



ОПЫТЫ

ИЗУЧЕНИЯ
ПОЭМЫ

Ужеевск
2011

Министерство образования Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»
Филологический факультет

**ОПЫТЫ
ИЗУЧЕНИЯ ПОЭМЫ**

Сборник научных трудов

Ижевск

2011

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)
О 62

*Кафедра теории литературы
и истории русской литературы*
*Проблемная лаборатория
фольклорных и литературоведческих исследований
филологического факультета*

Составитель
канд. филол. наук, доц. Д. И. Черашняя

Отв. редактор
д-р филол. наук, проф. Е. А. Подшивалова

О 62 **Опыты изучения поэмы** : сб. науч. трудов / сост. Д. И. Черашняя ; отв. ред., послесл. Е. А. Подшивалова. – Ижевск, 2011. – 460 с.

В продолжение «Опытов изучения драмы» (Ижевск, 2010) настоящий сборник посвящен теоретическим и историко-литературным аспектам изучения поэмы как жанра на материале русской литературы XVIII–XX вв.

Адресован специалистам-филологам, вузовским преподавателям, студентам гуманитарных факультетов.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

© Д. И. Черашняя, сост., 2011
© ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», 2011

Содержание

Гришак ова М. Ф. Символическая структура поэм М. Хераскова.....	5
Худошина Э. И. Феномен <i>молвы</i> и жанр романтической поэмы.....	25
Флейшман Л. С. К описанию семантики «Цыган».....	46
Черашняя Д. И. «Что, если можно?...» (еще раз о <i>загадочной</i> поэме А. С. Пушкина «Граф Нулин»).....	63
Фаустов А. А. Вокруг «Домика в Коломне».....	94
Черашняя Д. И. «Так вот куда октавы нас вели!» («Домик в Коломне»).....	117
Флейшман Л. С. Поэзия как проза: нарратор в пушкинской «Полтаве».....	145
Фаустов А. А. Встреча с судьбой в «Медном Всаднике».....	182
Худошина Э. И. «Поэт, любимый небесами» (из комментария к «Медному всаднику»).....	212
Худошина Э. И. «Снегу не было — Нева не была покрыта льдом».....	232
Журавлева А. И. Поэма «Демон».....	241
Кривонос В. Ш. «Повесть» и «поэма» в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя.....	258

Корман Б. О. [О поэме Н. А. Некрасова «Саша»].....	268
Серова М. В. Поэма «У самого моря» в системе творческой биографии Анны Ахматовой.....	287
Скрипова О. А. Лирическое осмысление «культурного взрыва» в поэме М. Волошина «Россия»	317
Скрипова О. А. «Поэтика предельности» в «Поэме Конца» Марины Цветаевой	329
Сидорова Л. Ю. Поэма «Погорельщина» [Н. Клюева].....	343
Киселева Л. А. Поэма Николая Клюева «Мать-Суббота».....	373
Киселева Л. А. На «Медном Ките» — к «Четвертому Риму» (о некоторых контекстах понимания клюевского эпоса)	396
Корман Б. О., Ремизова Н. А. О жанрово-родовой природе поэмы А. Т. Твардовского «Василий Теркин».....	415
Егоров Е. А. Развитие гоголевской поэтики в поэме Вен. Ерофеева	432
Орлицкий Ю. Б. «Москва – Петушки» как ритмическое целое. (Опыт интерпретации).....	442
<i>Е. А. Подшивалова. Послесловие</i>	<i>451</i>



М. Ф. Гришакова

*Символическая структура поэмы
М. Хераскова*

Впервые объектом развернутой критики поэзия М. Хераскова стала в статье А. Мерзлякова о «Россиаде», печатавшейся на протяжении 1815 г. в «Амфионе»¹. Рассуждение Мерзлякова связано с традицией европейской рационалистической критики XVII–XVIII вв. Это, во-первых, критика научного типа, вырабатывающая определенную доктрину, определенный критический канон (позиция Мерзлякова — ученого критика-профессионала — противоположна позиции Хераскова — писателя-«дилетанта»², для которого литература — занятие эзотерическое). Во-вторых, это критика психологическая; текст для нее прежде всего — акт восприятия (и с этим должен считаться писатель). Как философия эпохи Просвещения занята выработкой теории познания, так нормативная поэтика и литературная критика эпохи изучают законы восприятия, а «естественная психология» XIX века³ — их наследница.

Критик, принадлежащий к этой традиции, исходит из того, что существует некая общая, естественная основа восприятия искусства — *bon sens*, вкус, «просвещенная природа» и т. д. Но понятие это для него имеет наполнение не столько эстетическое, сколько психологическое: оно подразумевает такие категории, сформулированные позднее психологией, как доминанта восприятия, единство и завершенность его, объем памяти, условность восприятия пространства и времени, привычное — непривычное в восприятии и т. д.⁴

Эпическая поэма Хераскова совершенно не соответствует критериям оценки Мерзлякова: в ней нет единства сюжета, нет отчетливости борьбы и драматических конфликтов; нет «чудесного» как системы; нет определенности характеров; лица действуют как бы

без цели и намерения, духи борются друг с другом, русские побеждают только зной и мороз, взятия Казани, собственно, не происходит, сражения походят на «игры династические» (Амф., сент., 115). При этом имеется видимость намерения создать «правильную» поэму: 12 песен, александрийский стих, в числе образцов названы Вольтер и Тассо, у которых Херасков действительно многое черпал.

Особенно возмущает Мерзлякова, что Херасков как бы насильно «перетаскивает» читателя с одного места на другое, с теми словами, что пора переменить «трубу» на «свирель», — и вообще авторский волюнтаризм в композиции поэмы, создающий впечатление постоянного присутствия автора (ведь Гомер, пишет А. Мерзляков, никогда не появлялся среди своих героев).

Рассматривая «Россиаду» как произведение классицизма или сентиментализма, позднейшие исследователи продолжают традиции психологической критики⁵ (предполагается уже, что категории восприятия имманентно присущи тексту, что все тексты рождаются по таким законам): поэма предстает как некий монстр.

Второй узловой пункт возражений Мерзлякова связан с понятием национальной психологии, «национального духа», как оно сформировалось в критике конца XVIII — начала XIX в., и с вниманием к древности: искусство должно воспроизводить не условную «древность» — современность, подделанную под древность, — и не реальную, грубую, чуждую многими своими проявлениями древность. Искусство стилизует древность, стремясь воспроизвести состояние духа, отраженное, например, в подлинной мифологии⁶. Из реалий фиксируются наиболее значимые, имеющие символическую нагрузку: одежда, пища, оружие.

Поэма Хераскова и не стремится воспроизвести «дух эпохи» (эпохи завоевания Иваном Грозным Казани), но и не являет нам игры современных идей и нравов, лишь условно соотнесенных с древностью, как трагедии Сумарокова.

«Россиада» отчетливо, обнаженно полигенетична, и вся разнородность реалий поэмы — не неумение автора «скрыть концы», но следствие его подхода к литературному и историческому материалу как к объекту точного, буквального «перевода». Здесь не только «оружия всех веков перемешаны» (Амф., сент., 123) —

здесь медные изваяния и пустые гробницы казанских царей (гомеровские кенотафы; по «Казанской Истории»⁷, Сапгирей похоронен в мечети) — и реалии восточно-русского ландшафта (тополь, ракета, ликния — ученое название дремы или «татарского мыла»); бояре — и рыцари (шлем Пронского украшен перьями); чародеи, волхование которых описано в летописях; реальный Троице-Сергиев монастырь; «языческое идолослужение» по профессору Лепехину, описание нагайцев — отчасти историческое, отчасти указывающее на описание ратников в «Освобожденном Иерусалиме», и т. д. и т. п.

Сумбека — это и полулегендарная казанская царица из «Казанской истории», и Медея, мифическая волшебница, которая «змию в котле варит, Кавказский корень трет»⁸, и Армида (в описании сада Сумбеки указывается источник тассовского описания садов Армиды — сады Алкиноя в «Одиссее»). Асталон — это татарский богатырь Аталык из «Казанской истории» («Величество его и ширина обрину подобна, очи же его кровавы, аки зверя человека, и велики, аки буйволы» [КИ, 70]), но эпитет «шумящ бронями» в сочетании с именем Асталона напоминает о саранче в железных бронях, предводитель которой — ангел бездны Аввадон (Откр. 9, 9–11).

Поэма говорит с читателем на разных языках. Это, например, язык Тассо — любовь к замысловатой сентенции, венчающей длинный период: «Иной в груди своей имея острый мечь, / От смерти думает носящий смерть утечь» (Твор. 1, 139). Это парафраз ломоносовских од. Это гомеровская имитация речи простодушного эпода, заговаривающегося в долгих описаниях и не стесняющегося низких деталей (рана в пах в «Россиаде» — гомеровская деталь). Язык монологов, «речей» в поэме происходит из современной Хераскову драматургии и малой лирической поэзии — в том числе и авторских⁹.

Событие, факт преломляются в «Россиаде» во многих призмах — различных литературных и исторических источниках. Если взять, например, картину засухи (песнь VII), восходящей к «Казанской истории» документально, то этот факт «закодирован», по крайней мере, еще тройким образом: через Тассо, через историю Фазтона из «Метаморфоз» Овидия¹⁰, через Апокалипсис.

Но это «многоязычие» есть своего рода риторический объективизм, сближающий, как ни странно, автора поэмы с летописцем: там, где объект описания хорошо известен, близок, связан с определенным отношением, — звучит авторская речь, где такой определенности авторского отношения нет, дается цитата или формула. Так, формульны и однообразны характеристики военачальников — за исключением Курбского, личность которого интересна и симпатична Хераскову¹¹:

Большой приемлет полк, как лев неустрашимый,
Микулинский, в войне вторым Ираклом чтимый.
Мстиславский с Пенинским сотрудники его,
Они перуны суть и щит полка сего...

(Твор. 1, 261)

Вернемся теперь к композиции «Россиады», вызывающей порицание Мерзлякова отсутствием логики и последовательности. Критик отмечает, что поэма разворачивается перед читателем в описаниях, которые сами по себе превосходны и живописны, но ничему не служат. К тому же, описания внутри себя также мозаичны, распадаются на несводимые воедино, разноуровневые образы, — как про Зиму говорится, что она «на престоле и в порфире» и «соки жизненны древесные сосет»: «При многих стихотворных подробностях, сие последнее [описание] имеет многие неисправности против точности, несоответствия в частях картин и противоречия, делающие его же не натуральным: погрешности, обыкновенно произтекающие от того, что мы, рисуя, не можем и не умеем остановиться, или, как живописцы говорят, отстать от кисти» (Амф., сент., 100)¹².

Такая дискретность изображения, самодостаточность описаний и образов, мозаично друг друга дополняющих, есть принцип скорее одический, чем эпический. Ода, конечно, жанр более жесткий и канонический, чем поэма: текст такого большого объема, как поэма, гораздо сильнее выявляет авторскую волю в отборе и расположении фрагментов, — что мы и видим в «Россиаде».

Трудность восприятия такого риторического текста современным читателем заключается в том, что факты и объекты предстают как самодовлеющие описания — то, что Ю. Тынянов назвал нача-

лом наибольшего действия в каждый данный момент¹³. Такой текст многофокусен: каждый объект подразумевает особую точку зрения. Описание может осуществляться в масштабах самого описываемого предмета при подвижной точке зрения (что и характерно для метафорической поэзии XX века). Но в высокой риторической поэзии эта точка зрения каждый раз фиксируется как вневременная и статическая. Восприятие происходит не последовательно, а исходя из фиксированной точки зрения сразу по многим осям одновременно. Это наблюдение подкрепляется разграничением описания и картин, проведенным в статье Мерзлякова: «Описание разнится от картины тем, что сия последняя имеет одну минуту действия и определенное место. — Описание — последствие картин; картина составляется из множества образов; образ часто заключается в одном или двух словах, и сам собой производит иногда картину; но он всегда бывает вещественная одежда мысли; вот родословная описаний! — Везде, во всех родах Поэзии имеют место сии украшения слога; но, кажется, Поэме более приличны описания, нежели какому-либо другому роду; — напротив того всем уделам Лирической Поэзии более свойственны картины и образы: восторженная, в быстром падении своем, может ли она останавливаться на подробностях?» (Амф., сент., 49). Но у Хераскова всякое описание превращается в образ и переводится в аллегорический план:

Приходит Царь к брегам излучистыя Пьяны,
Где роскошь в древности с Россиян лавр сняла,
И побежденному народу отдала;
Природа вечный знак на сих брегах явила,
Сей быстрыя реки теченье изкривила,
И тамо кажется струям велит взывать:
Коль мало надлежит на щастье уповать!
(Твор. 1, 158)

Как камень сильною поверженный рукой,
Кидалась Волга вниз с поспешностью такой;
Раскинув рамена во влажные дороги,
Из рук составила великие пороги
<...>

Спустилися валы власов ея сединой;
Кремнем ея чело изникло над пучиной;
Журчащий вихрь в струях повеяли уста,
И заперли судам во влажности врата.
Глава подъемлется и чреслы онемели.
Составились из них препоны, камни, мели.
(С. 168)

Реальное историческое лицо или вымышленный персонаж застывает в аллегорическую картину:

Царь в черных мраках зрит преемника сего;
Как облак носится печаль кругом его;
Не веселит души ни трон он, ни славой;
Рукою держит меч, другой сосуд с отравой;
Крепит на троне власть кровавым он пером...
(Борис Годунов; с. 204)

Царица Анастасия приобретает облик Уныния; Иоанн превращается в сказочного исполина, простирающего две руки — два войска — по водам и по суше; Рема с головой Сеита — в изображение Юдифи. Рамида в «Россиаде» — это контаминация Армиды и Клоринды, сюжетные линии которых у Тассо связаны с темой рыцарской любви. У Хераскова история Рамиды и ее поклонников свернута в аллегорическую притчу с мелодраматическим концом, которым, однако, она еще не кончается: волшебник Нигрин без особой сюжетной необходимости превращает всех четверых в змиев, а затем змии-рыцари и Рамида оказываются олицетворениями четырех стихий.

Говоря об аллегории, мы не противопоставляем ее символу, как не существовало такого противопоставления в сознании того времени. Аллегория, эмблема, олицетворение — все это определенные проявления жизни символа, характеризующиеся той или иной степенью внутреннего символизма. Они способны сливаться и переходить друг в друга. Современная герменевтическая мысль возвращается к старому риторическому представлению о том, что нет «голой» аллегории, эмблемы и т. д., а есть разные уровни описания и толкования действительности¹⁴. Данные аллегорические образы

суть интеграторы (термин Д. Максимова), или мнемонические знаки¹⁵ текста. В смысловом поле поэмы, фрагментарном и мозаичном, они интегрируются в элементы символической структуры.

В сознании автора «Россиады» присутствует идея «гибнущего» — «нового» царства, в столь сильной мере определяющая историческое мышление рассказчика «Казанской истории»¹⁶. Однако у Хераскова эта идея звучит в иной огласовке.

Символический центр поэмы, к которому ведут смыслы иноказаний, — падение Казани. Оно обусловлено взаимодействием двух факторов:

1. Самоуничтожением темных сил по мере усиления внутренних нестройств. Многочисленные знамения грядущего падения Казани почерпнуты из «Казанской истории».
2. Духовным возрастанием Иоанна по мере продвижения к Казани.

Итак, различные сюжетные движения связаны с фиксацией определенных позиций в пределах двух символических сфер — «сакральной» и «хаосной». Движения в сфере хаосной повторяемы, замкнуты на себя. С этим в значительной степени связана казанская линия. Однако Сумбека, как и народ, войско (ср. народ, «слабый, как дети», в «Марфе Посаднице» Карамзина), принадлежит к типу героев, образующих третью промежуточную сферу — сферу «человеческую». Это герои слабые, колеблющиеся, по своей природе склонные к подчиненности. Позиция Иоанна по отношению к двум полярным сферам относительно устойчива, и два облика его («сакральный» и «хаосный») являются, по сути, взаимоисключающими.

Характерно, что в песне 1-й (путешествие Царя в Троицкую обитель и его духовное пробуждение) Иоанну явлены не герои, славные военными победами, как это принято в традиции, а князья-страстотерпцы, обреченные на заклание. Начинается этот ряд князей-мучеников Александром Тверским (не канонизированным, но жестоко замученным в орде). Трудности казанского похода — это искушения (засухой, магометанством и т. д.). Это этапы внутреннего освобождения, как освобождение Москвы от внутренней смуты есть прообраз грядущего взятия Казани:

Доныне стольный град стенящий утруженный
Явился будто бы осады освобожденной...

(Твор. 1, 21).

Здесь Казань и Москва отождествляются как «гибнущее» и «новое» царство: момент гибели и обновления совпадает как вне-временной и как синхронный. Концовка 1-й песни: «Казалось новое он царство приобрел!..» — уточнена во 2-й редакции: «Казалось Иоанн вновь царство приобрел...»¹⁷.

Символический атрибут внутреннего пути — волшебный щит, отражающий отклонения Царя от истины (вариант зеркала во «Владимире»). На щите аллегорически изображено крещение Руси. Параллель «Иоанн — Владимир» («новое царство», «новое крещение») возникает и в эпизоде путешествия в нетленный мир через восхождение на гору (анти-нисхождение Одиссея в преисподнюю; Иоанн, как и Одиссей, встречается с душою матери).

Таким образом, акцент у Хераскова — не на апокалиптической идее «гибнущего царства», а на утопической идее «нового царства», явленного через внутреннее очищение, внутренний подвиг:

Вдруг новый Царь настал и новая держава!

(Твор. 1, 338)

Во второй и третьей редакциях уничтожаются следы идеи царства, власти, основанной на установленном или «естественном» законе и правлении:

Р 1	Р 2	Р 3 (Твор. 1)
О благе собственном вельможи где рачат, / Там пользы общия за- коны умолчат... (5)	- " - замолчат (5)	...Там чувства жалости надолго замолчат (5)
Дай жизнь правлению, народу и закону... (13)	Внемли отечества раз- рушенного стону (12)	Внемли отечества, внем- ли невинных стону (14)
Будь пастырь, будь Герой; тебя народ воз- любит (11)	...тебя твой Бог возлю- бит (10)	- " -

Княжески природны имяна (27)	...почтенны имяна (26)	...священны имяна (32)
Не имянем я Царь; благодаря судьбине, / Я Царь и делом стал!.. (277)	Не имянем я Царь; я славен в Царском чине; / Но славен Бог, не я!.. (267)	Не имянем я Царь; я славлюсь в Царском чине; / Но славен Бог един!.. (267)

Итак, ранняя поэма, достаточно однородная по материалу и цельная по композиции («Плоды наук», «Чесмесский бой»), сменяется у Хераскова поэмой фрагментарной, являющей одновременную разнородность фрагментов и их концептуальную связанность, отраженную в символической структуре поэмы.

Так, язык поэмы «Вселенная» включает арсенал поэтических штампов эпохи, христианскую фразеологию, следы чтения в кругу московских мистиков 80-х годов. Первая часть поэмы есть как бы цепь прообразов — это откровение. К Апокалипсису восходит эпизод с книгой:

Но дух, мой слабый дух колико есть ни слеп,
Разверсту книгу зрит пред Господом судеб
<...>
Архангелы в нее не смеют заглянуть,
Ни шестокрылые прекрасны Серафимы,
Которы в Божием ближайшем свете зримы;
Ни Херувимский хор, приятный небесам;
Стоящий Храма внутрь, ни Светоносец сам
<...>
Сын Божий, видимый величества в лучах,
Щедроту и любовь имея в очесах,
Отъемлет страх у всех, тугу, унынье, скуку;
На книгу вечную взложил едину руку,
Другую разпростер по небесам небес,
И клятвенны слова безгласно произнес...

(Твор. 3, 36–38; ср. Откр. 5, 1–11)

Описание Премудрости в виде крылатых вращающихся колес, движимых Духом, имеет аналогию в мильтоновской поэме «Поте-

рянный рай»: это «видение славы Господней», почерпнутое из Иезекииля (Иезек. 1, 2)¹⁸. Однако херасковское описание, по сравнению с ветхозаветным и мильтоновским, более метафизично и абстрактно:

Престолу Божию премудрость предстояла,
Светилася внутри, извне она сияла;
Скользящих с быстротой по гладкости небес,
Крылатых две четы вращалось в ней колес,
Свет вечный изтекал колес на их вершину
Из средоточия, и паки тек в средину,
Не преставал на миг, не истощался он;
Неизмеримость в ней таилася священна;
Вся зрелася она елеем умащенна,
Который образом шумящих быстрых рек,
Четырьмя от нее исходящими тек...

(Твор. 3, 35)

Образ Премудрости входит у Хераскова в триаду, восходящую к мистической традиции: Бог — Премудрость — Натура. Беме различал Великое Таинство — эманацию и ипостась Премудрости, «правитель природы», где скрывается все творение эссенциально, без форм, — и эманацию Таинства, «душу внешнего мира», жизнь всех тварей видимого мира¹⁹. В поэме Хераскова «Владимир» — аналогичное различие «Природы» и «Нетленности»:

Нетленность по лугам простерла ризу здесь <...>
Ни корень плотию, ни стебель не одет;
Лишь только видима подобно древу стала
Та жизнь, которая во древе обитала;
Зелены маслины, кустарник и цветок,
Не тело грубое, един имеют сок...
Натура облаком всечасно окруженна,
В юдоле сей очам казалась обнаженна <...>
Как некий светлый дух являлася она;
То мужем, то женой попеременно зрится;
К чему дотронется, то все животворится <...>
С ней таинство в связи и виды внешни купно...

(Твор. 2, 105)

Хотя образцами своими Херасков называет творения Клопшток и Мильтона — т. е. сюжетные поэмы на библейские темы, трехчастная композиция «Вселенной» (1. Мир духовный. 2. Хаос. 3. Мир солнечный) обращает нас скорее к концептуальной поэме типа «Пентатеугума» Андрея Белобочко. Но в поэме Хераскова элементы символической структуры не транслируются прямо на внешнем, сюжетно-образном уровне, а находятся с этим уровнем в отношениях пересечения-диалога. Так, мильтоновский гуманистический сюжет грехопадения (человек слаб — и прекрасен своей слабостью, Адам пал из любви к Еве; человечество поверглось во грех через жену, но через жену и возродится) соединен во «Вселенной» посредством слов и образов-символов с мистической концепцией нисхождения человека с божественного уровня на уровень тварный: необратимость для человека в его хаосном качестве этого перехода — и воплощение в «нового Адама», Христа, как единственная возможность возврата (ср. антифилософский пафос: «Пускай гордящийся ученьем Философ, / Системы из одних сооружает слов...» (Твор. 3, 66) и фидеистическая концовка поэмы: «Дай больше веры нам, но меньше умствований»).

Итак, концепция Хераскова связана с мистической традицией: «Мир малый, во плоти который пребываешь...» (Твор. 3, 63), т. е. человек-Вселенная заключает в себе и мир духовный, и мир хаосный. Эти три мира изоморфны: все происходящее имеет аналоги на всех трех уровнях. Соответственно символическая структура поэмы развертывается как цепь подобий: духовный Эдем — земной Эдем; два образа книги, которую нельзя прочесть, — книга судеб у Бога и книга времян в Хаосе; отпадение ангелов — разделение Хаоса; преобразование Хаоса — грядущее преобразование человека и т. д. Ср. в оде «Мир»:

Во свете вижу скрытый свет;
Един из тел совокупленный,
Другой безплотный и нетленный,
И в мире мир другой живет...

(Твор. 7, 25)

За видимым просвечивает невидимое, за внешней жизнью символа, аллегорией и эмблемой, — внутренний, метафизический

смысл. Сон Адама, во время которого он лишился ребра, — аллегория, указывающая на переход из состояния божественного единства («Он сам в себе хранил взаимно спряжену, / По слову Божию, и мужа, и жену...») — в состояние тварной разделенности:

Но кто же наших бед, кто гибели творец?
Кто смерть вдохнул в сей мир? Наш древний праотец.
В Едемских радостях, в утехах безконечных,
Безсмертен будучи, раждал бы чад он вечных;
Но к тварям приложив свое вниманье он,
Прешел в н и ж а й ш и й к р у г, и погрузился в сон.
Сон, низших тварей часть, Адама успокоил,
И целого ребра отцу народов стоил.

(Твор. 3, 80–81; выделено нами. — М. Г.)

Преображение мира, «новое небо и новая земля», осуществимо как внутреннее преобразование человека-Вселенной, то есть история мыслится как возвращение (кольцевая композиция поэмы). Не всегда явно, но почти все образы поэмы имеют двойную мотивировку, «внешнюю» и «внутреннюю». Так, образ «лишения дара речи», «бессловесности» врага восходит к Тассо:

Ринальдов глас был глас громов,
Мечь — молнии огнисты.
Содрога враг; в устах нет слов,
Замолк язык речистый...
И с уст, казалось, не слова
Срывались той порою,
Но звук, подобный реву льва,
Иль громовому вою,
С разданных сшедшему небес
За молниєю следом...²⁰

Во «Вселенной» лишение слова есть образ лишения благодати, возвращения в «стихийность»:

Изходит черный дым горящими устами;
Взор молниями стал, его слова громами;
Он хочет речь начать, но речь весь воздух рвет,
И светоносец весь утратил Божий свет...

(Твор. 3, 46)

Аналог «неизглаголанного слова», слова безблагодатного — книга, которую нельзя прочесть, книга Хаоса:

Разверста страшная та книга предо мною;
В ней буква каждая стихий полна войною,
Вихрь точка каждая, в ней каждое слово гром;
Написана она из молнии пером;
Лист каждый лист другой съедает, портит, гложет,
В ней букв глаголющих мой взор прочесть не может;
Померкло зрение, темнеет дерзкий ум,
В Хаосе вижу я неизреченный шум...

(Твор. 3, 71)

Этот образ также имеет внутреннюю проекцию (хаосная душа человека: «Ты, воли собственной покрытый тмой густою, / Есть движимый Хаос под лунною чертою...»). Ср.: «Итак <...> изгладь буквы, или лучше, те начертания, которые диавол напечатлел в душе твоей, и принеси мне сердце свободное от всех житейских смятений, чтобы я мог написать безбоязненно на нем то, что хочу. Ибо теперь ничего не лзя видеть в нем кроме его письмен <...> Посему-то когда я беру ваши листы, не могу даже читать их; ибо не вижу тех букв, которые мы написываем вам в дни воскресные, и с коими отпускаем вас, но нахожу вместо их другия — негодныя и искривленныя...»²¹.

Образ дерева зла, произросшего в Хаосе, приманчивые плоды которого представляют собой разные виды греха, перекликается с постоянным в духовной литературе описанием дерева, произрастающего в человеческой душе: «...грех взял его [человека] в свое подданство и сам, как некая бездна горечи, и тонкая и глубокая, вошедши внутрь, овладел пажитями души до глубочайших ее тайников. Таким образом и душу и приметавшийся к ней грех уподобляем великому дереву, у которого много ветвей, а корни в земных глубинах»²².

Падение ангелов — это и внутреннее замутнение, оплотнение:

Но вдруг лежаща в них невидимая тьма,
Светящихся тела проникла сквозь сама;
Из хладных недр земных исходят яко терны;
Явились Ангели потусклы, — грубы, черны...

(Твор. 3, 49)

Мятеж ангелов сверху, с точки зрения Бога, — это «морской песок, кипящий на дне», снизу, с точки зрения грубых и тяжелых хаосных материй, — огненные струи, легко поднимающиеся к небу. «Песок морской» — библейское выражение со многими значениями (множество; малость, ничтожество и т. д.). Но это, в данном контексте, и «плоть» (образование Ада: «Как части грубые огнем разженных руд, / В горниле отделяясь на дно песком падут...» [Твор. 3, 70]). У Мильтона такая двойственность всякого естества отсутствует:

...наша суть природная, состав
Эфирный нас влечет в родную высь.
Паденье Ангельскому естеству
Несвойственно. Когда жестокий Враг
Висел над арьергардом наших войск
Разбитых и, глумясь, в пучину гнал, —
Кто не восчувствовал: как тяжело,
Как трудно опускали нас крыла
В провалы Хаоса; зато взлетим
Свободно...²³

Третий тип поэмы у Хераскова — даже и не претендующие на цельность сюжета и композиции «Пилигримы, или искатели счастья». Это синтез ариостовской рыцарской «многосюжетной» поэмы и шутливой поэмы сентиментализма, изобилующей лирическими отступлениями, намеками и аллюзиями (в отличие от высокой литературной традиции, апеллирующей только к явлениям того же ранга, здесь в качестве равноправных текстов фигурируют творения Рафаэля, музыка Бортнянского, Останкинский дом Шереметьева, «Амадис Гальский», «Калоандр», «Одиссея» и «Илиада», «Метаморфозы» и «Наука любви», оды Ломоносова, творения Виланда и т. д.). Но, как свидетельствует заглавие, поэма двойственна. Заглавие обращает нас к серьезной традиции: это Беньян. Но беньяновская идея символического пути (внешнего и внутреннего одновременно) у Хераскова никак не развернута: она заключается в самом образе Фортуны или счастья, являющегося в различных видах, связанных с различными путями. Образ Фортуны интегрирует текст.

Итак, тексты Хераскова обнаженно полигенетичны и разнородны. Авторская личность здесь проявляется, во-первых, в отборе и расположении фрагментов, во-вторых, в символизации. Это простые символы — например, представляющие мировоззренческие константы слова-символы библейского происхождения, которые устойчиво повторяются на протяжении всего творчества (трава, злак — идея тленности, преходящести, терние — идея вечно прорастающего зла и т. д.). Это развернутые, сложные символы или образы, аллегории (например, образ Фортуны — многозначный: судьба, промысел, иллюзия, соблазн и т. д.)²⁴. Авторская личность выступает как некий «косвенный» текстообразующий фактор, концептуальное начало, транслируемое материалом.

В начале XIX в., когда остро встал вопрос о литературной форме, поэмы Хераскова потеряли свое значение. Они воспринимаются как анахронизм. Так тургеневский Пунин, крайний «архаист» в своих литературных вкусах, считающий слог Ломоносова «слишком простым и вольным», — пламенный апологет Хераскова: «Да, — говаривал, бывало, Пунин, значительно кивая головою, — Херасков — тот спуску не даст. Иной раз такой выдвинет стишок — просто зашибет. Только держись!.. Ты его постигнуть желаешь, а уж он — вон где — и трубит, трубит, аки кимвалон! Зато уж и имя ему дано — одно слово: Херррасков!!»²⁵.

