, пожалуй наши свечи / В черном бархате всемирной пустоты».

Стихи начинаются похоронами солнца и кончаются «ночным солнцем» – но последние слова звучат неожиданно. «А ночного солнца не заметишь ты» – что это значит? Как будто в этом ночном пространстве стиха, когда уже погашены свечи, совершилось таинственное превращение лирического Я, незаметное окружающим, даже близким, как будто от начала стихов к концу произошла какая-то передача эстафеты, невидимое слияние лирического Я с пушкинским ночным солнцем. Пушкин – это сама поэзия, и «черное солнце» жизни и смерти – это не только Пушкин, но и поэзия вообще – поэзия посреди катастрофы, пир во время чумы.

Судьба Пушкина как центра поэтической вселенной, его гибель, непосредственно пережитая и оставшаяся в глубинах образно-поэти-

ческой памяти, оказались для Мандельштама одним из центральных событий не только в российской истории, но и в большой мистерии духа – этим и можно объяснить связь Пушкина и Христа в семантике «черного солнца».

В феврале 1921 года в Петербурге прошли вечера, посвященные 84-й годовщине смерти Пушкина – по общему мнению, они вылились в тризну по уходящей культуре и означили отчетливую границу между прошлым России и наступающей «советской ночью». Первый вечер состоялся в Доме Литераторов 11 февраля 1921 года – на нем Блок произнес речь «О назначении поэта», ставшую его завещанием; на следующем вечере 14 февраля вместе с Блоком выступил и Ходасевич с речью «Колebleмый треножник» – о затмении пушкинского солнца в новую эпоху. Мандельштам в эти дни речей о Пушкине не говорил, но днем 14 февраля он совершил поступок, которым исчерпывается сюжет похорон солнца в его лирике.

Надежда Павлович рассказывала В.Д. Дувакину: «Чудную сцену я помню: как раз февральская годовщина смерти Пушкина. Исаакиевский собор тогда функционировал, там церковь была. И Мандельштам придумал, что мы пойдем сейчас служить панихиду по Пушкину. И мы пошли в этот собор заказать панихиду, целая группа из Дома Искусств. И он раздавал нам свечи. Я никогда не забуду, как он держался – в соответствии с обстоятельством, когда свечи эти раздавал. <...> Это было величественно и трогательно»⁴⁰. После этого рассказа особое звучание приобретают незадолго до того написанные стихи: «В Петербурге мы сойдемся снова, / Словно солнце мы похоронили в нем...», «Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи...» – как будто по стихам и вышло. Точная дата события устанавливается по дневнику А.И. Оношкович-Яцыны⁴¹ – она тоже была на панихиде, но не прониклась происходящим.

Речи Блока и Ходасевича на тех пушкинских вечерах 1921 года хорошо известны и осмыслены в культурно-историческом контексте⁴². Но и поступок Мандельштама должен быть прочитан как высоко значимый текст в общей тризне поэтов по Пушкину. Этой панихидой он выразил свое апокалиптическое ощущение гибели культуры и одновременно осуществил не состоявшееся в 1837 году отпевание Пушкина в Исаакиевском соборе. Мандельштам, конечно, знал о том, как Пушкин в годовщину смерти Байрона заказал панихиду «за упокой раба Божия боярина Георгия»⁴³ – но все это не объясняет полностью, почему из всех форм поминовения, дос-

тупных поэту, он избрал не столь уж близкий и привычный ему православный чин⁴⁴. Он отпел Пушкина в точное время в точном месте, но главное – он отпел его во Христе, похоронил как «черное солнце».

Так завершается этот мандельштамовский сюжет. С этого момента «черное солнце», «ночное солнце» навсегда уходит из его поэзии.

Видимо, вскоре после панихиды 14 февраля было написано стихотворение, которое, с датой «1921», замыкало сборник «Tristia»:

Люблю под сводами седья тишины
 Молебнов, панихид блужданье
 И трогательный чин – ему же все должны –
 У Исаака отпеванье.

Люблю священника неторопливый шаг,
 Широкий вынос плащаницы
 И в ветхом неводе Генисаретский мрак
 Великопостныя седмицы.

.....

Двусмысленность сохраняется: кого отпевают при выносе плащаницы в Страстную пятницу? По контексту стихотворения вроде бы ясно – речь идет о Христе и христианской вере. Но нельзя пройти мимо ряда признаков текста и одного очевидного биографического факта – на Страстной неделе, т.е. в середине апреля 1921 года Мандельштам был далеко от Исаакиевского собора – в марте он уехал из Петербурга. Помимо двух архаичных форм прилагательных – «седья», «великопостныя» – которые, впрочем, можно объяснить общим церковнославянским колоритом стихотворения, в нем есть одно уж очень по-пушкински звучащее слово: «широкопасмурным», ср. пушкинское «широкошумные». А главное – в нем слышатся отголоски и настроение пушкинских стихов на тему Великого поста – «Отцы пустынники и жены непорочны...». Надежда Мандельштам, говоря об отъезде Мандельштама из Петербурга, глухо упоминает об этих его стихах, определенно привязывая их к панихиде по Пушкину: «Последним впечатлением был грохот пушек из Кронштадта и “трогательный чин, ему же все должны – у Исаака отпеванье”. Из прежних друзей <...> никто, кроме Ахматовой, не удостоился отпевания, да и она не “у Исаака” – запечатанного ныне собора»⁴⁵.

* * *

И все же Мандельштам не только поступком, но и словом присоединился к той тризне по Пушкину – речь идет о стихотворении «Концерт на вокзале». Оно возникло под впечатлением февральских пушкинских дней 1921 года, а дорабатываться могло и позже, когда Мандельштам уже знал о расстреле Гумилева и смерти Блока⁴⁶ – видимо, к весне 1922 года относится воспоминание Эмилия Миндлина, как поэт в Москве читал ему «написанный на днях «Концерт на вокзале»»⁴⁷. На фоне мемуарного очерка «Музыка в Павловске», открывающего книгу «Шум времени», стихотворение прочитывается как детское воспоминание о симфонических концертах в Павловском вокзале, куда Мандельштама водила мать, но в контексте событий 1921 года оно звучит как прощание с самим духом музыки, как реквием по поэзии и поэтам.

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но видит Бог, есть музыка над нами,
Дрожит вокзал от пенья Аонид,
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заморожен.
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон:
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это – сон.

И я вхожу в стеклянный лес вокзала.
Скрипичный строй в смятении и слезах.
Ночного хора дикое начало
И запах роз в гниющих парниках –
Где под стеклянным небом ночевала
Родная тень в кочующих толпах...

И мнится мне: весь в музыке и пене,
Железный мир так нищенски дрожит.
В стеклянные я упираюсь сени.
Горячий пар зрачки смычков слепит.

Куда же ты? На тризне милой тени
В последний раз нам музыка звучит!

В этих стихах среди реминисценций из Лермонтова, Тютчева, Анненского, Гумилева слышнее всего темы Пушкина и Блока, и отчетливо – пушкинской речи Блока. Пушкина «убило отсутствие воздуха», «поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем» – у Блока; «Нельзя дышать, и твердь кишит червями» – У Мандельштама. В словах о кишашей червями тверди можно вычитать цитату из Давида Бурлюка⁴⁹, можно объяснять их реалистически – загрязненностью стеклянного купол Павловского вокзала⁴⁹, но ничто не снимает и не снижает смертного ужаса этого образа. Твердь небесная чревата смертью, и само слово «твердь» таит в себе «смерть» как внутреннюю рифму – так и в стихотворении «Умывался ночью на дворе», написанном в Тифлисе осенью 1921 года по получении известия о смерти Блока и Гумилева. Та же тема смертоносного неба получит грандиозное развитие в предсмертной апокалиптической оратории Мандельштама – «Стихах о неизвестном солдате» (1937).

И Мандельштам и Блок – оба, конечно знали и помнили последние слова Пушкина: «Тяжело дышать, давит», но оба они не могли еще предвидеть последних слов блоковского дневника: «Мне трудно дышать, сердце заняло полгруди». Однако уже тогда, на пушкинских вечерах, говоря о пушкинском предсмертном удушье, Блок и сам производил такое впечатление: «И многим в этот вечер стало ясно, что и Блока убьет “отсутствие воздуха”, что неизбежная гибель Блока близка, хотя никто еще не знал, что Блок болен. Но весь его вид и даже звук его голоса как бы говорили:

Да, я дышу еще мучительно и трудно.
Могу дышать. Но жить уж не могу»⁵⁰.

Мандельштам называл «удушьем» периоды, когда он не мог писать стихи. С какого-то момента мотивы духоты, затрудненного дыхания становятся у него постоянными: «Душно – и все-таки до смерти хочется жить...» («Колют ресницы...», 1931), «Мне с каждым днем дышать все тяжелее...» («Сегодня можно снять декалькомани...», 1931) – вплоть до задыханий и одышки в стихах последнего воронежского года, когда он уже был болен и действительно плохо дышал⁵¹. Но пока, в 1921 году, эта тема смертного удушья с физическим здоровьем никак не связана – это метафора времени, как и «советская ночь».

Но главная тема «Концерта на вокзале» – тема музыки, блоковская⁵², она же и органичная мандельштамовская тема. В пушкинской речи Блок говорил о музыке как о самом существенном в деле поэта – об «освобождении звуков из родной безначальной стихии» и «приведении этих звуков в гармонию». Музыка – опорная категория поэтологии Блока, его историософии («Крушение гуманизма», 1919), его собственного поэтического дела. В окружении Мандельштама обсуждались жалобы Блока на то, что после «Двенадцати» он перестал слышать звуки – потому и перестал писать стихи. В статье памяти Блока Мандельштам говорил: «Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант, или музыка, к которой в конце концов пришел Блок» («А. Блок», 1921–1922). Так формулируя сотериологию Блока, он формулировал и свою; ср. «Но музыка от бездны не спасет!» («Пешеход», 1912), написанное задолго до повторяющейся фразы в дневнике и записной книжке Блока: «Ничего, кроме музыки, не спасет» (4 марта 1918).

Хорошо известно, какую роль играла музыка в жизни Мандельштама. По словам Артура Лурье, он «страстно любил музыку, но никогда об этом не говорил. У него было к музыке какое-то целомудренное отношение, глубоко им скрываемое»⁵³ – похоже на приведенные уже слова вдовы поэта, что он не любил высказываться о самом для него дорогом – о матери и о Пушкине. Музыка жила в нем на той же глубине духа и с обоими была связана. Присутствие матери в подтекстах «Концерта на вокзале» очевидно и понятно, но есть здесь и пушкинское воплощение духа музыки – «пенья Аонид», о которых Мандельштам только и знал, что они из Пушкина, а кто такие – не знал, просто был заморожен музыкой, звучанием, и даже предполагал, что «их просто-напросто гениально выдумал Пушкин»⁵⁴. Это символическое имя пушкинской музыки было столь важно для него, что в 1922 году он собирался назвать свой новый поэтический сборник – «Аониды».

Так что прощание с музыкой в «Концерте на вокзале» – это прощание и с Блоком, и с Пушкиным, и отзвук пушкинской речи Блока в прошедшие траурные дни: «На тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит!»

«84-я годовщина смерти Пушкина стала годом “смерти Поэта”, в обобщенном, метафизически вневременном смысле этого образа»⁵⁵. Вступив в это послесмертие, Мандельштам одновременно вступил и в свое предсмертие, стал на прямой и осознанный путь к собственной гибели. Он «всегда остро чувствовал смерть»⁵⁶, но по 1921 году прошла резкая черта – произошел «переход от несовершенного вида к совершенному, от дряхлеющего проживания к дефинитивному поступку»⁵⁷. В 1922–1924 годах стихи вырастают как из зерна из одной темы – темы века, погибающего и жалкого, смертельно большого века. «Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу», «век умирает», поэт заглядывает ему в зрачки, пытается «своею кровью склеить двух столетий позвонки», но сам он обречен вместе с веком – «Время срезает меня, как монету». В 1925 году стихи прекращаются, наступает период пятилетнего «удушья», – а когда осенью 1930 года, во время поездки в Армению, они приходят вновь, то на фоне поэтической роскоши армянских, а потом и московских впечатлений, на фоне нового вкуса к жизни и новых ритмов возвращается и тема века в новом звучании («век-волкодав»), и пушкинская тема пира во время чумы («Фазетонщик», 1931), а с ними и тема личной гибели поэта – неизбежной, близкой, насильственной. Но теперь она звучит не в тонах условно-поэтического пророчества, как в «Tristia» («В Петрополе прозрачно мы умрем», «И каждый час нам смертная година») – теперь смерть входит в стихи как осязаемая реальность, появляются страх ареста, ожидание казни, кандалы, острог, каторжные песни, «сосновый гроб», «мерзлые плахи». Надежда Мандельштам назвала потом все это «подготовкой к ссылке»⁵⁸. И поэзия обеспечивается теперь пролитой «кровью горячей» («Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...», 1930), готовностью к полной и окончательной жертве («Сохрани мою речь навсегда...», 1931).