Единство поэмы Хераскова — это не единство темы, материала, не логика сюжета или характеров, как в новейшей европейской поэме; это не нарративное единство аллегории (например, масонской), которая может быть буквально и последовательно расшифрована, — это единство «залитературной» символической реальности, в которой все конкретное — уже олицетворенное, и наоборот, все олицетворенное — уже чувственное.

С. Бобров, считавший Хераскова литературным учителем, описывал свою поэзию как осциллирующую между литературной и иными реальностями: «Книга сия не роман, и не героическая поэма, — писал он в предисловии к поэме “Древняя ночь вселенной”, — но одна Философская истина в иносказательной эпосе. Также не есть особое какое извлечение из священной, или языческой Истории; но она, так сказать, есть средняя черта, которая находясь между первой и второй, покушается иногда сближаться

то к той, то к другой, боясь между тем к обеим прикасаться, и как бы не смея чрез то ни исказить первой чрез последнюю, ниже возвысить последней чрез снисхождение первой. Таким образом можно назвать сие творение некоторым только родом самого легкого и отдаленного инде покушения на оба сии образца». И далее, комментируя поэму: «...сие наипаче место моего песнотворения не прикосновенно ни к каким образцам, и может служить как бы отличительным неким почерком пера, сколь бы оно ни было слабо. Здесь олицетворенный предмет оного выводится почти совсем отделенным героем песней. Надобно было уступить вымыслу, который имеет также свои законы»²⁶. Интересно замечание в рукописях Батенькова (из набросков письма к Гоголю по поводу 2-го тома «Мертвых душ»): «Приличие вместится само собою как последствие высшего интереса, и отразив свои густые тени даст место обдуманым сарказмам — люди, роскошь, нищета, сомнение, вольнодумство, — они сами тут и будут, как герои херасковских поэм, уже натурализованные»²⁷.

Частные символические смыслы восходят к некоему мировоззренческому сверхсмыслу: это вечная борьба двух взаимосвязанных начал в человеке и через человека. В поэмах проигрываются ее разные варианты. «Россиада» начинается превращением Иоанна в царя-агнца, чем определяется дальнейший ход сюжета. Но дается и другая возможность: цепь грядущих злодеяний, первым звеном которой, как гласят темные предвещания, будет Иоанн.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. To Honour of professor Yu. M. Lotman / Отв. ред. Е. Пермяков. Тарту, 1992. С. 30–48.

¹ Мерзляков А. Ф. Россияда, поэма эпическая г-на Хераскова (Письмо к другу) // Амфион. 1815. Кн. 1–3, 5–6, 8–9. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

² См.: Гришакова М. Ф. А. А. Ржевский и прециозная поэзия // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1987. Вып. 748. С. 18–28.

³ См.: Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 26–27.

⁴ Ср.: «...в повествовательных произведениях воображение покорно следует по пути, начертанному поэтом, ибо воображению присуща исключительная способность сжимать время и принимать за реально истекшее определенное количество условных дней и лет, с тем, чтобы поверить в это и сообразовать с этим впечатлением свои безграничные возможности; для драматических же поэм глаз, обладающий ограниченными возможностями, служит судьей, которого нельзя заставить видеть больше, чем он видит, и, таким образом, глаз определяет человеческое суждение о некоторых вещах в соответствии с тем, как они им замечены» (Жан Шаплен «Обоснование правила двадцати четырех часов...»); «И хотя известно, что всем произведением повелевает поэт, что он распоряжается порядком и строем пьесы к собственному удовольствию, властвует над временем, по своему желанию растягивая его и сжимая, выбирает в целом мире место, которое ему больше нравится, и, наконец, опираясь на силу и гибкость своего воображения, изобретает интригу, — словом, управляет содержанием и придает ему ту форму, которую избирает на своем тайном совете, — не подлежит сомнению, что все это должно быть очень хорошо слажено, чтобы казалось, будто действие само по себе рождается, развивается и завершается. Иначе говоря, оставаясь автором, поэт должен действовать настолько умело, чтобы никто не заметил, что он все сочинил...»; «...слишком частое или продолжительное изображение бурных страстей изнуряет чувствительность души, события утомляют и приводят в замешательство память, а зрелища трудно представлять быстро, не забывая какой-нибудь частности» (Ф. д'Обиньяк «Практика театра»); «Ибо если ясность желательна во всех творениях ума, то она, можно сказать, необходима в рассказах, где одно, как правило, вытекает из другого и зависит от него, где в основе самого главного события иногда лежит безделица, так что если нить сюжета вдруг порвется, читатель

будет не в состоянии восстановить ее» (*Ж. де Лафонтен* «Сказки и новеллы в стихах. Предисловие ко второй части») (Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 266, 324, 334, 410).

⁵ *Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. М., 1938. С. 238–246; *Макина М.* Поэмы М. М. Хераскова // Учен. зап. Новгородского пед. ин-та. 1963. Т. 9. Вып. 1. С. 121–134; *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в. М., 1955. С. 153–179.

⁶ См. об этом: *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения / Вступ. статья Ю. М. Лотмана. Л., 1958. С. 45.

⁷ Казанская история. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1954. С. 98. В тексте в дальнейшем КИ. О влиянии КИ на «Россиаду» см.: *Кунцевич Г. З.* «Россиада» Хераскова и «История о Казанском царстве» // ЖМНП. 1901. № 1. Отд. II. С. 1–15; № 11. Отд. II. С. 175–178. *Его же.* История о Казанском царстве. СПб., 1905. С. 574–589.

⁸ *Херасков М. М.* Творения: В 12 ч. М., 1796–1803. Ч. 1 С. 61. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

⁹ Любовные эпизоды отражают особенности элегической и пасторальной поэзии херасковцев — это галантная лирика, вводящая тот «анализ чувства», «une vue plus distincte aux dépens de... émotion» (*La Motte Houdar.* Discours sur l'églogue // *La Motte H.* Œuvres. Paris, 1754. Т. 3. Р. 306), который теоретики классицизма считали противопоказанным наивной и простодушной пасторальной поэзии. Пример такого резонерства:

Увидев пастуха, притвор пред ним плетет,
Что будто не к нему; гулять она идет.
Пастух, узря ее, что тут почать не знает,
Он хочет подойти; но робость запрещает.
Ей хочется товож, чево и он хотел;
Да хочется ей так, чтоб он к ней подошел;
А он, чтоб позвала она ево с собою;
Не гордость; страх сему желанию виною.
И на конец она ту запность прервала,
С приятностью взглянув, признак ему дала.

(Ржевский А. А.. Эклога // Свободные Часы. 1763. С. 423–430.)

¹⁰ «Небесные кони спешащи солнце влечь, / Казалось, хотят вселенную зажечь» (Твор. 1, 174). Ср.: *Овидий.* Метаморфозы / Пер. С. Шервинского. М., 1977. С. 583.

¹¹ *Серман И. З.* Херасков и Курбский // ТОДРЛ. 1969. Т. 24.

¹² По Державину, такие несоответствия органически присущи высокой лирической поэзии (*Державин Г. Р.* Рассуждение о лирической

поэзии // Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота: В 9 т. Спб., 1864–1883. Т. 7. С. 522–578).

¹³ *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 230.

¹⁴ «...Будучи в аспекте формы и метафорой, и образом, и типом, и т. д., символ в то же время не есть ни одно из них в том смысле, что ни одно из перечисленных звеньев не исчерпывает всей его природы. Напротив, мы видели, что каждый из этих терминов, при всей субстанциональной и функциональной самодостаточности, несет в себе либо потенциальные, либо актуальные признаки символа, и, выражая его, самоопределяется им в процессе этого выражения. Можно поэтому сказать, что все звенья второго члена оппозиции, будучи различными “специями” знака как такового, специфицируют знаковую выраженность символа в модальном отношении <...> Логически и морфологически все эти формы, актуализирующие символ, предцируются им; символ есть их подлежащее (в аспекте метаморфемы), они же “сказывают” его (в аспекте формальной явленности). При всем этом очевидна его, грубо выражаясь, неумещаемость ни в одном из этих “сказуемых”, что обуславливается его интенциональностью, т. е. неизбежно-динамической соотносительностью со всем-что-ни-есть» (*Свасьян К.* Проблемы символа в современной философии. Ереван, 1980. С. 114–115). См. также: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988. С. 116.

¹⁵ Говоря о мнемонических знаках, мы имеем в виду следующее: высокий лирический жанр, не считающийся с логикой, включающий в себя принцип «лирического беспорядка», плохо удерживается в памяти. Элементы символической структуры стягивают в себя многие смыслы и постоянно воспроизводят идею их связности. Ср.: «Но беспорядок сей есть высокий беспорядок, или беспорядок правильный. Между периодов, или строф, находится тайная связь, как между видимых, прерывистых колен перуна неудобозримая нить горящей материи. Лирик в пространном кругу своего светлого воображения видит вдруг тысячи мест, от которых, чрез которья и при которых достигь ему предмета, им преследуемого; но их нарочно пропускает или, так сказать, совмещает в одну совокупность, чтоб скорее до него долететь» (*Державин Г. Р.* Указ. соч. С. 539).

¹⁶ См.: *Плюханова М. Б.* Витийство и русская историческая мысль XVI–XVII вв. // Труды по знаковым системам. XX. Тарту, 1987. С. 73–84.

¹⁷ *Херасков М. М.* Россияда ироическая поема. М., 1779. С. 18; *Херасков М. М.* Россияда поэма эпическая. 2-е изд. М., 1786. С. 17. В дальнейшем — Р 1 и Р 2. Для Хераскова оказывается важной не столько идея совпадения Рима, Казани, Москвы как одного, вечно гибнущего и обновляющегося царства, сколько синхронность гибели и обновления.

¹⁸ *Мильтон Дж.* Потерянный рай / Пер. А. Штейнберга. М., 1982. С. 189–190; *Paradise Lost...* / Ed. by Th. Newton. L., 1770. Vol. 1. P. 494–495.

¹⁹ *Theoscorpia.* — *Chrisostophia*, или Путь ко Христу: В 9 кн. Творение И. Беме. Спб., 1815. С. 328–330.

Ср. у Хераскова в оде «Мир»:

Все вещи есть кора одна,
В которой жизнь заключена <...>
Высоких гор хребты сотрутся,
Столпы порфирны распадутся,
Престанет океан кипеть;
А что былинку оживляло,
Леса и волны составляло,
Сия всеобщая душа
Жить будет, узы разреша.

(Твор. 7, 26)

²⁰ *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим / Пер. Раича. М., 1828. Ч. 1. С. 208; Ч. 2. С. 26.

²¹ Беседы св. Иоанна Златоустого на Евангелиста Матфея [Б. м., б. г.]. С. 212–213.

²² Наставления Макария Великого // *Добротолюбие*. М., 1895. Т. 1. С. 162.

²³ *Мильтон Дж.* Потерянный рай. М., 1982. С. 48–49.

²⁴ «Фортуна есть Протей. / Фортуну кто поймав, ей крылья крепко свяжет, / Где кроется она, тому конечно скажет» (Твор. 3, 249). Ср.:

...Лукавство облеклось в смиренную одежду;
Раскинув множество соблазнов и сетей,
Преображается подобно как Протей,
Огнем оно горит, водою тихо льется,
Лобзает агницей, змией ползет и вьется...

(Владимир; Твор. 2, 62).

...жестоко начнет он
Биться и рваться — из рук вы его не пускайте; тогда он
Разные виды начнет принимать и являться вам станет
Всем, что ползет по земле, и водою и пламенем жгучим;
Вы ж, не бояя, тем крепче его, тем сильнее держите.

(*Гомер.* Одиссея / Пер. В. Жуковского. М., 1958. С. 67.)

²⁵ *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982. Т. 9. С. 18.

²⁶ *Бобров С.* Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец. Спб., 1807. Ч. 1. С. 1, 6.

²⁷ *Батеньков Г. С.* Заметки о литературе // ОР ГВЛ, ф. 20, Бат. 6, 19, л. 5 об.



Э. И. Худошина

*Феномен молвы
и жанр романтической поэмы*

Следуя за Ю. Н. Тыняновым в вопросе о жанре «Медного всадника»¹, мы обратили внимание на одну не замеченную ранее черту жанра «байронической» поэмы: имитацию в ней, или хотя бы отсылку к «неоформленным» жанрам фольклора, таким, как *предание, легенда, анекдот* с их установкой на нефикциональность, непридуманность сообщаемого факта или события, которая оказалась не менее характерной, чем другие, более изученные ее черты². На нефикциональной *истинности* рассказанного события с непременно указанием места происшествия, ставился акцент в подзаголовках поэм: «киевская повесть» («финляндская», «уральская», «русская», «черкесская», «польская», «кавказская», «московская», «петербургская»), «быль», «батурирский рассказ», «ахалшихское событие», «истинное происшествие», «историческое происшествие»³. Решающую роль в формировании нового жанра сыграло появление *шедевра*⁴ — «Кавказского пленника», и подзаголовок этой поэмы⁵ дал жанру «кодовое» наименование: «повесть в стихах».

Что означали эти подзаголовки, на какой подтекст они указывали? Чтобы ответить на этот вопрос, мы обратились к анализу самого слова «повесть», ставшего эмблемой нового жанра, и он показал, что в пушкинскую эпоху это слово отсылало к несколько иному, чем представляется современному читателю, типу культуры. В поэтическом словаре этого времени широко представлена лексика, означающая устный уровень существования культуры. У Пушкина его сатирическая характеристика — образ «расспросов, сплетен и вестей»⁶, у него же есть и другой, высокий образ «мнения народного», а в целом они составляют понятие «молвы»:

всеобщие *толки, слухи, рассказы, добрая и дурная слава* — общественное мнение в его национальном русском (народном и светском) понимании. Эта *народная*, ориентированная на правду жизни как правду факта, культура была противопоставлена романтиками культуре классицизма как сугубо письменной и сотворенной. Романтики не только собирали и записывали произведения народного творчества, сочиняли «народные песни», баллады, «простонародные сказки» и т. п., они обратились и к «неоформленным» жанрам фольклора, их воспроизводя, им подражая и их осмысляя.

В семантическом ореоле слова и жанра «повести» нашла отражение характерная для этой эпохи актуализация архаической картины мира⁷, — той ее части, где значительное место занимает представление о речевой сфере общения, об устном «информационном пространстве», в которой можно усмотреть реконструированную Ю. С. Степановым архаическую модель «круговорота общения». Так ученым была названа модель некоторой цельной ситуации, «в которой “говорение” предполагает “слушание” и, наоборот, “круговорот речи” или даже нечто более общее — “круговорот общения”, в представлении о котором мы легко узнаем, — пишет Степанов, — прообраз обычной для современных исследователей схемы — говорящий и слушающий, чередуясь, обмениваются “ролями”: тот, кто выступал говорящим в начале акта общения, становится на втором этапе слушающим, затем снова говорящим, и т. д.». Но в архаической модели есть одна важная особенность: «Соответственно архаическому представлению, имеется некоторая самостоятельная, независимая от участников общения, от говорящего и слушающего, сущность, — не “роль” (которая — всего лишь переменный признак участников), а как бы “плотная сущность”, которая и может быть предметом обмена в “круговороте общения” как некая “ценность”»⁸.

Тот «пучок» *знаний, образов, ассоциаций и переживаний*, о котором нам придется говорить, мы назовем, в терминологии Ю. С. Степанова, концептом⁹ *Молвы*. А «ценностью», служащей предметом обмена в «круговороте общения», будет *Знание* или *Правда-Истина* (см. в цитируемой книге анализ соответствующих концептов), то есть знание человеческое, «земное», передаваемое от человека к человеку: *то, которое может быть истинным или*

ложным, — в отличие от Знания высшего, спасительного, «гно- стического», которое человеку дается не по его воле и которое сто- ит над различием «истины» и «лжи» в человеческом мире¹⁰. С точ- ки зрения «молвы», все, что «рассказывается», отличается прежде всего степенью *правдивости*, или способом передачи *правды*. По- этому все эпические жанры, ориентированные на речевую сферу общения, могли обозначаться словами, не утратившими своего не- терминологического значения, при том что вся эта лексика вошла в поэтический язык эпохи, употребляясь в переносном, метафори- ческом смысле. Естественно, что семантический ореол этих слов был не тот, что сейчас, поскольку они входили в другие синоними- ческие ряды. Рассмотрим эту ситуацию подробно.

Слово «повесть» в пушкинское время было гораздо ближе, чем в современном языке, к этимологическому своему значению и к пониманию его в древнерусской литературе. В нем отчетливо со- хранялось дописьменное значение одного из разговорных жанров. Старинное его значение, отмеченное В. И. Далем, — «беседа, раз- говор. *В церкви повести деять не давай. // Ходят в народе вести и повести, молва, слухи, толки. Ни вести, ни повести, ни слуху, ни духу. Про его советь можно сказать повесть*»¹¹. Интересен пример, дающий возможность сблизить слово «повесть» со ста- ринным значением слова «молва» (шум, смятение): «**Повещевать** *взд влд. пороптать, понегодовать. Не повецуйте на нас, не взы- щите, не прогневайтесь*»¹².

В отличие от смежных слов, таких как *слух, весть, известие*, означающих «точечное», неразвернутое сообщение о факте, в сло- ве «повесть» отчетливо выражена временная протяженность (то, что называется «операционное время»), превращающая знание *факта* в сюжет. См.: «Поведание, сказание словесное или пись- менное какого-либо события или происшествия. Истинная, при- ятная, печальная повесть»¹³; «**Поведовать** <...> **Повествовать**, рассказывать, словесно или письменно, сказывать былое подро-бно, обстоятельно. *Нестор повествует о начале Руси* <...> Се пове- сть давно минувших лет. <...> **Повествовательное** *писание*, по- вествующее, рассказанное, былевое или сказочное в виде сказания о былом <...> История, сиреч повестник о епископиях, заглавье рукописи»¹⁴. Когда повесть стала одним из жанров *художествен-*

ной литературы, нефикциональность сюжета пришлось специально подчеркивать: «справедливая» повесть. Напомним, что в литературе XVIII в. слово «повесть» использовалось в наименованиях «низовых» — прежде всего прозаических — жанров классицизма типа «анекдота» и «справедливой повести» и в сентименталистской прозе типа *справедливых, полусправедливых, истинных повестей* (подзаголовки: «история», «сказка», «анекдот», «истинное происшествие», «повесть», «российская отчасти справедливая повесть», «полусправедливая повесть»).

По признаку несочиненности, непридуманности в одном ряду с *повестью* стояло слово *сказка*. В письменной культуре оно изначально имело смысл *записанной речи*. Старинное его значение, по Далю, — «объявление, весть, оглашение. В 1672 году янв. 15, была сказана у посольского приказа сказка о поражении Стеньки Разина¹⁵ <...> Всякое деловое показанье, объяснение, ответ подсудимого, речи свидетелей, отчет о случае, о происшествии. *Отобразь сказку. Заручить сказку. Свидетели в сказках своих поразноречили. Сказка о женихе и невесте, удостоверение в неродстве их. // Ревизские сказки, сказки народной переписи*, именныи сказки всего наличного населения. *Полно чужих коз считать: ведь не сказку писать* (не перепись!)»¹⁶. В XIX веке это значение сохранялось в языке канцелярии, и оно было обыграно Пушкиным: «Приметы Владимира Дубровского, составленные по сказкам бывших его дворовых людей» (VI, 21), — по этим «сказочным» приметам, занесенным в протоколы допросов, Дубровского не сумели опознать даже люди, сидевшие с ним за одним столом.

В классическом, мифориторическом, по происхождению и традиции, искусстве¹⁷, иерархия жанров была напрямую связана с различием двух «правд» и двух «знаний». Со Знанием и Словом в высшем смысле ассоциировался «язык богов», то есть поэзия: ее «глаголы» диктует поэту послушная «велению божию» Муза; со знанием человеческим — «презренная», в шуточной терминологии Пушкина, или «смирренная» проза. Именно она отсылала читателя к профанной правде человеческого общения: к разговорам о том, что в жизни *случается и происходит*, к «знанию по рассказам», «по слухам», «по рассказням»¹⁸. Сугубо «прозаические» жанровые обозначения в «классической»¹⁹ поэзии как раз и должны

были означать некоторую *профанацию* поэзии, забывающей «язык богов» ради шутки, развлечения — или ради *правды*. Выразительным примером здесь является слово «сказка», взятое для обозначения заимствованного из французской литературы «легкого» жанра «conte», где оно было использовано как раз в старинном его значении, утверждая, в шутку или всерьез, нефикциональность этого жанра. Термином «сказка» обозначался довольно широкий диапазон «поджанров»: от «были», «басни», «притчи», «анекдота», рассказанных с нравоучительной или сатирической целью, до «древней повести в вольных стихах» (подзаголовок «Душеньки» Богдановича), где автор с изящным остроумием «доказывал» фактографическую достоверность мифологического сюжета, ссылаясь на «источники» — сочинения писателей древности. В любом случае этим термином задавалась установка на то, что рассказывается «истинное происшествие» из недавнего, или легендарно-далекого, или даже баснословного прошлого, «когда животные еще разговаривали». Здесь-то и коренилась принципиальная «несерьезность» этого жанра: важен был не шуточный тон и не забавный сюжет, а как бы забвение *высших истин* ради простой, человеческой *правды* и житейской морали.

Заметим, что синонимия терминов «сказка» и «повесть» по отношению к жанру «conte» может служить объяснением «терминологических колебаний» Пушкина при выборе подзаголовка «Кавказского пленника» («Назовите это стихотворение сказкой, повестью, поэмой или вовсе никак не называйте» [X, 35]), тем более что Пушкину уже приходилось эту синонимию обыгрывать. В «Руслане и Людмиле», поэме, использовавшей традицию «сказки», автор вводит пародию на «Двенадцать спящих дев», противопоставляя компрометирующую *правду* о двенадцати девах *поэтическим вымыслам* Жуковского. Именно здесь Пушкин называет свою поэму «повестью»:

Прости мне, северный Орфей,
Что в повести моей забавной
Теперь вослед тебе лечу
И лиру музы своенравной
Во лжи прелестной обличу.

<...>

...возможно ль?.. нам солгали!

Но правду возведу ли я?.. (IV, 60–61)

Кстати, этой шуткой, обыгрывающей жанровую семантику, Пушкин поддержал столь же шутливый «историзм», заявленный в самом начале поэмы: «Преданья старины глубокой». Напомним уж заодно, что в финале «Графа Нулина» автор называет свою поэму «сказкой» в тот самый момент, когда дает понять, какими путями рассказанное им забавное происшествие стало известно «всему соседству», а значит, и ему самому:

Тем и сказка
Могла бы кончиться, друзья;
Но слова два прибавлю я.
Когда коляска ускакала,
Жена все мужу рассказала
И подвиг графа моего
Всему соседству описала.

Не менее показательна эпиграмма на Н. М. Карамзина (1817 г., приписывалась Пушкину), использующая коренную двусмысленность этого слова:

«Послушайте: я сказку вам начну
Про Игора и про его жену,
Про Новгород, про время золотое,
И наконец, про Грозного царя...»
— И, бабушка, затеяла пустое!
Докончи нам «Илью-богатыря» (I, 243)

Здесь слово «сказка» означает, во-первых, жанр, называвшийся в те времена «простонародной сказкой» (которая, конечно же, — «ложь»); во-вторых, «протокольную», записанную правду, «то, что было на самом деле», «быль»; «повесть о...» — как в старину могла называться летопись. Потому и выходило, что «История» Карамзина якобы вполне «корректно» может быть названа «сказкой». Таким образом, в одном ряду с «повестью» оказывается не только «сказка», но и «предание», и «история».

Поэтическое словоупотребление внесло или подчеркнуло в слове «повесть» новые значения, например, *воспоминания*, сокровенной жизни сердца: «Все здесь напоминает мне бывшее / И вольной, красной юности моей / Любимую, хоть горестную повесть» (V, 452); «Так ты, Языков вдохновенный, / В порывах сердца своего, / Поёшь Бог ведает кого, / И свод элегий драгоценный / Представит некогда тебе / Всю повесть о твоей судьбе» (V, 89); «Но сквозь надменность эту я читал / Другую повесть: долгие печали, / Смиренье жалоб...» (IV, 331). Романтическая поэма срифмовала его со словом «совесть» и подчеркнула в нем исповедальный смысл: у Пушкина — «Свою доверчивую совесть / Он простодушно обнажал. / Евгений без труда узнал / Его любви младую повесть...» (V, 45); у Баратынского: «Елецкой в тягостную повесть / Минувших дней своих вступил, / Свою запутанную совесть / Он перед Верой обнажил...» («Наложница»); у других поэтов: «И там младенческую совесть / Мне юный друг разоблачал; / Слух прихотливой приучал / Внимать затейливую повесть / Про были прадедовских лет...» («Витязь мести» А. П-ского); «Ужасный ряд минувших дел / В нем разжигал и мучил совесть; / Ему в ночной бессонный час / Шептал неумолимый глас / Убийств затверженную повесть» («Чека» Ф. Алексеева). Часто слово «повесть» сопровождают «меланхолические» эпитеты: «печальная», «горестная», «смиренная»: «Я рассказал ему все... Бедный Миронов! — сказал он, когда кончил я свою печальную повесть» (VI, 486).

Тот же оттенок сердечности появился и в слове «предание»: «Еще ж одна мольба: вы слушали стократ / Стихи, летучих дум небрежные созданья, / Разнообразные, заветные преданья / Всей младости моей» (II, 260); «Приди: огнем волшебного рассказа / Сердечные преданья оживи» (II, 276), — а в представлении об *исторических преданиях* — значение *воспоминаний народа*. Поэтому в «Медном всаднике» История могла быть названа «родными преданьями» — в лад с элегической темой забвения, предсказывающей участь бедного чиновника:

Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало

И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно забыто.

Предания, разумеется, были источниками исторических сведений; «ученым сличением преданий» (VII, 133), устных и письменных, определялась профессиональная честность историка, но в поэзии это слово сохраняло элегическую окрашенность, и сам образ коллективной памяти оказался довольно внятно аллегоризован и персонифицирован. Показательно, что в элегических стихах, заканчивающих одическое Вступление к «Медному всаднику», «вспоминанье» гармонически точно рифмуется с «повествованьем»:

Была печальная пора,
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ.

Всего сказанного, кажется, достаточно, чтобы стало ясно, что и в языке народа, и в поэтическом сознании пушкинского времени отчетливо присутствовал архаический образ *молвы* (или иначе — «круговорота общения»). Исследуя внутреннюю языковую форму концепта «Слово», Степанов указал на имеющиеся в древнегреческом языке «своеобразные существительные, встречающиеся только в образованиях от глаголов и часто означающие персонифицированные понятия — существа, богов и т. п.»²⁰. Именно таким персонифицированным, аллегоризованным понятием в русском языке является существительное «*молва*». В поэзии Пушкина она, так же, как *слава* и *злословье*, «говорит», «твердит», «трубит», «трезвонит», носит на своих крыльях *слухи*. Может показаться, что ее образ, особенно в пушкинских «простонародных сказках», — сугубо фольклорного происхождения. Но это далеко не так. В мифориторической культуре этот образ, конечно, вполне прецедентен.

В пушкинской поэме «Цыганы» есть эпизод, где Алеко слушает бытующий среди цыган рассказ о том, что когда-то среди них жил сосланный в эти дикие степи «царем» некий «святой старик»,

который был слаб, как ребенок, но имел «песен дивный дар / И голос, шуму вод подобный», и Алеко, вместе с читателем, понимает, что речь идет об Овидии. Это преданье, передаваемое их уст в уста на протяжении многих столетий, — впечатляющий образ памяти Молвы от личности такого масштаба, как Овидий: его стихи, слава великого поэта — или легенды, связанные с его жизнью и смертью:

Так вот судьба твоих сынов,
О Рим, о громкая держава!..
Певец любви, певец богов,
Скажи мне, что такое слава?
Могильный гул, хвалебный глас,
Из рода в роды звук бегущий
Или под сенью дымной кущи
Цыгана дикого рассказ? (IV, 215)

Заметим, что весь этот эпизод отсылает к стихам здесь самого Овидия, и не только к его «Письмам с Понта» и «Скорбным элегиям» (о чем уже много раз писалось). Сама тема *славы-молвы*, скорее всего, навеяна XII книгой «Метаморфоз» (ст. 39–65), где Овидий рассказал, откуда троянцы проведали, что к ним плывет греческая армада: это Молва разнесла слухи о том, «что с сильным пришли ополчением Греков суда». Аллегорический портрет Молвы — богини Фамы²¹ — это изображение места, где она живет:

Есть посредине всего, между морем, сушей и небом,
Некое место, оно — пограничье трехчастного мира.
Все, что ни есть, будь оно и в далеких пределах, оттуда
Видно, все голоса человечьи ушей достигают.
Там госпожою — Молва; избрала себе дом на вершине...²²

И далее наглядно изображено то, что Степанов назвал «круговоротом общения»:

В атриях — толпы. Идут и уходят воздушные сонмы.
Смешаны с верными, там облыжных тысячи слухов
Ходят; делиться спешат с другими неверною молвью,

Уши людские своей болтовнею пустой наполняют.
Те переносят рассказ, разрастается мера неправды;
Каждый, услышав, еще от себя прибавляет рассказчик²³.

«Верной», говорит Овидий, знающей все, в том числе *правду*, делает Молву ее способность все слышать, неверной — человеческие свойства: легкое верие, заблужденность, склонность к глупому ликованию, восторгам и страхам, которые, превращаясь в шепоты, бормотанья, неясные слухи, наполняют невнятным шумом жилище Молвы²⁴.

Это — рефлексивный взгляд на молву и ее способность передавать правду, при всем понимании, что никакой другой *человеческой* правды не может быть.

В эпоху, когда интерес к истории оказался одним из ведущих в движении культуры, проблема знания-по-рассказам должна была стать особенно актуальной. О свойствах Молвы, о ее способности передавать правду не может не размышлять историк, если его цель — выяснить и рассказать, «как это было на самом деле». Ведь материал, из которого он должен возвести здание Истории, — это те же «предания», устные или письменные, легенды, мнения, слухи и толки: невнятные шепоты и темные миражи, слуховые галлюцинации Молвы, — из-за чего сама возможность Истории как *правды* о человеческой жизни оказывается проблематичной, и неизбежно возникает вопрос о другом знании и другой истине, той, которая дается свыше. Или какой-то другой. «Карамзин, — писал П. А. Вяземский, — не мудрствуя лукаво, провел Русскую историю широкими путями Провидения. Многие, которым показалось, что этот способ слишком прост, селятся провести ее сквозь иглиные уши особых систем»²⁵.

В литературе эпохи романтизма проблема знания-по-рассказам подверглась своего рода экспериментальному исследованию, не без участия жанра повести, как прозаической, так и в стихах, причем, здесь эта культура шла следом за Н. М. Карамзиным. У Пушкина есть образ рассказчика, создающего свои *повести* так же, как их создает молва. Это образ И. П. Белкина, который, в сущности, является персонификацией проблемы знания-по-рассказам, а точнее, самой молвы, которая ценит только правду, но при этом всегда ее

перевирает. Обратим внимание на то, как Белкин объясняет читателям истинность своих повестей: «Я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живостью рассказа» (VI, 181), — и сравним это замечательное определение жанра с тем эпизодом в «Письмах русского путешественника», где Карамзин дал своего рода урок создания *справедливой повести* (в стихах): «Хозяйка <...> милым голосом <...> рассказала нам печальный лионский анекдот <...> “Дайте мне слово описать это приключение в русских стихах”. — “Охотно, но позвольте немного украсить”. — “Нимало. Скажите только, что от меня слышали” <...> “По крайней мере в рассказ можно вместить некоторые мысли, нравственные истины”. — “Дозволяю. Сдержите же слово”. — Я сдержал его и написал следующее...» — и далее следует «стихотворение» «Алина»²⁶. Изображенные Карамзиным принципы «перевода в литературу» достоверного случая, в сущности, — те самые, какими должен руководствоваться историк. Для пушкинского простодушного рассказчика «истина» и «анекдот» — синонимы, а «повесть» — это подробное изложение происшествия, пересказ услышанного, без отступлений от «истины». Но объявленное им *украшение* истины «живостью рассказа» — это по-пушкински лукавое признание, которое читатель должен списать на крайнюю философскую и литературную невинность Белкина, маскирующую виртуозное жанровое мышление его создателя. Почему собеседница автора, у Карамзина, известная своей честностью и благонаравием, не позволяет «украсить» сюжет? Потому что, в силу врожденной архетипичности человеческого мышления и законам интертекста, «красиво» рассказанная правда (особенно в стихах) неизбежно окажется подведением «случая», «происшествия» под тот или иной миф, идею, концепцию. Ведь почти вся хитрость поэзии — в ее подтекстах. А вот сослаться на достойный доверия *источник* («Скажите только, что от меня слышали») он имеет полное право, и это будет гарантией *истинности*. Что же касается «мыслей», которые можно «вместить» в рассказ, то они, будучи лишь приложены к рассказу, а не «растворены» в нем (в отличие от «подтекста»), не будут подправлять его в сторону *должного*, как это по определению делает поэзия, и событие как *факт* ничего не потеряет в своей достоверности.

Замечательно, что именно эти принципы повествования декларируются создателями массовых байронических «повестей в стихах», где этот жанр оказался чем-то вроде «перевода в стихи» жанра «справедливой повести». Уловив в этих жанрах нечто общее, массовое сознание пошло по пути их отождествления: для «простого» читателя литература «нон фикшн» — всегда актуальное и увлекательное чтение, а *непридуманность* сюжета служит отличным оправданием «слабой», «простой» повести: «Я без таланта и искусства / Простую повесть рассказал»²⁷.

Рассмотрим на ряде примеров, взятых как из массовой, так и из «образцовой» литературы, как в этом жанре была реализована установка на нефикциональность повествования.

В одном из самых ранних (и слабых) подражаний «Кавказскому пленнику» — «Киргизском пленнике» Н. Муравьева²⁸ правдивость сюжета подчеркнута многократно. Этой цели служит взятый в скобки второй подзаголовок «повести» («Взята с истинного происшествия Оренбургской линии»), эпитафия из Пушкина, сообщающий, что автор написал поэму ради «священной истины»; разговор о критиках в XLII главе; а также длинное, на целую страницу, посвящение вероятному свидетелю или наслышанному о происшествии генерал-майору А. А. Писареву, с перечислением чинов и орденов, — посвящение поэмы столь достойному человеку должно было подтвердить «истину рассказа» и тем самым отвести возможные упреки относительно «слабости поэтического создания».

В повести «Чека» Ф. Алексеева²⁹ той же цели придать сочинению «важность истины»³⁰ служит прозаическое начало — историческая рама для балладного сюжета: «В 1773 году, в царствование Екатерины Великой, знамя бунта возникло на берегу Урала, в станицах казацких. В начале возмущения многие из бунтовщиков были схвачены; но сильные толпы, под предводительством Уральского казака Ивана Чеки, удалились на линию Оренбургскую». Описывается пугачевский бунт, упоминаются имена Бибикова и Михельсона, усмирение мятежа: «...угасли пожары, обновились храмы, процвели города и селы <...> твердая тишина воцарилась на гранитном хребте Урала». А далее — в стихах — следует: ночной пейзаж, внезапное, как и должно в байронической поэме, появление героини, — фрагментарно и вершинно изложенный сюжет о люб-

ви и разлуке, о роковом, заветном кинжале, на котором проступает кровь в час гибели «злодея», о смерти его возлюбленной — вполне стандартное «байроническое» повествование с неизбежным изображением «свидетельства»: «И полон сей курган молвою, / Он полон тайной неземною, / И девы бранной той земли / Сей холм “кровавым” нарекли»³¹.

«Хиосский сирота» П. Ободовского³² в этом смысле особенно интересен. Он представляет собой беллетризованное и изложенное стихами и прозой объявление о сборе средств в пользу маленького турецкого пленника. Снабженный большим количеством примечаний, подстрочных и концевых, стиховой текст рассказывает от первого лица («Узнайте повесть сироты») о реальной судьбе греческого мальчика, после долгих злоключений спасенного из турецкого плена и нашедшего убежище в России. «Хиосский сирота, — сообщает автор в примечании, — находится ныне в С. Петербурге и воспитывается в одном из лучших казенных заведений, на иждивении Ея Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Феодоровны». Из других примечаний читатель узнает подробности об острове Хиос и о резне, устроенной на нем турками, имена покровителей мальчика и проч. «Повесть сироты» заканчивается тем, что с корабля он завидел «России мирные поля». Далее следует авторский прозаический текст: «В Одессе не кончились бедствия Хиосского сироты: там он опасно занемог...». В конце сообщается, что бедная его мать в Одессе плачет об оставшемся в плену брате сироты малолетнем Ламбрине и вместе с «многими Особами» мечтает о его выкупе, а также о том, что сочинитель посвятил слабый труд свой на ускорение сбора. Оказывается, таким образом, что цель этой «повести» находится «в жизни», за пределами поэзии, но композиция поэмы: сообщение разного рода сведений в форме исповеди героя, с пояснениями и лирическими отступлениями сочувствующего ему автора, вершинность, мотивированная целью сочинения, — как и сама тема борьбы греков за независимость, а также посвящение «Друзьям греков», при том что самый знаменитый из них — Байрон, — делает «Хиосского сироту» во всех смыслах *байроническим* произведением, и вполне подражательным. Стремление рассказать «только правду» вообще часто является внутренним оправданием

шаблонных текстов: субъективная искренность и отсутствие художественной рефлексии не дают автору заметить, что его «истинное повествование» ориентировано на какой-то образец, почему в массовой культуре и появляется огромное количество «почти неотличимых друг от друга экземпляров, претендующих, однако, на индивидуальность»³³.

Следует сказать, что авторы «повестей в стихах» в своем стремлении рассказать только «истину», как и во многом другом, следовали за Пушкиным. В Эпиллоге «Кавказского пленника» они уловили довольно смутную для нынешнего читателя отсылку к молве как источнику этого и других возможных сюжетов:

Так муза, легкий друг Мечты,
К пределам Азии летала
И для венка себе срывала
Кавказа дикие цветы
<...>
Богиня песен и рассказа,
Воспоминания полна,
Быть может, повторит она
Преданья грозного Кавказа.

Сначала поэт упоминает предания далекого и недавнего прошлого:

Расскажет повесть дальних стран,
Мстислава древний поединок...
Измены, гибель россиян
На лоне мстительных грузинок...

Затем одическое воображение уносит его к «воспоминаниям будущего», возвещая победы русских войск, грозную славу Ермолова, замирение Кавказа и печальную участь его «гордых сынов»:

Сражались, гибли вы ужасно;
Но не спасла вас наша кровь,
Ни очарованные брони,
Ни горы, ни лихие кони,
Ни дикой вольности любовь!

И в этом отдаленном будущем («И смолкнул ярый крик войны: / Все русскому мечу подвластно»), он предугадывает, какими окажутся будущие «*предания*» об этой войне: в них уже не русские, как Пленник, а кавказцы будут страдательными героями:

К ущельям, где гнездились вы,
Подъедет путник без боязни,
И возвестят о вашей казни
Преданья темные молвы. (IV, 130–131)

Стоит заметить, что в числе поэтов, хорошо расслышавших смысл этих стихов, был юный Лермонтов: финальные строки пушкинской поэмы в 1828 г. взяты эпитафией к поэме «Черкесы», позже он «*повторит*» одно из таких *преданий* в поэме «Мцыри».

Установка на изображение истинного происшествия или слухов о нем в южных поэмах была поддержана: в «Бахчисарайском фонтане» — упоминанием «фонтана слез» и «младых дев», от которых поэт узнал печальное преданье; в «Цыганах» — намеком на *истинность*, содержащуюся в имени героя, а также легендой о пребывании Овидия в Бессарабии. Как видим, массовое сознание имело повод и основание видеть в «Кавказском пленнике» изображение одного из «случаев», о которых рассказывают русские, воюющие на Кавказе.

Еще более явно «нефикциональность» заявлена в поздних поэмах Пушкина, начиная с «Графа Нулина». В 1828 г. «Нулин» был напечатан под одной обложкой с поэмой Баратынского «Бал». Общее название «Две повести в стихах» подчеркнуло принадлежность поэтов к одной группе, и это вызвало бурную реакцию противников романтизма. Н. И. Надеждин посвятил этому изданию специальную статью, потому что увидел в обеих поэмах (он их назвал «прыщиками» на лице русской литературы) выражение крайнего «нигилизма» и «ничтожества», до которого докатился русский байронизм³⁴. Обратим внимание: в обеих поэмах источник сюжета — молва, и героини обеих повестей — это женщины, о которых «говорят», особенно Нина Баратынского: «Злословье правду говорило...»; «Не утомлен ли слух людей / Молвой побед ее бесстыдных / И соблазнительных связей?». О «стишках» на смерть героини автор тоже «услышал»: «Обильна слухами столица; / Молва какая-то была, / Что их за-

конная страница / В журнале дамском приняла». Ссылки на молву, всеобщий шепот, злословье сопровождают повествование, и автор поэмы оказывается одним из многих, кто их слушает, и немногих, кто знает героиню лучше, чем «все», и относится к ней с большей, чем все, симпатией и сочувствием.

Сюжет «Графа Нулина» — «соблазнительное происшествие», случившееся в одном из уездов России и не утаенное героиней этой «истории». Здесь автор — один из слушателей, с удовольствием повторяющий анекдот, случившийся с Натальей Павловной, и никому особенно не сочувствующий: ни ей, ни Нулину, ни мужу, никого не боящийся скомпрометировать и не стремящийся выяснить, насколько правдиво рассказанное. Конец поэмы, неожиданно выводящий из-за кулис соседа «двадцати трех лет», намекает на стиль светских обиняков, которыми питается молва и сплетня: «Но кто же более всего / С Натальей Павловной смеялся? <...> Муж? — Как не так! Совсем не муж». А шутливая мораль пародирует остроты, намеки и нравственный пафос «светской злости»: «Теперь мы можем справедливо / Сказать, что в наши времена...». Таким образом, в системе письменной культуры обе повести были как бы записью двух происшествий, о которых читатель мог и сам где-нибудь услышать.

Сюжет «Полтавы» заявлен как основанный на предании, а Мазепа и Мария — герои иногда сочувствующей, а иногда злоязычной молвы:

Что стыд Марии? что молва?
Что для нее мирские пени ... —

молвы, которая через сто лет помнит не очень многое: «героя Полтавы» (Петра), бегство Карла («...мхом поросшие ступени / Гласят о шведском короле»); она забыла Мазепу, но помнит его позор («Раз в год анафемой доньине, / Грозь, гремит о нем собор»). И совсем забыла Марию:

...преданья
Об ней молчат. Ее страданья,
Ее судьба, ее конец
Непроницаемую тьмою
От нас закрыты.

Но сохранились *песни* Мазепы, а вместе с ними и ее смутная тень:

<...> Лишь порою
Слепой украинский певец,
Когда в селе перед народом
Он песни гетмана бренчит,
О грешной деве мимоходом
Казачкам юным говорит.

В «Домике в Коломне» на «знание по слухам» намекает пародийное «неведение» автора. Автор так мало знает, что фрагментарность сюжета превращается в чуть видный пунктир. В особенности же личность героя оказывается загадочной, как, собственно, и должно быть в легенде, предании или, как в данном случае, анекдоте. Читателю так и остается неизвестно, кто скрывался под маской кухарки, откуда он пришел и куда ушел, хотя можно заподозрить, что именно о «Маврушке» автор знает куда больше, чем о Параше и ее матери.

В «Медном всаднике» прозаическое Предисловие утверждает: «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине», — и читатель волен думать, что «истинны» не одни только «подробности наводнения», но и все, что случилось с бедным Евгением. И действительно: мало ли людей утонуло во время «бунта» Невы, мало ли домов было снесено и разрушено, многие потеряли своих близких, отчаялись и «обезумели» от горя, многим могло прийти в голову, что Петр виноват в несчастье, постигшем город. В народе издавна ходили слухи о «царе-антихристе», о проклятии, лежащем на его городе. Рассказывали и о чиновнике, «оседлавшем» мраморного льва и так спасшемся от потопа. Наведения на эти *слухи* (напечатанные, однако, «в тогдашних журналах») ³⁵ встречаются в поэме на каждом шагу, а упоминания «бедного поэта», «хозяина», «чиновника», людей, видевших безумца во время его скитаний, создают образ «мира», передающего из уст в уста рассказы о его судьбе, и читатель получает право гадать, какими путями эти рассказы дошли до автора. Если читатель, к тому же, вспомнит о «Домике в Коломне» (а поэтическая система Пушкина это допускает и даже подразумевает), то сфера догадок расширится. «Бедный поэт», снявший каморку Евгения, — не сам ли автор? Или его «товарищ»? А кто этот

чиновник, посещающий «пустынный остров»? Может быть, он-то и нашел Евгения у порога «домишки ветхого» и рассказал об этом автору или его другу? Так или иначе, история Евгения — это «петербургская повесть», местное предание, которое можно услышать от жителей, толкующих знаменитом потоке.

Итак, и для высоких образцов этого жанра (у Пушкина, Баратынского, Лермонтова) отсылка к *молве* как первоисточнику повествования является почти обязательной. Но эта отсылка всегда игровая и пронизанная рефлексией, если не иронией, а массовая культура творила свои «повести», в сущности, веря в свою способность передать *правду факта*, не подвергая ее сомнению, не рефлекслируя, не *остранняя* сказанного молвой и не подозревая о том, до какой степени истина знания-по-рассказам проблематична. И здесь возникает ряд новых вопросов, с которыми мы неизбежно выходим в широкий круг проблем, актуальных в современной исторической науке. В одной из недавних монографий он определен следующим образом: «Как думают историки»³⁶. Но это уже другой круг.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Критика и семиотика. Новосибирск, 2010. № 14. С. 68–84.

¹ См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 153 и др.

² Худошина Э. И. Путем пародии: от «Кавказского пленника» к «Медному всаднику» // Текст и тексты: Межвуз. сб. науч. трудов. Новосибирск, 2010. С. 54–73.

³ См.: Жирмунский В. М. Библиография // Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978. С. 397–407. Жанр русской романтической поэмы здесь представлен с исчерпывающей полнотой.

⁴ См.: Левин Ю. И. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // *Finitis duodecim lustris*: Сб. статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллинн, 1982. С. 151–154.

⁵ О том, как появился подзаголовок «повесть» в «Кавказском пленнике», см.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин... С. 238-239; *Проскурин О. А.* Комментарии // Пушкин А. С. Сочинения: Коммент. изд. под ред. Дэвида М. Бетеа. М., 2007. Вып. 1. Поэмы и повести. Ч. 1. С. 192.

⁶ Тексты Пушкина цит. по изд.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. С. 161. Далее указание на том и страницу этого издания даются в тексте в круглых скобках; тексты поэм цитируются без указания страницы.

⁷ В данном случае — собственно языковой картины: «...язык “знает” о мире немного (в сравнении со всем, что вообще знает человечество), потому что язык — это исторически п е р в а я моделирующая семиотическая система человеческого сознания, первый запечатленный взгляд на мир». См.: *Мечковская Н.* Что «знают» о мире языки? // Мечковская Н. Язык и религия: Лекции по филологии и истории религий. Гл. 1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Mechkov/02.php (дата обращения — 01.08.2010).

⁸ *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Языки рус. культуры, 1997. С. 246–247.

⁹ См.: *Степанов Ю. С.* Константы... С. 40 и след.

¹⁰ «Различие двух рядов знания, — замечает Степанов, — выражается и в современном русском языке различием производных: *по-знать* при *знать* означает только совершенный вид того же самого действия; но *поведать* при *ведать* означает нечто другое — передачу знания другому человеку» (*Степанов Ю. С.* Константы... С. 345).

¹¹ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Рус. яз., 1981–1982. Т. 3. С. 151.

¹² «Старослав. мльва, мльвити означает ‘шум’, ‘смятение’, ‘шуметь’, ‘хлопотать’ (θόρυβος, θορυβεῖσθαι), каковое значение развилось, вероятно, из более древнего ‘бормотать’, ‘жужжать’, сохранившегося в живых южнославянских языках (например, в словенск. *mólvti* ‘murren, brummen’ <...> болгарск. же мльви — ‘ссора’, ‘сплетни’ <...> вероятно, является или заимствованием из церковного языка или естественным продолжением того значения, которое было уже в языке староболгарском» (*Ляпунов Б. М.* Памяти акад. А. А. Шахматова // Изв. ОРЯС. № 29(1924). 1925. С. 75–76). Слово «повешивание», таким образом, можно понять как тот же шум и смятение, сопровождающийся пересказами некоей, вызывающей всеобщее негодование, «истории».

¹³ Словарь Академии Российской. Спб., 1822. Ч. 4.

¹⁴ *Даль В. И.* Толковый словарь... Т. 3. С. 151.

¹⁵ Ср.: «**Поведовать**, **поведать** что кому, возвещать, из(по)вещать, объявлять, говорить, оглашать, рассказать, объявить, изъяснить <...> *Сход-*

ка повещена, повестили сходку» (Даль В. И. Толковый словарь... Т. 3. С. 150, 151).

¹⁶ Даль В. И. Толковый словарь... Т. 4. С. 190.

¹⁷ А. В. Михайлов характеризовал классическую (восходящую к античным истокам) культуру как мифориторическую или морально-риторическую систему культуры: она основывается на готовом слове, которое дано поэту как готовый смысл, форма понимания и обобщения «всего, что есть». «Это именно система, система организованного словом морального знания <...> Все держится целым: поэзия — знание — мораль...» (Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 510).

¹⁸ См.: Степанов Ю. С. Константы... С. 344–345.

¹⁹ Л. В. Пумпянский, рассматривая русскую литературу XVIII–XX вв. как завершающее звено античной традиции, называет всю эту литературу «классической», ибо она находится «в известном отношении к не своей абсолютной ценности»; «не классична релятивированная литература» (Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 30); С. С. Аверинцев такой тип литературы определил как «рефлексивный традиционализм» (Аверинцев С. А. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М, 1981. С. 3).

²⁰ Степанов Ю. С. Константы... С. 361.

²¹ Лат. fama — слух, репутация, молва. В римской мифологии и поэзии она персонифицирована.

²² Овидий. Метаморфозы / Пер. с лат. С. В. Шервинского // Овидий. Собр. соч.: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 256.

²³ Там же.

²⁴ В оригинале:

illic Credulitas, illic temerarius Error
vanaque Laetitia est consternatique Timores
Seditioque repens dubioque auctore Susurri...

Ovidius. Metamorphoses. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.netlibrary.net/eBooks/Wordtheque/la/OvidMeta.txt> (дата обращения — 01.07.2010).

²⁵ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Спб., 1879. Т. 2. С. 362.

²⁶ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Повести. М.: Правда, 1980. С. 431.

²⁷ Витязь мести. Батурицкий рассказ А. П-ского. М., 1829.

²⁸ Киргизский пленник, повесть в стихах Н. Муравьева. М., 1828.

²⁹ Чека, уральская повесть. Сочинение Федора Алексеева. М., 1828.

³⁰ В рецензии на «Борского» А. Подолинского Н. И. Надеждин, справедливо усомнившийся в «истинности» рассказанного, восклицал: «Будь это событие историческое или по крайней мере основанное на народном предании — тогда б оно имело для нас важность истины или прелесть наследственной собственности — прелесть родного!.. Но сочинять нарочно такие истории <...> значит изнурять воображение над пустяками!» (*Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 72).

³¹ Ср. с «восточной повестью» Лермонтова: «Поныне возле кельи той / Насквозь прожженный виден камень <...> Еще стоят до сей поры / Зубцы развалины старинной, / Рассказов, страшных для детей, / О них еще преданья полны...» («Демон»).

³² Хиосский сирота Платона Ободовского. Спб., 1828.

³³ См.: Левин Ю.И. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // *Finitis duodecim lustris*: Сб. статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллинн, 1982. С. 153.

³⁴ *Надеждин Н. И.* Две повести в стихах: «Бал» и «Граф Нулин» // *Вестник Европы*. 1829. № 3. С. 215–230.

³⁵ См.: *Пушкин А. С.* Медный всадник. Л.: Наука, 1978. С. 103–124.

³⁶ См.: *Копосов Н. Е.* Как думают историки. М., 2001.



17 Описание семантики «Цыган»

Общие интерпретации идеологического содержания пушкинских «Цыган» опирались на фиксацию исходной биполярности *Алеко — табор* (синонимически представимой как оппозиция «городской цивилизации» и «естественного порядка»)¹. Более детальная регистрация семантических оппозиций, лежащих в основе текста поэмы, позволила сделать вывод о том, что в «Цыганах» идет спор вокруг «основных понятий» — таких как *свобода, слава, счастье, страсти, судьба*². Вместе с тем, нетрудно заметить, что принцип противоречия распространен и на другие «понятия», причем лексическое тождество не является обязательным условием варьирования. Напр., несомненно значимым является способ распределения по полюсам *Алеко — табор* понятия жизнь. Цыганский табор последовательно определяется как мир, не знающий «смерти» («Всё живо посреди степей» [179]³). На этом фоне характеристика, даваемая центральному персонажу в V главке (целиком посвященной «совмещению» Алеко с «табором»):

Он, прежних лет не помня даже,
К бытью цыганскому привык (188), —

содержит определенный отрицательный намек — намек на непривыкание к цыганскому житью. Это вытекает из игры на разложении лексемной пары *житье-бытье* и из сличения ее с репликами Земфиры и Старика в первой и последней главках:

Он хочет быть как мы цыганом (180)

Но жить с убийцей не хотим (201).

Ясно, что все три этих примера находятся в четком взаимном соответствии и обусловлены противопоставлением «Алеко» семе 'жизнь' внутри цыганского универсума. Но интересно, как и когда лексема «жизнь» всё же увязывается с Алеко. Оказывается, это происходит при перенесении точки зрения за пределы цыганского табора. Так, в «мемуарном» (до-таборном) контексте III главки:

И жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой (184), —

ср. здесь же:

Теперь он вольный житель мира (183), —

то есть опять-таки «выход» за пределы «табора». Ср. также дальнейшее обыгрывание семы 'жизнь' в «несобственно-авторской» концовке II главки:

Так чуждо *мертвых* наших нег,
Так чуждо этой *жизни* праздной,
Как песнь рабов однообразной! (182) —

и в «несобственно-прямой речи»⁴ Алеко в III гл.:

И *жизни* не могла тревога
Смутить его сердечну лень... (184).

Таким образом, четкость распределения семы жизнь по идеологическим полюсам аннулируется переключением ее за устанавливаемую самим текстом границу.

Может возникнуть предположение, что пересечение указанной лексемой семантических «границ» вызвано особой, априорной ее многозначностью и не показательно для характеристики семантических операций, специфических для данного текста. Возьмем в той же нашей формуле:

К бытию цыганскому привык, —

другой член — *привык* — и сравним его с предыдущими случаями употребления этой лексемы в тексте:

Его молоденькая дочь
Пошла гулять в пустынном поле.
Она привыкла к резвой воле,
Она придет... (180)

Будь наш — привыкни к нашей доле,
Бродящей бедности и воле (180)

Гнезда надежного не знал
И ни к чему не привыкал (183; III гл. — об Алеко)

Но он к заботам жизни бедной
Привыкнуть никогда *не мог* (187; IV гл. — об Овидии).

По сравнению с «жизнью», лексема «привыкания» не несет в себе априорно-«идеологического» заряда и является несравнимо более «элементарной». Тем замечательнее, что все случаи ее проведения в тексте оказываются в конечном счете ориентированными на суммирующую формулу «К бытью цыганскому привык» — таким образом, что не только термин «бытье» будет спроецирован на неоднородные определения «жизни» и противоречивые отношения этой лексемы к Алеко, но и сема ‘привыкание’, прежде чем появляется здесь в своем утвердительном значении, подвергается такой контекстовой «классификации», которая подготавливает подрыв данного «утвердительного» значения ее. Другими словами, хотя «бытье» и «привыкание» до своего появления в нашей формуле поставлены в отдельные и независимые друг от друга контекстуальные гнезда, их совместное появление в формуле связано со сходными семантическими сдвигами.

Это заставляет предположить, что в тексте работает механизм, варьирующий семантику словесных единиц в противоположных направлениях — по линии их «терминологизации», во-первых, и по линии трансформации значений каждого данного термина, во-вторых. Совершенно очевидно, что лексема «привыкания» не случайно вставлена в соответствующие фабульные звенья и последовательно прикреплена к лексемам, принадлежащим к кругу «основных понятий» — «резвая воля», «наша доля»⁵, «ни к чему», «жизнь бедная». Принципиально важным представляется и то, что

все случаи фигурирования лексемы «привыкания» образуют в совокупности некую фрагментарную микрофабулу. Возникает как бы фабула иного уровня (поверх реальной фабульной структуры), — элементы которой не одинаково совпадают с опорными пунктами «реальной» фабулы. Происходит своего рода «переакцентуация» обычного фабульного развития, создающая напряжение между ним и «вторичными» микрофабулами, образуемыми «диалогическими» переключками повторяющихся сем.

Операция «терминологизации» применена в «Цыганах» и по отношению к хронологическим обозначениям. Эпизоды, описывающие драматические повороты фабулы, приурочены к одному и тому же времени суток — *ночью, перед зарей*. Заря упоминается периодически как единственная *определенная* конечная граница каждого отдельного эпизода. Ср. в I гл.:

И в табор на ночь зазвала (180)

Я рад. Останься *до утра*
Под сенью нашего шатра
Или пробудь у нас *и доле* (180)

А завтра *с утренней зарей*
В одной телеге мы поедем (180).

По отношению к этой границе, понятие «дня» оказывается немаркированным внутри цыганского табора, либо приурочиваемым к миру «не-табора». Это обнажено в определении дней как *кочующих*, а также в патологическом *отсутствии дня* в последней, одиннадцатой, главке, события которой протекают в течение суток, но «день» выпал из повествования: главка начинается с «денницы озаренной», вставная парабола о журавле адресована к «туманной, *утренней* поре», а концовка увязана с наступившей ночью. По-видимому, немаркированность *дня* объясняет фольклорный эпитет во фрагменте о «птичке божией» (III гл.):

В *долгу* ночь на ветке дремлет (183).

Ср. интерпретацию «сегодня» в зачине поэмы — с точки зрения ночевки:

Они *сегодня* над рекой
В шатрах изодранных ночуют (179).

Оппозиция *утра/ночи* и дня эксплицирована контрастным сопоставлением табора и города в терминах соответственно «утренней прохлады» и «неволи душных городов» (185), т. е. превалирование «утра» в цыганском таборе служит рудиментарным намеком на прикрепление семы «дня» к противоположному миру. Отсюда ее появление в связи с Алеко — а) в *мемуарном* контексте III главки:

Проснувшись поутру, свой *день*
Он отдавал на волю бога (184) —

и б) узаконение ее в «нормализующем» объединении Алеко с миром табора — V главка:

Он без забот и сожаленья
Ведет кочующие *дни* (188), —

где кочующие по отношению к *дни* является таким же приёмом релятивизации термина, как оксюморонное объединение: «к бытию... привык». Ср. с этим одну из предсмертных реплик Молодого цыгана, оказывающуюся «предсказанием» появления Алеко и предстоящего убийства:

Нет, нет, *постой, дождемся дня* (199), —

а также характеристику Молодого цыгана в песне Земфиры:

Он свежее весны,
Жарче летнего *дня* (189).

Ясно, далее, что включение в «авторский» Эпилог термина «дни»:

Так оживляются виденья
То светлых, то печальных *дней* (203) —

проецируется на всю «микрофабульную» игру с терминами времен суток в поэме.

Аналогично оппозиции *утра/ночи* и дней «маркированным» временем года в фабульных описаниях, относящихся к табору, является либо весна, либо нерасчленимый *весенне-летний* сезон. Как немислим «день» как единица цыганского времени, так внутри цыганского года (в «фабуле») отсутствуют *осень* и *зима*. Упоминания их собраны во внефабульных вставных фрагментах: изгнание «полудня жителя» Овидия трактуется в аксессуарах *зимнего* ландшафта; *осень* фигурирует в обзоре времен года в притче о «Птичке божией» — с оговоркой: «*Людям* скучно, *людям* горе» (т. е. для «птички божией» осень — не больше чем очередной «перелет»); с этим перекликается «поздняя осень» в параболе о журавле последней главки, где «птичка» трансформируется в «журавля», а утверждение «*людям* горе» лишается абсолютно-ограничительного оттенка (теперь: *не только* людям); наконец, к «зимней ночи» приурочен генезис «песни Земфиры» в рассказе Старика⁶. В результате контрастное сопоставление времен года и подчинено общей игре с терминологизацией вербальных единиц, и оказывается способом выделения внефабульных вставок внутри фабульного повествования.