Есть только два случая в поэзии Мандельштама, когда лирическое Я поэта оказывается на Голгофе: «Не искушай чужих наречий...» (1933) и «Как светотени мученик Рембрандт...» (1937); оба стихотворения написаны за год до арестов – соответственно, первого (1934) и второго (1938). В смысле отношений между творчеством и жизнью – что это? конкретное предвидение будущего, столь свойственное Мандельштаму, или та самая «чуждая власть» поэзии, которую он так хорошо знал⁵⁹ – способность словом формировать судьбу? В самом

определенном виде такое случилось с Ахматовой, еще в 1915 году все себе накликавшей: «Отыми и ребенка, и друга, / И таинственный песенный дар». Или вообще вопрос неправомерен? Или – ответ был дан самим Мандельштамом в «Скрябине и христианстве»: «Если сорвать покров времени с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины – смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет».

Мандельштам, как и Пушкин, был человеком поступка – известные его самоубийственные истории с Блюмкиным, с А.Н. Толстым – но главным, «дефинитивным поступком» его стали стихи 1933 года о Сталине («Мы живем, под собою не чуя страны...») и их широкое сознательное чтение, обнаружение, однозначно чреватое гибелью. «Смотрите – никому. Если дойдет, меня могут... РАССТРЕЛЯТЬ!» – говорил он Эмме Герштейн⁶⁰, а сам, к ее изумлению, все делал, чтоб «дошло».

В январе 1934 года Мандельштам пишет «Реквием» – так между собой они с женой называли цикл памяти Андрея Белого. Домашнее название, казалось бы, прямо отвечает теме – смерти Белого, но есть в нем и второе дно – пушкинское.

Меня преследуют две-три случайных фразы, –
 Весь день твержу: печаль моя жирна...
 О Боже, как жирны и синеглазы
 Стрекозы смерти, как лазурь черна.

Тема смерти художника приходит в звуках пушкинской «маленькой трагедии», почти словами Моцарта, сочиняющего свой Реквием: «... И в голову пришли мне две-три мысли. / Сегодня я их набросал», «Мне день и ночь покоя не дает / Мой черный человек. За мною всюду / Как тень они гонится. Вот и теперь / Мне кажется, он с нами сам-третей / Сидит». Пушкин действительно как будто «сам-третей» присутствует в цикле памяти Белого, как «черный человек» – между автором и героем. Пушкинские реминисценции очень плотно спрессованы в цикле, даже для Мандельштама необычно плотно – «печаль моя жирна» (контаминация Пушкина и «Слова о полку Игореве»), «пламень голубой», «морозная пыль», «юрода колпак». «Черная лазурь» как образ смерти Белого (тут и его «голубые глаза», и почерневшая небесная лазурь) – некоторый аналог пушкинского «черного солнца». И в описании Белого в гробу – черты пушкинского смертного облика:

... Лиась для ласковой, только что снятой маски,
 Для пальцев гипсовых, не держащих пера,
 Для укрупненных губ, для укрепленной ласки
 Крупнозернистого покоя и добра.

Надежда Мандельштам не раз повторяла, что «этими стихами О.М. отпевал не только Белого, но и себя»; «“разыгрываю в лицах” – это и показывает как бы соучастие в смерти»⁶¹. Позже, когда цикл был доработан, «Мандельштаму стала совершенно ясна тема соумирания, сочувствия смерти другого как подготовки к собственному концу. Вот тогда-то я и говорила ему: “Чего ты сам себя хоронишь?” – а он отвечал, что надо самому себя похоронить, пока не поздно, потому что неизвестно, что еще предстоит»⁶².

Скорее после похорон Андрея Белого и произошел знаменитый разговор между Мандельштамом и Анной Ахматовой, описанный в ее «Листках из дневника» и попавший в «Поэму без героя»: «Мы шли по Пречистенке (февраль 1934 года), о чем говорили – не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: “Я к смерти готов”»⁶³.

Одно из стихотворений цикла, не сохранившееся полностью, Мандельштам строит на голосах из толпы:

Откуда привезли? Кого? Который умер?
 Где <...>? Мне что-то невдомек.
 Скажите, говорят, какой-то гоголь умер.
 Не гоголь, так себе, писатель-гоголек.

К этой строфе приводят параллель из книги «Гоголь в письмах и воспоминаниях» (М., 1931), которую Мандельштам мог читать: «Кого хоронят? – <...> Хоронят Гоголя»⁶⁴. Добавим сюда фрагмент, хорошо известный Мандельштаму, из пушкинского «Путешествия в Арзрум»: “Что вы везете?” – “Грибоеда”»⁶⁵; да еще эпизод из дневника А.В. Никитенко: «Жена моя возвращалась из Могилева и на одной станции неподалеку от Петербурга увидела простую телегу, на телеге солому, под соломой гроб, обернутый рогожею<...> “Что это такое?” – спросила моя жена у одного из находившихся здесь крестьян. “А бог его знает что! Вишь, какой-то Пушкин убит – и его мчат на почтовых в рогоже и соломе, прости господи – как собаку”» – это Мандельштам мог знать по книге В.В. Вересаева «Пушкин в жизни», бывшей тогда самым популярным источником сведений по биографии Пушкина.

Утрата имени, смерть в неизвестности – «гоголек», «Грибосд», «какой-то Пушкин». Этот ряд дает совсем новое видение смерти поэта: он умирает не как солнце, а как один из многих, как человек из толпы. «... Он ведь предчувствовал, как его бросят в яму без всякого поминального слова»⁶⁶ – наверное, Надежда Мандельштам имеет в виду стихи 1935 года:

И потому эта улица
Или, верней, эта яма
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама...

Стихи сбылись в точности. В разных версиях гибели Мандельштама фигурируют либо общая яма, либо траншеи, куда рядами укладывали трупы с биркой на ноге, с номером вместо имени.

Надежда Мандельштам пишет, что с начала воронежской ссылки они жили полным сознанием своей обреченности и ждали конца⁶⁷. У Мандельштама это ожидание обострилось с приближением 100-летия смерти Пушкина: кончался послепушкинский век – его век. Мандельштам не путал праздники с траурными днями – посреди юбилейной вакханалии, ставшей своеобразным пиром поэзии в разгар чумы 1937 года и одновременно апофеозом сталинского советского патриотизма, он в январе – феврале 1937 года по-своему переживал смертные пушкинские дни.

Куда мне деться в этом январе?
Открытый город сумасбродно цепок...
От замкнутых я, что ли, пьян дверей? –
И хочется мычать от всех замков и скрепок.

И переулков лающих чулки,
И улиц перекошенных чуланы –
И прячутся поспешно в уголки
И выбегают из углов угланы...

И в яму, в бородавчатую темь
Скольжу к обледенелой водокачке
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем,
И разлетаются грачи в горячке –

А я за ними ахаю, крича
 В какой-то мерзлый деревянный короб:
 – Читателя! советчика! врача!
 На лестнице колючей разговора б!

(1 февраля 1937)

Есть разные пояснения к этим стихам в контексте воронежских реалий – историй о неудавшемся походе к писателю Покровскому (Н. Мандельштам) и описаний водокачки и деревянного короба для стока воды (Н. Штемпель). Но поверх этих реалий проступает глубокий смысловой пласт стихотворения, связанный со смертью Пушкина, со столетней годовщиной «в этом январе»⁶⁸ – ужас близкой гибели, бегство от нее, соскальзывание в смертную яму, крик о помощи. «В январско-февральскую стужу Мандельштам в последний раз вспоминает картину пушкинских похорон, и на этом фоне неопределенности слов *какой-то мерзлый деревянный короб* проясняется: прежде всего речь здесь идет не о доме Покровского, не о водокачке, а о гробе Пушкина...»⁶⁹. Пушкин как черный человек приходит к поэту, как предвестник гибели – вспомним мандельштамовские стихи о смерти Андрея Белого, его двойной реквием⁷⁰.

В предчувствии смерти поэту свойственно обдумывать свой «Памятник», свое посмертное будущее, свою судьбу с точки зрения вечности. У Мандельштама мотивы традиционного классического «Памятника», в том числе и пушкинского, начинают пробиваться с 1935 года – в каких-то очень отдаленных метаморфозах:

Да, я лежу в земле, губами шевеля,
 Но то, что я скажу, заучит каждый школьник... ⁷¹

(1935)

Народу нужен стих таинственно родной...

(«Я нынче в паутине световой...», 19 января 1937)

Уходят вдаль людских голов бугры:
 Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят,
 Но в книгах ласковых и в играх детворы
 Воскресну я сказать, что солнце светит⁷².

(«Ода», январь – февраль 1937)

Не кладите же мне, не кладите
Остроласковый лавр на виски...⁷³

(«Заблудился я в небе – что делать?», 9 – 19 марта 1937)

Как видим, мотивы «Памятника» идут по нисходящей – идет кенотическое самоумаление поэта, его постепенный осознанный отказ от избранничества. Не солнце и не «царь», «чудную власть» имущий, а один из многих, неразличимый в толпе – «Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят». И за гробом его не ждет ни «народная тропа» к могиле, ни слава «в подлунном мире», ни победоносное шествие его поэзии, как в пушкинском «Памятнике». И не случайно, что Мандельштам своего «Памятника» так и не написал, а написал антипамятник – «Стихи о неизвестном солдате», в которых тема смерти поэта логически сходит на нет. И так же не случайно строфа с открытой реминисценцией из пушкинского «Памятника» – «Всяк живущий меня назовет»⁷⁴ – не вошла в окончательный текст. На фоне апокалипсиса, развернутого в «Стихах о неизвестном солдате», поэт умирает не как солнце, не как Христос и не как поэт. В масштабах истории его смерть неразличима, он – один из «миллионов, убитых задешево», безвестный солдат истории, он погибает «с гурьбой и гуртом», и никто не положит его как солнце в гроб и даже не назовет его имени на перекличке смерти:

Наливаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
Я рожден в девяносто четвертом,
Я рожден в девяносто втором... –
И в кулак зажимая истертый
Год рожденья – с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году – и столетья
Окружают меня огнем⁷⁵.

Такова смерть поэта XX века – воистину его «полная смерть» в эсхатологической перспективе.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Другая, менее вероятная датировка – декабрь 1916–январь 1917 года; см.: *Мандельштам О.Э.* Скрябин и христианство. Публ. А.Г. Меца, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдина, В.А. Никитина // *Русская литература.* 1991. № 1. С. 64–78.
- ² *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. М., 1999. С. 113.
- ³ *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Мандельштам Осип.* Сочинения в 2-х томах. Т. 1. М., 1990. С. 7.
- ⁴ «...Подтексты его уводят к таким разнообразным источникам, как сатиры Горация, пророчество Иоилы, Нерваль, Вяч. Иванов, Апокалипсис, Валерий Брюсов и Гейне в переводе Тютчева» (*Гаспаров М.Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 23). В этом беглом списке много не названо, к примеру – затмение солнца в «Слове о полку Игореве», важном для Мандельштама произведении. Появляется «черное солнце» и у Марины Цветаевой – вскоре после интенсивного общения с Мандельштамом, в ст. «Черная, как зрачок...» (цикл «Бессонница», 1916).
- ⁵ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 119.
- ⁶ С этим спорят, но неубедительно; см.: *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 287–288.
- ⁷ См. об этом подробно: *Тарановский К.Ф.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 77–105.
- ⁸ Ср. также «Неумолимые слова...» (1910) и «О свободе небывалой...» (1915).
- ⁹ Хомяковский подтекст выявлен Омри Роненом, см.: *Ронен Омри.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 37.
- ¹⁰ Ср., например, «Телефон» (1918), в котором современная история самоубийства парадоксально проецируется на евангельский фон с «полночными похоронами» и восходящим солнцем Распятая, а звонок телефона сравнивается с петушиным криком Гефсиманской ночью.
- ¹¹ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 115.
- ¹² Там же.
- ¹³ Под черновиками наверняка имеется в виду «Скрябин и христианство».
- ¹⁴ *Ахматова Анна.* Сочинения в 2-х томах. Т. 2. М., 1990. С. 209–210.
- ¹⁵ *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М., 1999. С. 38, 78.
- ¹⁶ *Герштейн Эмма.* Мемуары. СПб., 1998. С. 459.
- ¹⁷ Наиболее полно см. *Гаспаров Б.М.* Сон о русской поэзии // *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1994. С. 124–161.
- ¹⁸ *Герштейн Эмма.* Мемуары. С. 32.

- ¹⁹ Вообще лес – одна из любимейших мандельштамовских метафор, сопровождающая, как правило, архитектурно-сакральные и музыкальные образы – «Notre Dame» (1912), «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» (1918), «Концерт на вокзале» (1921), статьи «Петр Чаадаев» (1914), «Гуманизм и современность» (1923).
- ²⁰ Ср. стихотворение «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (1912).
- ²¹ *Одоевцева Ирина*. Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. М., 1998. С. 360.
- ²² *Лекманов О.А.* Осип Мандельштам (ЖЗЛ). М., 2004. С. 7–8.
- ²³ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 118–119.
- ²⁴ Предлагается, например, фигура Александра I.
- ²⁵ Слова Мандельштама о расположении стихов Пушкина в издании Исакова, том самом, которое он описал в «Шуме времени», в главе «Книжный шкаф»: «Черная песочная ряска за четверть века все любовно впитывала в себя, – духовная затрапезная красота, почти физическая прелесть моего материнского Пушкина так явственно мною ощущается».
- ²⁶ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 112.
- ²⁷ Цит. по: *Мандельштам Осип*. Камень. Л., 1990 (Серия «Литературные памятники»). С. 316.
- ²⁸ *Цветаева Марина*. Избранная проза. В 2-х томах. Т. 2. Нью-Йорк, 1979. С. 140–141.
- ²⁹ Подробно см.: *Тоддес Е.А.* К теме: Мандельштам и Пушкин // *Philologia*. Рижский филологический сборник. Вып. 1. Рига, 1994. С. 75–81.
- ³⁰ *Мандельштам Н.Я.* Книга третья. Париж, 1987. С. 150.
- ³¹ *Кузин Б.С.* Воспоминания. Произведения. Переписка. *Мандельштам Н.Я.* 192 письма к Б.С. Кузину. СПб., 1999. С. 154.
- ³² *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 121.
- ³³ *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. С. 300 (со слов Н.И.Харджиева).
- ³⁴ Отмечено М.Л. Гаспаровым и Омри Роненом: *Ронен Омри*. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 135.
- ³⁵ См.: *Сегал Димитрий*. Осип Мандельштам. История и поэтика. Ч. I. Кн. 2. Jerusalem – Berkley, 1998. С. 497–498.
- ³⁶ *Месс-Бейер Ирина*. Мандельштам и Пушкин: уроки свободы // *Russian Language Journal*. 1999. Vol. 53. № 174–176. P. 315.
- ³⁷ Ср. со словами В.А. Жуковского: «Мы, друзья, положили Пушкина своими руками в гроб» (А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х томах. Т. 2. М., 1985. С. 406).
- ³⁸ Отмечено Н.И. Харджиевым: *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1978 (Библиотека поэта). С. 279.

- ³⁹ Впервые отмечено А.А. Морозовым: Краткая Литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. Стлб. 254.
- ⁴⁰ Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. М., 2002. С. 122–123.
- ⁴¹ Минувшее: Исторический альманах. 13. М.–СПб., 1993. С. 401–402.
- ⁴² Подробнее см.: *Сурат И.* Пушкинист Владислав Ходасевич. М., 1994. С. 12–20.
- ⁴³ Письмо Пушкина П.А. Вяземскому от 7 апреля 1825 года.
- ⁴⁴ Напомним, что Мандельштам был крещен в методистской церкви, православных обрядов не соблюдал.
- ⁴⁵ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 72.
- ⁴⁶ О датировке см.: *Ronen Ortu.* An approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. XVII; *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. С. 168, 179–180, 183.
- ⁴⁷ *Миндлин Э.* Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 226.
- ⁴⁸ *Тарановский Кирилл.* О поэзии и поэтике. С. 26.
- ⁴⁹ *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. С. 166.
- ⁵⁰ *Одоевцева Ирина.* Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. С. 433.
- ⁵¹ Есть еще одна параллель к теме удушья в «Концерте на вокзале» из тех же детских воспоминания, из очерка «Тенишевское училище» (книга «Шум времени») – о «выкачивании воздуха из стеклянного колпака, чтобы задохнулась на спинке бедная мышь». «Вокзала шар стеклянный» – подобие того «стеклянного колпака».
- ⁵² Впервые о теме музыки как блоковской теме «Концерта на вокзале» написала Л.Я. Гинзбург: *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Изд 2-е. Л., 1974. С. 373.
- ⁵³ *Лурье Артур.* Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. С. 196.
- ⁵⁴ *Одоевцева Ирина.* Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. С. 354–355.
- ⁵⁵ *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. С. 172.
- ⁵⁶ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 115.
- ⁵⁷ *Аверинцев С.С.* Так почему же все-таки Мандельштам? // *Аверинцев С.С.* София – Логос. Словарь. Киев, 2001. С. 384.
- ⁵⁸ *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. С. 228.
- ⁵⁹ «“Поэзия – это власть”, – сказал он в Воронеже Анне Андреевне, и она склонила длинную шею» (*Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. С. 199).
- ⁶⁰ *Герштейн Эмма.* Мемуары. С. 51.

- 61 Цит. по: *Мандельштам Осип*. Собрание произведений: Стихотворения. М., 1992. С. 439, 441.
- 62 *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга С. 400.
- 63 *Ахматова Анна*. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. С. 211.
- 64 *Черашняя Д.И.* Этюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992. С. 109.
- 65 Это Мандельштам прямо цитировал в стихах: «Там, где везли на арбе Грибоеда» («Дикая кошка – армянская речь.. », черновой вариант).
- 66 *Мандельштам О.* Книга третья. С. 197.
- 67 *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. С. 51, 170, 186 и др.
- 68 Раскрыто с большой убедительностью в статье: *Рейнольдс Эндрю*. Смерть автора или смерть поэта? (Интертекстуальность в стихотворении «Куда мне деться в этом январе?») // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные Мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 200–214.
- 69 Там же. С. 210.
- 70 Так было и с Блоком, «Пушкинскому Дому» – последнее его стихотворение.
- 71 Отмечено в кн: *Тарановский Кирилл*. О поэзии и поэтике. С. 191.
- 72 *Месс-Бейер Ирина*. Мандельштам и Пушкин: уроки свободы. С. 311.
- 73 *Кузьмина С.Ф.* В поисках традиции: Пушкин – Мандельштам – Набоков. Минск, 2000. С. 118–119.
- 74 Наблюдение О.А. Лекманова: *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 552.
- 75 Иное понимание этих стихов см. в кн: *Гаспаров М.Л.* О Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М., 1996. С. 14–18.

Окны мелом забелены. Хозяйки нет

(Из археопозетики «Доктора Живаго»)

Ежи Фарыно

ВАРШАВА

МНЕ УЖЕ приходилось говорить¹, что в «Докторе Живаго» Пастернака вездесущая и приписываемая Юрию Живаго семема 'поэт' на одном из самых высоких (и заодно глубоких, едва ли не архетипических) уровней контаминируется с Пушкиным, но не прямо, а через ряд пушкинских текстов и их персонажей (в частности, Пугачева, Грибоедова, Татьяну Ларину, Ленского и, скорее культурного чем реального, Пушкина из его «Родословной» – см. Фагуно 1991а). Почему из пушкинской прозы выбран именно Грибоедов, а из «Евгения Онегина» именно Ленский – остается загадкой. Один из ответов, по всей вероятности, таков: речь о прерванном в своем становлении поэтическом слове (в пределе – слове Откровения), вникнуть в которое, продолжить и, актуализируя, поднять на очередной уровень, – положено если и не самому Пастернаку, то по крайней мере его доктору Живаго (миссия которого, в свою очередь, – сохранить и реализовать едва ли не генетически заложенное в нем 'Слово'²). Показательно при этом, что Пастернаку (но не только ему, а и всей формации авангарда – Ахматова, Мандельштам, Цветаева или Хлебников) свойственны заместительство и *вместность*, то есть подключенность к соответствующему предшественнику и явленного в том слова/видения³. Не вдаваясь в подробности, напомним только один из самых эксплицитных пассажей

Из готовящегося к печати сборника в честь Лены Силард. Статья печатается в авторской редакции.

из «Охранной грамоты», где Пастернак в первый раз столкнувшись с Марбургом, держит в уме только культурную семему 'Марбург' → видит макет → теряет голову → 'перестраивается' = подключает ее к Ломоносову и → попадает в уже реализованное слово, то есть в реальный Марбург, играющий роль семантики некогда чисто понятийного (безреферентного) слова «Марбург» (курсив мой. – J.F.):

Два года, предшествовавших поездке, *слово Марбург* не сходило у меня с языка. Упоминание о городе в главах о Реформации имело в каждом учебнике для средней школы. <...> Надо было, подхватывая чемодан, пройти мимо почтовой станции, чтобы оно встало передо мной впервые.

Я стоял, *заломя голову и задыхаясь*. Надомной высился *головокружительный* откос, на котором тремя ярусами стояли каменные *макеты* университета, ратуши и восьмисотлетнего замка. <...> *Вдруг я понял*, что пятилетнему шарканью Ломоносова по этим самым мостовым должен был предшествовать день, когда он входил в этот город впервые, с письмом к Лейбницеву ученику *Христиану Вольфу*, и никого еще тут не знал. Мало сказать, что с того дня город не изменился. Надо знать, что таким же неожиданно маленьким и древним мог он быть уже и для тех дней. И, *повернув голову*, можно было *потрястись, повторяя в точности одно, страшно далекое, телодвижение*. Как и тогда, при Ломоносове, рассыпавшись у ног всем сизым кишением шиферных крыш, город походил на *голубиную стаю, замороженную на живом слете к сменной кормушке*. Я *трепетал, справляя двухсотлетие чужих шейных мышц*. Придя в себя, я заметил, что *декорация стала реальностью*, и отправился разыскивать дешевую гостиницу, указанную Самариным. («Охранная грамота», часть первая, гл. 10. – Пастернак 1991, 4, с. 171-172.)⁴

В комнату Лары в Юрятине Живаго попадает следующим образом:

– Дайте руку и покорно следуйте за мной. Тут будут две комнаты, где темно и вещи навалены до потолка. Наткнетесь и ушибетесь.

– Правда, лабиринт какой-то. Я не нашел бы дороги. Почему это? В квартире ремонт?

– О нет, нисколько. Дело не в этом. Квартира чужая. Я даже не знаю, чья. У нас была своя, казенная, в здании гимназии. Когда гимназию занял жилотдел Юрсовета, меня с дочерью переселили в часть этой, покинутой. Здесь была обстановка старых хозяев. Много мебели.

Я в чужом добре не нуждаюсь. Я их вещи составила в эти две комнаты, а окна забелила. Не выпускайте моей руки, а то заблудитесь. Ну так. Направо. Теперь дебри позади. Вот дверь ко мне. Сейчас станет светлее. Порог. Не оступитесь.

Когда Юрий Андреевич с провожатой вошел в комнату, в стене против двери оказаось окно. Доктора поразило, что он в нем увидел. Окно выходило на двор дома, на зады соседских и на городские пустыри у реки. На них паслись и точно полами расстегнутых шуб подметали пыль своей длиннорунной шерстью овцы и козы. На них, кроме того, торчала на двух столбах, лицом к окну, знакомая доктору вывеска: «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки». («Доктор Живаго», часть 9: «Варыкино», гл. 14. – Пастернак 1990, 3, с. 293.)

Во второй раз эта квартира с ее окнами показана извне – в эпизоде возвращения в Юрятин бежавшего из «лесного воинства» Юрия Живаго:

Доктор подошел было к доске Центоропечати на каменной стене дома, чтобы просмотреть казенные оповещения. Но взгляд его поминутно падал на противоположную сторону, устремленный вверх, в несколько окон второго этажа в доме напротив. Эти выходившие на улицу окна были забелены мелом когда-то. В находишихся за ними двух комнатах была сложена хозяйская мебель. Хотя мороз подернул низы оконниц тонкой хрустальной коркой, было видно, что окна теперь прозрачны и отмыты от мела. Что означала эта перемена? Вернулись ли хозяева? или Лара выехала, в квартире новые жильцы и теперь там все по-другому? («Доктор Живаго», часть 13: «Против дома с фигурами», гл. 2. – Пастернак 1990, 3, с. 373.)

Найдя ключ и записку от Лары, он вернулся дочитать объявления и затем «еще раз поднялся наверх»:

Из передней он повернул налево, в неизвестную ему часть квартиры. Миновав темную проходную комнату, он очутился в светлой, двумя окнами выходившей на улицу. Прямо против окон на другой стороне темнел дом с фигурами. Низ стены его был покрыт расклеенными газетами. Стоя спиною к окнам, газеты читали прохожие. Свет в комнате и снаружи был один и тот же, молодой, невыстоявшийся вечерний свет ранней весны. Общность света внутри и снаружи была так велика, точно комната не отделялась от улицы. Только в одном была небольшая разница. В Лариной спальне, где стоял Юрий Андреевич, было холоднее, чем снаружи на Купеческой.

<...>

Сейчас же однородность освещения в доме и на воле так же беспричинно радовала его. Столб выхоложенного воздуха, один и тот же, что на дворе, что в жилище, роднил его с вечерними уличными прохожими, с настроениями в городе, с жизнью на свете. Страхи его рассеялись. Он уже не думал, что заболит. Вечерняя прозрачность весеннего, всюду проникающего света казалась ему залогом далеких и щедрых надежд. Ему верилось, что все к лучшему и он всего добьется в жизни, всех разыщет и примирит, все додумает и выразит. И радости свидания с Ларой он ждал как ближайшего доказательства. («Доктор Живаго», часть 13: «Против дома с фигурами», гл. 4. – Пастернак 1990, 3, с. 377.)

Прежде разобшенная парадигма «надежда – вера – любовь» здесь собрана уже воедино и выражена эксплицитно: «прозрачность света казалась ему залогом далеких и щедрых надежд. → Ему верилось, что все к лучшему, → *И радости свидания с Ларой он ждал* как ближайшего доказательства», при этом до ожидаемого «свидания» ему предстоит еще 'постричься-преобразиться', испытать 'муки ревности' и 'переболеть-воскреснуть' («Доктор Живаго», часть 13: «Против дома с фигурами», гл. 5-9. – Пастернак 1990, 3, с. 378-389; XIII-5-9), а «невывыставшийся вечерний свет ранней весны» в окнах трансформируется в «красное вино, разлитое по хрустальным бокалам», в «свет незаходимый» и «светящиеся в темноте, как фосфор, слова» умиленной плачущей души, вместе с которой «плакал он сам» и которую в конце главы смекает плачущая «с ним вместе» Лара («Доктор Живаго», часть 13: «Против дома с фигурами», гл. 9. – Пастернак 1990, 3, с. 388-387).