Манипуляциям с хронологизацией эпизодов соответствуют в тексте «перевернутые» характеристики «возрастных» отношений персонажей. С точки зрения «возрастных» оппозиций, Алеко занимает в таборе — и в фабуле — промежуточное положение между Стариком и Молодым цыганом. Это преломляется в двойственности сюжетных функций его — и как «юноши», и как «старого мужа». Вместе с тем употребление «возрастной» терминологии осложнено обыгрыванием той «психологической» интерпретации романтического персонажа, которая получила в письме Пушкина к Горчакову о «Кавказском Пленнике» знаменитую формулу — «старость души»; ср. сходную амбивалентность обозначения Овидия одновременно как «святого старика» и «млад и жив душой незлобной». Но по отношению к Алеко дистрибуция терминов «юноша» и «старый» дополнительно обусловлена: а) особенностями номинационной тактики (см. далее), б) связью с семейной проблематикой поэмы. Быт табора и место Алеко в нем даны в подчеркнуто семейном аспекте:

Между колесами телег,
Полузавешанных коврами,
Горит огонь; *семья* кругом
Готовит ужин... (179)

А завтра с утренней зарей
В одной телеге мы поедem (180)

Мужья и братья, жены, девы (182)

Всё тот же он; семья всё та же (188)

И в лоно хладное земли
Чету младую положили (201), —

но термин *муж* (в ед. ч.) вводится в текст таким образом, чтобы тавтологически уравнивать его с эпитетом *старый*⁷. Противоречивый характер «принадлежности» Алеко к табору как к «семье» иллюстрируется «конвейерной передвижкой» контекстуальных валентностей другого «бокового», «периферийного» термина — *заботы*. Ср.:

Заботы мирные семей (179)

Что ж сердце юноши трепещет?
Какой *заботой* он томим? (183)

Птичка божия не знает
Ни *заботы*, ни труда (183)

Подобно птичке *беззаботной*,
И он, изгнанник перелетный... (183)

Но он к *заботам* жизни бедной
Привыкнуть никогда не мог (187)

Он *без забот* и сожаленья
Ведет кочующие дни (188), —

где *заботы*, подобно предыдущим примерам, пересекает ценностную границу в противоположных направлениях.

Экспликация «градуальных» противопоставлений внутри идеологических «терминов» находит соответствие в «номинационных» особенностях текста. В южных поэмах до «Цыган» апробированы противоположные подходы к наделению персонажей «именами»: в «Кавказском Пленнике» персонажи — безымянные⁸, в «Бахчисарайском Фонтане» — названы (причем, по наблюдению А. Л. Слонимского⁹, имена действующих лиц анаграмматически зашифровывают лексему «гарем»). С точки зрения названности/неназванности, персонажи «Цыган» распределяются по противоположным полюсам в соответствии с параметрами: 1) мужской — женский; 2) принадлежность к табору — непринадлежность (или неполная принадлежность). По первому параметру Старик и Молодой цыган противопоставлены Земфире и Мариуле, по второму — им противостоят Овидий и Алеко. Вместе с тем, Овидий оказывается охватывающим противоположные полюса: акцентирована его принадлежность и к «безымянным персонажам» («забвение» его имени), и к «городскому миру» (отгадка имени). Двухзначность «номинационного определения» соответствует двойственности его характеристики в тексте: «забвению имени» соответствуют «млад и жив душой незлобной» и «дар песен»; «отгадке имени» отвечает «слава», как атрибут городского мира. Ср. отрицательную параллель этой «отгадки имени» (Овидия) и «неотгадки» имени, произнесенного Алеко во сне; ср. также произнесение двух имен во «сне» Алеко (Земфиры и «неотгадываемого»).

Другими словами, и в плане номинационной игры текст построен на комбинаторике оппозиций. С «прагматической» точки зрения эта игра осложнена дополнительными факторами: а) синонимией имени Алеко и имени «автора» и б) обыгрыванием «автобиографических» валентностей имени «Мариулы» в Эпilogue (см. об этом ниже). Что касается Земфиры, то выбор этого имени, по-видимому, продиктован возможностями интерпретации «внутренней формы» его как паронимастического и семантического суммирования триады противопоставленных пространственных терминов — «эфира»¹⁰, «земли» и «мира» (ср.: «Ты для него дороже мира», ср. в III главке: «С ним черноокая Земфира, Теперь он вольный житель мира»; ср. наблюдения В. Ф. Ходасевича о рифменных и смысловых «сводках»¹¹).

На этом фоне требует рассмотрения превращение Алеко в «безымянного» персонажа в III гл. — главке с резко ощутимым отклонением от остального текста. Алеко эвфемистически определен здесь как *юноша* и *он*. Экзотичность наложения табу на имя центрального персонажа тем более бросается в глаза, что главка эта целиком представляет собой его «портрет». Если первое в тексте «Цыган» появление Алеко как безымянного «юноши» может быть мотивировано следующей за термином ремаркой:

По степи *юноша* спешит;
Цыгану *вовсе он неведом* (179), —

то двойное появление термина «юноша» в III гл. такой мотивировки не имеет. По-видимому, объяснение этому можно найти в специфически-жанровом — *элегическом* — ореоле лексемы «юноша», поддерживаемом атрибутом «уныло»¹². (Ср. проекцию Алеко на «элегика» Овидия в IV гл.) «Фольклорная» окраска притчи о «птичке божией» введена в III гл. и как компенсация «безымянности», и как противоположный полюс к «элегическому» юноше: общий портрет Алеко складывается из уравнения «романтического» штампа с аллегорической реаранжировкой «цыганского мироощущения». Параллель с птичкой далее в тексте переводится в параболу о «журавле», но бросает ответ и на рассказ об Овидии (в IV гл.):

Чужие люди за него
Зверей и рыб ловили в сети (186), —

где *не названы* «птицы» (ср. серию пушкинских текстов о птичке и неволе), как не назван Алеко в III гл. Подобно совмещению псевдобезымянности Овидия (в рассказе Старика) и отгадки этого имени с проекцией на «славу» (в «ответе» Алеко Старику) в IV гл., — в третьей главке табуирование имени сопровождается переориентацией серии атрибутов, параллельных «птичке божией», на неожиданный мотив *славы*.

Ср. в III гл.:

Его порой волшебной славы
Манила дальная звезда <...>

И жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой (184) —

и в IV гл.:

Так вот судьба твоих сынов,
О Рим, о громкая держава! <...>
Певец любви, певец богов,
Скажи мне, что такое слава!
Могильный гул, хвалебный глас,
Из рода в роды звук бегущий? (187) —

где слава уравниена с *гулом* (отсюда определение Рима как громкой державы); ср. также проигрывание «славы» далее в тексте в сопровождении смежных терминов, в репликах персонажей и авторских ремарках:

Здесь люди вольны, небо ясно,
И жены *славятся* красотой (193)

И долго мне его паденья
Смешон и сладок был бы *гул* (196)

И близкий *шепот* слышит он —
Над *обесславленной могилой* (198)¹³

Ужасен нам твой будет *глас* —
Мы робки и добры душою ... (201–202)

В стране, где долго, долго брани
Ужасный гул не умолкал ...
В походах медленных любил
Их *песен радостные гулы* ... (203)

Ср. об Овидии:

Имел он *песен* дивный дар
И *голос*, шуму вод подобный (186) —

ср. также: «*Волшебной* силой *песнопенья*» (203) и проекцию «Алеко с *пеньем* зверя водит» (188) на: «Я *диких песен* не люблю» (189)

и «песнь рабов» (182). Таким образом, «ценностные» компоненты *славы* в приведенных кусках свободно циркулируют между противоположными полюсами: из этих уравнений вытекает адресация славы и к «могильному» полюсу, и к полюсу «поэтическому» (цыганские песнопения, Овидий). Общее значение слова суммирует в себе фрагментарные значения, несовместимость которых демонстрируется в самом тексте педализацией разведенных в разные стороны валентностей термина.

Это дает ключ к истолкованию сюжетных функций персонажей поэмы. Во-первых, обращает на себя внимание то, что всех — кроме (наименованных) женских¹⁴ — персонажей можно рассматривать как сюжетные вариации центрального — Алеко; все они даны по отношению к центральному персонажу как его неполные двойники, и ситуации и характеристики, приписываемые в тексте Алеко, апробированы параллельно (с вариациями) в приложении к его дублерам. Такого рода дублерами Алеко можно считать Старика, Молодого цыгана (сцепленных с Алеко вокруг романической интриги), Овидия, «божью птичку» и «медведя»¹⁵, «теоретически» трактующих аспекты отношения Алеко к табору. Расслоение атрибутов и амплуа Алеко по этим сопоставленным с ним персонажам проводится таким образом, что эта операция приводит к обязательным сдвигам в характеристике каждого из входящих в данную оппозицию персонажей. В каждой данной паре (Алеко : птичка, Алеко : медведь и т. д.) происходит корригирование характеристики *каждого* из ее членов. Другими словами, установление цепочек соответствий мотивируется не только необходимостью противоречивой, «динамической» характеристики Алеко; — характеристика сопоставляемых с ним «двойников» оказывается в результате этого тоже перманентно смещаемой¹⁶. Возьмем, к примеру, снова «птичку божью». Мы видели уже, что сопоставление с ней Алеко происходит на фоне трансформации «птички» в «журавля», а сопоставление «Овидия» с Алеко и тезис «Не всегда мила свобода» влечет за собой неназывание птички («Зверей и рыб ловили в сети»), т. е. пара *Овидий : Алеко* усиливает полюс «неволи», а пара *птичка : Алеко* — полюс «воли». Вместе с тем «микрофабульный» ряд птички содержит в себе еще один член — ср. реплику Старика:

где, при проекции на другие компоненты микрофабулы, «птичка» (и тема «воли») скрещивается с идеологическим обыгрыванием темы «возрастов». Эта реплика Старика приобретает тем больший вес, что оппозиция *Алеко* — *птичка* выражает в тексте «генерализирующую» перспективу: Алеко и «мир» («Теперь он вольный житель мира»), тогда как сопоставление его с «медведем» означает проекцию на мир «табора», а сопоставление с Овидием — проекцию на мир «города»¹⁷. Вместе все три этих персонажа суммируют *противоречивые* определения статуса Алеко — по отношению и к городу (1), и к табору (2), и к миру (3): Алеко одновременно — преследуемый законом «беглец» (1), преступник, ссылаемый по «закону» (2) и добровольный мигрант, «изгнанник перелетный» (3). Ясно, что утверждение равноправности каждой из этих характеристик возможно только при узаконивании «противоречия» как конститутивного фермента текста. Все эти три амплуа, по-разному фокусирующие отношения Алеко к городу, табору и миру, отмечены, тем не менее, не антонимичностью, а неполной синонимичностью друг относительно друга. Но еще более важно, что *все* они транспонированы и на «внутреннюю» коллизия Алеко и табора: «городскому» преступлению соответствует двойное убийство в таборе; преследованию «городского» закона — ненаказание («Мы дики; нет у нас законов»); «бездомному статусу» — оставление табором Алеко и «Огня никто не разложил». Набор функций Алеко в «городском» (до-таборном) ряду приведен в соответствие набору его функций, раскрываемых в «таборе».

Здесь находят объяснение странности «Эпилога» (до сих пор рассматривавшегося с чисто «идеологической» точки зрения: «пессимистические» афоризмы концовки¹⁸) и, в особенности, причины переадресовки семантико-вербальных манипуляций, продемонстрированных основным текстом, — к «автобиографическому» *Я* эпилога. При этом мы возвращаемся к «номинационной» проблематике и к проблеме неполного дублирования сюжетных функций персонажей и их взаимного «корригирования». Ключом к эпилогу следует признать не философские сентенции концовки, но их проекцию на презумпцию тождества имени Алеко и «имени» *Я*

эпилога — при симультанном переключении этого последнего из «плана Земфиры» в «план Мариулы»¹⁹ — то есть, неполный намек на параллелизм *Я* эпилога и истории Старого цыгана. Авторское *Я* эпилога, таким образом, демонстративно поставлено точно в те же «соответствия» и валентности, в которых выступал в основном фабульном тексте Алеко, — но с принципиальным смещением из «биографического пласта» Алеко в противоположный ему «биографический пласт» Старика и Мариулы, — и приурочено «во время наше», когда «сложена песня» (199). Для этого в Эпилог введены и элементы «исторической» проекции — на фоне абсолютного «аисторизма» или «доисторизма» (ср.: «*Давно, давно, когда Дунаю / Не угрожал еще москаль*» [194]) основной фабулы. Получается, что «автор» покрывает собою и план, связанный с центральным персонажем, и план, связанный со Стариком и Овидием; он совпадает и с «историческим», и с «доисторическим» пластами текста, с миром табора, как он заявлен в тексте, и с миром города. К Эпилогу и его авторскому *Я* применена та же самая процедура, что и по отношению ко всему тексту и его персонажам. Это смешение текстовой перспективы продиктовано, очевидно, необходимостью «полноту» раскрытия отношений *Алеко : город* и *Алеко : табор* в тексте усилить «полнотой» отношения текста к «миру». Функции эпилога лежат в той же плоскости, что и функция «перевода» текста на язык реальности в «Евгении Онегине»²⁰ или загадочное исчезновение Самозванца из последних сцен «Бориса Годунова»²¹. В рамки пушкинского «текста» уместается и «текст», и его «опровержение» (ср. И. Киреевский о «Цыганах»: «Поэма противоречит сама себе»).

Итак, мы имеем противоположные семантические установки в «Цыганах». Одна заключается в четком обособлении и «определении» слов внутри синтагматических массивов и в превращении лексем в повторные «мотивы-термины». Дело вовсе не в том, что существует явление, в общей поэтике определяемое как «ключевые слова», а в приложении к русской поэзии начала XIX в. получившее в науке название «слов-сигналов» (В. Гофман, Л. Гинзбург). Весь текст организован таким образом, что *любая* входящая в него единица может принять (в зависимости от данного вербального окружения) статус ключевой и, действительно, в ходе раскрытия

вания текста, его принимает. Достигается это варьированным повторением данной единицы и чередованием ее синтагматических валентностей-гнезд независимо друг от друга, по законам фабульного развития, — причем эти «автономные» вариации полярным образом трансформируют значения и термина, и «отображаемого» в нем синтагматического гнезда. Слово стремится стать однозначным (философским, политическим) «термином»; но вследствие потенциальной способности «стать» ключевым и вследствие «градуальной» реализации этой потенции, «термин» оказывается адресованным к противоположным ценностным полюсам. Прерогативы «ключевой» функции в равной мере принадлежат любой семе, семантическая структура «Цыган» в этом смысле не имеет «периферийных» компонентов — как раз в силу того, что нет вербальной единицы, не могущей стать термином, и нет термина, в котором не оказались бы акцентированными противоречащие валентности. Общеизвестно, что *цепи* — слово-сигнал в гражданской поэзии пушкинского времени. В «Цыганах» же это — бытовая реалья экзотической идиллии. «Медведя рев, его цепей / Нетерпеливое бряцанье» (182) — означает поначалу не более чем готовность «в путь недальний». Однако включение «цепей» в характеристику, которую Алеко дает «городу»:

Главы пред идолами клонят
И просят денег и *цепей* (185) —

переносится в «идиллической» V гл. (188) на вольный мир цыганского табора:

Медведь — беглец родной берлоги...
...Цепь *докучную* грызет²² —

и здесь же:

Земфира поселян обходит
И дань их вольную берет, —

где вольная дань, конечно, ироническая переформулировка «просят денег» (ср. в «Разговоре книгопродавца с поэтом»: «Без денег

и свободы нет»). Бытовая реальность перевоплотилась в политико-философский термин, но этот последний оказался приложимым к антагонистическим мирам. Это вовсе не означает автономной и безграничной релятивности «значения» — наоборот, своей перманентной установкой на «терминологичность» и тем, что сема проверяется на ситуации, — текст демонстрирует «несвободность» значений терминов. Они меняют значения и обмениваются значениями по четким законам, функционирующим в тексте. Но закон, по которому слово наделяется значением, есть закон его перенадресации к разным полюсам. Б. В. Томашевский считал лексемы «нега» и «нежное» принадлежащими к чисто-элегической фразеологии²³, то есть наделенными «нулевым» значением (так же, как «ничего не значит» набор слов в элегии Ленского — вне проекции на другие компоненты романа). Между тем «ложе неги» в устах Старика, преломленное в «*мертвые наши неги*» (той же II главки), в обращение Алеко к Земфире «Не изменись, мой *нежный* друг» и в тезис Старика «Не всегда мила свобода / Тому, кто к *неге* приучен» (186), в рассказ Алеко о Земфире («Как она любила! Как *нежно* преклоняюсь ко мне...» [194]) и, наконец, в «имя *нежное*» Мариулы в Эпиллоге (203) — оказываются не безразличными повторениями нейтрального штампа, а демонстрацией «роковых страстей» микрофабулы.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes / Ed. Nils Åke Nilsson. Stockholm, 1979. P. 94–109. (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature. 10).

¹ Ср.: Лотман Ю. М., Минц З. Г. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Блоковский сборник: Труды науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962. Тарту, 1964.

² Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука, 1974. С. 12–13; ср. о «семантической двупланности» — главу V в кн. В. В. Виноградова «Стиль Пушкина» (М.: ГИХЛ, 1941).

³ Текст поэмы приводится по академическому Полн. собр. соч. Пушкина (1937–1949) — после цитат указаны страницы IV тома этого издания.

⁴ Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 11.

⁵ Там же С. 12–13.

⁶ Между прочим, Пушкин колебался в выборе эпитета и в ходе работы над текстом предполагал хронологизировать «песню Земфиры (Мариулы)» *долгой ночью* — ср. о «птичке божией».

⁷ Ср. интерпретацию биографии Пушкина, как функциональную переадресацию романа «Старый муж, грозный муж», — у С. Эйзенштейна; ср. также замечания об эволюции «семейных» понятий в пушкинских текстах в кн.: Ходасевич В. Ф. О Пушкине. Берлин: Петрополис, 1937. С. 189.

⁸ Ср.: Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Кн. 1 (1813–1824). С. 616.

⁹ Слонимский А. Мастерство Пушкина. 2-е изд. М.: ГИХЛ, 1963. С. 269. Ср.: Ю. Н. Тынянов о семантическом замысле «Графа Нулина»: «...эксперимент поэта, владеющего материалами, над приведением их в обратное измерение (“нуль”）」 (Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 152).

¹⁰ Ср. постоянное обыгрывание в тексте, в связи с Земфирой, «луны» и «небес»; ср.: П. Шаликов о луне: «Царица кроткая Эфира» (Поэтическая фразеология Пушкина. М.: Наука, 1969. С. 55).

¹¹ Ходасевич В. Ф. Указ. изд. Статья «Явления Музы».

¹² Ср. реминисценцию из элегии Баратынского «Разуверение» в реплике Алеко к Земфире:

Ах, я не верю ни чему:
Ни снам, ни сладким увереньям,
Ни даже сердцу твоему (192).

Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь
И не хочу предаться вновь
Раз изменившим сновиденьям.

Ср. замечание о переадресации «ложа неги» от «народа» (в черновиках) к Старику (главка II) — в статье: Тодес Е. А. Становление жанра поэмы в творчестве Пушкина // Пушкинский сборник. Рига, 1965. С. 3–21.

¹³ Перекличка «обесславленной могилы» и «могильного гула» отмечена в дипломной работе М. Вайскопфа (Еврейский университет в Иерусалиме, 1978).

¹⁴ Ср. наблюдение Вяч. Иванова: «Основным в цыганской стихии Пушкин воспринял именно женский тип и его же сделал носителем более или менее выявившегося в кочевой и соборной жизни индивидуального начала» (*Иванов Вяч. О «Цыганах» Пушкина // Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы. Спб.: Оры, 1909. С. 146.*

¹⁵ Ср.: Пушкин «Опровержение на критики» (XI, 153); ср. Белинский о медведе: «не беглец родной берлоги, а пленник».

¹⁶ Ср.: *Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 145.*

¹⁷ Ср. иронический смысл последней в поэме реплики Старика, обращенной к Алеко: «да будет *мир* с тобою».

¹⁸ Ср. работы Ю. М. Лотмана и Ю. Н. Чумакова о составе пушкинского текста в произведениях 20-х годов в сб.: *Пушкин и его современники. Псков, 1970.*

¹⁹ До последних стадий работы Пушкин на этот кардинальный «переход» не решался, и в беловых рукописях присутствуют компромиссные варианты:

И нежны имена твердил
Земфиры, милой Мариулы

или:

Рали, Земфиры, Мариулы (437, 463).

²⁰ *Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Статья «Стилистический мир романа»; Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975.*

²¹ Из сцен, где Самозванец ближе всего к реализации амплуа московского царя, — он извлечен, а «расставание» с ним происходит — как и расставание с Онегиным — внезапно, в самый неподходящий для торжествующего узурпатора момент — поражение и «мирный сон под небесами». Создается впечатление, что в Самозванце, как в «Онегине» и в «Цыганах», важен сам по себе «дивный дар» варьирования амплуа. Ср. сближение «Евгения Онегина» и «Цыган» в статье: *Сидяков Л. С. «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин» (К эволюции пушкинского стихотворного повествования) // Пушкин: Исследования и материалы. Л.; М., 1978. Т. 8. С. 5–21.*

²² Ср. здесь же: «Презрев оковы просвещения, Алеко волен, как они». Ср. также: *Винокур Г. О. Монолог Алеко // Литературный критик. 1937. № 1. С. 217–231.*

²³ *Томашевский Б. Цит. соч. С. 647.*



Д. И. Черашня

«Что, если можно?»

(еще раз о загадочной поэме «Граф Нулин»)

...Ловить минутную затею...
«Граф Нулин»

...Порою той, что названа
Пора меж волка и собаки...
«Евгений Онегин»

Inter canem et lupum,
Меж волком и псом,
Оттопыренным ухом
Месяц плыл, невесом...
Саша Соколов

Слова Пушкина: «Бывают странные сближения», которыми он заключил «Заметку о “Графе Нулине”» (1830), исследователи называют *загадочными*¹. Таковую издавна считается и сама стихотворная повесть², получившая разнообразные толкования, на наш взгляд успешно и с нарастающим итогом обобщенные Э. И. Худозиной³.

Попытаемся, однако, взглянуть на это произведение в несколько иных соотнесенностях его с литературой, историей и жизнью. Но прежде обратим внимание на два психологически связанных эпизода, случившихся в том же декабре 1825 года, когда оно было написано.

Первый отражает реакцию Пушкина на известие о смерти императора Александра. В письмах П. А. Катенину (4 дек.), П. А. Плетневу (4–6 дек.) и А. П. Керн (8 дек.) ссыльный поэт с надеждой отзывается на «нынешнюю перемену», как она может повлиять

на ситуацию в России и на его личную судьбу. В наиболее доверительном из этих писем (поэту-другу-издателю П. А. Плетневу) он восклицает: «**Душа! я пророк, ей-богу пророк!** Я “**Андрея Шенье**” велю напечатать церковными буквами во имя Отца и Сына etc» (IX; 222)⁴, — имея в виду, по всей вероятности, следующие свои строки:

...а ты, свирепый зверь...
...Но слушай, знай, безбожный...
И час придет... и он уж недалек:
Падешь, тиран!.. (II; 47, 48)⁵.

Второй эпизод: 17 декабря, находясь в Тригорском, Пушкин узнает о восстании в Петербурге — от Арсения, повара Осиповых, оказавшегося там именно 14-го и еле выбравшегося в тот же день, так как дороги были перекрыты войсками. По воспоминаниям М. И. Осиповой, «Пушкин, услыша рассказ <...> **страшно побледнел** <...> На другой день — слышим, Пушкин быстро собрался в дорогу и поехал; но, доехав до погоста Врева, вернулся назад. Гораздо позднее мы узнали, что он отправился было в Петербург, **но на пути заяц три раза перебежал ему дорогу, а при самом выезде из Михайловского Пушкину попалось на встречу духовное лицо. И кучер, и сам барин сочли это дурным предзнаменованием**⁶.

Отнюдь не праздный вопрос: отчего Пушкин «*страшно побледнел*»? Может быть, от неожиданности случившегося? Ведь, написав Плетневу: «Милый, *дело не до стихов*» (II; 221), он сосредоточился, как уже сказано, на обнадеживающем моменте законного перехода власти к цесаревичу Константину и на мерах, которыми, пользуясь этим моментом, друзья могли бы вызволить его из ссылки. Не означает ли в таком случае, что известие никак *не вязалось* ни с его ожиданиями, ни с отношением к Константину в русском обществе в целом и среди друзей Пушкина? Но тогда совсем непонятно, почему в эти же дни (между 4–8 и 17 декабря), когда *дело не до стихов*, он вдруг пишет «Графа Нулина». Чем объяснить внезапность — *в два утра*? Должно было в указанном интервале произойти нечто, действительно неожиданное для Пушкина и чрезвычайное по своей сути.

Мы полагаем, что таковым был достигший его слух, стремительно распространившийся в Петербурге с **9 по 12 декабря**, — о двух отречениях (Константина и Николая) и о предстоящей «переприсяге» войск и правительственных учреждений⁷. А стало быть, в России создалась ситуация МЕЖДУЦАРСТВИЯ, чреватая в историческом опыте (это хорошо понимал Пушкин, только что завершивший «Бориса Годунова») не предсказуемым: от попыток изменить форму правления, что могло привести к самым разным последствиям, вплоть до смуты.

Суть нашей гипотезы и состоит в том, что эту неожиданно возникшую ситуацию *междуцарствия* Пушкин воссоздал (*в два утра*) в виде банального сюжета *Дома, временно оставшегося без хозяина*. Сквозь призму исторических аналогов и литературных претекстов поэт *прогнозирует* в стихотворной повести наиболее вероятный для России ход и исход событий. И весть о случившемся настолько совпала с его прогнозом, что Пушкин мог бы еще раз воскликнуть: «Я пророк, ей-богу пророк!». Однако он «страшно побледнел». Помимо понятного страха за друзей, его, по-видимому, потрясла собственная историческая и поэтическая интуиция, предсказавшая по самой сути, вплоть до деталей, что произойдет (в связи с этим см.: *Худошина*; 71). Так что вспоминаемый М. И. Осиповой реальный *заяц*, перебежавший Пушкину дорогу, значил совсем не одно и то же для *кучера* и для *самого барина*, только что написавшего: «там у огорода / Мы *затравили русака*» и «*псами* он его *затравит*»⁸.

Обратим еще внимание на необычность самого отношения Пушкина к «Графу Нулину». По-прежнему оставаясь в ссылке, он аж до 7 <?> марта 1826 г. ни разу не упомянул о нем в своих письмах, в отличие от *опасного* «Андрея Шенье», «Бориса», «Онегина» и сб. «Стихотворения Александра Пушкина», изданного Плетневым. И вот обсуждается с Плетневым состав следующей книги: «...в собрание же моих поэм ДЛЯ НОВИНКИ поместим мы ДРУГУЮ ПОВЕСТЬ, вроде *Верро*, которая у меня В ЗАПАСЕ» (IX; 228). О названии, как видим, по-прежнему ни гу-гу, хотя сама стихотворная повесть разносторонне и — для *зоркого* глаза! — целенаправленно характеризуется как *новая* (недавняя), как *другая*

(в отличие от «южных», экзотических и романтических) и в духе нового стиля Байрона⁹.

Для нашей гипотезы небезразлична и сама история публикаций «Графа Нулина». Пушкин «продержал Нулина в своем запасе больше полутора года»¹⁰, и первые тридцать строк он предъявил читателю в начале 1827 г. (в приветствуемом им журнале «Московский вестник», где собрались «ребята теплые, упрямые» [IX; 245]) как нечто новое. Представление всей поэмы «наверх» произойдет лишь летом, 20 июля (между прочим, спустя год и семь дней после казни пятерых). Стихотворная повесть будет послана им через А. Х. Бенкендорфа «высшему» цензору в составе нескольких сочинений, созданных в 1824–27 гг. Важный момент: то было не первое представление царю своих произведений в 1827 г., и в обоих случаях подбор текстов из *разных лет* обнаруживает тонкое понимание Пушкиным психологии царя как *читателя*. Наиболее уязвимым своим «детищам» поэт, подобно птице, уводящей опасность от гнезда, создает «выгодный» фон. Так, «Граф Нулин» имел двойную защиту: сдвиг во времени написания¹¹ и соседство с «разбойничьими» «Песнями о Стеньке Разине», тут же, разумеется, запрещенными к печати.

Что же касается поэмы-*шутки*, то, как сообщил Пушкину шеф жандармов, «Государь Император изволил прочесть с большим удовольствием», при этом отметив «своеручно два места, которые счел непристойными»¹² (Морозов; 389). С этим среднечитательским восприятием поэмы совпадут потом и расхожие оценки критиков: «прелестная игрушка» = «прелестная пьеса» и — «повесничество, беспутство» (*там же*). И только Н. И. Надеждин, при всей негативности своих оценок в «Вестнике Европы» (трижды), проницательно углядит в «Графе Нулине» нечто важное для нас: «Поэт не оставляет без отеческого внимания детища, им на свет пущенного; ему хочется продлить, упрочить и всеобщее внимание, созываемое им на малютку» (Морозов; 390).

Опубликовав отдельно сцену сбора на охоту, Пушкин (вольно или невольно) придал этой сцене относительную самостоятельность, значение какой-то в е с т и читателю. С. А. Фомичев обратил внимание на «неожиданное соответствие характеристики

мужа Натальи Павловны и героического описания Петра в поэме «Полтава»», написанной три года спустя (1828–29). В самом деле:

*Псаря в охотничьих уборах...
Выходит барин на крыльцо...*

*Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр...*

*Его довольное лицо
Приятной важностью сияет...*

*Его глаза
Сияют. Лик его ужасен...*

Вот мужу подвели коня

Ему коня подводят... и др.