«Лабиринт» чужих комнат с «забеленными окнами» и с горой «мебели» «до потолка», – несомненно, очередная экспликация подспудной 'лабиринтности' окон, которые видели Лара и Юрий Живаго по дороге на елку в Мучной Городок, к Свентицким. Из этого «лабиринта» они вышли в Ларину комнату с окном на рекламные столбы. Данный 'выход в комнату с окном' все-таки не 'выход из лабиринта', а лишь прочтение-экпликация его сущности со смыслом 'Голгофа' или 'крестный спасительный/очистительный путь'⁵. Не случайно у столбов с вывеской «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки» «паслись и точно полами расстегнутых шуб подметали пыль своей длиннорунной шерстью овцы и козы»⁶. Эта вывеска стоит в позиции предыдущих рождественских «елок», а «овцы и козы» в «расстегнутых шубах» – в позиции предыдущих «ряженных». При этом «овцы» значевают собой 'душу', пусть даже еще и 'хаотическую, смятенную', а «ко-

зы» – 'очистительную жертву'. Важно еще, что они «подметали пыль», т.е. что, с одной стороны, они 'ищущие' (как в притче о потерянной драхме и о радости обретения кающегося грешника – Лука 15: 8-10), а с другой – 'искупительно-истребительная' метла Господа Саваофа (Исайя 14: 22-23; ср. постоянный в романе мотив подметаемого неба, также и в Мелюзееве, в эпизоде со стуком и «водяным знаком» – 149: «Над городом, как полоумные, быстро неслись тучи, словно спасаясь от погони. Их ключья пролетали так низко, что почти задевали за деревья, клонившиеся в ту же сторону, так что похоже было, будто ими, как гнущимися венками, подметают небо. Дождь охлестывал деревянную стену дома, и она из серой становилась черною.» – «Доктор Живаго», часть 5: «Прощанье со старым», гл. 9. – Пастернак 1990, 3, с. 149).

Фактический 'выход' из лабиринта это – разгадка его тайны или преодоление хранящейся там 'смерти/жизни'. Поэтому вид из окна и 'путеводная' рука Лары (только что принесшей воды из колодца, а если учесть притчу о Самарянке, – 'воды живой') – всего лишь смысловой ключ к разгадке лабиринта и победе над ним. Если так смотреть, то нагроможденная «до потолка» «мебель» – эквивалент первоначальных рождественских «елок» (главки 8 и 10 части 3: «Елка у Свентицких») и увиденных за окном «двух столбов» с вывеской «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки», с одной стороны, а с другой (но это раскроется позже) – предметной наполненности стихотворного образования.

Эта квартира – на «втором этаже», 'лабиринтных' комнат – «две», вывеска в окне – «на двух столбах». Настоячивый повтор числа «два» вводит смысл 'разлада, конфликта, смерти'

Ответ Лары « – О нет,нисколько» на вопрос Юрия «В квартире ремонт?» – не отрицание, а расшифровка глубинного, не бытового, смысла этого слова и этой реальности. Они значат 'пере-сложение, пере-стройка', что видно и в пояснениях Лары «меня с дочерью *переселили*», «Я их вещи *составила* в эти две комнаты». А если учесть общность с латинским *гемпонео*, то и 'вновь напоминать, опять указывать', что осуществляется в повторном видении рекламных столбов за окном. Сложенная «мебель» тут не перечисляется. Вероятнее всего, в первую очередь тут имеется в виду содержащийся в слове «мебель» этимон *mobile* – 'движимое (имущество)' и, в итоге, не столько 'обездвиженность', сколько перенаправление движения по вертикали («до потолка») и мена его качества как 'движения перерождающе-

го/одухотворяющего'. Кроме того, небезынтересно учесть и факт, что «гардероб/шкап/катафалк/усыпальница», который стал причиной смерти Анны Ивановны, Маркел Щапов называет именно словом «мебель» («Доктор Живаго», часть 3: «Елка у Свентицких», гл. 1. – Пастернак 1990, 3, с. 65).

Связь «мебели» со «шкапами-буфетами» («Доктор Живаго», часть 3: «Елка у Свентицких», гл. 1. – Пастернак 1990, 3, с. 65: «Вы не поверите, что этой мебели, этих шкапов-буфетов, через наши руки прошло в смысле лака или, наоборот, какое дерево красное, какое орех. Или, например, какие, бывало, партии в смысле богатых невест так, извините за выражение, мимо носа и плывут, так и плывут. А всему причина – питейная статья, крепкие напитки») соотносит эти комнаты с «буфетной» в Мелюзееве, а упоминание «невест» – с Ларой и личным в этом имени 'лар/ларь'. С другой стороны, связь с «буфетом» как вариантом 'плоти/плотского/чувственного' проливает свет и на мотив «крыс» – вся эта квартира, так сказать, настоящий 'крысятник', средоточие 'первоматерии' (ср. стихотворение 1917 года «Materia Prima». – Пастернак 1989а, 1, с. 467-514).

Но Лара в этих двух комнатах не живет, их окна она «забелила», 'вида' из этих окон нет, квартира – «покинута», не известно даже, «чья» она, «старых хозяев» нет⁸.

«Забелила» и потом, при взгляде на эти окна извне, упоминание «мела» («Доктор Живаго», часть 13: «Против дома с фигурами», гл. 2. – Пастернак 1990, 3, с. 373: «Эти выходящие на улицу окна были забелены мелом когда-то»), связанный с поэтическим творчеством мотив 'крыс-мышей' и пушкинские реминисценции, с «Евгением Онегиным» включительно, глав, предвещающих встречу с Ларой («Доктор Живаго», часть 9: «Варыкино», гл. 10-12. – Пастернак 1990, 3, с. 285-290), заставляют вспомнить описание смерти Ленского в XXXII строфе главы VI «Евгения Онегина»:

Недвижим он лежал, и странен
 Был томный мир его чела.
 Под грудь он был навывлет ранен;
 Дымясь из раны кровь текла.
 Тому назад одно мгновенье
 В сем сердце билось вдохновенье,
 Вражда, надежда и любовь,
 Играла жизнь, кипела кровь:

Теперь, как в доме опустелом,
 Все в нем и тихо и темно;
 Замолкло навсегда оно.
 Закрыты ставни, окны мелом
 Забелены. Хозяйки нет.
 А где, Бог весть. Пропал и след.

(«Евгений Онегин». – Пушкин 1977, с. 133-134)

Такое сопоставление тем правомернее, что в пастернаковской системе (и в лирике, и в прозе, да и в мотивике, прослеживаемой нами теперь) «дом», «комната», «кабинет» и т.д. – не только 'искусствовогенный/стихотворный' локус, но и то менее более эксплицитный двойник или дубль 'поэта' (ср. хотя бы «Про эти стихи» или «Мне хочется домой, в огромность Квартиры...» из «Волн». – Пастернак 1989а, 1, с. 110, 375-376). Конечно, без общения с внешним миром, без «улицы» и «окон», стихотворная потенция такого локуса не осуществляется, хотя необходимый в этих случаях аутизм (отключенность) творческого трансa и обеспечивается. С данной точки зрения «две комнаты» с 'побеленными окнами' и 'без вида на улицу' – еще 'не стихогенны', или локус-могила, локус 'безжизненного поэта'.

На сюжетном уровне романа всё и все, так сказать, 'сдвинуты', 'стронуты со своих мест'. Как у Живаго, так и у Лары нет своего постоянного 'локуса'. Их 'локусы' хотя им и изоморфны и изосемантически, всегда – 'переходные', 'катахрестическием'. Так, к примеру, Гишары с Урала попадают в Москву, обосновываются «в номерах» «Черногории», «купили небольшое дело, швейную мастерскую Левицкой», затем Лара живет у Кологривовых, а перед выездом в Юрятин в квартире Войт-Войтовской и в комнате-мастерской уехавшего «на два года в Туркестан» художника. Эта сюжетная 'бездомность' – на уровне семантики и семиотики романа вовсе не 'бездомность', а 'заместительство/вместность' в сущностном плане: новым жильцам таких «чужих» локусов предстоит перенять и реализовать предрасположенность тех, продолжать их сущность, но продолжать, повышая в ранге. В юрятинской квартире Лары «старых хозяев» нет, но их функцию, функцию 'хозяйки дома'='жизни' и вдохновляющей поэтогенности тут предстоит перенять именно Ларе и реализовать как свое 'lar/ларь', так и более общее – первоначальное стихийное 'рал' «У-рал-а», т.е. преобразовать себя и себе изоморфный локус (не случайно она – дочь «инженера-бельгийца» и «обрусевшей француженки», т.е.

как и географический Урал ситуирована на стыке 'Запад/Восток', 'Европа/Азия').

Если же учесть пушкинский контекст, то Лара поставлена тут в позицию 'хозяйки-души-вдохновения'.

Когда бежавший из «Лесного воинства» Живаго смотрит на эти окна, он видит, что «мороз подернул низы оконниц тонкой хрустальной коркой» и что «окна теперь прозрачны и отмыты от мела», и гадает: «Что означала эта перемена?» и именно «Вернулись ли хозяева? Или Лара выехала, в квартире новые жильцы, и теперь там все по-другому?»

Извне прежний «мел» подменен теперь 'морозной' «хрустальной коркой». Изнутри, когда Живаго станет преодолевать тифозный кризис, аналогичная мена получит вид парадигмы: «иней на окне. Такой рыхлый и грязный, что от него темно в комнате. → На кухне крысы гремели опрокинутыми тарелками, <...>, отвратительно взвизгивали контрольными плачущими голосами. → окна в снежной сетке иней налиты розовым жаром зари, которая рдеет в них, как красное вино, разлитое по хрустальным бокалам», или короче: 'грязь → крысы → вино', т.е. 'жизнеродное начало → кровеносное (чувственное) → духовное (спиритуальное)' или, по другому признаку, 'иней-вестник > неартикулированные плач-голоса → вино как ипостась Логоса, но и Любви'¹⁰. И это и есть тайна прежнего 'лабиринта': воскрешающая любовь.

После побега от партизан Живаго заходит в квартиру, а точнее – в былые хозяйские комнаты, где теперь обосновалась Лара, два раза. При первом посещении прежняя «хозяйская мебель» не упоминается. Ее место занимает «молодой, невыстоявшийся вечерний свет ранней весны», тут же трансформированный в «Столб выхоложенного воздуха» и в «вечернюю прозрачность весеннего, всюду проникающего света» как залога 'надежд – веры – любви'. Такая замена или трансформация некогда нагроможденной «до потолка» «мебели» в «свет/воздух» возможна, с одной стороны, благодаря этимону *mobile/moveo* со значением 'движущей, побуждающей силы', а с другой – благодаря системной пастернаковской 'светоносности' и 'духовности' его 'шкафов', «ящичков», «ларцев» с предельным смыслом хранилища тайны 'жизни/смерти', 'дарохранительницы', 'ковчежца'. Имущество, как известно, – сущностный дубль или атрибут владельца. «Хозяев» квартиры нет, но семантически они наличествуют именно в этой «мебели». Такой атрибут может сюжетно перейти к друго-

му владельцу, если этот другой данному атрибуту сущностно изосемантичен. «Лара» содержит в себе и 'ларь' и лар, поэтому она и может переселиться в эти «две комнаты», и поэтому «мебель» уже 'исчезла', т.е. не упоминается, а ее место занимает 'свет' и 'столб воздуха'. Поэтому, естественно, 'исчезает' и сам «лабиринт» – он 'распахивается' на 'улицу': «Свет в комнате и снаружи был один и тот же», «Общность света внутри и снаружи была так велика, точно комната не отделялась от улицы», «однородность освещения в доме и на воле так же беспричинно радовала его», «Столб выхоложенного воздуха, один и тот же, что на дворе, что в жилище, роднил его с вечерними уличными прохожими, с настроенными в городе, с жизнью на свете»¹¹.

Этот «лабиринт» 'распахивается' и еще иначе – появляется 'вид из окна': «Прямо против окон на другой стороне темнел дом с фигурами. Низ стены был покрыт расклеенными газетами. Стоя спиной к окнам, газеты читали прохожие». Прежде, из Лариной комнаты, Живаго видел 'задворки' и вывески «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки», т.е. напоминание о Голгофе, о пути спасения и преображения мира. Теперь эту позицию занимает «дом с фигурами» и с «газетами». В Юрятине «домом с фигурами» назывался

<...> темно-серый стального цвета дом с кариатидами и статуями античных муз с бубнами, лирами и масками в руках, выстроенный в прошлом столетии купцом театралом для своего домашнего театра. Наследники купца продали дом Купеческой управе, давшей название улице, угол которой дом занимал. По этому дому с фигурами обозначали всю прилегавшую к нему местность. Теперь в доме с фигурами помещался Горком партии, и на стене его косо, спускавшегося под гору и понижающегося фундамента, где в прежние времена расклеивали театральные и цирковые афиши, теперь вывешивали декреты и постановления правительства. («Доктор Живаго», часть 13: «Против дома с фигурами», гл. 1. – Пастернак 1990, 3, с. 370.)

Парадигма «домашний театр → Купеческая управа → Горком партии» и «кариатиды и античные музы («с бубнами, лирами и масками в руках») → театральные и цирковые афиши → декреты и постановления правительства» – не только история «дома с фигурами», но и сущность как этого дома, так и истории: бывшее 'искусством', 'игрой в жизнь и с жизнью' («театр», 'цирк') обменялось местами и сущностью (мотив играющего в театр «купца» с повышением этой игры на уровень цеховой власти – «Купеческой управы» и играющей уже

людьми правительственной власти в случае «Горкома партии» и его «декретов») с играемым, с жизнью и стало реальностью и устройте-лем реальности («декреты и постановления правительства»), а 'домашнее' стало 'общественным'. Если пойти дальше, то можно сказать, что 'искусство' стало 'искусом' и обнаружило свою исконную сущность 'испытания' (таковы, к примеру, стихотворения «О, знал бы я, что так бывает...», где «искусство» «Не читки требует с актера, / А полной гибели всерьез». – Пастернак 1989а, с. 412 и аналогичный «Гамлет» Юрия Живаго «Доктор Живаго», часть 17: «Стихотворения Юрия Живаго». – Пастернак 1990, 3, с. 373, 511).

Скрытый за 'побеленными окнами' этот «дом с фигурами» – повтор виденных когда-то Ларой 'туманных тeneвых картин' по дороге к Свентицким (с. 68); открывшийся же Юре из 'отмытых окон' – повтор 'ларцев', где «играли в прятки и колечко дурачащиеся ряженные» («Доктор Живаго», часть 3: «Елка у Свентицких», гл. 8 и 10. – Пастернак 1990, 3, с. 79, 82).

То видение навяло Юрию мысль о «русском поклонении волхвов», эти же эксплицируют смысл Рождества как искупительной жертвы, и путь, и способ реализации такого 'поклонения/искупления'. Тогда «стихи» еще не сложились, теперь они готовы сложиться, при условии, однако, что нужные 'слова' выявятся в слагающем, в Юрии, в итоге испытанного и осознанного (они появятся в виде трансформированных из 'мебели/предметности пушкинских стихов' 'фосфорических/светоносных' слов 'души' Юрия именно в этом 'лабиринтном' локусе. – «Доктор Живаго», часть 13: «Против дома с фигурами», гл. 9. – Пастернак 1990, 3, с. 388-389). При этом показательно, что квартира Лары помещена между видом на 'Голгофу' и видом на 'театр', дом с «кариатидами и статуями античных муз с бубнами, лирами и масками в руках», т. е. с 'миродержательницами' и 'вдохновительницами/осмыслительницами бытия'¹². Одно и другое здесь взаимообъясняется, но пока дается Юрию Живаго разрозненно. Открыть и выразить общность и единственность этих 'видений' ему еще предстоит, хотя фундаментальный принцип под видом 'света/столба воздуха' и 'любви' ощущается им уже здесь.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова 1990 – *Ахматова А.А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1990.
- Мандельштам 1995 – *Мандельштам О.Э.* Полное собрание стихотворений. СПб, 1995.
- Пастернак 1989а – *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений: В 5-ти томах. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1912-1931. М., 1989.
- Пастернак 1989б – *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений: В 5-ти томах. Т. 2. Стихотворения. 1931-1959. Переводы. М., 1989.
- Пастернак 1990 – *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений: В 5-ти томах. Т. 3. Доктор Живаго. Роман. М., 1990.
- Пастернак 1991 – *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений: В 5-ти томах. Т. 4. Повести. Статьи. Очерки. М., 1991.
- Пушкин 1977 – *Пушкин А. С.* Евгений Онегин. Драматические произведения. Романы. Повести. М., 1977.
- Топоров 1977 – *Топоров В. Н.* Мусси «Музы»: соображения об имени и предьстории образа. (К оценке фракийского вклада) // *Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика.* М., 1977.
- Фаруно 1988 – *Faryno Jerzy.* Как Пророк Пушкина сделался Лицедеем Хлебникова // *Studia Russica.* XII. Budapest, 1988. S. 38–74.
- Фаруно 1989а – *Faryno Jerzy.* Дешифровка // *Russian Literature.* XXVI-I. North-Holland, Amsterdam, 1989. P. 1–67.
- Фаруно 1989б – *Faryno Jerzy.* Поэтика Пастернака («Путевые записки» – «Охранная грамота»). Wien, 1989 (*Wiener Slawistischer Almanach.* Sonderband 22).
- Фаруно 1990а – *Faryno Jerzy.* Княгиня Столбунова-Энрици и ее сын Евграф. (Археопэтика «Доктора Живаго». – 1) // *Поэтика Пастернака – Pasternak's Poetics.* Pod red. Anny Majmieskulow (*Zeszyty Naukowe WSP w Bydgoszczy, Studia Filologiczne. Zeszyt 31: Filologia Rosyjska. Z. 12*) Bydgoszcz, 1990. S. 155–221.
- Фаруно 1990б – *Faryno Jerzy.* Холодная телятина – Желвак – Рябина – Фосфорическое слово. (Археопэтика «Доктора Живаго» – 5) // *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honor Jan van der Eng on the Occasion of His 65th Birthday.* Edited by Eric de Haard, Thomas Lang erak, Willem G. Weststeijn. Slavic Seminar, University of Amsterdam, Amsterdam, The Netherlands. Elsevier, Amsterdam – New York – Oxford – Tokyo, 1990. P. 133–152.

- Faryno 1991a – *Faryno Jerzy*. Как Ленский обернулся Соловьем-Разбойником.. (Археопэтика «Доктора Живаго» – 3) // *Studia Russica Budapestinensia*. 1. Budapest, 1991. С. 149–168.
- Faryno 1991b – *Faryno Jerzy*. Несколько заметок к тема-рематике текста // *Words are Physicians for an Ailing Mind – Ορης ν οσοο ηξειοιν ιατροι λογοι*. Edited by Maciej Grochowski and Daniel Weiss (Sagners Slavistische Sammlung, Band 17). Verlag Otto Sagner, München, 1991. P. 153–161.
- Faryno 1991c – *Faryno Jerzy*. Pushkin in Pasternak's «Tema s variatsiiami» // *The Slavonic and East European Review*. Volume 69. Number 3. July 1991. London, 1991. P. 418–457.
- Faryno 1992a – *Faryno Jerzy*. Живопись Кологривовской панорамы и Мучного городка (Археопэтика «Доктора Живаго» – 4) // *Zeszyty Naukowe WSP w Bydgoszczy, Studia Filologiczne*. Z. 35: *Filologia Rosyjska*. Z. 14. Pod red. Haliny Bartwickiej. Wyd. WSP, Bydgoszcz, 1992. S. 5–49.
- Faryno 1992b – *Faryno Jerzy*. Юртинская читальня и библиотекарша Авдотья (Археопэтика «Доктора Живаго» – 4) // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Tartu, 1992. S. 385–411.
- Faryno 1993 – *Faryno Jerzy*. О разночтениях и об исчезаниях в «Докторе Живаго». (Кто куда девался и что остается в силе?) // *Pasternak-Studien*, I. Beitrage zum Internationalen Pasternak-Kongress 1991 in Marburg. Herausgegeben von Sergej Dorzweiler und Hans-Bernd Hdrder. Verlag Otto Sagner, München.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Предлагаемый разбор – это глава из готовящейся к печати куда более последовательной большой моей работы «Археопэтика “Доктора Живаго”». В разрозненном виде пока опубликованы только следующие: Faryno 1990a, 1990b, 1991a, 1991b, 1992a, 1992b, 1993. Глава «Окны мелом забелены...» входит в отдельно прослеживаемую парадигму окон и законных видов в романе. При этом там сопоставляются семантически и семиотически не одинаковые виды из окон изнутри помещения и виды (взгляды) на окна извне, в интерьер, что в некоторой степени заметно и здесь.

² Напомню, что по материнской линии Юрий Живаго – Веденяпин, т.е. буквально 'благослов' (от лат. *Venedictus*) и что роман открывается как вписанным в образ Юры мотивом волчонка (мифического носителя слова), так и еще не произнесенным воем/ словом: «могло показаться, что мальчик хочет сказать слово на материнс-

кой могиле» и «Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоюет» (Пастернак 1990, 3, с. 7). Частично эти мотивы я разбираю в: Фагуно 1990а.

³ Ср. хотя бы:

... а так как мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике.
И вот чужое слово проступает
<...> и там зелёный дым,
И ветерком повеяло родным...

(«Поэма без героя» – Ахматова 1990, с. 353)

Я получил блаженное наследство -
Чужих певцов блуждающие сны;
.....
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою её произнесет.

(«Я не слышал рассказов Оссиана...» – Мандельштам 1995, с. 120)

В случае Хлебникова наиболее яркий пример – «Одинокий лицедей», где лицедей-поэт подключается к пророку-поэту Пушкина и продолжает – в новом варианте – его миссию (разбор см. в: Фагуно 1988). А в работе Фагуно 1989а (параграфы 1.2.-1.2.2.) это явление рассматривается как отождествление авангардного субъекта с каналом связи.

Что касается Цветаевой, то она подключается ко всем историческим, мифологизированным и фольклорным Маринам и Маринкам. Крайне интересно и то, что уже в 1916 году в таком же ключе она воспринимает и Ахматову, называя ее «Анной всея Руси» в «Стихах к Ахматовой» («Златоустой Анне – всея Руси...»), и то, что Ахматова постоянно подключалась ко всем историческим Аннам, особенно же к Кашинской.

⁴ О мотиве головокружения, головоломности и декапитации в системе Пастернака более подробно см. Фагуно 1989b и там же (в примечаниях 126, 164 на с. 274 и 308) о намеренном выборе Ломоносова. В «Докторе Живаго» ломосовского подтекста, кажется, нет, тем не менее соблазнительно видеть некую перекличку с Ломоносовым «Охранной грамоты» в курносости Живаго (собственно, единственной портретной детали этого персонажа у Пастернака).

⁵ Мотив столба в романе, в системе Пастернака и русского авангарда вообще я рассматриваю, в частности, в: Фагуно 1989 b и 1990.

⁶ «Овцы и козы» – пара еще не совсем разгаданная. Пока можно только предположить, что тут возможны такие смыслы как 'христианское (овцы) – иудейское (козы с подпудным 'козел отпущения')'; и соответствие повсеместной у Пастернака пары 'вино/кровь и плоть/хлеб' («Рыжик, ржаная коврижка, сало и водка»; «Мне принесли пива и мяса», «пирожные и молоко»; «Глухонемой протянул доктору дикого селезня, завернутого в обрывок какого-то печатного воззвания», «Вечер с уткой и со спиртом»,

«крупа, масло, мука», «Воздух пахнет блинами и водкой», «- Видите, что жгу? Масло вышло. <...> Быстро догорает лучина. Да, цинга в лагере. Вы решительно отказываетесь от телятины?» и само собой напрашивающееся в этот же ряд «Моро и Ветчинкин»).

⁷ Число и количество «два» у Пастернака часто являются сигналом удвоения и повтора, то есть такой конструкции, когда первое имеет статус плана выражения, а второе статус его плана содержания (сущности). А промежуток между ними (безразлично, пространственный ли, временной или текстовый играет роль переключателя – для персонажа он критичен, именно в нем с доктором Живаго происходят, в частности, родственные смерти обмороки, болезни, выключенности из мира сего, но и внезапные озарения, воскресения, перерождения, т.е. рождается способность воспринять смысл виденного/случившегося, что и называется у Пастернака либо вторым рождением либо, как в романе, откровением.

⁸ Реально Ларина комната – третья, но показательно, что в данном пассаже она третьей нигде не названа. Ее подразумеваемая 'третьесть' потенциально предполагает снятие конфликта (а как его снять указано видом за окном). Не обозначив ее никаким числом, Пастернак ставит ее скорее всего в центр 'лабиринта' и уравнивает с мировой осью, откуда и распаивается вид на откровение. Аналогом этой комнаты будет, уже в Москве, комната, куда Живаго исчез писать свою книгу (там потом будет стоять и его гроб) и где «Летняя, ослепляемая солнцем Москва, <...> вертится вокруг меня и кружит мне голову и хочет, чтобы я во славу ей кружил голову другим» («Доктор Живаго», часть 15: «Окончание», гл. 11. – Пастернак 1990, 3, с. 482). Логично, что, получив статус «оси», в заключительной главке романа (часть 16: «Эпилог», гл. 5. – Пастернак 1990, 3, с. 510) не упоминается уже и комната – сохраняется только некое поднебесное раскрытое окно («где-то высоко у раскрытого окна над необозримую вечернюю Москву»), а комнату как таковую подменяет собой «тетрадь Юрьевых писаний», которая «как бы знала все это». Логично исчезновение комнаты и по другому критерию – по критерию тождественности пастернаковской комнаты/кабинета с поэтическим началом, со стихогенностью, а то и со стихотворением: тут она стала самой «тетрадью», а в последовательности романного текста – прилагаемыми как часть 17 «Стихотворениями Юрия Живаго».