«Неожиданность» современный ученый увидел в том, что, во-первых, «пародия *предшествует* высокому образцу» и, во-вторых, что «фарс оказывается *непроявившейся* историей» (Фомичев 1986; 104). Второй вывод он связывает со «странными сближениями» из пушкинской «Заметки о “Графе Нулине”» (1830), о чем в свое время сказал Ю. Н. Тынянов: «И вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности *Графа Нулина*, не оставь Пушкин об этом свидетельства»¹³. *Странность* же *сближения* поэтом *фарса* с событием 14 декабря С. А. Фомичев видит в том, что героям автором был «уготован обыкновенный удел <...> есть несомненная прелесть и сила характера в героине поэмы. И муж ее наделен незаурядной энергией — но на что тратится она? Всерьез об этих людях говорить нельзя, но сами по себе они вовсе не так уж и плохи: достаточно сравнить их с ничтожеством, графом Нулиным» (*там же*). К героям еще вернемся, а пока — об историческом событии: по Фомичеву, «фарс оказывается *непроявившейся* историей», тогда как в нашем прочтении — прямо *рассказанной* историей. И в этом смысле уместны замечательные слова Ю. Н. Тынянова: «Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии *может быть* трагедия»¹⁴ (курсив наш. — Д. Ч.). Добавим: именно та *трагедия*, на которую Пушкин в письме от нач. февр. 1826 г. призывает А. А. Дельвига взглянуть «взглядом Шекспира» (что он сам уже сделал раньше, спародировав в «Графе Нулине» историю и Шекспира).

Относительно же внутритекстовых переключек с «Полтавой» мы полагаем, что сцене с Петром автор доверил еще одну функ-

цию: распознавание тайного замысла «Графа Нулина», чтобы «обратным светом» придать мужу ассоциации с царем.

В контексте пушкинских поэм обнаруживается ряд намеков на царственность фигуры барина и до написания поэмы-шутки, и после нее, кстати, не только в «высоких образцах» (*Фомичев 1986*; 104).

Таковы автоцитатные параллели: «Бранится, мокнет и пирует / *Опустошительный набег*». Сравним с описаниями походов хана в «Бахчисарайском фонтане» (1823):

Опустошенную страну...
Пресек ужасные *набеги*
Дворец угрюмый *опустел*,
Его Гирей опять *оставил*...
С толпой татар <...>
Он *злой набег* опять *направил*...
Опустошив огнем войны...

Лексические совпадения не только сближают *охоту* и *войну* (*Худошина*; 45), но и уравнивают в ранге барина и хана. Еще очевиднее это сходство проявится в пушкинских *сказках* (а таковой ореол возник еще в 1818 г. в Noël) о царе Салтане (1831) и о мертвой царевне (1833), сравнение с которыми оправдано тем, что история, рассказанная в «Графе Нулине», тоже именуется *сказкой* («Тем и сказка / Могла бы кончиться, друзья...»).

Итак, сопоставим:

Он холку хватя и в стремя ногу,
Кричит жене: «*Не жди меня!*» —
И выезжает *на дорогу*...

Глазами сонными *жена*
Сердито смотрит *из окна*...

А что же делает супруга
Одна в отсуствии супруга?..

И *ждет*. «Да скоро ль, мой Творец!»

В те поры война была.
Царь Салтан, *с женой простяся*,
На добра коня садяся,
Ей наказывал себя,
Поберечь, его любя...

Царь с царицей *простился*,
В путь-дорогу снарядился,
И царица у окна
Села ждать его *одна*.
Ждет-пождет с утра до ночи...

Но и, помимо внешних соответствий, в самом тексте есть указания на царственность статуса героя: «Выходит барин НА КРЫЛЬЦО». Его пространственная позиция предопределяет взгляд на всё и вся СВЕРХУ:

ВСЁ, подбочась, ОБОЗРЕВАЕТ.

И хотя взгляду жены «из окна» тоже открыт полный обзор сцены, включая и фигуру *мужа*, но она — в этой динамичной и эмоционально возбужденной атмосфере *сбора* — остается лицом сторонним и пассивным. Герою же отведена роль *центра* внимания всех (в том числе и жены), и окружающие по отношению к нему «играют короля»: «Вот к *мужу* подвели коня». Так что здесь происходит скорее не снижение «высоких речений», по Фомичеву, а напротив — намеренное *возвышение* бытовой фигуры барина до высоких образов *царского отъезда, царской охоты*, что особенно подтвердится в «Полтаве» (ср. также: *Гаспаров*; 106).

Главное для нас — в *итоговом* смысле этого отъезда: ДОМ ВРЕМЕННО ОСТАЛСЯ БЕЗ ХОЗЯИНА, т. е. без власти, без царя, причем, в отличие от сказочных царей, неизвестно, на какое время: «*Не жди меня!*».

Сколько же отсутствовал *хозяин*? Сюжетно его не было чуть больше суток. Очень важно, в какое *время* он уезжает. «Чем свет...» и *сонные глаза* жены говорят о ранних сумерках, когда *собаки* УЖЕ на *сворах*, но ЕЩЕ слышен *вой волков*, т. е. это утренние сумерки, или «Пора *меж волка и собаки*» («Евгений Онегин»; 4, XLVII). Заметим: не наоборот, как в латинском источнике (*Inter canem et lupum*) или во французском переводе *entre chien et loup*¹⁵, что означает сумерки вечерние (между собакой и волком). Дело, однако, не столько в самом в р е м е н и с у т о к , а вот в этом п е р е х о д е : то ли от *волка* к *собаке*, то ли от *собаки* к *волку*, то есть в том, кто кого в пору «нынешней перемены», или междущарствия, сменит в Доме¹⁶. Эта заведомая неопределенность отразится в сцене возвращения мужа.

Появляется он ВДРУГ, когда его, как он и велел, «не ждали». Кроме того, судя по вопросу повествователя, двусубъектно выражающему состояние присутствующих (в первую очередь — жены), либо ждали *не его*, либо вообще не знали, кого можно ожидать:

ВДРУГ шум в передней. ВХОДЯТ. КТО ЖЕ?

Вопрос тем более существен, что в развязке он повторится, предваряя сообщение еще об одном заинтересованном лице:

Но КТО ЖЕ более всего
С Натальей Павловной *смеялся*?
Не угадать вам. — ПочеМУ Ж?
МУЖ? — Как не так. СОВСЕМ НЕ МУЖ.

Во внешнем (банальном) сюжете возвращается, конечно, тот же самый *муж*. Но в нашем прочтении куда важнее то, что в ДОМ вернулся ХОЗЯИН *как таковой*. И до последнего мгновения было неясно, кто именно. Кроме того, вернулся он как ХОЗЯИН после того, как

там у огорода
Мы затравили русака.

В результате в Доме восстанавливается Status quo ante (положение, которое было прежде).

Обратимся теперь к происшедшему в Доме, задавшись тем же вопросом, что и повествователь:

А что же делает супруга
Одна в отсутствии супруга? —

тем более что главные сюжетные события совершаются в доме именно в его *отсутствии*.

Поскольку *хозяйка* «своей хозяйственной частью не занималась совсем», она прежде всего предалась *внимательному чтению РОМАНА*. Тройной повтор (сентиментального РОМАНА, РОМАН классический, без РОМАНтических затей) фиксирует не только ее, но и читательское *внимание* на царской фамилии. Сама же характеристика читаемого *романа* как «классического, старинного, отменно (1) длинного, (2) длинного, (3) длинного», а также интерес героини к 4-му его тому позволяют ассоциировать этот роман с XVIII (*классическим!*) веком русской истории и началом XIX века, т. е. с ближайшей современностью. Если же учесть пушкинскую перио-

дизацию в его «Заметках по русской истории XVIII в.» (1822), то нельзя не заметить, что деление на три периода и начало *четвертого* сопоставимо с читаемым героиней *романом*:

том I связан с Петром I, *сильным человеком*, преобразовавшим Россию и придавшим ей движение (VII; 273);

том II объединяет «ничтожных наследников северного исполина» — «царствование безграмотной Екатерины I, кровавого злодея Бирона и сладострастной Елизаветы» (VII; 274);

том III посвящен Екатерине II, чье «царствование... имело новое и сильное влияние на политическое и нравственное состояние России» (VII; 275);

наконец, в *томе IV* «царствование Павла доказывает одно: что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы. Русские защитники самовластья в том несогласны и принимают славную шутку г-жи де Сталь за основание нашей конституции: En Russie le gouvernement est un despotisme mitigé par la strangulation (Правление в России есть самовластие, *ограниченное удавкою*¹⁷. — Прим. А. С. Пушкина¹⁸)» (VII; 277) (курсив наш. — Д. Ч.).

Именно этот (*четвертый*) «том» героиня («Муж просто звал ее Наташа, / Но мы — мы будем называть / Наталья ПАВЛОВНА») сначала *внимательно читала*. Визуально обращает на себя внимание синтаксический параллелизм:

...Наталья ПАВЛОВНА) к несчастью,
Наталья ПАВЛОВНА совсем... —

что вкупе с внутривстречной окольцованностью:

К НЕСЧАСТЬЮ, героиня наша...
...Наталья Павловна) К НЕСЧАСТЬЮ, —

представляет собой кружение *несчастья* возле имени ПАВЛА.

Однако *внимательное чтение* «четвертого тома» русской истории скоро получает не-книжное продолжение «перед окном возникшей *дракой*». Интерес героини к *драке*, больший, чем к чтению *классического романа*, был подготовлен тем, что «не в отеческом

законе / Она воспитана была, / А в благородном пансионе / У эмигрантки Фальбала»... «“Той, что мадамою была / При маленьком Наполеоне” — уточнение остается в рукописи, но не попадает в печатный текст»¹⁹.

Конечно, Пушкину дворцовый расклад в борьбе за престол был ясен, оттого он и сумел точно спрогнозировать, чем дело кончится.

Мы не ставим перед собой задачу буквально переводить образы этой сценки на язык исторических персонажей по принципу: «Хотя животные, а все-таки цари» (о Грибоедове еще поговорим). Из зооперсонажей выделим только *дворовую собаку*. Как мы понимаем, речь идет о вдове Павла, при обеих «переменах» власти претендовавшей на престол:

...которая, услышав, что Павел убит, выбежала босиком, в ночной сорочке, крича: «Я хочу царствовать!»²⁰

...и, по свидетельству принца Евгения Вюртембергского, в дек. 1825 г. был «план императрицы-матери захватить управление государством»²¹.

В зрителях же, кроме Натальи Павловны, есть один (небасенный) образ, можно сказать групповой, исследователями не замеченный, но для нас представляющий сейчас главный интерес:

Кругом *мальчишки хохотали...*

Сюжет «мальчишек» получит затем продолжение, а также завершение в финале («молокосос»). Пока же только напомним о тех, кто в ноябре–декабре 1825 г. напряженнейше следил за происходящим во Дворце. Было отчего «хохотать»: ведь смерть Александра естественным образом освобождала наиболее *решительных* из «мальчишек» от самого уязвимо и неприятно в их планах. Да ведь и А. С. Пушкин (в январе 1825 г. из полупризнания И. И. Пущина узнавший о существовании Тайного общества) писал 4 декабря Катенину, что «как верный подданный, должен я, конечно, печалиться о смерти государя; но, как поэт, РАДУЮСЬ восшествию на престол Константина I» (IX; 220).

С возникновением же ситуации междуцарствия-*драки хохот мальчишек* приобрел иной смысл: сам собой им выпал Случай.

«Когда вы получите сие письмо, всё будет решено. Мы всякий день вместе у Трубецкого и много работаем. Нас здесь 60 членов. Мы уверены в 1000 солдатах, коим внушено, что *присяга, данная императору Константину Павловичу, свято должна наблюдаться. Случай удобен*; ежели мы ничего не предпримем, то заслуживаем по всей силе имя подлецов. Покажите сие письмо Михаилу Орлову. Прощай, вздохни об нас, ежели... Успех в руках Бога!!» (*Пушкин*; 96–97) (курсив наш. — Д. Ч.). Так писал И. И. Пущин С. М. Семенову 12 декабря. А 13-го и 14-го (*в два утра*) Пушкин пишет «Графа Нулина»!²² Согласно нашему допущению, поэма появилась на свет в связи с тем, что Пушкин узнал о предстоящей *переприсяге*²³, а потому она посвящена не «философии истории» вообще, а прежде всего этому конкретному Случаю. Строфа о возникшей во дворе (или — при Дворе) драке заканчивается предлагаемой завязкой сюжета:

ВДРУГ колокольчик зазвенел... —

что извещает о появлении главного героя.

Своей фамилией он изначально «обнулён» в глазах читатель, критиков, исследователей: «характеристическая фамилия», «недвусмысленная фамилия», «пустой светский фронт», «ничтожество», «никчемность»²⁴, не говоря уже о надеждинском обыгрывании «нуля» и nihil, *едва ли не совпадающем* «с намеченной игрой самого Пушкина на имени героя»²⁵. Но в какой мере всё это подтверждается описанием и поведением героя даже на внешнем (бытовом) уровне? Не пора ли нам реабилитировать графа Нулина по всем пунктам предъявляемых ему обвинений?

1. *Космополит* «из чужих краев»? Но сколь избирательно это обвинение, говорит хотя бы пример Чацкого («Вот рыскают по свету, бьют баклуши, / Воротятся, от них порядка жди»), который *три года искал ума* «в чужих краях» (кстати, впервые полностью Пушкин прочитает комедию Грибоедова именно в 1825 г., с приездом к нему в Михайловское И. И. Пущина). Да ведь и Онегин *был готов* вместе с автобиографическим Я «увидеть чуждые страны» (1, LI). А то, что граф Нулин «*Святую Русь* бранит, дивится, / Как можно жить в ее снегах» — так ведь не кто иной, как сам Пуш-

кин в янв.-февр. 1824 г. писал брату Льву: «...не то взять тихонько трость и шляпу и поехать посмотреть на Константинополь. *Святая Русь* мне становится невтерпеж. *Ubi bene ibi patria*. А мне bene там, где растет трин-трава, братцы» (IX; 129). Также из письма П. А. Плетневу от 4–6 дек. 1825 (NB!): «...просить или о выезде в столицу, или *о чужих краях* <...> благоразумнее бы отправиться за море. Что мне в России делать?» (IX; 180). Или: «Нет! Право? так у нас умы / Уж развиваться начинают. Дай бог, чтоб просветились мы» — говорит этот «полуевропеец», в котором «модный космополитизм вытравил всё, что определяет человека как личность» (Фомичев 1986; 104). Но вспомним в «Евгении Онегине»: «Нам просвещение не пристало / И нам досталось от него / Жеманство, — больше ничего» (2, XXIV).

2. *Пустота, ничтожность?* Если из-за того, что «промотал он в вихре моды / Свои грядущие доходы», так ведь и об Онегине мы узнаем, что был он «досель / Порядка враг и *расточитель*» (1, LIII), однако на этом основании никто не называл его «нулем». Если же имеется в виду содержимое багажа, то одна часть его повторяет описание *кабинета* Онегина первой главы и его *туалета*, равно как название его *педантом в одежде*, а также *франтом*, что сопровождается *авторским* вопросом: «К чему бесплодно спорить с веком?» — и сентенцией: «Быть можно дельным человеком / И думать о красе ногтей» (1, XXIII—XXV).

Что же касается набора книг в описании остальной части багажа, так эти же или близкие имена интересовали и Онегина (4, XLIII) (также: *Лотман*; 252–253), да и самого Пушкина, упоминавшего «парижских памфлетеров»: «какой-нибудь *Прадт* или *Гизо*» —

ср.: С ужасной книжкой *Гизота*, —

и в каждом письме 1825 г. просившего брата прислать в Михайловское Байрона, Walter Scott («это пища души»; «*Новое Walter Scott*») —

ср.: С романом *новым* Вальтер-Скотта...

...Вальтер-Скотта
Глазами пробегает он, —

«последнюю Genlis» («Записки о XVIII веке и о французской революции». Paris, 1825); «да Child-Harold — *Lamartine* (то-то чепуха должна быть!)» —

ср.: Все d'Arincourt и *Ламартин*... —

«да вообще что-нибудь новенького»; или — «Какую песню из *Béranger* перевел дядя Василий Львович?» (IX; 165, 177, 180, 187) —

ср.: С последней песней Беранжера.

А значит, «в вихре *моды*» характеризует не только *иную* моду, но и «ненулевую» сущность героя.

3. Чтение чтением, но не свидетельствует ли фамилия графа о его недалеком *уме*? Разве не банальна его беседа с Натальей Павловной, включая пенью «прелестного водевиля»? Но на сей счет есть мнение Пушкина о Чацком (в письме А. А. Бестужеву от янв. 1825 г.): «Всё, что говорит он, очень умно. Но **кому** (NB! — Д. Ч.) говорит он всё это? <...> Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подоб.» (IX; 164). (Тут же, в Примеч. А. С. Пушкина: «*Cléon* <...> не умничает <...> с Хлоей».) Так что, на вкус автора, в беседе с хозяйкой наш герой явил как раз «первый признак умного человека».

4. Наконец, может быть, наш граф — Н у л и н оттого, что его «затея» не удалась? А если бы удалась?

По всей вероятности, фамилия героя вовсе не «характеристическая», а несет в себе иные смыслы. Какие? Об этом чуть погодя.

А пока заключим: по сути авторского описания граф не только не *нуль*, но, напротив, часть той же среды дворянского общества, которой принадлежат и Онегин, и сам поэт.

Более того. Под мишурой «*иноплеменных слов*» («Евгений Онегин»; 1, XXVI) в описании героя, при том, что это **образ-**

обобщение, умело рассредоточены портретные, биографические и характерологические подробности и черты реальной незаурядной личности с предсказанной в конце стихотворной повести *трагической* судьбой («что ЕСЛИ ТАК, / ТО...»).

Попытаемся собрать эти черты воедино, надеясь, что реальный затекстовый персонаж поможет проявить *связь* между внешним и внутренним сюжетами «Графа Нулина».

Начнем с появления героя:

Вслед барин молодой *хромает*...

...Наталья Павловна, привстав,
Осведомляется учтиво,
Каков он? Что нога его?
Граф отвечает: ничего.

Прототип нашего героя приедет в Россию *из чужих краев* вскоре после того, как оправится от опасного ранения на дуэли («пуля засела в паху»); *ухаживал* за ним, *поддерживал его слабые шаги* молодой француз, с которым он надолго подружится и который оставит о нем свои Записки²⁶. Ср.:

Слуга-француз не унывает
И говорит: «Allons, courage!»

Следующее, что мы узнаем о герое:

...из чужих краев,
Где промотал он в вихре моды
Свои грядущие доходы...

Но это же известный в кругу друзей Пушкина факт биографии сына богатого русского помещика, который по скупости своей не спешил оплачивать долги наследника, в результате чего и возникла неординарная идея: «Заплатите мои долги, дайте еще несколько тысяч, которые мне необходимы, и я уже никогда у вас ничего не буду просить: я делаю завещание в вашу пользу, и ту часть, которую я должен был получить от вас в наследство, получаете вы»²⁷. Как напишет *молодой француз*, отец принял условия сына, и тот снова уехал в «чужие края».

Пестрый состав багажа героя соответствует особенностям «многосторонней, причудливой натуры» прототипа: «Он нарочно казался пустым, ветреным, чтобы скрыть от всех тайную душевную работу и цель, к которой он неуклонно стремился»; «Он был в Париже в 1814 году и воспользовался этим, чтобы изучить социальное положение или, лучше сказать, организацию Франции, сравнительно с Россией <...> Внимание его равно привлекали как лица, стоявшие во главе правления, так и низшие управляемые классы народа»²⁸. Не удивителен интерес к историку *Гизо* (Guizot), одному из создателей домарксовской теории классовой борьбы. Ср.: «С ужасной книжкою Гизота».

Что касается «последней песни Беранжера» в багаже героя, так для тогдашних «молодых умов» она была выражением *веры в беранжеровскую застольную революцию*, как позднее скажет Герцен²⁹. Кстати, при последней встрече Пущина и Пушкина в Михайловском (январь 1825) во время обеда тоже были «тосты за Русь, за Лицей, за отсутствующих друзей и за нее» (в примеч. С. Я. Штрайха — «за революцию» [*Пущин*; 82, 394]; также — *за свободу*³⁰).

Художническое дарование прототипа, его музыкальные способности и интересы отражены в строчках: «С тетрадью злых карикатур», «С мотивами Россини, Пэра», «"Хотите ли послушать / Прелестный водевиль?" И граф / Поёт».

Наконец, в тексте упоминается характерная портретная деталь: «Не гладит стриженных *кудрей*», — биографически прямо связывающая прототипа героя с автором поэмы, который познакомился с Х, «...видимо, после окончания Лицея и, как можно полагать, близко сошелся с ним. По крайней мере, когда <Х> уезжал из Петербурга, Пушкин взял на память у него *прядь волос*» (*Лотман*; 755)³¹.

В свете совокупных черт и примет выбор автором *немудреного прозвания* героя мы объясняем тем, что это полная анаграмма фамилии его прообраза:

НУЛИН — ЛУНИН

Пушкин, назвавший Лунина в разговоре с его сестрой «человеком поистине замечательным» (*Лотман*; 755), одной строкой

в 10-й гл. «Онегина» дал исчерпывающее представление о многогранности этой деятельной натуры: «Друг Марса, Вакха и Венеры», — тем переосмысливая фразу из поэмы Байрона «Беппо»:

By Love, Or War, and, now and then, — by Frost³² —

«в роде» которой, как сказано выше, и написана была «другая повесть», т. е. «Граф Нулин».

Три стиха, посвященные Михаилу Сергеевичу Лунину:

Друг Марса, Вакха и Венеры,
Тут Л<унин> дерзко предлагал
Свои решительные меры, —

не только не противоречат внешнему и внутреннему сюжетам стихотворной повести, лексически подчеркивая д в у с м ы с л е н н о с т ь одних и тех же строк:

*Ловить минутную затею.
Но время не ушло...
Отправился, на всё готовый...
И дерзновенною рукой... —*

но и проясняют (в контексте 10-й гл. «Евгения Онегина»), почему граф Нулин назван Тарквинием *новым*.

Исторический Секст Тарквиний, один из трех сыновей царя Луция Тарквиния Гордого, достиг желанной победы, ПОСЛЕ ЧЕГО он был приговорен «навек в изгнание» (Шекспир) и власть царей в Риме кончилась³³.

Тарквиний *новый*, герой вовсе *не нулевой*, пускается в «минутную затею», заведомо «нулевую», ПОСЛЕ ЧЕГО всё в Доме остается по-прежнему, а он «в постыдный обратился БЕГ». И тут возникает любопытная смысловая контаминация.

Дело в том, что в отсыле «Заметкой» (1830) к поэме Шекспира можно увидеть еще одну степень защиты т а й н о г о замысла, связанного с ДНЕМ безвластия (и вот почему Пушкину было важно опубликовать сцену сбора на *охоту* как самодостаточный фраг-

мент). В этом плане более продуктивным может быть сопоставление «Графа Нулина» с не называемой Пушкиным в его *Заметке* «Лукрецией» Овидия, где тот же сюжет имеет *иное* предназначение. Овидий включил эту балладу в «Фасты» («Месяцеслов»), в чем видится нам также источник иронической полемики Пушкина с заключительными строчками «Модной жены» И. Дмитриева (тоже именовавшего героиню *Лукрецией*):

...ты ЭТОТ ДЕНЬ *во святцах* запиши:
Пример согласия! Жена и муж с обновой!
Но что записывать? Пример такой не новый³⁴.

Если во внешнем сюжете *не новый пример* иронически спроецирован как на «слабую поэму» Шекспира, так и на бытовую дмитриевскую «сказку» («...я *сказку* вам начну»), то внутренний сюжет, отнюдь не иронический, скрывает замысел, достойный Овидия.

Рассказ о Лукреции был включен в «Фасты» для того, «чтобы объяснить загадочное имя» ДНЯ 24 февраля, в Римском календаре называемого *Regifugium*³⁵:

«Бегство царя» рассказать предстоит мне: дало оно имя
Дню, что шестым от конца в месяце нашем стоит...
(Пер. Ф. Зелинского)

Вослед великому предшественнику Пушкин (которого, как и летописца Пимена, «свидетелем Господь <...> поставил / *И книжному искусству вразумил*») вписывает в отечественный Месяцеслов «правдивое сказанье» о ДНЕ *драки* во дворе после *отъезда мужа* (т. е. о времени безвластия по смерти императора Александра), тоже обратившись к *рассказу* о Лукреции. Только не она здесь главная. В «нулевом» сюжете *Тарквиния нового* выразилось понимание поэтом невозможности *ограничить* российское *самовластье* чем-либо иным, кроме *удавки* (см. выше «шутку» г-жи де Сталь, переиначенную Пушкиным на русский лад).

Контаминированный образ двойного «бегства» и представляет собой российский вариант разрешения кризиса власти в виде двух сюжетных линий: смены царя (так, что ничего не переменилось; ср.: *Гаспаров*; 107) и «затеи» *Тарквиния нового*, на которого

у нового царя, в свою очередь, *удавка* найдется и «псами он его затравит»³⁶.

Так в *два утра*, синхронно с происходящими в Петербурге событиями, был дописан «четвертый том» *классического (отменно длинного) романа* из отечественной истории³⁷.

Кем же он дописан? Биографически, понятно, А. С. Пушкиным. Но в структуре текста единая авторская личность «расщеплена» на несколько первичных голосов, каждый из которых обретается в своей «реальности»³⁸.

Так, «реальность» одного из авторских Я (с вариантом Мы) — это сфера его *с о з и д а н и я*, самого процесса творчества. Говорящий заявляет о себе как *сочинителе* повествования, которое *п р и д у м ы в а е т с я* им по ходу дела, но в котором сам он никак не участвует. «Инакость» сферы его бытия подчеркивается ремарочным характером принадлежащего ему слова и отделенностью этих ремарок от остального текста скобками:

(Презренной *прозой* говоря)

и

(Ах! я забыл ей имя дать.
Муж просто звал ее Наташа,
Но мы — мы будем называть
Наталья Павловна.)

Другому (количественно основному) авторскому голосу отдана роль *рассказывания*. Этот говорящий и сам принадлежит той «реальности», о которой повествует. Он всё достоверно знает о героях и событиях. Функционально это *автор-повествователь*. В большей части текста он *безличен*, что — в сравнении с объектными героями — существенно расширяет его духовный и культурный горизонты, а кроме того, сообщает ему качество не только всезнания, но и вседенаходимости.

Реже он выступает как *лицо*, адресуемое «рассказ» потенциальным слушателям, т. е. как *Я-повествователь* («друзья мои»; «Прошу я петербургских дам»; «Я не намерен вам помочь»; «О чем он думает, не знаю»; «Но слова два прибавлю я») или *Мы-повествователь*, в этом смысле тождественный Я («наш герой»; «Теперь мы можем справедливо / Сказать»).

Кроме того, в финале есть пример авторского Мы, сводящего в обобщенный образ (по принадлежности одной эпохе) и *повествователя* во всех его проявлениях, и героев его повествования, и адресатов его обращения (в *наши времена*), что и открывает ему возможность соотнести рассказ с современными (важными) событиями.

Третий авторский голос вроде бы не имеет прямого отношения ни к *сочинительству*, ни к *рассказыванию*. Это — образ *автора-человека*. Визуально его текст отделен от остального — пробелами. Местопребывание его — «печальная глушь», разговор идет *о себе самом*, о своем душевном состоянии. Это лирическое отступление от сюжета. Субъектно оно ограничено общеупотребимым выражением «*боже мой*» и самой конструкцией речи, носящей характер обобщения: «*Кто* долго жил... *тот*...». Иначе говоря, интимному переживанию сообщается масштаб общечеловеческий, что свойственно лирике (универсальное через интимное):

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот верно знает сам,
Как сильно колокольчик дальный
Порой волнует сердце нам.
Не друг ли едет запоздалый,
Товарищ юности удалой?..
Уж не она ли?.. Боже мой!
Вот ближе, ближе. Сердце бьется.
Но мимо, мимо звук несется,
Слабей... и смолкнул за горой.

У каждого первичного говорящего, таким образом, есть свой уровень художественной реальности, свой предмет внимания и — соответственно — свое значение (предназначение) в единстве целого. В чем оно состоит?

И *сочинитель*, и *автор-человек* (каждый по-своему) находятся в н е повествования о героях, но каждый (опять же по-своему) влияет на углубление его смысла.

Творческие заботы *сочинителя* (выбор самой *манеры* речи и имени героини) характеризуют его как последователя Байрона³⁹, что выше уже было замечено («другую повесть в роде *Верро*»

[IX; 228]) и что подтверждается при сравнении его реплик с двумя строфами из «Беппо»:

XLII [В связи со скачкой верхом в *осеннюю непогоду* и впечатлениями на пути]:

...In England 'twould be dung, dust, or a dray... (379)⁴⁰

...(У нас то был бы мусор иль навоз)... (519)

XXI Her real name I know not, nor can guess,
And so *we'll call her Laura*, if you please,
Because it slips into my verse with ease (373)

...Мне бы надлежало
Знать имя, но, увы, лишь наугад,
И то, чтоб ладить с рифмой и цезурой,
Могу назвать красавицу Лаурой (513)

«Требованиями ритмики четырехстопного ямба» вполне оправданно руководствуется и Н. В. Измайлов при объяснении выбора имен: «все герои стихотворных произведений — поэм и повестей — Пушкина до “Полтавы” носят трехсложные имена с ударениями на втором слоге, всего лучше укладывающиеся в этот размер <...> Наталья или Наташа»⁴¹. Однако в нашем случае внимание говорящего акцентируется не столько на имени (важном для *бытового* сюжета: «Муж просто звал ее Наташа»), сколько на о т ч е с т в е: «Но *мы — мы будем называть...*»⁴², — что существенно для сюжета *внутреннего* (для тайного замысла) и, в отличие от байроновской поэмы, становится способом *исторического* расширения времени события «уездного» масштаба (см. выше: Павел → р о м а н → драка).

Иное дело — *автор-повествователь*. Не участвуя непосредственно в сюжете, он представляет событие как действительно случившееся с реальными людьми. Это же событие потом героиня «всему соседству описала», т. е. любой может о нем рассказать. Повествователь же, не понаслышке, а будучи незримым заинтересованным свидетелем происходящего, ближе всех к этим героям,

видит в них просто людей — со своими радостями и слабостями, сопровождает каждый их шаг, каждое намерение, при этом никого из них не судит (и, если что не так, — «прости ей, боже!»). Он понимает, со-участвуя, состояние каждого главного персонажа, будь то *муж* («Но то-то счастье / Охотнику!») или *жена*, задышающаяся от волнения и нетерпения («к нам точно... нет»), «Но вдруг... о радость! косогор»), или *граф*, с его в н у т р е н н е й сбивчивой речью («он дурак, / Он должен был остаться с нею, / Ловить минутную затею. / Но время не ушло: теперь / Отворена, конечно, дверь»). Как видим, слово автора-повествователя взаимодействует со словом героя (героев) в самых разных вариантах: это и поэтическое многоголосие, и несобственно-прямая речь, и отраженное «чужое слово», что позволяет ему живо, изнутри передать разнообразие лиц и поступков в событии «местного значения».