⁹ Связь с пушкинским Ленским здесь, конечно, гораздо глубже. В Варыкине, в начале весны, Живаго слышит любовный зов соловьев и они вызывают в его памяти строфу о соловье на могиле Ленского и былинный мотив Соловья-Разбойника. После этого и следует повествование о посещении Юрием Юрятина и Лары, причем по модели посещения Татьяной Лариной кабинета Онегина (см. об этом в: Фагуно 1991а). Если помнить, что Ленский у Пушкина

... Пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца ...

(«Евгений Онегин», глава 2, строфа X. – Пушкин 1977, с. 56),

то не исключено, что отсутствующая 'хозяйка' квартиры Лары – 'поэтическая любовь'. Это тем вернее, что Живаго в жизни Лары – третья любовь, и самая сублимированная (в отличие от чисто чувственной страсти Комаровского и благородно-жертвенной Антипова).

¹⁰ Трансформация «грязи» в «вино» у Пастернака закономерна. Ср. хотя бы начало стихотворения 7 «Я помню грязный двор...» из «Летних [Путевых] записок» (Пастернак 1989b, 2, с. 17–18, а его разбор в: Фарупо 1989b):

Я помню грязный двор.
Внизу был винный погреб,
А из чердачных створ
Виднелся гор апокриф.

В романе переход от 'снега-иней' к 'вину' мотивируется еще и тем, что пастернаковская система предусматривает и переход от 'снега' к 'хлебу', и тем, что в природе вообще заложена 'винность'. Так, к примеру, еще в Москве, за «окном» «ординаторской» появляются «винно-огненные листья клена» («Доктор Живаго», часть 6: «Московское становище», гл. 5. – Пастернак 1990, 3, с. 184), а в лесу его лиственный «мир» «винноогненными пятнами светился в промежутках, точно древний городок с детинцем и златоверхими теремами, срубленными в гуще леса из его бревен» (с. 258; XI-6). При этом в обоих случаях явственен сакральный, литургический характер этой 'винноогненности'.

В другом месте «снег» эксплицитно сравнивается с «крупой» («Доктор Живаго», часть 6: «Московское становище», гл. 8. – Пастернак 1990, 3, с. 192) и с «хлебом» («Доктор Живаго», часть 7: «В дороге», гл. 7. – Пастернак 1990, 3, с. 214–215):

«Из толпы давно бросали взгляды вдаль за широкие вокзальные окна из толстого зеркального стекла. Длинные, тянущиеся вдаль навесы дебаркадера до последней степени удаляли зрелище падающего над путями снега. В таком отдалении казалось, что снежинки, почти не двигаясь, стоят в воздухе, медленно оседая в нем, как тонут в воде размокшие крошки хлеба, которым кормят рыбу.

В эту глубину давно кучками и поодиночке направлялись какие-то люди.»

После чего выясняется, что это «мобилизованные», «Не своей волей. Под конволом. На рытье окопов». Несложно заметить, что вся эта сцена родственна евангельской 'ловле рыбы' и соотносит «снег/хлеб» с 'жертвенной плотью', к тому же в 'мировом' аспекте все это видится за окнами «из толстого зеркального стекла» и как «до последней степени» 'удаленное зрелище'.

¹¹ Как правило, в «Докторе Живаго» и персонажи и разные реалии, в том числе и предметы, вводятся единожды, эпизодично, и затем уже вовсе не упоминаются, так сказать, исчезают, а их семантика передается их очередным заместителям (о значимости и механизмах таких «исчезновений» см.: Фарупо 1993). Тем показательнее, что хоть без перечисления, но все-таки эта мебель упоминается еще раз, когда Живаго вернулся в эту квартиру после преобразования/бритья. Важно и то, что на стенах появляются «фотографии» «мужчин и женщин», что от этой «меблировки» «духом враждебности пахло на него» и что эта комната – «спальня». «Враждебность», сменная затем «слезами восхищения и раскаяния», – реализация конфликтной семантики числа «два», «спальня» –

прежней 'лабиринтности'. Но вот все это, быв «столбом выхоложенного воздуха», внезапно превращается в локус 'слова' и потом (в главе 9) стало «светлыми, светящимися в темноте, как фосфор, словами». Выход к 'слову' подготовлен так: (глава 8):

«Вот весенний вечер на дворе. Воздух весь размечен звуками. Голоса детей разбросаны в местах разной дальности, как бы в знак того, что пространство все насквозь живое. И эта даль – Россия (...) О. как сладко существовать! Как сладко жить на свете и любить жизнь! О, как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо!

Вот это-то и есть Лара. С ними нельзя разговаривать, а она их представительница, их выражение, дар слуха и слова, дарованный безгласным началам существования».

Сам по себе весь этот пассаж чисто декларативен, реально ничем не обоснован. Единственное его оправдание только в том, что Живаго изначально 'ищущий слова откровения' и 'поэт'. Но на другом уровне он – естественен. Достаточно вспомнить, как читал Живаго стихи Пушкина, чтобы понять, что тут мотив 'слова' выведен из прежнего загромождения этих комнат мебелью: «вещи навалены до потолка» (с. 293). Пушкин же читался так – из «Путешествия Онегина» цитируются строки

Мой идеал теперь – хозяйка,
Мои желания – покой,
Да шей горшок, да сам большой.

А в более ранних стихах отмечается именно их предметность, причем само стихотворение сравнивается как раз с комнатой:

«В стихотворение, точно через окно в комнату, врываются с улицы свет и воздух, шум жизни, вещи, сущности. Предметы внешнего мира, предметы обихода, имена существительные, теснясь и наседая, завладевали строчками, вытесняя вон менее определенные части речи. Предметы, предметы, предметы рифмованной колонной выстраивались по краям стихотворения.

Точно этот, знаменитый впоследствии, пушкинский четырехстопник явился какой-то измерительной единицей русской жизни, ее линейной мерой, точно он был меркой, снятой со всего русского существования подобно тому, как обрисовывают форму ноги для сапожной выкройки или называют номер перчатки для приискания ее по руке, в пору» («Доктор Живаго», часть 9: «Варыкино», гл. 6. – Пастернак 1990, 3, с. 281–282).

И еще одно. Слова «И эта даль – Россия» и «Вот это-то и есть Лара» не прямо, а через Блока соотносят Лару с пушкинской Татьяной Лариной как «русской душой». Но поразительно другое.

В романе, действительно, многократно упоминается Пушкин и «Евгений Онегин». В некоторых случаях Живаго повторяет поведение пушкинских персонажей, но – не Ленского и не Онегина, а Татьяны Лариной. Таковы, к примеру, его заезды в Юртин в библиотеку, где повторяется посещение кабинета Онегина Татьяной. Как и Татьяна, Живаго составляет себе образ Лары по тому, что она читает и по ее поведению во время чтения. Таков и уход Живаго из партизанского лагеря: он – прозрачный повтор сна Татьяны.

Литературная критика склонна видеть Татьяну Ларину если не в самой Ларе, то по крайней мере в ее дочери Тане бельевщице, руководствуясь тем, что она «Таня» – «Татьяна» и дочь Лары, следовательно: «Ларина». Тем временем фактически «Лариным» является доктор Живаго, и Таня, оставаясь «Лариной» остается ею не столько по имени матери, сколько по сущности отца (т.е. Живаго). Дело еще в том, что Юрина «душа» дублирует смысл «ларя», где хранится «лар» в смысле «дух», в том числе и в ипостаси Лары, и в ипостаси «всей Божьей земли». На этом уровне «Таня Ларина» в «Докторе Живаго» – возрождающаяся «Божья земля», «Русь-Россия». А в интертекстуальных связях с пушкинским «Евгением Онегиным» – реализация и своеобразный пре-текст пушкинской формулы «Татьяна – русская душою»:

Татьяна (русская душою,
Сама не зная почему)
С ее холодною красою
Любила русскую зиму...

(«Евгений Онегин», глава V, строфа IV. – Пушкин 1977, с. 106),

и строфа VII:

Что ж? Тайну прелесть находила
И в самом ужасе она:
Так нас природа сотворила,
К противоречию склонна.
Настали святки.

(«Евгений Онегин», глава V, строфа VII. – Пушкин 1977, с. 107),

где все мытарства являются одновременно и мытарствами души и по «пространству души», т.е. самоконструирование души.

¹² Как ни смотреть, Ларина квартира – «крысятник» и локус «тифозного бреда» Живаго. Ее промежуточность между «домом с фигурами»-«театром»-«музами» и знаком «Голгофы» позволяет видеть в этих «крысах» и в «болезни» архаичную генеалогию Муз от «мышей», связь Муз с вдохновением, но и с «болезнями-лихорадками», а мышей – с Громовержцем и Аполлоном. Похоже на то, что тут «крысы»-«мыши» раздваиваются на свои две функции – «искусствогенную» и «болезнетворную». Аналогичным образом раздвоен и мир на кишашее мышами поле и лес-«Бога» по дороге в Москву («Доктор Живаго», часть 15: «Окончание», гл. 2. – Пастернак 1990, 3, с. 460–462). Но в Москве, в так же между «театром» и «Охотным» локализованной квартире, где когда-то жил Антипов и где Живаго упорядочивает свои записи, ни крыс ни мышей уже нет. Прежде они там были подмены мотивом «свечи», а теперь мотивом «солнечных зайчиков». Культурные основания для такой подстановки кроются, видимо, в некотором общем символизме крыс и зайцев и в том, что крысы/мыши и зайцы считаются воплощениями духов-предков. С той разницей, что если «крысы-мыши» вошли в христианскую символику из Ветхого Завета как «кара небесная», то зайцы вошли в нее как символ перевоплощения и воскресения (о связи же Муз с мышами и лихорадками см. в: Топоров 1977, с. 51–52, 70 и др.).

Сапожник в мастерской Апеллеса, или сапоги всмятку

*Движение одной пушкинской метафоры
в повествовательном пространстве романа В. Набокова
о Чернышевском*

Татьяна Печерская

Н О В О С И Б И Р С К

КАК И ПУТЕШЕСТВИЕ отца Годунова-Чердынцева, роман о Чернышевском «не имеет под собой никакой “реальности”, кроме литературной – словесной реальности литературного текста»¹. По мнению И. Паперно, выбор стратегии использования документального материала связан с пушкинским «Путешествием в Арзрум». Указывая на то, что теория русского формализма существенно повлияла на Набокова, исследовательница высказывает предположение, что тыняновский анализ, где выявлены историко-литературные источники «Путешествия» и описан цитатный принцип текстообразования, определил способ построения романа об отце и далее – романа о Чернышевском. Можно, конечно, усомниться в том, что литературоведческое исследование может оказать столь существенное влияние на романную технику писателя (это было бы вполне в духе Чернышевского), но, если вспомнить комментарий Набокова к «Евгению Онегину», в котором роман Пушкина буквально пословно расписан с отсылкой к разнообразным литературным источникам, можно предположить, что Набоков мыслил именно так – текст порождается текстом. В любом случае несомненно, что вряд ли какой-нибудь другой роман Набокова можно назвать более пушкинским.

Впервые опубликовано в: Пушкин в XXI веке: Вопросы поэтики, онтологии, историзма. Сборник статей к 80-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 2003. С. 172–179.

В четвертой главе (романе о Чернышевском) присутствие Пушкина особенно ощутимо. Без особого преувеличения можно сказать, что Пушкин выступает здесь как своего рода alter ego автора.

Проследим движение лишь одной пушкинской метафоры, первоначально связанной с темой «поэт и толпа», заданной импровизатору, которому в романе уподоблен полубезумный Чернышевский, сочиняющий свои графоманские сочинения. Напомним, что биографические темы (слез, прописей, офицеров, близорукости и т.д.) тоже направляются пушкинским вектором: «Вот вам тема, – сказал ему Чарский».

Пушкинские Апеллес и сапожник упоминаются в контексте рассуждений о критике. Сами же критики – лишь отголосок толпы, и в этом смысле Чернышевский-критик сопоставляется с сапожником. Набоков еще более суров: если пушкинскому сапожнику доверят судить хотя бы о сапогах, Чернышевскому отказано и в этом: «Боюсь, что сапожник, заглянувший в мастерскую к Апеллесу, был скверный сапожник»². Сапожная метафора в том же контексте возникает еще раз уже в связи со скепсисом по поводу научных изысканий Чернышевского: «Так ли глубоки его комментарии к Миллю? <...> Все ли сапоги шиты по мерке?» (218). В этом месте метафора неумовимо крениится – речь идет о перестройке некоторых теорий Милля «сообразно потребностям престонародного элемента мысли и жизни» (218). Здесь «сапоги» – скорее признак общественной демократизации, а в сущности – имитация престонародности. Подделка под «престонародный элемент» акцентируется и в ироническом комментарии стиля «Воззвания к барским крестьянам»: «По слогу они очень напоминают растопчинские ернические афишки: “Так вот она какая, в исправду-то воля бывает...”»(235).

Впрочем, литературе известны и другие сапожники, чье ремесло по какой-то таинственной природе связано с философским складом ума, и это, как правило, идет по немецкой линии наследования. Другой пушкинский сапожник – Готлиб Шульц – один из них. Напомним фрагмент глубокомысленного диалога между Адрианом Прохоровым и Шульцем: «Хоть конечно мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет. – Сушая правда, – заметил Адриан; – однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогнавайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб»³.

У Набокова Гегель и «простаки» Фейербах, чьи идеи заметно обрусели в обработке Чернышевского, поименованы в фамильярно-

привычной огласовке: «В те годы Андрея Ивановича Фейербаха предпочитали Егору Федоровичу Гегелю» (218). «Философия» Чернышевского, взятая Набоковым в кавычки, представляет странное сочетание абстрактных умозрительных суждений и вещественных конкретных посылок.

Один из немецких источников сапожно-философской темы как таковой можно усмотреть в «Ночных бдениях» Бонавентуры (Шеллинга). В Четвертом бдении интересен парадоксальный упрек, высказанный сапожнику (повествователю): он плох как сапожник именно потому, что неискусен в философии: «Недавно он совсем сбил меня с толку, расспрашивая о башмаке; сначала он пожелал знать его составные части, и когда я обстоятельно ответил ему, потребовал объяснений по поводу их состава, устремляясь все выше и выше, сперва в область естественных наук, поскольку кожу он возводил к быку, но и на этом не остановился, пока, наконец, я с моим башмаком не оказался в сфере теологии и он мне напрямик не объявил, что я никудышный сапожник, так как не могу поведать ему о первоосновах моего ремесла»⁴.

Некогда бывший сапожником, философ Яков Бёме, чью «Утреннюю зарю» читают герои Бонавентуры, занимаясь своим ремеслом, именован поэтом, чудачком, никого не вразумившим при своей жизни: «Выше обычного сапога его и не достанешь, ибо есть в нем что-то чрезмерное, как в старом Бёме, который тоже раненько пошел дальше сапожного ремесла и впал в тайну»⁵.

Представляется, что расширение «сапожного» контекста в сторону философских коннотаций, неочевидно, но все-таки присутствующих в романе, усиливает трагическую подсветку героя – чудачка, безумца, мыслителя, не стирая при этом и иронического абриса горе-философа. Интересно, что в конце жизни набоковский Чернышевский и впрямь становится похожим на сапожника (что, впрочем, имеет и мемуарное подтверждение): «На улице его можно было принять за старичка мастерового: сутуленький, в плохоньком летнем пальто, в мятом картузе» (262).

В буквальном (вещественном) смысле сапоги в романе материализуются как знак разночинства и синоним ремесленничества в аристократическом по природе искусстве. «Есть, есть классовый душок в отношении к Чернышевскому русских писателей, современных ему», – пишет Набоков, иронично соглашаясь с суждениями Ю. Стеклова. Внимание же к разночинскому быту, внешности, манерам героя свиде-

тельствует, о том, что автор всецело на стороне этих самых русских писателей. Однако в плане выбора разночинских деталей, во множестве почерпнутых Набоковым из всевозможных источников, сапоги – чистый вымысел, необходимость которого может быть оправдана только дальнейшим развитием пушкинской метафоры. В романе сапоги появляются в вольном пересказе одного из эпизодов дневника: «Чернилами же... он мазал трещины на обуви, когда не хватало ваксы; или же, чтобы замаскировать дырку в сапоге, заворачивал ступню в черный галстук» (202). В дневнике, откуда заимствуется житейский эпизод, сапоги отсутствуют: «...а я, чтобы не видно было в худое белого носка, завернул правую ногу черным галстуком – каково?»⁶ Вполне понятно, что «белый носок» при добавлении сапога благополучно исчезает за неуместностью, так сказать, по чувству эстетической сообразности.

Зато при соединении чернил и сапога начинают резонировать еще одни, уже всецело литературные сапоги – сапоги Макара Девушкина, прореха в которых становится едва ли не метафизической брешью, откуда тянет космическим холодом. В такую-то брешь, по мысли Набокова, и выстудило русскую литературу. Сапоги Макара Девушкина, как и шинель Башмачкина, распадом своего физического естества ставят под сомнение само существование владельца. Есть и другое сближение – слог, забота о котором объединяет героя Достоевского и Набокова.

Беллетристические и стихотворные графоманские опыты Чернышевского с многочисленными эпистолярными оговорками по поводу слога не могли не привлечь внимания Набокова. В романе зафиксировано только одно, но чрезвычайно выразительное суждение, извлеченное из письма А. Пыпину: «Я значит в русской литературе небрежностью слога <...> Когда я хочу, я умею писать и всякими хорошими сортами слога» (260). Сапоги – чернила (в которых Чернышевский буквально купался, как замечает Набоков) – слог – вот цепочка, прочно соединяющая набоковского героя с героем Достоевского и через него – с гоголевским безумным Поприщинным.

Переписывание Девушкина, тема в литературном смысле чиновничья, стала у Достоевского основой для напряженной эстетической рефлексии по поводу сочинительства как такового. Девушкин – переписчик-сочинитель. Он чувствует себя одновременно автором и персонажем чужого текста. Заметим попутно, что со стороны процесс сочинительства Чернышевского напоминал многим очевидцам скорее переписывание – так быстро, словно механически, он часами мог

писать, обходясь без черновиков и поправок: «...фраза за фразой, страница за страницей, без помарок, ровным и четким почерком текли непрерывно, как река по ровному руслу»⁷.

В набоковском контексте актуализирована вторичность написанного, переписывание как заимствование чужого, бесконечный процесс, уподобленный перпетуум мобиле, машине, над изобретением которой Чернышевский бился в юности: «Что если, – мечтается ему в 48 году, – приделать к ртутному градуснику карандаш, так чтобы он двигался согласно изменениям температуры» (195). Набокову остается только закрепить метафору, подсказанную героем: вечно пишущий Чернышевский – перпетуум мобиле.

В романе воспроизводится еще один эпизод, совершенно реальный (в смысле документального свидетельства), который тем не менее ассоциативно восходит к эпизоду из рассказа Достоевского «Слабое сердце». Васенька, чиновник, одаренный от природы каллиграфическим почерком, оказывается раздавленным бременем непосильного дара. Не успевая переписать в срок, он старается «ускорить перо». В финале, уже безумный, он быстро водит сухим пером по чистой бумаге. Герой Набокова близок ему в этом безумии: «Как-то раз заметили, что хотя он спокойно и плавно читает запутанную повесть со многими “научными” отступлениями, смотрит-то он в пустую тетрадь. Символ ужасный!» (256). Безумие пустоты и миражность – вот точки пересечения столь разных, на первый взгляд, героев.

В связи с темой безумия вновь появляются сапоги, но теперь уже как некая абстракция, к которой прибегает Чернышевский, чтобы пояснить абсурдность новой геометрии Лобачевского: «...приходил в бешенство от “возведения сапог в квадраты”, от “извлечения кубических корней из голенищ”» (214). Очевидно, что, пропуская ход довольно длинного и обстоятельного объяснения, содержащегося в письме, Набоков дорожит при выборе фрагмента собственно «сапожными метафорами». В романе «сапоги в квадрате» – символ «иррациональной новизны» гения. «Лобачевского знала вся Казань, – писал он из Сибири сыновьям, – вся Казань единодушно говорила, что он круглый дурак» (215). Вслед за этим приводится фраза из другого письма Чернышевского по поводу все той же теории Лобачевского, бессмысленность которой сопоставима только с поэтическим «идиотизмом» Фета: «Что такое “геометрия без аксиомы параллельных линий”? Можно ли писать по-русски без глаголов? Можно – для шутки. Шелест, робкое дыханье, трели соловья. Автор ее некто Фет,

бывший в свое время известным поэтом. Идиот, каких мало на свете. Писал это серьезно, и над ним хохотали до боли в боках» (215). В этом случае речь идет о недоступности гениального безумия, понять которое обыденное сознание не в состоянии, другими словами, сапожнику – сапожничиво. Метафора вновь начинает пульсировать в пушкинском контексте.

Набоков не оставляет незамеченным и другую «сапожную» метафору Чернышевского – «сапоги всмятку», выражение, эквивалентное по смыслу «сапогам в квадрате». В романе «Что делать?» оно повторяется неоднократно в качестве синонима абсурдности таких, например, понятий, как жертва. Абсурдность (но теперь уже выражения) увеличивается многократно, если мы представим, до какой степени буквально Чернышевский понимает столь любимое им выражение. Трудно удержаться от желания целиком привести этот поистине беспрецедентный образец толкования, помещенный в письме: «Вы видите мою тенденцию: я беру вещь, которая всем известна, – например, выражение “сапоги всмятку”. Спрашиваю: что это значит? Вы приходите в смущение, – никто в мире до меня не задавал себе такого вопроса, и вы говорите: эта вещь непонятна, – какой смысл заключается в выражении “сапоги всмятку”, никто не знает; и я <...> объясню: это значит вот что: – сапоги всмятку значит: яичница всмятку, в которую положены сапоги. Вы видите, что это так, что это несомненно, и соображаете, что эти две прекрасные вещи вместе нелепость, потому... – простите, вы (и я в вашем числе) ничего не соображаете, и потому вас (и меня в том числе) угощают (и я бывал в числе угощаемых) сапогами всмятку, и от этого у очень многих ноги в сабо, в лаптях или вовсе босы, – потому что вы (и я в вашем числе) скушали их сапоги, и от этого у вас (и у меня в вашем числе) спазмы в желудке»⁸.

Если не брать в расчет неуклюжесть и тяжеловесность построения фразы, а также затейливость воображения ее автора, нельзя не заметить, что в буквализации «поедания сапог» яичница не играет никакой роли, не говоря уже о том, что о ней нельзя сказать «всмятку». Причинно-следственный ряд в конечном счете ведет к объяснению, почему ноги босы или в лаптях. Другими словами, если изначально выражение обозначает нелепость, абстракцию, то по ходу разъяснений скрываемое в нем обнаруживает, если так можно сказать, наличие вида, процесса и логически вытекающих последствий. В результате дематериализовать сапоги никак не удастся. И это по сути пародий-

но-комический пример все той же ограниченности и непреодолимости «евклидова ума».

Таким образом, сапоги пушкинского сапожника, попадая в «резонантное пространство» романа, соединяясь с далекими, иногда разноприродными «собратьями», получают довольно любопытный отклик. Понятие «резонантное пространство» (В.Н.Топоров) базируется на универсальном законе: «“существования ткань сквозная” по самой своей идее резонантна и порождает повторения-подобия, сколь бы различно ни воспроизводили они их». К этому же закону подключены и культура, тексты, «сами являющиеся подобиями (не важно, усиленными или ослабленными)»⁹. В набоковском же романе, как известно, резонирует все со всем. Заданная Пушкиным, метафора то балансирует на грани прямой цитации и едва уловимых аллюзий, то овеществляется и прикидывается бытовой реальией, обнаруживая объем, способный вместить многие постпушкинские темы русской литературы и не только ее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В. Набоков: Pro и contra. СПб., 1999. С. 498.

² Набоков В.В. Собр. соч.: В 4-х томах. Т. 4. М., 1990. С. 217. Далее сноски даются по этому тому с указанием страниц в скобках.

³ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6-ти томах. Т. 4. М., 1969. С. 232.

⁴ Бонавентура. Ночные бдения. М., 1990. С. 31.

⁵ Там же.

⁶ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти томах. Т. 1. М., 1939. С. 278.

⁷ Николаев П.Ф. О пребывании Чернышевского в каторге // Чернышевский в воспоминаниях современников / Под ред. Ю.Г. Оксмана: В 2-х томах. Т. 2. Саратов, 1958. С. 174.

⁸ Чернышевский Н.Г. Литературное наследие: В 3-х томах. Т. 2. М.–Л., 1928–1930. С. 114.

⁹ Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре: В 2-х томах. Т. 2. М., 1998. С. 125.