Однако, в отличие от героев и «всего соседства», это же событие он видит, и сопоставляет, и оценивает в разных измерениях — историческом и современном. Шекспировское сравнение Тарквиния со «львом» здесь «работает» на пародийное понижение («лукавый кот»), тогда как Лукреция будто бы остается «на высоте». Но в этом и состоит *pointe* поэмы как «прелестной игрушки», поскольку «новую Лукрецию» уже «отыграл» И. И. Дмитриев в «Модной жене» и ее сюжет *автору-повествователю* интересен разве что как та же шутка, только с новой развязкой.

Много важнее для рассказа текстуальные параллели с комедией Грибоедова⁴³, придающие происшествию не только *пространственное* расширение (Москва), но и смысл приблизившейся развязки современного метасюжета: «Он в три шеренги вас построит, / А пикните, так мигом успокоит». Ср.: «...что *если так*, / То графа он визжать заставит...».

Таким образом, если функция *автора-сочинителя* — с о з и д а т ь «в роде *Верро*», то *автору-повествователю* поручено не только р а с с к а з ы в а т ь о реально бывшем, но и п р о н и ц а т ь внутренний смысл события, всячески с к р ы в а я этот смысл под завесой незначительности.

Но наибольшую семантическую нагруженность во *внутреннем* сюжете «Графа Нулина» несет наиболее скрытый в нем пласт Овидия. Кроме сказанного выше о Дне «бегства царя» (в объектном

плане), он включает в себя и судьбу того, «кто долго жил в глуши печальной».

Обратимся теперь к тексту *автора-человека*, лишь внешне, казалось бы, привязанному к повествованию: «*Вдруг колокольчик зазвенел...*» — «...Как сильно *колокольчик дальный*; «звук несется».

В этом фрагменте стихотворной повести открыто и прямооценочно воссозданы реалии жизни Александра Сергеевича Пушкина, которым придана форма обобщения:

«*Кто долго жил в глуши печальной*». Шел второй год михайловской ссылки, чему предшествовали три года изгнания на юг, включающие в себя *глушь* молдавских *степеней*, где *страдальцем кончил свой век* зачинатель лирики изгнания⁴⁴. Об этом и в письмах Пушкина: «*о други, Августу мольбы мои несите!* но Август смотрит сентябрём» (Л. С. Пушкину от окт. 22 г. из Кишинева) и «Михайловское душно для меня» (В. А. Жуковскому от апр. 25 г.).

«*Друзья, тот верно знает сам...*» — такое обращение вообще высокочастотно для Пушкина, а особенно — для его лирики изгнания («затворник ваш опальный» в «19 октября») и соответствующих (михайловских) глав «Евгения Онегина». *Колокольчик дальный* прозвучит в стихотв. «И. И. Пущину», написанном ровно через год, день в день (см. *Гаспаров*; 103).

«*Не друг ли едет запоздалый / Товарищ юности удалой?..*». См. в письмах Пушкина: «Кто думает ко мне заехать?» (Л. С. Пушкину от 20 дек. 24 г.); ему же после того, как побывал Пущин: «Твои опасенья насчет приезда ко мне вовсе несправедливы. Я не в Шлиссельбурге...» (к янв. — нач. февр. 25 г.); ему же: «Мочи нет, хочется Дельвига» (14 марта 25 г.).

«*Уж не она ли?.. Боже мой!*» См. в письмах Пушкина к А. П. Керн: «...берёте почтовых лошадей на Остров и приезжаете... куда? в Тригорское? вовсе нет; в Михайловское! Вот великолепный проект» (28 авг. 25 г.); «Всерьез ли говорите вы, уверяя, будто одобряете мой проект? <...> ...у меня голова закружилась от радости. Но я не верю в счастье, и это вполне простительно» (22 сент. 25 г.).

«*Но мимо, мимо...*» — об ощущении безвыходности в затворничестве говорят в письмах поэта безуспешные попытки выехать за границу (под предлогом лечения), мысли о побеге, постоянные

просьбы к друзьям о посредничестве перед царем... См. позднее в письме П. А. Вяземскому от 27 мая 1826: «...мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство. В 4-ой песне “Онегина” я изобразил свою жизнь; когда-нибудь прочтешь его и спросишь с милою улыбкой: где ж мой поэт? в нем дарование приметно — услышишь, милая, в ответ: он удрал в Париж и никогда в проклятую Русь не воротится — ай да умница» (выделено нами. — Д. Ч.).

Что же несет собой внешняя привязка лирического отступления к сюжету звуковым образом *колокольчика*? Обобщенная форма речи («ПОРОЙ волнует сердце нам») и перебор вариантов (как собственный *опыт* встреч и ожиданий) сменяются сиюминутным переживанием приближающегося звона:

Вот ближе, ближе. Сердце бьется...

Но и Наталья Павловна «бежит, *обрадована* звону». Благодаря приему монтажа возникает впечатление о д н о м о м е н т н о с т и происходящего в двух разных срезах художественной реальности. Героиня объектного сюжета и лирический субъект авторского сознания слышат *звон* одного и того же колокольчика⁴⁵, только Наталье Павловне повезло: «Коляска на бок», — тогда как *автору-человеку* — нет: «Но мимо, мимо...».

Так в *звоне колокольчика* совпали разные смыслы сюжета: *день отъезда мужа, драки во дворе* и «соблазнительного происшествия» в повествовании и — День «бегства царя», от исхода которого напрямую зависела судьба того, «кто долго жил в глуши печальной», что Пушкин выразил не только во многих письмах-жалобах о «хандре», но и в заключительных строчках 4-й главы «Онегина»:

...Но жалок тот, кто всё предвидит,
Чья не кружится голова,
Кто все движенья, все слова
В их переводе ненавидит,
Чье сердце опыт остудил
И забываться запретил! (4, LI)

Мы видим в тексте *автора-человека* строгий отбор биографических реалий, предопределивший *жанровую* выделенность его в по-

вествовании. Но, наряду с этим, немалое число биографических сведений ушло в рассказ о героях и в их характеристики.

Так, те же самые книги, о которых чуть ли не в каждом письме просит Пушкин брата или друзей⁴⁶, везет в своем багаже, проезжая «мимо, мимо», главный герой повести. Кроме того, описание местности (*поля, гора, косогор, повороты, река, мельница* — см. впоследствии «Вновь я посетил...») и неудачный въезд Нулина во многом повторяют дорожные впечатления Пуштина в его будущих Записках («Свернули мы, наконец, с дороги в сторону, мчались среди леса по *гористому проселку* <...> *Спускаясь с горы*, недалеко от усадьбы, которой за частыми соснами нельзя было видеть, сани наши в ухабе так наклонились *набок*, что *ямщик слетел* <...> *Скачем* опять в гору извилистой тропой; вдруг крутой *поворот*, и как будто неожиданно вломились смаху в притворенные ворота *при громе колокольчика*» (Пуштин; 77, 78).

В параллель хромающему «молодому барину» (помимо упавшего с лошади Молчалина) можно привести реальный факт падения самого Пушкина («на льду не с лошади, а с лошадьёю» — П. А. Вяземскому от 28 янв. 25 г.), когда он разбил себе руку, ну и, конечно, всю историю с «аневризмом» («Не ходите много пешком, не ездите верхом, не делайте сильных движений etc. etc.» — в письме к В. А. Жуковскому от 6 окт. 1825). А сообщение, что Наталья Павловна «своей хозяйственной частью / Не занималась совсем», отражает насущную заботу Пушкина, который (как он писал Л. С. Пушкину в конце февр. 25 г.) произвел *перемену* «в министерстве: Розу Григорьевну я принужден был выгнать за непристойное поведение <...> нарядил комитет, составленный из Василья, Архипа и старосты. Велел перемерить хлеб <...> Покамест я принял бразды правления» (IX; 167, 168).

Наконец (что представляет для нас особый интерес), тем а *соседа, соседства* («Давно поет *печух соседний*», «*Всему соседству описала*»), отразившаяся в том же году в наброске, касающемся псковских помещиков — соседей поэта: «*Твое соседство нам опасно* <...> Напоминают живо нам / И впрямь *Опасного соседа*» (II; 68). Возможна, в частности, связь между этим наброском⁴⁷, «Заметкой о “Графе Нулине”» (1830) и «Записками» Пуштина о Пушкине, где приводится эпизод, как при их встрече вдруг

появился монах (Пушкин его называл «мой поп»), извинился, что помешал, и «сказал, что, узнавши мою фамилию, ожидал найти знакомого ему П. С. Пущина <...> которого очень давно не видел. Ясно было, что действительно донесли о моем приезде и что монах хитрит...» (Пущин; 82–83). И. И. Пущин будто бы объяснил монаху, что генерал Пущин... «командует (NB! — Д. Ч.) бригадой в Кишиневе» (там же; 83). Это — или незнание, или намеренное введение монаха в заблуждение о своем незнании, что бывший руководитель кишиневской масонской ложи (между прочим, называвшейся «Овидий») П. С. Пущин, уволенный в отставку, ныне живет «в псковском своем имении Жадрицы Новоржевского уезда, недалеко от имения матери Пушкина, сельца Михайловского»⁴⁸. После 14 декабря «здесь Пущин явился главным фабрикатом слухов о ссыльном Пушкине...»⁴⁹. Любопытно, что в издании 1829 г. Пушкин публикует свое посвящение «Генералу Пущину» 1821 года, переменив (отчасти из конспиративных соображений⁵⁰) дату на 1825 год, и тогда, ввиду нынешнего «опасного соседства» с бывшим отважным *Квиругой*, патетичность масонской образности приобретает откровенно ироническую окраску. Тема «опасного соседа» как *дозора*, *догляда* отчасти отражена в образе *Параши*, которая «толкует важно / О графе, о делах его, / Не пропускает ничего — / Бог весть, разведать как успела».

Подытожим. Текст *автора-человека* организован по законам лирики: о чем бы и в какой бы форме ни шла речь, лирический субъект возвращается к себе в качестве «точки отсчета» (Т. Сильман). И с его позиций всё повествование можно представить как развернутое в событиях и лицах изображение той самой *глуши*, в которой находится *автор-человек*, и от которой он зависим, и которая для него небезопасна. При несомненном превосходстве его внутреннего мира над миром повествования, он — в пространстве стихотворной повести — этим миром окружен, словно заблокирован, и уподобляет себя *новому* Овидию, в с в о е й «глуши печальной».

Автор-повествователь, рассказывая о «соблазнительном проществе» в реальности, которой сам принадлежит, в о л е н оценивать ее со своей духовной дистанции (Шекспир, Дмитриев, Грибоедов), и р о н и з и р о в а т ь над ней, играть внутренни-

ми и внешними планами рассказа, скрывая его глубинный смысл (Овидиевы «Фасты»).

Автор-сочинитель, при минимуме собственного текста, наиболее с в о б о д е н и тем искупает, отменяет физическую несвободу автора-человека. Ему всё МОЖНО. Изнутри *стихотворной повести*, в скобочках, он в духе Байрона являет *полную творческую власть* над текстом как плодом своего гения:

Ах! я забыл ей имя дать...

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Вестник Удмуртского университета. 2006. № 5. Филологические науки. Вып. 1. С. 10–34.

¹ *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция / Отв. ред. акад. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1986. С. 103. Далее в тексте — *Фомичев 1986* с указанием страницы.

² *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 454; *Эйхенбаум Б. М.* О замысле «Графа Нулина» // Пушкин: Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. Вып. 3. С. 349; *Гаспаров Б.* Апокалиптическая тема в пушкинском «Графе Нулине» / Пер. с англ. Л. Бавриной // Даугава. 1990. № 1. С. 102 (далее в тексте — *Гаспаров* с указанием страницы).

³ *Худошина Э. И.* жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»): Учеб. пособие к спецкурсу. Новосибирск, 1987. С. 32–34, 41, 43–45, 70–72. Далее в тексте — *Худошина* с указанием страницы.

⁴ Здесь и далее тексты А. С. Пушкина цит. по 10-томному Собр. соч. (М.: Правда, 1981) с указанием тома римскими цифрами, страницы — арабскими.

⁵ Стихотворение, написанное за полгода до восстания декабристов, будет опубликовано в сб. 1826 г. с цензурными сокращениями, в числе которых есть строки: «Убийцу с палачами / Избрали мы в цари. О ужас! о позор!» (II; 45).

⁶ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 1. С. 425.

⁷ Гордин Я. А. Мятеж реформаторов: 14 декабря 1825 года. 2-изд., перераб. и доп. Л., 1989. С. 127–128, 148.

⁸ А «духовное лицо» было, скорее всего, тем *монахом*, наблюдению которого был «поручен» Пушкин (*Пушкин И.И.* Записки о Пушкине; Письма / Ред. вступ. ст. и примеч. С. Я. Штрайха. М., 1956. С. 82–83. Далее в тексте — *Пушкин* с указанием страницы); ср. в 5-й гл. «Онегина»: «Когда случилось где-нибудь / Ей встретить черного монаха / Иль быстрый заяц меж полей / Перебегал дорогу ей, / Не зная, что начать со страха, / Предчувствий горестных полна, / Ждала несчастья уж она» (VI; ?).

⁹ Разговорность, старинный сюжет о возвращении мужа — см.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы: Избр. труды. Л.: Наука, 1978. С. 217.

¹⁰ *Морозов П.* «Граф Нулин» // Пушкинь: В 4 т. СПб.: Изд. Брокгауз–Ефрон, 1908. Т. 2. С. 388. (Б-ка великих писателей под ред. С. А. Венгерова). Далее в тексте — *Морозов* с указанием страницы.

¹¹ «Мы знаем немало случаев, когда Пушкин, печатая какое-либо стихотворение, нарочито (по политическим или личным мотивам) изменял его дату» (*Левкович Я. Л.* Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л.: Наука, 1988. С. 77).

¹² «...Да вместо слова “урьльник” начертал “будильник”» (*Гордин А. М.* Пушкин в Михайловском. Л., 1989. С. 297).

¹³ *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 226.

Разделяя мысль о том, что «Заметку о “Графе Нулине”» Пушкин адресовал «какому-то читателю, пусть “в потомстве”» (*Худошина*; 43), мы, однако, полагаем, что возникла эта «Заметка» не потому, что «история и случай “дописали” поэму, привнеся в нее содержание, неожиданное для автора и поразившее его» (*там же*). Это *содержание* в поэме, по нашей версии, уже было согласно самому творческому замыслу Пушкина. Обращаем внимание на время публикации «Заметки» — **1855 год**. «Заметка» (на будущее) обнажала связь поэмы с событиями декабря 1825 г., т. е. снимала одну из степеней защиты (измененную *дату*). Но хранители архива Пушкина не обнародовали эту тайну поэта **вплоть до смерти Николая (1855)**, так и не узнавшего, что сия «прелестная пьеса» имеет прямое отношение к его «друзьям 14 декабря». (Ср. иначе: *Гаспаров*; 106.)

¹⁴ *Тынянов Ю. Н.* О пародии. С. 226.

¹⁵ *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб.: Искусство, 1995. С. 645. Далее в тексте — *Лотман* с указанием страницы.

¹⁶ Взамен «свирепого зверя» (в «Андрее Шенье») в «Нулине» обилие *собачьих* образов: *борзые, дворовая собака, итиц косматый, псами заправит*.

¹⁷ Ср. с концовкой стихотв. Пушкина «Мне жаль великия жены...»:

«Россия, бедная держава, / Твоя *удавленная* слава / С Екатериной умерла» (II; 32).

¹⁸ См. редакцион. примеч.: «Пушкин здесь очень вольно изложил слова г-жи де Сталь о дворцовых переворотах в России из ее книги “Десять лет изгнания”» (VII; 387).

¹⁹ *Акимов Э. Б.* Французские цитаты в поэме Пушкина «Граф Нулин» // Французский язык и культура Франции в России XXI века: Материалы междунар. конф. Н. Новгород. 27–28 апр. 2004. Н. Новгород, 2004. С. 224.

²⁰ *Фейнберг И.* Читая тетради Пушкина. М.: Сов. писатель, 1985. С. 350.

²¹ *Гордин Я. А.* Мятеж реформаторов... С. 133, 134.

²² В поддержку нашей гипотезы приведем следующие «предположения»: «В “Записках” декабриста Н. И. Лорера имеются сведения о том, что *Пушкин писал Пушкину незадолго до восстания* (может быть, одновременно с письмом к С. М. Семенову? — *Д. Ч.*) и именно этим было вызвано намерение Пушкина выехать из Михайловского в столицу *накануне 14 декабря* (NB! — *Д. Ч.*) <...> Вспоминаю позднее, он замечал: “<...> я рассчитывал приехать в Петербург поздно вечером, чтобы не огласился слишком скоро мой приезд, и, следовательно, *попал бы к Рылеву* (NB! — *Д. Ч.*) прямо на совещание 13 декабря <...>” В этой связи особую вероятность приобретают предположения, что намерение Пушкина покинуть Михайловское было вызвано полученным им в это время письмом И. И. Пущина» (*Гордин А.* Пушкинский заповедник. М.: Искусство, 1956. С. 72, 100–101. Цит.: *Погодин М. П.* Простая речь о мудреных вещах. 3-е изд. М., 1875. Отд. II. С. 24). См. также: *Гаспаров*; 102, 103.

²³ См. запись в дневнике опочецкого купца И. И. Лапина (Псковская губ.): «2 Декабря. Получено известие, что минувшего Ноября 19 дня волею Божией, от тяжкой болезни, скончался государь-император Александр Павлович в Таганроге... и сего же числа, т. е. 2 Декабря, жители города Опочки присягнули в соборной церкви Константину Павловичу» (*Гордин А.* Пушкинский заповедник. С. 100).

²⁴ *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина С. 453; *Гордин А. М.* Пушкин в Михайловском. С. 292, 64; *Фомичев 1986*; 104; *Худошина*; 49.

²⁵ *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 152.

²⁶ Русские мемуары. Избр. страницы. 1800–1825 гг. / Сост., вступ. ст. и примеч. И. И. Подольской. М., 1989. С. 213–240.

²⁷ Там же. С. 227.

²⁸ Там же. С. 217, 215, 216.

²⁹ *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1955–1958. Т. 4. С. 163.

³⁰ *Эйдельман Н.* 11 января 1825 года // Наука и жизнь. 1976. № 11. С. 78.

³¹ Также об этом: «С <X> он познакомился 19 ноября 1818 г. во время проводов уезжавшего в Италию Батюшкова и так близко сошелся,

что в 1820 г. перед отъездом <X> отрезал у него на память прядь волос» (*Лотман*; 49); см. также профиль <X> рукой Пушкина в 1818 г., сохранный им на остатке уничтоженного листа (*Фейнберг И.* Читая тетради Пушкина. С. 229); литографию П. Ф. Соколова 1822 и портрет (Пушкинъ. Т. 2. С. 517).

³² Цит. по: *Байрон Д.-Г.* Избранное. 2-е изд. / Сост. и предисл. Р. М. Самарина. М., 1979. С. 385. — Англ. В пер. В. Левика: «Любви ли бог победу им принес, / Иль бог войны, иль попросту мороз» (*Байрон Д.-Г.* Беппо // Байрон Д.Г. Избр. произведения / Сост. и коммент. О. Афонинев. М.: Худож лит., 1987. Т. 1. Стихотворения; Поэмы и трагедии; Публицистика; Дневник 1816 г. С. 523).

³³ Его отец «царствовал 25 лет» (*Тит Ливий.* История от основания Рима // *Историки Рима* / Пер. В. Смирин. М.: Худож. лит., 1970. С. 197); ровно столько же (четверть века, «четвертый том») находился на престоле император Александр.

³⁴ *Дмитриев И. И.* Модная жена // Карамзин Н. М.; Дмитриев И. И. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 232.

³⁵ *Овидий.* Баллады-послания. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1913. С. 306, 307.

³⁶ Так и произойдет: «С. Муравьев-Апостол, сорвавшись с виселицы, весь окровавленный от ушибов при падении, бросился на колени и молился за Россию и за того, по чьему приказу он должен был умереть. Бенкендорф, видя, что принимаются снова вешать этих несчастных, которых случай, казалось, должен был освободить, воскликнул: “Во всякой другой стране...” и оборвал на полуслове (эти же слова приписывали М. П. Бестужеву-Рюмину). Руководил этим актом грубейшего варварства Чернышев...» (из дневника С. Ф. Уварова [*Лукин М. С.* Письма из Сибири / Изд. подгот. И. А. Желвакова, Н. Я. Эйдельман. М.: Наука, 1987. С. 295]).

³⁷ Продолжая мысль Ю. Тынянова: «“Нулин” возник диалектически в итоге работы с историческим материалом (“Борис Годунов”. — Д. Ч.), в итоге возникшего вопроса об историческом материале как современном» (*Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. С. 152), — можно сказать и так: в результате необходимости взглянуть на современность как на историю, или, по Гукновскому, «видеть движение истории не только в событиях прошлого, но и в современности». Ср.: «...нечто в нем чувствовало, знало о восстании и о провале его — и это отразилось в виде “нульности” поэмы. Причем это знание могло быть только “ритмическим”, подсознательным, иначе тревога за судьбы близких людей помешала бы возникновению того шуточного настроения, той свободной игры стилями и возможностями, благодаря которым высвободилось и явило себя интуитивное знание <...> Заметка его имеет прямое отношение к рефлексиям на темы о поэте и поэзии, о странных законах творчества,

о связи кажущегося легкомыслия с поэтическими прозрениями, о сути моцартианства, о том, что поэт сам не знает, каким образом и где скажется его дар *откровения*» (*Худошина*; 71) (курсив мой. — Д. Ч.). При всей убедительности и привлекательности вышесказанного, центр внимания всё же переносится здесь в область *природы* творца и *психологии* творческого процесса — от самого содержания (героев, сюжета) стихотворной повести и от *прикровенного* смысла «Заметки».

³⁸ Основы и терминология субъектного анализа поэтического текста наиболее подробно разработаны в трудах Б. О. Кормана (см. *Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Ред.-сост. Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков. Ижевск, 2006. — 552 с.*).

³⁹ *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин... С. 217.

⁴⁰ Здесь и далее английские тексты и переводы В. Левика цитируются по изданию, указанным в примеч. 32.

⁴¹ *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1976. С. 83.

⁴² Кстати, так у Байрона: *we'll call*.

⁴³ Ср.: «Пора, пора! рога трубят!» — «Творец мой! оглушил, звончее всяких труб!»; «Борзые прыгают на сворах <...> Что псами он его затравит» — «На них он выменял борзые три собаки!!!»; «Чем свет уж на конях сидят» — «Чуть свет уж на ногах!»; «"Филька, Васька! / Кто там? Скорей! Вон там коляска!..."» — «Эй, Филька, Фомка, ну, ловчей! ...к крыльцу / Еще подъехала карета»;

С о ф и я
(бежит к окну).

«Кто там? скорей!..
Да жив ли он?.. беги проведать:
Скорей, скорей!»

Ах! боже мой! упал, убилися..
Где он? Что с ним?..

Слуга бежит.

Туда бежать, там быть, помочь ему
стараться...

Наталья Павловна к балкону
Бежит..
Глядит и видит..

Опасно раненный, печальный
Кой-как тащится экипаж,
Вслед барин молодой хромает

Руки не может он поднять...
...рука
Ушиблена слегка,
И впрочем всё фальшивая тревога

...из чужих краев,
Где промотал он в вихре моды
Свои грядущие доходы

Где носится? в каких краях?..
...В чужих краях на ком?..

Осведомляется учтиво,
Каков он? что нога его?
Граф отвечает: НИЧЕГО.
...Жалеет о Париже страх...

И что ж? — весь страх из НИЧЕГО...
Ах! очень вижу, из пустого...

Неужто вправду я влюблен?..
Отправился на всё готовый

И кто влюблен — на всё готов

Но шпиг косматый вдруг
проснулся...

Ваш шпиг — прелестный шпиг

Когда коляска ускакала,
Жена всё мужу рассказала
И подвиг графа моего
Всему соседству описала...

Я криком разбуду всех в доме
И погублю себя и вас...
...Иначе расскажу
Всю правду батюшке, с досады...
Сюда бежит весь дом...

⁴⁴ *Гаспаров М. Л.* Овидий в изгнании // Овидий Публий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров, С. А. Ошеров. М.: Наука, 1978. С. 203.

⁴⁵ Так же, как в «Бахчисарайском фонтане» совпадают в настоящем времени эвнух и лирический субъект (из другой эпохи) в момент слушания *соловья*, отчего эвнух (*хладный скопец*) оказывается включенным в другую эпоху.

⁴⁶ Сравним также с жалобами Овидия: «Вдосталь книг не найду, какие манят и питают, — / Здесь вместо книг поет звон тетивы и меча»; «Здесь, где не водится книг, где никто меня слушать не станет, / Где не понять никому даже значения слов» (Овидий. Скорбные элегии. III, 14; V, 12, 53–54).

⁴⁷ Иначе см.: *Фомичев С. А.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835 (Из текстологических наблюдений) // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1983. Т. 11. С. 60.

⁴⁸ *Вересаев В.* Спутники Пушкина. С.: Сов. писатель, 1937. С. 266.

⁴⁹ Там же; *Гордин А.* Пушкинский заповедник. С. 105.

⁵⁰ См. в письме к Жуковскому от 20 янв. 26 г.: «Я был масон в Кишиневской ложе, то есть в той, за которую уничтожены в России все ложи».



А. А. Фаустов

Вокруг «Домика в Коломне»

Написанный в болдинскую осень 1830 года «Домик в Коломне» — едва ли не самая странная из пушкинских поэм. Двусмысленное впечатление от нее, своего рода читательское недоумение, точно выразилось в отзыве В. Г. Белинского, назвавшего поэму «...игрушкой, сделанной рукою великого мастера»¹. И впоследствии основное направление в исследовании «Домика»² было связано с экспликацией различных пародийных (и автопародийных) смыслов поэмы, что, по сути, лишь подтверждало — на другом уровне — восприятие поэмы как виртуозной поэтической шутки, и только.

Достаточно давно сложилась, однако, и другая — гораздо менее представительная — традиция в понимании этого болдинского произведения, у истоков которой стоит прежде всего статья В. Ф. Ходасевича о «петербургских повестях» Пушкина. Соотнеся «Домик» с «Медным Всадником», «Пиковой Дамой», «Уединенным домиком на Васильевском», Ходасевич уловил (пародийное) присутствие в этой поэме некоей универсальной для Пушкина метафизической схемы, магистральное содержание которой сводится к «столкновению человека с темными силами». (При этом Ходасевич проникновенно написал о глубине и серьезности пушкинской пародии, которая не просто дает «шуточную трактовку серьезной темы», но является «оборотной стороной этой темы»³.) Позднее Н. И. Ульянов⁴, в целом приняв ходасевичскую логику, обратил внимание на то, что два из этих произведений имеют не просто петербургскую, но коломенскую «привязку» (и их продолжает затем ряд гоголевских повестей, также с Коломной связанных). Попытка локализовать предложенную Ходасевичем схему представляется

в высшей степени продуктивной, однако дело тут не только в пространственной локализации, но и в уточнении самой этой схемы, в уяснении того, что коломенский *locus* оказывается восприимчивым к целому кругу мотивов, тем и т. д., среди которых «демонический» элемент отнюдь не доминирует. Подчеркну, что Коломна в такой перспективе — это не «литературное урочище», в котором соединяются в одно целое «поэзия, “разыгрывающая” пространство, и пространство, “разыгрываемое” поэзией, *poesia loci* и *locus poesiae*» (по словам В. Н. Топорова)⁵. Это нечто одновременно более узкое и более широкое — место, которое дает возможность некоторым текстам и некоторым авторам избрать его в качестве отмеченной площадки для «разыгрывания» определенных литературных сценариев, не рассчитанных специально на такого рода постановку, но вступающих друг с другом — благодаря этому месту — в некую относительно устойчивую констелляцию.

* * *

«Домик» — и это также отличает его от других пушкинских поэм — развертывается по трем одинаково важным линиям, которые сопряжены между собой топически, а композиционно обнаруживаются более или менее «поочередно». Это — (авто)метатекстовая линия, лирические ретроспекции и рассказанная в поэме собственно история. Первая из них начинается со знаменитых строк, в которых Автор отказывается от четырехстопного ямба, заявляя: «Мальчикам в забаву / Пора б его оставить» (84)⁶. Смена размера прямо связывается с взрослением Автора, и такое изменяющее человека взросление — один из ключевых мотивов «болдинской» осени 1830 года, которая в пушкинской жизни была временем пороговым, «лиминальным» (термин В. Тэрнера). В качестве ближайшей — полусерьезной — параллели к этим строкам упомяну стихотворение «Паж, или Пятнадцатый год», где означенный в заглавии возраст выступает в качестве граничного: «Уж я не мальчик...» (3; 234). Возраст Керубино явно соотнесен с маркированной у Пушкина биографической датой, которая кратна этому возрасту вдвое: еще в конце VI главы «Евгения Онегина» (1826) Автор вопрошал: «Ужель мне скоро тридцать лет?» (6; 136); а в письме П. А. Плетневу от 31 августа 1830 уже сам — миновав-

ший этот рубеж — Пушкин посетует: «Жизнь жениха тридцатилетнего, хуже 30-ти лет жизни игрока» (14; 110) [ср. еще, например, отрывок «<Участь моя решена. Я женюсь...>» (1830): «Третьи женятся так, потому что все женятся — потому что им 30 лет» (8; 406)]. Один из признаков этого нового состояния в болдинском стихотворении заключается в том, что его лирический субъект «...важен, как старик беззубый...» (3; 234), что опять-таки прямо перекликается с «Домиком», в VIII строфе которого о Пегасе сказано: «Стар, зуб уж нет» (85).