Указатель произведений А. С. Пушкина

- А**квилон 149, 179–181, 183
Александр Радищев 37
Андрей Шенье 47, 51, 294, 296
Ангел 159, 163
Анчар 104
Арап Петра Великого 37, 39, 45, 57, 174
- «Бал» Баратынского 285
Баратынский 173
Бахчисарайский фонтан 98, 112, 114, 116–118, 215
Безверие 174–178
Борис Годунов 17–19, 22, 38, 51, 56, 58, 232, 233, 256, 302, 304, 305
Буря 296
- В** альбом А. О. Смирновой 213
В альбом Иличевскому 214
«Везувий зев открыл...» 298
«Вертоград моей сестры...» 139–150, 152, 153–156, 160–161, 163
«В крови горит огонь желанья...» 139–143, 150–156, 160–161, 163
«... Вновь я посетил» 215
Вольность 282, 296
Воображаемый разговор с Александром I 47–50, 52, 55
Воспоминания в Царском Селе 289
- Г**авриилиада 46–47, 144, 154, 158, 163, 213, 218
Герой 270, 271
Гнедичу 264, 259–273
«Горишь ли ты, лампада наша...» 217
«Город пышный, город бедный...» 274–285, 308
Граф Нулин 44–45, 166–167, 320
- «Дар напрасный, дар случайный...» 168, 179, 283
19 октября 220
Дельвиг 19–20
Денису Давыдову 214
Джон Тернер 293
Добрый человек 165–166
Домик в Коломне 248–257, 288, 292, 296, 298, 301, 320
Дон Жуан 296
Друзьям 269
Дубровский 23, 249
- Е**вгений Онегин 12, 28–41, 43, 45, 51, 57, 58, 62, 111, 129, 134, 163, 184–209, 210–237, 238–247, 248, 284, 327, 343, 346, 348–349, 364, 365, 368, 420, 421, 425–426, 428, 430, 433, 435–437
Египетские ночи 18, 21, 438
Езерский 22, 23, 287, 292, 294, 296, 321
- З**аздравный кубок 432
Заметка о «Графе Нулине» 44, 166
«За Netty сердцем я летаю...» 369
Зимнее утро 227
Зимний вечер 274
- И. В. Сленину** 213
Из письма к Вигелю («Проклятый город Кишинев!») 27
Иллиада Гомера, переведенная Н. Гнедичем 265–266
История Петра 45
История Пугачева 69, 340
- К**авказский пленник 41, 112, 114, 116–118, 128
Капитанская дочка 23, 25, 30, 43, 46, 50–55, 65, 69, 80, 82, 328–331, 332–340
Кирджали 41
К Каверину 230, 231
К Катенину 222
Клеопатра 221
К моей чернильнице 388
К морю 101, 315, 349
«Когда твои молодые лета...» 281
Кривцову 404
«Критон, роскошный гражданин...» 222
К Шишкову 214
К Языкову 220
- «Любовь одна – веселье жизни хладной...» 214, 215

- М**аленькие трагедии 131, 256
 Моцарт и Сальери 411
 Пир во время чумы 400–403
 Скупой рыцарь 324
 Медный всадник 90, 102, 103, 220, 227, 275–277, 279–280, 284, 286–299, 300–305, 307–311, 315, 321, 322, 323, 347
 Мечтателю 60
 Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной 168
 Мое завещание 220
 Моя родословная 19, 22, 45, 46, 420
- Н**аполеон 282, 399
 Начало автобиографии 58
 «Не дай мне Бог сойти с ума...» 301, 305, 306, 309, 311–312
- О**б обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико 169, 174
 О дворянстве 353
 О ничтожестве литературы русской 168
 О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова 173–174
 О прозе 172–174
 Осгар 220
 Осень (Отрывок) 226, 376–389
 «От многоречия отречьшись добровольно...» 213
 Отрывки из писем, мысли и замечания 164, 168, 170, 171, 173, 174
 Отрывок («Не смотря на великие преимущества...») 21–22, 24, 25
 «Отцы пустынноики и жены непорочны...» 406
- П**есни западных славян 222
 Пиковая дама 89, 90, 91, 111, 114, 128, 130, 278, 284, 300–304, 305, 318–327, 385, 386
 Пир Петра Первого 269
 Пирующие студенты 214
 Письмо к издателю 64, 219
 Повести Белкина 89
 Барышня-крестьянка 24, 25
 Выстрел 89, 216
 Гробовщик 324
 Метель 215, 320
 Станционный смотритель 160, 161, 216
 Подражания Корану 144, 155
 «Поедем, я готов, куда бы вы, друзья...» 44
 Полтава 45, 46, 72, 217, 279, 281, 315
 «Пора, мой друг, пора!» 41
 Портрет 281–282
 Послание к кн. Горчакову 217
 Поэт и толпа 267
 Поэту 33
 Пророк 33, 104, 155, 330, 370, 395
 Прощание 253
 Путешествие в Арзрум 35, 44, 412, 420, 432, 437
 Путешествие из Москвы в Петербург 23
- Р**азговор книгопродавца с поэтом 16, 29, 133–138
 Роман в письмах 23
 Русалка 309
 Руслан и Людмила 185, 206, 214, 215, 218, 221, 223, 224, 236, 245, 246, 371
- «С**абуров, ты оклеветал...» 222
 «Свободы сеятель пустынный...» 51
 Сказка о золотом петушке 102
 Сказка о медведихе 58
 Сказка о попе и о работнике его Балде 58
 Сказка о рыбаке и рыбке 22, 23
 Сказка о царе Салтане... 221
 Собрание насекомых 213
 Сон 217
 Стансы 269
 Странник 370–371
 Сцена из Фауста 218
 Сцены из рыцарских времен 324
- Т**вой и мой 168, 179
 Тень Фон-Визина 220
 Туча 183
- У**единенный домик на Васильевском 284, 288
 Утопленник 346
- Х**ристос воскрес 163
- Ц**ыганы 111–112, 114, 116–118, 128, 131
- «Ч**то в имени тебе моем?» 253
- Ю**рьеву 214
- «Я** памятник себе воздвиг нерукотворный...» 409–410, 414–415

Сведения об авторах

Бочаров Сергей Георгиевич (р. 1929) – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы РАН, автор книг «Роман Толстого “Война и мир”» (М., 1963, 1971, 1978, 1987), «Поэтика Пушкина: Очерки» (М., 1974), «О художественных мирах» (М., 1985), «Сюжеты русской литературы» (М., 1999), «Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества» (в соавторстве с И. Сурат, М., 2002) и множества статей о творчестве Пушкина, Баратынского, Гоголя, Достоевского, Толстого, Леонтьева, Ходасевича, Платонова, Сервантеса, Пруста.

Дарвин Михаил Николаевич (р. 1947) – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета, автор книг «Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. На материале поэзии первой пол. XIX в.» (Красноярск, 1988), «Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания» (в соавторстве с В.И.Тюпой, Новосибирск, 2001).

Ермакова Наталья Александровна – кандидат филологических наук, доцент Новосибирского государственного педагогического университета, автор ряда статей по русской литературе XIX века.

Есипов Виктор Михайлович (р. 1939) – поэт, литературовед, автор книг «Общий вагон» (М., 1987), «Стихи разных лет» (М., 1994), «Царственное слово» (М., 1998) и многих статей о творчестве Пушкина, Блока, Ахматовой.

Курганов Ефим (р. 1957) – доцент кафедры славистики Хельсинкского университета, живет в Париже, автор книг:

«Литературный анекдот пушкинской эпохи» (Хельсинки, 1995), «Анекдот как жанр» (СПб., 1997), «ОПОЯЗ и Арзамас» (СПб., 1998), «Сравнительные жизнеописания» (Таллинн, 1999, тт. I-II), «Василий Розанов и евреи» (в соавторстве с Генриеттой Мондри, СПб., 2000), «Лолита и Ада» (СПб., 2001), «Похвальное слово анекдоту» (СПб., 2001). «Роман Достоевского “Идиот”» (СПб., 2001), «Достоевский и Талмуд, или Штрихи к портрету Ивана Карамазова» (СПб., 2002), «Русские пословицы и Талмуд» (СПб., 2003).

Лекманов Олег Андершанович (р. 1967) – доктор филологических наук, доцент факультета журналистики МГУ им. М.В.Ломоносова, автор книг «Книга об акмеизме и другие работы» (Томск, 2000), «Осип Мандельштам» (М., 2004), «В лабиринтах романа-загадки: Комментарии к роману В.П.Катаева “Алмазный мой венец”» (в соавторстве с М.А.Котовой, М., 2004) и многих статей по русской литературе XIX–XX веков.

Листов Виктор Семенович (р. 1937) – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института киноискусства, автор книг «Новое о Пушкине» (М., 2000), «Голос музы темной...» (М., 2005) и др.

Лоцилов Игорь Евгеньевич (р. 1965) – кандидат филологических наук, доцент Новосибирского государственного педагогического университета, автор книги «Феномен Николая Заболоцкого» (Хельсинки, 1997).

Меднис Нина Елисеевна – доктор филологических наук, профессор Новосибирского государственного педагогичес-

кого университета, автор книг: «Венеция в русской литературе» (Новосибирск, 1999), «Сверхтексты в русской литературе» (Новосибирск, 2003).

Мейер Присцилла – профессор русского языка и литературы в Wesleyan University (Мидлтаун, Коннектикут, США), переводчик, автор книги о Набокове «What the Sailor Has Hidden» (1988, русский перевод в печати), книги «How the Russians Read the French: Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy» (в печати), статей о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Достоевском, Толстом, Набокове, советской прозе 1960–1970-х годов.

Парнис Александр Ефимович (р. 1938) – старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН, автор многих работ по русскому авангарду и поэтам «серебряного века», подготовил и прокомментировал «Избранные творения» Велимира Хлебникова (в 2-х томах, М., 1986, 2001).

Печерская Татьяна Ивановна – доктор филологических наук, профессор Новосибирского государственного педагогического университета, автор книги «Разночинцы шестидесятых годов XIX века: Феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики» (Новосибирск, 1999), статей о творчестве Пушкина, Тургенева, Достоевского, Чехова, Набокова.

Сафран Габриэла – профессор Стэнфордского университета (США), автор книги «Rewriting the Jew: Assimilation Narratives in the Russian Empire» (Stanford, 2000), на русском языке: «"Переписать еврея": Тема еврейской ассимиляции в литературе Российской империи (1870–1880)» (СПб., 2004).

Сидоров Игорь Саввич (р. 1939) – старший научный сотрудник Государственного Музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, автор ряда статей о биографии Пушкина.

Сурат Ирина Захаровна – доктор филологических наук, старший научный сот-

рудник Института мировой литературы РАН, автор книг «Жил на свете рыцарь бедный...» (М., 1990), «Пушкинист Владислав Ходасевич» (М., 1994), «Жизнь и лира» (М., 1995), «Пушкин: Биография и лирика» (М., 1999), «Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества» (в соавторстве с С.Г.Бочаровым, М., 2002), цикла статей о поэзии Мандельштама.

Тагильцева Людмила Егоровна – кандидат филологических наук, доцент Новосибирского государственного педагогического университета, автор ряда статей о русской литературе.

Тимофеева Екатерина Юрьевна – студентка Хейдельбергского университета (Германия).

Тодд Уильям Миллз III – профессор литературы и сравнительного литературоведения Гарвардского университета, автор книг «Literature and Society in Imperial Russia: 1800–1914» (1978), «Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions, Narrative» (1986), «Soviet Sociology of Literature: Conceptions of a Changing World» (1990), «Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху» (СПб., 1994), «Литература и общество в эпоху Пушкина» (СПб., 1996).

Фарыно Ежи (р. 1941) – доктор гуманитарных наук, профессор Института славистики Польской Академии Наук, доцент Обо Академии (Турку, Финляндия), автор книг «Введение в литературоведение» (Катовице, 1978–1980; Варшава, 1991; СПб., 2004), «Мифологизм и теологизм Цветаевой: "Магдалина" – "Царь-Девница" – "Переулочки"» (Вена, 1985), «Поэтика Пастернака: "Пушковые записки" – "Охранная грамота"» (Вена, 1989), «Белая Медведица – Оляха – Мотовилиха и – Хромой из господ. Археопоэтика "Детства Люверс" Бориса Пастернака» (Стокгольм, 1993).

Худошина Элеонора Илларионовна – кандидат филологических наук, профессор Новосибирского государственного педагогического университета, автор

книги «Стихотворная повесть Пушкина: "Граф Нулин", "Домик в Коломне", "Медный всадник"» (Новосибирск, 1987) и ряда статей об «Истории Пугачева» и «Капитанской дочке».

Чудаков Александр Павлович (р. 1938) – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы РАН, автор книг «Поэтика Чехова» (М., 1971), «Мир Чехова. Возникновение и утверждение» (М., 1986), «Антон Павлович Чехов» (М., 1987), «Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков» (М., 1992), «Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия» (изд. 2-е, пополненное, М., 2004).

Чумаков Юрий Николаевич (р. 1922) – доктор филологических наук, профессор Новосибирского государственного педагогического университета, автор книг «"Евгений Онегин" и русский стихотворный роман» (Новосибирск, 1984), «Стихотворная поэтика Пушкина» (СПб.,

1999), «"Евгений Онегин" А.С.Пушкина: В мире стихотворного романа» (М., 1999) и многих статей о творчестве Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока.

Шатин Юрий Васильевич (р. 1945) – доктор филологических наук, профессор Новосибирского государственного педагогического университета, автор книг «"Капитанская дочка" А.С.Пушкина в русской исторической беллетристике первой половины XIX века» (Новосибирск, 1987), «Художественная целостность и жанрообразовательные процессы» (Новосибирск, 1991).

Щедрина Татьяна Геннадьевна – доктор философских наук, доцент Московского педагогического государственного университета, автор книги «"Я пишу как эхо другого..."»: Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета» (М., 2004) и ряда статей о Г. Шпете и методологии историко-философского исследования.

ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК

Составители: И. Лощилов, И. Сурат

Издательство «ТРИ КВАДРАТА»

Москва 125319, ул. Усиевича 9, тел. (095)151-6781, факс (095)151-0272,
e-mail: triqua@postman.ru

Отв. редактор И. Сурат, *дизайн:* С. Митурич, *верстка:* Т. Боголюбова,
корректра: Г. Элькина, *производство:* Е. Кострикина

Подписано в печать 20.04.2005 г. Формат 60х90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная № 1
Печ. л. 28. Тираж 3000 экз. (первый завод 1500). Заказ № 2441
Отпечатано с готовых диапозитивов во ФГУП ИПК «Ульяновский Дом печати»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

При участии ООО ПФ «Сашко»