Впрочем, «беззубость» эта — особого рода, и то, что в «Паже...» она выступает в фигуральном смысле, не столь уж, как мы убедимся, случайно. Появление Пегаса в поэме предваряется серией метафорических превращений, через которые Автор проводит обсуждение избранной им в «Домике» стиховой формы — октавы. В первых строфах речь заходит о рифмах (забегая вперед, заметим, что *тройное созвучие* октавы также семантически небезразлично). Следуя давнему риторическому обыкновению, Автор воспользуется сначала метафорическим кодом, уравнивающим стихотворца — с полководцем, а его стиховой инструментарий — с войском. Но воспользуется этой аналогией Автор весьма пародийно, нарочито заостряя несоответствие между полководцем — Тамерланом, Наполеоном — и воинством, облик которого совсем иной. «Из мелкой сволочи вербую рать <...> что слог, то и солдат — / Все годны в строй: у нас ведь не парад» (84); а во втором из рукописных вариантов беловика это уподобление было развернуто в особую строфу, где октава сравнивалась с Ширванским полком: «Уж люди! мелочь, старички кривые, / А в деле всяк из них, что в стаде волк» (374).

Вся эта допотопная *мелочь* (от которой берет свое начало сопряженный с Коломной «микроскопический» мотив) забрела в пушкинскую поэму из произведений человека, который знал толк не в парадах, а именно в войне. В своем — от третьего лица — жизнеописании Д. В. Давыдов так аттестует собственные стихи: «...он обэскадрировал всё что мог из своей сволочи, и представляет команду эту... с ее странную поступью (*allure*), с ее обветшалыми ухватками, в ее одежде старомодного покроя, как очаковских инвалидов-героев...»⁷. При этом, как можно предположить,

дело не столько в стилистической ориентации на *ухватки* поэта-партизана, сколько в отсылке к особому способу действий, который в давыдовских текстах в равной мере годится и для войны, и для поэзии. И главная аксиома этой тактики — неожиданность: «...лучшая позиция для партизан есть непрерывное движение оной...»⁸; задача партизанской партии — «...сосредоточиться там, где менее его ожидают, поразить, скрыться и появиться на противоположной точке...»⁹. Позиция, заключающаяся в отсутствии определенной позиции, в неприкрепленности к какому бы то ни было устойчивому месту, — это и есть та «партизанская» творческая тактика, которую подхватывает в своей поэме Пушкин. И неказистость его рати столь же мнима, поскольку скрывается за ней нечто обратное.

Не зря воины Ширванского полка уподоблены, в свою очередь (это сравнение внутри сравнения), волкам в стаде, что вызывает ассоциации с известным паремиологически-басенным мотивом, когда волк с помощью той или иной хитрости (за которой, в конечном итоге, кроется основополагающее качество мифологического волка — оборачиваемость) попадает в беззащитное стадо и дает волю своей кровожадности. (Д. В. Давыдов, добавлю, считал, что партизанская война невозможна для народов просвещенных, поскольку «...носит в существе своем отпечаток чего-то дикого... и отличается средствами, свойственными... ловчим зверям...»¹⁰.) У Пушкина оборотническая природа волка не раз обыгрывается — в «Бесах» (1830) [«...пень иль волк?»] (3; 227)], в «Станционном смотрителе» (где Минский выступает, в том числе, и в роли ‘волка в овечьей шкуре’), в «Песнях западных славян» (1834) [вурдалак «...бежать пустился, / Будто волк...»] (3; 351)], в «Капитанской дочке» (1836) [«...или волк или человек»] (8; 288)]; а в материалах к «Истории Пугачева» (1833) Пушкин цитирует слово архиепископа Вениамина, где о Пугачеве говорится, что тот действовал, «...коварством яко волк овчею кожу покровенный прельщая неммысленных...» (9; 566). В «Домике» некоторым тематическим намеком на паремию ‘волк в овечьей шкуре (шубе)’ можно считать появление в той же, где и «волчье» сравнение, редакции текста симптоматического рассуждения о рифмах-воинах: «Не стану их надменно браковать / Как <...> лошадей за шерсть их или стать...» (374) (в «Капитанской

дочке» Пугачев-волк недаром облачится в *заячий* тулупчик, а Гринева отблагодарит *овчинным* тулупом со своих плеч и лошадыю, как будто обыграв сказочный мотив, когда волк замещает им же съеденного коня героя). «Шерстяная/ меховая» тема готовит и столь важную для «Домика» святочную топику (а время действия рассказанной в поэме истории — околорождественские дни¹¹), в которой фигурировал, в частности, вывернутый тулуп. Вывернутые шубы встречались также в свадебной обрядности¹² (что опять-таки совсем не нейтрально для фабулы «Домика»), а в рождественский вечер существовал обычай призывать из леса волка¹³.

Это разношерстная армия в окончательном беловике довольно быстро, однако, признает над собой власть поэтической дисциплины и ненадолго делается вполне регулярной («Как весело стихи свои вести / Под цифрами, в порядке, строй за строем, / Не позволять им в сторону брести...»), для того чтобы сразу после этого вообще из текста пропасть, а вернее, претерпеть еще одну метаморфозу. С движущегося воинства фокус текста как бы соскальзывает на движение как таковое, и, переместившись из V строфы в VI, мы перемещаемся вместе с Автором с поля боя на диван и как будто останавливаемся («Немного отдохнем на этой точке»), но лишь на минуту, поскольку накопленная динамическая энергия никуда не исчезнет: «И хоть теперь лежу на канапе, / Всё кажется мне, будто в тряском беге / По мерзлой пашне мчусь я на телеге» (84). Учитывая отсылку к «Телеге жизни» (1823), здесь подспудно снова подключается мотив мчащего к старости времени, однако, ближайшим образом, приведенные строки акцентируют другое — совмещение противоположностей (движение, лишь притворяющееся покоем). И в следующей — VII — строфе мы уже окажемся не на диване, а в пути, причем здесь вновь демонстративно изменятся и механика перемещения, и его скоростной режим.

Задавшись в начале строфы риторическим вопросом «Что за беда?..» и перебрав наскучившие способы передвижения (*гулять пешком* или *скакать верхом*), Автор изобразит свой поэтический вояж так: «Поплетусь-ка дале, / Со станции на станцию шажком...». И затем сравнит эту свою новейшую манеру путешествовать с той, которая уже была опробована в анекдоте кн. Д. Е. Цицианова¹⁴ — того самого *оригинала*, «Который, не кормя, на рысаке / Приехал

из Москвы к Неве-реке». Мало того, что скачка на телеге внезапно «затормаживается». Это новое движение еще и ирреально само по себе. Цициановский анекдот строится по модели, эксплуатируемой в апориях движения¹⁵. Проехать 500 верст, не кормив рысака, можно постольку, поскольку не кормить его можно на каждом из отрезков дороги от станции до станции. Логика почти та же самая, что и при рассмотрении движущейся стрелы как покоящейся. Именно поэтому VIII строфа открывается парадоксальным утверждением: «Скажу, рысак! Парнасский иноходец / Его не обогнал бы» (85). «Анекдотический» скакун передвигается столь остроумным образом, что даже его парнасский собрат ему уступает. Однако — и этим неожиданным противительным жестом строфа продолжается, — Пегас теперь в подобных состязаниях не участвует. «Но Пегас / Стар...». И дальше рисуется запуск Парнаса, поросшего крапивой, с иссохшим ключом, и говорится — весьма пренебрежительно — об *отставке* Феба (запомним этот «отставочный» мотив, один из сигнальных для Коломны) и о «хороводце / Старушек муз». Это всеобщее постарение, поражающее даже то, что ему по своей природе неподвластно, влечет за собой понижение статуса поэзии: «И табор свой с классических вершинок (уменьшительно-пренебрежительное *с вершинок*, впрочем, делает спуск весьма двусмысленным. — *А. Ф.*) / Перенесли мы на толкучий рынок» (85). (В «настоящей» Коломне, замечу в скобках, такой рынок как раз был.) И с этой точки зрения противительный жест может быть воспринят иначе, едва ли не наоборот: проигрыш Пегаса цициановскому рысаку — это победа анекдота над поэзией, рынка — над Парнасом, а вернее, захват одного другим. Недаром беззубый Пегас попадает в один ряд с *беззубым журналистом*, который в болдинском послании «<Дельвигу>» *жевал* стихи пушкинского друга (а в черновике — самого Пушкина).

Действительно, *рынок* у Пушкина наделен вполне определенными коннотациями (и притягивает к себе почти постоянные эпитеты). Наиболее прозрачный контекст этого слова — письмо М. П. Погодину (1834): «Было время, литература была благородное, аристократическое поприще. Ныне это вшивый рынок» (15; 124) [ср. характеристику литературных врагов в письме П. А. Плетнева Пушкину (1825): «У них на Парнассе толкучий рынок. Все

для денег» (13; 134)]. И этот «рыночный» мотив всплывает в пушкинских текстах там, где речь заходит о литературе и литераторах соответствующего толка — например, в статье «Альманашник» (1830), один из героев которой — Бесстыдин — скажет о своем сомнительного вида платье: «— Оно немного поношено; меня обманули на вшивом рынке...» (11; 137); или в письме Наталье Николаевне (1832), в котором Пушкин, сообщая о встрече с М. Т. Каченовским — ярым его противником, — обмолвится, что они «...бранивались... как торговки на вшивом рынке» (15; 33) [это письмо стоит запомнить вдвойне, поскольку оно связано с «коломенской» мифологией и иначе, о чем дальше]. Одним словом, рынок — такое место, где порядочному человеку (тем более поэту) лучше не показываться.

Крайне любопытно, однако, что появлению в окончательной редакции «Домика» такого — противостоящего если и не вершинам, то *вершинкам* поэзии — *рынка* предшествовала в белой рукописи иная версия этого образа. Иронически оправдываясь перед читателем, что он, вместо того чтобы приступить к рассказу, шутит *довольно крупно* и напрасно заставляет читателя ждать, Автор заявит: «Язык мой враг мой: все ему доступно, / Он обо всем болтать себе привык!...». И дальше мы услышим от Автора такую историю: «Фригийский раб, на рынке взяв язык, / Сварил его <...> Езоп его потом / Принес на стол... Опять! зачем / Езоп / Я вплел с его вареным языком...» (381). История эта — пересказ одного эпизода из жизнеописания Эзопа [чью маску Пушкин на себя уже примерял; ср. в ранней эпиграмме, которая, впрочем, атрибутируется Пушкину не с полной уверенностью: «Когда смотрюсь я в зеркала, / То вижу, кажется, Эзопа...» (2; 442)]. Ксанф, решивший угостить своих учеников, отправит Эзопа на рынок, чтобы тот купил там «...самого лучшего, самого прекрасного, что есть на свете!». Эзоп накупит языков и так накормит ими гостей, что им сделается плохо, а Ксанфу объяснит свой выбор тем, что ничего лучше языка, которым держится вся ученость и вся человеческая жизнь, нет. Тогда Ксанф, желая перед учениками реабилитироваться, скажет: «Так как всё, что тебе говорят, ты выворачиваешь наизнанку, то... ступай на рынок и купи там самого дрянного, самого негодного на свете!»¹⁶. Эзоп снова накупит языков и ответит, что ничего

хуже языка — источника раздоров, обманов и т. д. — в мире не существует.

Опираясь на двусмысленность «языка», Эзоп (а за ним Пушкин) вскрывает затем то семантическое разделение, которое проходит уже внутри языка — как средства общения и выражения некоего содержания. *Болтать* обо всем на свете можно как раз потому, что язык разделен внутри себя и позволяет тому, кто наделен даром выворачивать вещи наизнанку, этим пользоваться [как говорится в одной из болдинских статей Пушкина 1830 года при обсуждении вопроса о свободе книгопечатания: «Всё имеет свою злую сторону...» (11; 167)]. Характерно, что библейский контекст паремии о «переодетом» волке связан как раз с проблемой различения истинной и неистинной речи: «Берегитесь лжепророков, которые приходят к вам в овечьей одежде, а внутри суть волки хищные» (Мф. 7; 15). Соответственно, и язык (опять же не тот, который можно съесть в вареном или копченом виде), «купленный» на рынке, — орудие журнальной брани, торговой выгоды и лакейских воззрений — может быть превращен в нечто совсем иное и с успехом *вплетен в стихи*, что мы и наблюдаем в комментируемых октавах раннего беловика, где этот язык тематически приводит в движение (хотя и затрудненное) авторский стих. (Здесь обыгрывается, несомненно, и созвучие, сближающее эпитет рынка — *толкучий* — с *толком*, *толками*, при том что одно из исконных значений *толка* — ‘толмач, переводчик’.)

Парадигматическое двоение *рынка* готовит ту неожиданную метаморфозу, которая совершается в печатном тексте при переходе от VIII строфы к IX, начинающейся стихами: «Усядья, муза: ручки в рукава, / Под лавку ножки! не вертись, резвушка!» (85). Муза, которая только что была старушкой, испытывает внезапное, как при обратном скачке времени, «омолаживание», так что в итоге создается впечатление, как если бы старость и (едва ли не) младенчество были двумя сторонами одного и того же. Весьма знаменательно, что «беззубость» у Пушкина также втягивается в эту игру [ср., к примеру, в письме Наталье Николаевне (1833) об их годовалой дочери: «Что-то моя беззубая Пускина?» (15; 88)]. И в этом смысле то, что паж из болдинского стихотворения сравнивает себя с беззубым стариком, более чем закономерно. [Недаром в рукописном

беловике поэмы Автор так выскажется о себе, прибегая к тому же к знакомому нам уже образу: «...можете принять меня / За старого, обстрелянного волка / Или за молодого воробья...» (380).] В подобном ретроспективном освещении беззубый Пегас из VIII октавы вполне способен оказаться столь же юным, как и старушки музы. Впрочем, одна беззубость совсем не обязательно предполагает другую. Компенсироваться она может и по-другому, более безнадежным образом. В передаче В. Ф. Щербакова известна пушкинская острота: «Некстати Каченовского называют собакой... ежели же и можно так называть его, то собакой беззубой, которая не кусает, а мажет слюнями»¹⁷. Слюни здесь — то, что беззубость сопровождает, однако, как явствует из другого контекста, это жидкость особого рода. В эпиграмме на М. Т. Каченовского (1824) (который, как мы помним, уже фигурировал в связи с «коломенским» текстом) читаем: «Разводит опиум чернил / Слюнею бешеной собаки» (2; 308). Так что и слюни у Каченовского — далеко не безобидные, и они с лихвой могут восполнить журналистскую беззубость.

В IX строфе окончательного беловика, после того как музыка «помолодеет» и перестанет вертеться, Автор возьмется за свою историю, которая как бы потому и является возможной, что время (как и весь мир) обнаруживает причастность к стихии оборотничества. Повзросление Автора и заключается в этом открытии. В более ранних беловиках логика была несколько иной. Сначала Автор от обсуждения достоинств октавы переходил к рассуждению об александрийском стихе (во второй редакции оно растягивается на пять строф и, в общекомпозиционном измерении, представляет собой вариант все того же «попятного» движения, отклоняющего от прямой цели). Начинаясь этот пассаж с уподобления: «Извилистый, проворный, длинный, склизкой / И с жалом даже — точная змея» (373). [Тут есть и элемент самопародии: в «Пророке» (1826) грешный язык заменялся на *жало мудрой змеи*, язык человека — на язык пророка. В «Домике» вместо пророка — паяц.] Весь этот набор «змеиных» атрибутов входит в густую сеть тематических перекличек, которыми наполнен «Домик» и которые увлекают и в более широкий контекст. Поведение этого стиха не менее прихотливо, чем поведение октавы: он «...по всем составам / Развинчен, гнется, прыгает легко / Ломается, на диво костоправам...» (377) (здесь воз-

можен и фразеологический подтекст — *язык без костей*) и т. д. Однако эмблематизируется александрийский стих с помощью иной серии метафор — не военных, а, прежде всего, театральных, что, конечно, объясняется причинами историко-литературными (преимущественной зоной его обитания была классическая трагедия), но в рамках пушкинской поэмы этот театральный антураж примыкает к ее «оборотнической» топике.

Из «зооморфных» двойников этого стиха отдельно отмечу белку, у которой в пушкинских текстах есть свой — узкий, но вполне определенный — ареал. И в «Домике» она скачет *по дубравам* — не обычным, а оперным [в варианте того же текста стих «...прыгает по крашеным дубравам...» (376)], совмещая тем самым реальное — с искусственным. Добавим еще, что белка — в перспективе фольклорно-мифологической — сопряжена с огнем (ее появление предвещает пожар или войну), что прямо предудказывает воображаемый пожар в XI строфе окончательного беловика. Кроме того, белка связана и с чрезвычайно значимой для поэмы брачной символикой¹⁸, будучи именованной невесты, и у Пушкина в «Сказке о медведихе» (1830) *белочка княгиня* не случайно промелькнет в «списке» зверей, большинство из которых отражено в ономастиконе свадебной обрядности. [Дает в поэме свой тематический рефлекс и *склизкость* змеи: в третьей редакции беловика, где александрийский стих уже забыт, после строк о спуске с Парнас на рынок (среди вариантов было и иначе: *с горы — на дно оврага*) следовала серия полемических строф, открывавшаяся хтонической по колориту и набору персонажей зарисовкой: «И там копышутся себе в грязи / Густой, болотистой, прохладной, клейкой, / Кто с жабой, кто с лягушкой в связи, / Кто раком пьется, кто вьется змейкой...» (378).]

Особенно интересно отзывается в топике и архитектонике поэмы упоминание раздвоенного змеиного *жала* — свойственной александрийскому стиху парной рифмовки. Вообще, двоичность у Пушкина окружена негативными смысловыми ореолом и нередко противостоит тернарности как позитиву. И в первой строфе «Домика», начиная с первой версии беловика, этот другой нумерологический полюс будет обозначен применительно к октаве: «Ведь рифмы запросто со мной живут: / Две сами придут, третью приведут». Опасность 2 нейтрализуется дополнением до 3, да и мета-

форически смещенные глаголы движения тут не случайны. Мертвая статика двоицы как бы преодолевается динамикой троицы, и в следующей строфе Автор не зря затеет разговор о глагольных рифмах: «А чтоб им путь открыть широкой, вольный, / Глаголы тотчас им я разрешу...» (372; ср.: 83). (В окончательном беловике иронический «сверхсмысл» этой рефлексии будет подчеркнут, как известно¹⁹, и тем, что поэма глагольными рифмами отнюдь не блещет, и тем, что Автор назовет в качестве образца такого щедрого обращения с рифмой П. А. Ширинского-Шихматова, который как раз был противником подобных вольностей.) Эта декларируемая глагольность, которая — в окончательном тексте — будет реализована в причудливом движении Автора по пересеченной территории поэзии, как будто запускается *тройным созвучием* октавы. И под явным влиянием этой энергетики история — после всех отступлений — наконец-то начнется, что отмечено повышенным скоплением в речи 3: *три окна, дни три тому, трехэтажный дом*. [Переход к истории знаменуется другим небезразличным для Пушкина числом — 8, комбинирующим 2 и 3 и также имеющим «границную» природу (*тому лет восемь*), причем Пушкин целенаправленно выбрал именно это число, отбросив два других варианта (ср.: 382). Здесь, естественно, обыгрывается и то, что октава — строфа из восьми стихов.]

Между тем вторая редакция беловика завершалась иначе: Автор, долго расхваливавший «змеиный» стих, ему и отдавал предпочтение, правда, с опасливой оговоркой, поскольку у стиха этого помимо театрального был и другой круг употребления — погребальный («...можно им, порою, украшать / Гробницы или мрамор Кенотафа»): «До ваших мод, благодаря судьбе, / Мне дела нет: беру его себе». И весь текст потом обрывался вызывающей прозаической концовкой: «Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме уже уничтоженной» (377). Александрийский стих оказывался для поэмы поистине смертельным²⁰. Однако стих этот, в поэме так и не задействованный, для Пушкина отнюдь не был чем-то экзотическим (как не был он редкостью и для русской поэзии вплоть до середины XIX века²¹). И в болдинскую осень 1830 года он использован сразу в трех стихотворениях, так или иначе перекликающихся с «Домиком» и объединенных, говоря предельно обоб-

щенно, коллизией понимания/непонимания: «Ответ анониму», «Глухой глухого звал к суду судьи глухого...», «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» (особенно колоритно последнее стихотворение, с его программно тоскливым колоритом и сценой похорон ребенка в центре сюжета — единственно «живым» пятном на общем бесцветном фоне). Назову также написанное в том же 1830 году стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» (хотя о его датировке идут споры²²), где в первой части молодая вакханка, которая *вьется* в объятиях и поцелуи которой подобны *язве*, уподоблена *змеи*. И все это живописуется для того, чтобы показать то, чем лирический субъект *не дорожит*, и подготовить «по контрасту» изображение другой любви во второй части стихотворения. [Согласно предположению А. А. Ахматовой²³, пушкинское стихотворение своей тематической композицией отсылает к «Моей Музе» Ж. Делорма (Ш. Сент-Бева), где Муза, первая из масок которой — одалиска, противопоставляется Музе — чахоточной деве. Если это так, подтекст «Нет, я не дорожу...» — металитературный; и здесь можно припомнить пушкинскую «Осень»²⁴, где появляется аналогичный «чахоточный» образ и где дева-осень соотнесена с поэзией посредством открытого параллелизма.]

С отказом от александрийского стиха (и с исчезновением его из поэмы как темы) «Домик» получает возможность продолжаться дальше. И в третьей редакции беловика Автор изберет иную тактику. Конечно, — и этот совет дается не только читателю, но и себе — Автор предпочел бы вообще остаться в стороне от тех баталий, который ведутся в грязи жабами и змейками: «...можешь там глядеть на всех, / Но издали...» [среди вариантов была и позиция счастья, с ее предуказанными ролями: «Блажен, кто издали глядит на всех» (379)]. Но это для Автора блаженство недостижимое, и потому он решает выпустить свою поэму анонимно: «Потому-то / Здесь имя подписать я не хочу...». И это «перетянет» из второй редакции беловика ту «театральную» топику, которая там была связана с александрийским стихом: «Когда б никто меня под легкой маской / (По крайней мере долго) не узнал!»; а среди версий второго стиха эта «масочность» имела святочную огласовку, столь значимую для собственно сюжетного измерения печатного беловика: «Никто в толпе [забавной] о святках не узнал!» (380).

В окончательной редакции история сдвинется-таки с места, и Автор выступит не под чужим, а под своим лицом, примет ответственность за свой рассказ. И само это движение текста от предварительных версий к последней может восприниматься как (незримое для читателя) взросление Автора, решающегося в конце концов стать полноценным субъектом речи, подобно тому как человек решается, женившись, отвечать уже не только за себя. Впрочем, как это обычно для Пушкина, такая тактика является достаточно амбивалентной: отбросив все строфы литературно-полемиического характера, Пушкин как бы и занял на деле ту позицию, которую предпочел бы более всего — смотреть на журналистскую свару, на всю эту войну лягушек и змей — *из-за угла*. Поэма оказалась очищена от *грязи*, оставшейся в тех заметках и статьях, которые Пушкин в своем болдинском заточении пишет параллельно [к примеру: «Что за аристократическая гордость, позволять всякому негодяю швырять в вас грязью» (11; 168)]. Решение предстать в собственном своем обличьи для Автора столь бесповоротно, что он даже бросает на время (более чем на две строфы) историю, которую уже начал рассказывать, и обращается к воспоминаниям (которыми будет прослоено и дальнейшее повествование), привязывая свое «Я» к месту действия. (Хотя и это медление опять-таки может быть прочитано как откладывание речи, как нежелание приступить прямо к делу.)

* * *

История в результате «активируется» тем, что Автор случайно очутится в том самом месте, где жили ее герои, и то, что он попадет туда не один, а с приятелем (свидетелем, который может истинность истории подтвердить), еще больше усиливает ощущение особой отмеченности *locus'a*. И первое открытие, которое сделает Автор, заключается в обнаружении знаков времени. События, разыгрывавшиеся тогда, когда Автор *был моложе*, происходили на том месте, которое сделалось другим, и это изменение зримо воплощено прежде всего в судьбе главной сценической площадки поэмы: «Лачужки этой нет уж там. На месте / Ее построен трехэтажный дом» (85). *Домик, смиренная лачужка* вытесняется *высоким домом*, маленькое — большим. И здесь, оттолкнувшись

не только от семантической, но и от грамматической антитезы (*домик* → *дом*), обратим внимание на саму уменьшительную форму, у Пушкина далеко не случайную.

В интертекстуальной плоскости *домик* включен во фразеологический ряд, связанный с «горацианской» традицией, учившей довольствоваться (и даже *богатеть*, по слову В. В. Капниста) малым и разводившей по разным полюсам *дворцы-чертоги* и — всевозможные *простые, убогие, смиренные, скромные, укромные* и т. п. *хижины, шалаши, уголки, обители, дома, домики, хаты* и т. д., которые позднее изберут своей жанровой почвой дружеское послание [один из наиболее полных каталогов подобной лексики — «Мои пенаты» (1812) К. Н. Батюшкова]. При этом противопоставление в ценностном (можно даже сказать, «стоимостном») пространстве могло сопровождаться и противопоставлением, имевшим временную развертку. В стихотворении Г. Р. Державина «Ко второму соседу» (1791), которое как раз строится на антитезе пышных, застывших солнце чертогов соседа и *низменных кров* лирического субъекта, утверждалось, что рукотворное здание — ничто перед временем, и потому, с одной стороны: «Надежней гроба дома нет...» (эта «двусторонняя» метафора ‘дом-гроб’ затем отзовется у Пушкина, в том числе в «Гробовщике»²⁵); а с другой: «Любовь граждан и слава нам / Лишь воздвигают прочны дома...»²⁶. Ударение тут — на непрочности перед движением времени дворцов (хотя «рикошетом» это задевает и их скромных антиподов); впоследствии — под влиянием общесемиотических процессов на рубеже XVIII–XIX столетий — эмфаза переместится на другое. Как показал В. Н. Топоров²⁷, *ветхий дом* и *дикий сад* сделаются в этот период особым поэтическим топосом, эмблематизирующим, в первую очередь, воспоминание. Обесценивание дворцов будет дополнено (и отодвинуто на второй план) обнаружением способности хижин (а вернее, двучлена *дом-сад*) давлению времени противостоять — и не в вещном своем качестве, а в знаковом, до какового предметность теперь выветривается. В таком доме (как правило, именно *доме*, а не *домике*) главным будет то, что он — *ветхий*, подобно тому, как дорогие элегическому сердцу сады будут заброшенными, цветы — увядшими, а здания — обратившимися в руины²⁸.

Пушкин как будто бы почти целиком следует «горацианскому» канону. В раннем «Городке» (1815), например, то место, в которое можно бежать из беспокойного петербургского пространства, именуется с помощью готовых слов: *дом, домик (тесный), (укромный) уголок*. Однако у Пушкина такого рода домик сразу превращается из простого и незаметного прежде всего в маленький. Этот признак, «материализованный» в эпитетах, зачастую повторяется и грамматикой, обращая соответствующее сочетание слов в почти тавтологическую формулу: в «Послании к Галичу» (1815) — *малый, тесный дом*; в «Послании к Юдину» (1815) — *тесный домик*. Иной вид формула получает в «Утопленнике» (1828) — *дома тесно* (эти адресованные стушающемуся в окно гостю-утопленнику слова хозяина избы — *дома тесно и темно* — представляют собой вывернутые, переданные живому герою слова мертвого жениха из «Людмилы» В. А. Жуковского (свое жилище герой баллады называет *тесным домом* и *темной кельей*), и эти ассоциации снова ведут к 'дому-гробу' в пушкинском «Гробовщике»). А в стихотворении «Домовому» (1819) вокруг *домика* лирического субъекта будет *дикой садик / малый сад*. Забегая вперед, заметим, что такая «миниатюризация» домика в пушкинской реальности может истолковываться как выражение его уязвимости. Недаром в послании «Домовому» важен не столько мотив воспоминания (в нем присутствующий), сколько то, что всё оно носит императивно-заклинательный характер и все его глаголы (за исключением одного, финального) — в повелительном наклонении: *молю, храни, да не вредят, да покроют, останься, постигни, охрани, ходи, люби, люби*. Домик требует защиты, и это тот предикат, который симметричен его «малости».

В том же направлении изменяется и семантика «ветхости». Помимо «Зимнего вечера» (1825), к *ветхой лачужке* которого уже привлек внимание В. Н. Топоров (и к которому мы еще вернемся по другому поводу), нужно назвать, особенно, «Медного Всадника» (1833) (поэму также отчасти «коломенскую»). В *ветхом домике*, который в финале поэмы обратится в — занесенный наводнением на пустынный *остров малый* — *домишко ветхой*, обитали вдова и дочь ее Параша, возлюбленная Евгения. Первоначально домик этот находился, судя по всему, на Васильевском острове (именно

в эту сторону были устремлены взоры застывшего на мраморном льве Евгения), то есть на том месте, которое уже было «обжито» в «Уединенном домике на Васильевском» вдовой и ее дочерью Верой [так, кстати, звали и двоюродную сестру коломенской Параша (900)] и у которого была не менее печальная участь. [Эта частичная функциональная эквивалентность Коломны и Васильевского острова обнажается при сравнении разных редакций отрывка «<На углу маленькой площади...>» (1830–1831?), героиня которого в одном случае переезжает от мужа с Английской набережной на Васильевский остров, а в другом — в Коломну. Добавлю, что на 9-й линии Васильевского острова поселилась после развода в 1830 году А. П. Керн²⁹.]

И в обоих произведениях — в поэме и в повести — гибель домика и его обитательниц вызывает беспамятство и/или разрыв коммуникации с внешним миром у героев. *Ветхий дом* — воплощение памяти тех, кто бывал под его уютным кровом, исчезая, пресекает связь с минувшим. Правда, такое разрушение памяти отличается двойственностью. Дом из мнемонического знака становится «минус-знаком», который, однако, не перестает свидетельствовать о прошлом — только не своим присутствием, а отсутствием. И поэтому сопряженный с таким домиком сюжет нуждается в восполнении «извне» — в том, кто сохранит *печальную повесть*. В таком ракурсе можно усмотреть явный «метаязыковой» смысл в эпилоге «Уединенного домика». Павел, удалившись в свою деревню и запершись там в кабинете, отказывается от устного общения, причем иногда случалось так, что, подписывая бумаги, «...он вместо своего имени возвратит ее с чужою, странною подписью». Появление этого чужого имени, фабульно будучи прежде всего печатью длящейся зависимости Павла от адских сил, на «метаязыковом» уровне символизирует обращения героя в автора, и в подобном горизонте смысла сама передача «авторства» повести от Пушкина В. П. Титову также вписывается в эту общую стратегию. (Из того же «криптографического» ряда и неожиданная подробность — сразу вслед за словами о чужой подписи: «...при внезапном появлении высокого белокурого человека с серыми глазами приходил в судороги, в бешенство»³⁰. Можно, конечно, предположить, что таким был облик Варфоломея, однако, поскольку внеш-

ность этого странствующего беса в повести не запечатлена, фраза приобретает загадочное звучание, едва ли не отсылающее — к автобиографической реальности Пушкина, к известному предсказанию смерти от *белого человека / белой головы.*)

В ономастико-топографическом смысле «Медный Всадник» — как бы результат «сложения» «Уединенного домика» и «Домика в Коломне»: унаследовав от героини коломенской поэмы свое имя, героиня *петербургской повести* переселится на то место, на котором обреталась героиня повести Тита Космократова, но «коломенский» импульс не исчезает и в «Медном Всаднике», определив пространственную прикрепленность Евгения: «Наш герой / Живет в Коломне...» (138), где у него был свой *пустынный уголок*, в черновиках также — *печальный* или *смирренный* (473). Характерно, что обоснуется Евгений в Коломне не сразу, и выбор его местожительства пересекается с теми поисками, которые параллельно велись в «<Езерском>» (1832–1836). Героя этой незавершенной поэмы мы застаем в топографически никак не локализованном *тесном кабинете* (удержавшем от пушкинских домиков ключевой их атрибут — «малость»), а вот сначала — в ранней черновой редакции — герой появлялся в столь же абстрактном *роскошном кабинете*. Затем — в беловике той же редакции — Езерский, «обеднев», оказывался в ином месте, которое Автор представлял так: «В том доме где стоял и я <...> В конурку пятого жилья...» (392). По мнению Н. П. Анциферова³¹, здесь имеется в виду тот дом в Коломне (кстати, **трехэтажный**), в котором Пушкин жил после окончания Лицея до своей высылки на юг. Косвенно в пользу наличия таких автобиографических аллюзий свидетельствуют строки третьей черновой редакции, где о герое сказано: «Влюблен / Он был в Мещанской <?> по соседству / В одну лифляндочку — Она / С своею матерью одна / Жила в домишке (вариант — *в лачужке. — А. Ф.*)...»; а в другой версии вместо Мещанской (улицы в соседнем Коломенском Казанском районе Петербурга, где действительно обитало много немцев) было прямо — *в Коломне* (413). Еще один вариант местожительства героя в той же редакции текста — *угол Галерной* (415) — также имеет автобиографическую привязку: на Галерной Пушкин с семьей некоторое время (в конце 1831 — начале 1832 года) жил³². Так что

в окончательном беловике Автор с полным правом скажет о своем герое: «Он мой приятель и сосед» (101).

Расклад ролей, очерченный в цитированных строках «Езерского», варьирует схему, которая лежит в основе «Уединенного домика», «Домика», «Медного Всадника»: вдова — дочь-героиня — герой. И уже эта «некомплектность» семьи героини (если воспользоваться термином известной сказковедческой статьи) предполагает развертывание сюжета по особому — «опасному» — сценарию, который в существующих фрагментах «Езерского», однако, не реализуется или, вернее, реализуется, но не всерьез. В том самом черновике третьей редакции, где героиня обреталась в *Мещанской / в Коломне*, Автор, познакомив читателей со своими героями, возвращался к сюжету так: «Но от мещанской родословной / Я вас избавлю — и займусь / Моею повестью любовной / Покаместь вновь не занесусь...» (414). Этого обещания *не занестись* он, однако, не выдерживал и, не выдав родословной своей лифляндочки, погружался зато в размышления об исторической участи русского дворянства (и его стремлении *пролезть* в *tiers-état*), подменяя любовную тему — историко-политической. В таком аспекте любовный сюжет поэмы прочитывается как подозрительный мезальянс, хотя здесь можно заподозрить и присутствие пародийного мотива, уже опробованного в «Барышне-крестьянке»: любовь, останавливающая вражду, на этот раз — *геральдического льва и демократического осла*. Впрочем, в том окончательном тексте поэмы, которым мы располагаем, любовной истории не будет вовсе (тем самым она как бы оправдывает свой «опасный» характер), а историософская проблематика соединится с литературной. Иронически аттестовав себя настоящим *мещанином и демократом* (вслед за лирическим субъектом «Моей родословной» (1830), подхватившим булгаринское прозвище и противопоставившим себя — *мещанина во дворянстве* — всякого рода сомнительным дворянам в *Мещанской*), Автор затем перейдет к обоснованию поэтической свободы, ее незаконности и безусловности. И понижение себя в социальном статусе выглядит как одно из проявлений царственного поэтического своеволия, подобное демонстративному избранию в героиню поэмы человека *смирного и простого*, к тому же обедневшего аристократа, который *смертельно* влюблен — в мещаночку.

В черновике первой редакции была и другая примета места, где жил герой поэмы. Рисуя время, когда тот сидит у себя в кабинете, Автор упомянет о (столь типичном для «петербургского» текста в целом) ветре, который «...выл уныло / Клубя капот сирен ночных» (388). Эта примета сохранится и в беловике той же редакции: «Клубя капоты дев ночных» (в более раннем варианте: «Клубя подол сирен ночных») (392). Обилием *ночных* дев-сирен в Петербурге отличались Казанская часть, а в ней, в особенности, район Мещанских улиц³³. Но и у Коломны репутация была не намного лучше. И тут крайне любопытно (изобилующее, щеголяющее вольными выражениями) пушкинское письмо П. А. Вяземскому (1829), который был тогда полуофициально обвинен в развратном поведении. Пушкин обмолвится о слухах, вызванных его с адресатом поездкой к жившему в Коломне В. С. Филимонову, который хотел привлечь друзей к участию в издаваемой им газете «Бабочка»: «Ж.<уковский> со смехом говорил, что говорят, будто бы ты пьяный был у девок, и утверждает, что наша поездка к бабочке-Филимонову, в неблагопристойную Коломну, подала повод этому упреку» (14; 38).

Появление В. С. Филимонова в «коломенском» контексте не вовсе случайно и найдет опосредованное отражение в «Домике». В сочиненном за год до письма стихотворном послании Филимонову Пушкин назовет Муз *старушками*, и эта прямая фразеологическая переключка с болдинской поэмой поддерживается более «далековатыми» тематическими пересечениями. В поэме Филимонова, получение которой послужило поводом для возникновения пушкинского стихотворения, иронический рефрен — *Дурацкий к стати мне колпак* — звучит всякий раз, когда Автор убеждается в том, что так и не постиг житейской премудрости: *успевать умения, науки нравиться* и т. д. Эта «дурацкая» тактика обозначена в преамбуле к поэме, где Автор объявляет себя открывателем *нового рода* брани: «Себя злословить буду я»³⁴. И под прикрытием маски *дурака* (классического, романтического, европейского...) пускается в сатирическое изображение общества.

Пушкин в своем ответе принимает эту тактику (*злословя* себя, метить в других), причем объектом ее применения делает и филимоновский текст. Сначала лирический субъект, который прямо

признается в том, что был бы не прочь и сам покрасоваться *в том же уборе*, заметит: «Но старый мой колпак изношен <...> Он по неволе мной заброшен: / Не в моде нынче красный цвет». К концу предложения выясняется, что колпак этот — не *тот же*, а другой, не *дурацкий*, а *красный*, фригийский, якобинский, требующий не *осторожных*, а именно *откровенных* речей. И потому противительное *но* оказывается неуместным вдвойне. На глазах подменив один *колпак* другим, лирический субъект продемонстрирует прежнее, нисколько не изменившее ему искусство оборачивать значения слов, подобно его адресату или еще более давнему знакомцу — **фригийскому** краснобаю Эзопу (не буду говорить, что лирический субъект противоречит себе еще и постольку, поскольку *изношен* и *не в моде* — вещи разные). И всё это проделывается без какого бы то ни было головного убора вообще, с видом полнейшего простодушия («Снимая шляпу, бью челом...») (3; 99). Немаловажно, что в горизонте пушкинского мира красный колпак вызывает ассоциации и с трагическими «арзамасскими» заседаниями, одним из символических атрибутов которых такой колпак был. У Пушкина он фигурирует в послании «Товарищам» (1817): «Оставьте красный мне колпак...» (1; 199); а в стихотворении «<Из письма к Я. П. Толстому>» (1822) этот «арзамасский» образ естественно войдет в топику, связанную с воспоминаниями о «Зеленой лампе»: «...в колпаке за круглый стол / Садилось милое равенство...» (2; 234). И неожиданный рефлекс этого тематизма обнаруживается в сне Татьяны (1826), где будет обыгран заодно самый знаменитый атрибут «арзамасских» застолий — жареный гусь, включенный здесь и в другой — маскарадно-святочный — ряд: «Вот череп на гусиной шее / Вертится в красном колпаке...» (6; 104). Этот «арзамасский» контекст до некоторой степени смягчает, опосредует дистанцию между колпаками *красным* и *дурацким*. В посвященных «Арзамасу» стихотворных отрывках 1817 года читаем: «в беспечном колпаке, / С гремушкой, лаврами и с розгою в руке» (2; 411).

Не менее значима в пушкинском послании В. С. Филимонову и другая подмена. В самом начале «Дурацкого колпака» Автор, обращаясь к той, которая некогда подарила ему (домашний) колпак, выскажется о своем произведении: «Вы мне давно колпак связали <...> Вы жизнь мою узнать желали; / Я рассказать ее готов: / И я

связал *колпак* — из слов...». *Колпак* здесь — *стихотворное вязанье*, которым занимается Автор, повесть о той жизни, в которой он все время оставался в дураках, был «околпаченным», в *дурацком колпаке* («Я в *колпаке* мою вам жизнь перескажу»³⁵). У Пушкина зачин существенно другой, меняющий филимоновского адресата на Муз: «Вам Музы, милые старушки, / Колпак связали в добрый час, / И, прицепив к нему гремушки, / Сам Феб надел его на вас» (3; 99). *Колпак* в этих строках легко может быть принят за подобие короны, которой Музы и Аполлон увенчивают адресата, но к такому комплиментарному прославлению дело не сводится. Связанный Музами колпак — это возможность говорить «по-дурацки» (а не сама «дурацкая» речь), то есть жить *философом-поэтом*, жизнью, которая в стихах лишь *пересказывается*. Так что пушкинские Музы выступают в роли, скорее, Мойр, ткущих человеку его судьбу; отсюда тогда и несколько странное в *добрый час*, отсылающее к идее наделения счастливой судьбой — в «удачное время»³⁶. Не стоит забывать также, что Аполлон был не только Мусагетом, но и Мойрагетом, а Мойры (если верить платоновскому «Государству»), вращая мировое веретено, пели. В этом контексте весьма симптоматично созвучие в «Домике» обращения к музе («...не вертись, резвушка...»), и того, как именуется в раннем «Послании к Галичу» (1815) Фортуна, — *вертушка слепая*. Тот же предикат, хотя и в другом модальном развороте, мелькнет в «Полтаве», где Мазепа скажет о Карле: «Как полк, **вертеться** он судьбу / Принудить хочет...» (54). (Упомянем еще стихотворение П. А. Вяземского «Всякой на свой покррой» (1817), отталкивающееся от того же филимоновского источника и завершающееся строками, в которых *покррой* — манера сочинителя-портного — уравнивается с исполнением судьбы: «Пусть мне дурачество с любовью / Дурацкий шьют колпак порой; / Лишь парк бы только причет злой / Не торопился по условию / Убрать меня на свой покррой!»³⁷.)

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: *Фаустов А. А.* Герменевтика личности в творчестве А. С. Пушкина (две главы). Воронеж: РИЦ ЕФ ВГУ, 2003. С. 9–31.

¹ *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 454.

² Ср. хотя бы: *Гаспаров М. Л., Смирин В. М.* «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне» (Пародия и самопародия у Пушкина) // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 254–264; *Гуменная Г. Л.* 1) Герои «Домика в Коломне» // Болдинские чтения. Н. Новгород, 1991. С. 37–46; 2) Проблема жанрового генезиса «Домика в Коломне» // Сюжет и время. Коломна, 1991. С. 81–84; *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. М., 1998. С. 101–111; и др.

³ *Ходасевич В.* Петербургские повести Пушкина // Аполлон. 1915. № 3. С. 48, 50.

⁴ *Ульянов Н.* Свиток. Нью Хэвен, 1972. С. 22–33.

⁵ *Топоров В. Н.* Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 201.

⁶ Тексты поэм А. С. Пушкина цит. по 5-му тому ПСС в 19 т. (М., 1994–1997) с указанием страницы. В других случаях при ссылке на данное издание указываются том и страница.

⁷ *Давыдов Д. В.* Стихотворения. Проза. М., 1987. С. 40. В первой печатной редакции давыдовской автобиографии этого пассажи не было, однако позднейший текст мог быть знаком Пушкину в рукописи. Да и в опубликованном до создания «Домика» варианте было нечто для нас любопытное: «...не оставлял и беседы с Музами: призывал их во время дежурств своих и в казармы и в госпиталь и даже в эскадронную конюшню» (Русский зритель. 1828. № 1–2. С. 46). Как позднее в «Домике», музы здесь навещаются и в конюшни. О полемической стилиевой ориентации зачина «Домика» ср.: *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 210–212; *Kodjak A.* On Some Introductory Texts of Pushkin // Записки Русской академической группы в США. 1987. Т. 20. С. 50–53.

⁸ *Давыдов Д. В.* Стихотворения... С. 245.

⁹ *Давыдов Д. В.* Опыт теории партизанского действия. М., 1822. С. 145.

¹⁰ Там же. С. 40.

¹¹ Впервые замечено: *Хаев Е. С.* О стиле поэмы «Домик в Коломне» // Болдинские чтения. Горький, 1977. С. 24–35.

¹² См., напр.: *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 101–103, 168.

¹³ См., напр.: *Мороз А. Б.* Волк в южнославянской народной культуре: Демоническое и человеческое // Миф в культуре: человек — не-человек. М., 2000. С. 80–81.

¹⁴ См.: *Фомичев С. А., Курганов Е. Я.* Из реального комментария к поэме «Домик в Коломне» // *Временник Пушкинской комиссии* – 1980. Л., 1983. С. 124–127.

¹⁵ Об их отражениях у Пушкина ср. в историко-культурном контексте: *Алексеев М. П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 65–80.

¹⁶ См.: *Жизнеописание Эзопа* // *Эзоп. Басни*. М., 2000. С. 62–66.

¹⁷ Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 2. С. 43.

¹⁸ См., напр.: *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 252–253, 214.

¹⁹ Ср., напр.: *Бельская Л. Л.* Стих поэмы А. С. Пушкина «Домик в Коломне» // *Болдинские чтения*. Горький, 1985. С. 65–76.

²⁰ Правда, текстологически такое разграничение редакций вызывает сомнения. Ср.: *Фомичев С. А.* К творческой истории поэмы «Домик в Коломне» // *Временник Пушкинской комиссии* – 1977. Л., 1980. С. 55.

²¹ Ср.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 2002.

²² Ср.: *Строганов М. В.* О стихотворении А. С. Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» // *Новое литературное обозрение*. 1997. № 28. С. 180–187.

²³ Ср.: *Герштейн Э. Г., Вацуро В. Э.* Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине // *Временник Пушкинской комиссии* – 1970. Л., 1972. С. 41.

²⁴ Ср.: *Муравьева О. С.* Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии*. Л., 1991. Вып. 24. С. 22–23.

²⁵ Ср.: *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 277–282.

²⁶ *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957. С. 176–177.

²⁷ *Топоров В. Н.* *Ветхий дом и дикий сад*: образ утраченного счастья // *Облик слова*. М., 1997. С. 290–319.

²⁸ Ср.: *Фаустов А. А.* Язык переживания русской литературы. На пути к середине XIX века. Воронеж, 1998. С. 19–20 и др.

²⁹ См.: *Яцевич А. Г.* Пушкинский Петербург. Л., 1935. С. 161–162.

³⁰ Сильфида. М., 1988. С. 586.

³¹ *Анциферов Н. П.* «Непостижимый город...». Л., 1991. С. 264.

³² Там же. С. 281.

³³ См.: *Михневич В.* Язвы Петербурга. СПб., 1886.

³⁴ *Поэты 1820–1830-х годов*. Л., 1972. Т. 1. С. 138.

³⁵ Там же. С. 137, 139.

³⁶ Ср.: *Неклюдов С. Ю.* О фаталистических образах и концепциях в традиционных культурах // *Поэтика. История литературы. Лингвистика*. М., 1999. С. 40.

³⁷ *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986. С. 104–105.



Д. И. Черашняя

«Так вот куда октавы нас вежут!»

(«Домик в Коломне»)

Modo vir, modo femina
Ovidii

Как писал в 1919 г. М. О. Гершензон, «непонятна связь между <...> вступлением и самой повестью, но еще более непонятно, для чего Пушкин задумал излагать в великолепных стихах пустой анекдот»¹. Нельзя не признать, что *непонятность* пока остается в силе, и это побудило нас предложить возможное прочтение загадочной поэмы в е д и н с т в е ее содержания, а также поставить, видимо впервые, вопрос о *главном герое*, который должен же быть в поэме по определению.

Вслед за другими исследователями мы будем обращаться не только к тексту, составившему две прижизненные публикации (1833 и 1835), но и к тем строфам, которые «...были найдены в бумагах Пушкина переписанными отдельно, с надписью: “Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме, уже уничтоженной”»². В 1909 г. эти октавы³, равно как и эпиграф из Овидия (вынесенный нами в начало данной статьи), были в венгеровском издании воссоединены с «шуточной поэмой», вовсе не *уничтоженной*, представив, таким образом, первоначальный авторский текст (хотя в дальнейшем поэму принято будет публиковать без этих октав и без эпиграфа).

Что же представляет собой «Домик в Коломне» в нашем прочтении? Поскольку название на первый план выдвигает образ самого *домика*, мы и начнем с рассмотрения его в протяженности всего текста. В первом приближении «домик в Коломне» означает и характеризует место действия как бедную окраину Петербурга.

И в самом деле: «рассказ» сообщает о *вдове (бедной старушке с одною дочерью)* и о *смиренной лачужке за самой будкой*, чем к малости *домика* добавляется его убогость. Описание: *светелка, три окна, крыльцо* — словно предвещает скорую и печальную судьбу: «Лачужки этой нет уж там...».

Однако здесь же возникает некоторое несоответствие: «*На месте / Ее* построен ТРЕХЭТАЖНЫЙ дом», — и далее: «ВЫСОКИЙ ДОМ». Сколько же места, простите, занимала сия *смиренная лачужка*?⁴ В дальнейшем, как мы увидим, это несоответствие будет нарастать.

Домик превращается в ДОМ, о котором сказано: «ВСЕМ ДОМОМ ПРАВИЛА одна Параша» (XVI), — что уже исключает возможность реверсивной замены *дома домиком*, а тем более — *лачужкой*. Речь идет о ДОМЕ, которым можно ПРАВИТЬ, а это больше, чем хозяйствовать.

Продолжим: «Дочь, между тем, ВЕСЬ ОБЕГАЛА ДОМ». Про *лачужку* словно забыто: что же в ней можно ОБЕГАТЬ? И дальше — больше: появляется *двор*.

То у окна, то НА ДВОРЕ МЕЛЬКАЛА,
И кто бы ни проехал, иль ни шел,
ВСЕХ УСПЕВАЛА ВИДЕТЬ (зоркий пол!) (XVII).

К *зоркому полу* еще вернемся, а пока суммируем наши наблюдения: ВСЕМ ПРАВИЛА, ВЕСЬ ОБЕГАЛА ДОМ, ВСЕХ УСПЕВАЛА ВИДЕТЬ.

Новые сведения о *доме* продолжают расширять изображаемую картину (*по чердакам; Да стражи дальний крик, да бой часов*). Одновременно *дом* растет вверх: «*перед ее окном / Все ж ездили гвардейцы черноусы*». Тут надо представить себе высоту *окна* «смиренной лачужки»! Не задерживая (пока!) внимания на *гвардейцах* и на том, «меж ими кто ее был сердцу ближе», поспешим к качественно иному изменению пространства, объясняемому родственными связями *бедной, смиренной, простой* Параша:

ПОКАМЕСТ мирно жизнь она вела,
Не думая О БАЛАХ, О ПАРИЖЕ,
НИ О ДВОРЕ (хоть ПРИ ДВОРЕ жила

Ее сестра двоюродная, Вера
Ивановна, супруга гоф-фурьера) (XXVI).

Так, отправляясь от двора вдовьей *лачужки*, мы достигли царского двора. Еще появится *баня* (о ней — разговор отдельный), и — при самой развязке — ВДОВИЙ ПОКОЙ.

Как видим, образ *домика в Коломне* меняет свои очертания, размеры, устройство и, наконец, — стилистически — самое свое существо. Он соответствует в итоге *трехэтажному, высокому* Зимнему дворцу, пятому по счету, которому предшествовал *деревянный* (уничтожен в 1762 г.). И тогда *вдова* («я стократ видал точь-в-точь / В картинах *РЕМБрандТа* такие лица») — это вдовствующая императрица Мария Федоровна, урожд. принцесса ВюрТЕМБЕРГская (при участии которой, кстати, в Петербурге был учрежден *Вдовий дом*⁵).

Что же произошло? *Пустяковый* сюжет основывается на событии, связанном исключительно с *кухней*, где совершается самое важное из всех домашних дел — варится *гречневая каша*⁶. Заметим, что сообщается об этом в авторской ремарке, и тем ироничнее, чем напыщенной:

(Сей важный труд ей помогала несть
Стряпуха Фекла...) (XVI).

Завязкой сюжета является момент, когда «Стряпуха, возвратясь из бани жаркой, / Слегла» и вскоре *скончалась*.

О каком важном для России событии может идти речь? Мы обратили внимание на следующий временной ориентир: «Покойница Феклуша / Служила мне в кухарках ДЕСЯТЬ ЛЕТ, / Ни разу *долга чести не наруша*» (XXXI).

Для того, чтобы этот ориентир соотнести с реальным (календарным) временем, мы сравним художественное (т. е. внутритекстовое) время *Феклы* с внутритекстовым же, но легко проецируемым в о в н е временем автора. Как отмечала Л. Я. Гинзбург, «пушкинские читатели годами воспитывались на живом восприятии реальной судьбы поэта»⁷. Так вот: время личного повествователя («Тому лет *восемь*») и Я-поэта («Я живу теперь *не там*, но верно меч-

тою / Люблю летать <...> в Коломну») позволяет нам определить наиболее вероятное время чрезвычайного происшествия. В этом отличие нашего расчета от предложенного С. А. Фомичевым⁸: исследователь исходит из реального времени и места написания поэмы (Болдино, 1830), тогда как мы — из соответствующего реальному, но отраженного в самом тексте времени пребывания Пушкина в Коломне.

Поэт жил там сразу после Лицея, с 11 июня 1817 по 6 мая 1820-го. Отбросим два полугода (1817 и 1820) и прибавим «лет восемь» к 1818 и 1819. Мы получим 1826 и 1827 года.

В результате мы можем связать с *десятью годами службы доброй старухи Феклы* тот факт, что после 10 лет успешного ведения Кавказской войны, начатой в 1817, был отправлен в отставку командир Кавказского корпуса и главнокомандующий Грузии А. П. Ермолов («возвратясь из бани жаркой»). Независимый и строптивый по натуре, подозреваемый в связи с декабристами или в сочувствии им, он пришелся не ко двору с воцарением Николая («старуха, / Давно лишенная чутья и слуха»⁹).

Летом 1826 г. император послал на Кавказ в помощь Ермолову (но это — официально, а на самом деле — для замены) И. Ф. Паскевича, которому поручено было возглавить русско-персидскую кампанию 1826–27 гг. В свете сказанного образы «бани жаркой» и «кухни», объединяемые мотивом огня, можно понять как *аллегории войны*, ход которой, как мы полагаем, и составляет сквозной сюжет поэмы, включая, стало быть, и анекдот, рассказанный *езоповым вареным языком* (XXII*):

Однако ж нам пора. Ведь я рассказ
Готовил; а ШУЧУ ДОВОЛЬНО КРУПНО (XXI*).

Как и было обещано автором («Меж ими кто ее был сердцу ближе <...> увидим ниже» [XXVI]), Параша привела в дом новую кухарку из *гвардейцев*, что согласуется со следующими реалиями: в 1819 году Паскевич «...получил 1-ю гвардейскую дивизию, где имел подчиненными великих князей — Николая Павловича <...> и Михаила Павловича <...> Император Николай всю жизнь звал его своим “отцом-командиром”»¹⁰.

О *кухарке* сказано: «*Высокая, собою недурная*». Известны два рисунка Пушкина (в рукописи 1830 г.) и иллюстрация А. П. Брюллова (в альм. «Новоселье», 1833, при первопубликации поэмы), причем обращает на себя внимание сходство в композиционном решении сцены «Мавруша бреется» у поэта и рисовальщика, друг с другом хорошо знакомых¹¹. Но более любопытно то, что оба изображения лица Мавруши обнаруживают карикатурное сходство с портретом И. Ф. Паскевича (см. гравюру Н. И. Уткина в венгерском изд., т. IV, с. 530): вытянутый овал лица, заостренный выдвинутый подбородок, *томные брови*, сведенные к переносице (и на рисунке А. Брюллова — кудрявость).

Рассмотрим теперь сцену найма *кухарки*: «— *А что возьмешь? — Всё, что будет вам угодно. — Вдове понравился ее ответ*», — потому что установка была найти ДЕШЕВУЮ. И, на первый взгляд, лексико-семантически сюжет анекдота строится по принципу к о л ь ц а , с синонимическим повтором:

Кухарку ДАРОМ нанимать опасно.

Однако, несмотря на то, что *Маврушка* «ушла, не взяв в уплату ни полушки» (с двусмысленным для анекдота добавлением: «И не успев наделать важных бед»), — все же в слове ДАРОМ, как мы полагаем, актуализируется иной, тоже присущий этому слову, но прямо противоположный смысл (*дорогой, даровой, дареный*): *даром* нанимать — то же, что, по Грибоедову, *чином подарить*; сам *найм* происходит в качестве ДАРА¹². Такой *дар* получила *кухарка/гвардеец* от *Параши*; таковой же *дар* принял Паскевич от Николая. Ср.: «Со времен Потемкина ни один военный деятель не был осыпан щедротами монарха в такой степени: он *получил чин генерал-фельдмаршала* (ДАРОМ. — Д. Ч.), орден святого Георгия I степени, титул *графа* Эриванского, затем светлейшего князя Варшавского, богатые вотчины, щедрые денежные подарки (например, миллион рублей из *персидской* [NB! — Д. Ч.] контрибуции)» (*Керсновский*; 51). Вот каким ДАРОМ обернулся этот *найм*.

Но почему такой *найм опасен*? «Когда-нибудь придется же ему / Брить бороду себе...» (XL), т. е. проявить свою суть, показать, на что способен. Какова же *кухарка* в деле? «Проходит день, другой

[год 1826-й, 1827-й... — Д. Ч.]. В кухарке толку / Довольно мало...» (XXXII). Забавная рифма *толку — полку* включается в двойную игру *женского/мужского*: *кухарка — гвардеец, полка — полк*. О ходе же той войны и способностях Паскевича оставлено немало свидетельств современников. Как писал А. С. Грибоедов С. Н. Бегичеву 9 декабря 1826 г., «война с персиянами самая несчастная, медленная и неотвязная»¹³. Победы Паскевича в этой кампании Ермолов в разговоре с Пушкиным (запись 15 мая 1829 г. в Георгиевске) объяснил *везением*¹⁴ — слабостью противника: «Пускай нападет он <...> на пашу не умного, не искусного, но только упрямого, например, на пашу, начальствовавшего в Шумле, — и Паскевич пропал»¹⁵.

Ряд личных качеств Паскевича, в силу которых была умножена его слава, запечатлен в воспоминаниях о нем тоже как развенчание героя эпохи Николая I. Так, он замалчивал роль в разработке планов и проведении операций тех опальных и причастных к делу декабристов боевых офицеров, которые находились в его подчинении¹⁶.

В то же время явно преувеличивал собственные заслуги, о чем, в частности, писал участник русско-персидской войны, боевой генерал Денис Давыдов: «Тут большею частию и почти всегда встречаются вымыслы тысячи и одной ночи. Тут являются на сцену и многолюдные несуществовавшие армии, коих разрезают надвое, и разбитие и перебросы их за горы, коих не было, и взятие первоклассных крепостей, из глины слепленных, от холостых выстрелов разваливающихся, и громкие победы над сволочью, не выдержавшей грома единой пушки, и плен каких-то главнокомандующих, сдающихся первому явившемуся штаб-офицеру нашему. Бумага терпит, *награждения сыплются зря*»¹⁷. Может быть, поэтому *кухарку М а в р у* (как она представилась *вдове*) и *вдова*, и повествователь все время зовут *Ма-вруша*, *Ма-врушка*¹⁸. Мы и прочитываем октаву XXXII как *п р а в д и в ы е* донесения с мест военных действий:

...то переварит,
То пережарит, то с посудой *полку*
Уронит; вечно все пересолит,

Шить сядет — не умеет взять иголку,
Ее бранят — она себе молчит;
Везде, во всем уж как-нибудь подгадит...

Но это в той же мере относится и к войне с турками 1828–29 гг., которую Пушкин видел воочию и описал *суровой прозой*. Так же воспринималась русско-турецкая кампания и близкими ему людьми, например, П. А. Вяземским: «...война, которая могла придать жизни и поэзии нашему быту, обратилась в довольно гнусную прозу. Она наводит на всех большое уныние: удачи что-то неудачны, а неудачи действительны»¹⁹.

Обратимся теперь к кульминации «рассказа», в частности — двусмысленному обращению вдовы к *Параши*: «Ах, П а ш е н ь - к а моя!» В очередной игре мужского/женского здесь обнажается иная степень близости *дочки* ко *двору*: не только двоюродное ее родство, но и прямое — по о т ц у . И с этим мы бы связали *обиду*, нанесенную «вдовьей чести»: *кухарка*, бреющая во *вдовьем* *покое* (*точно мой покойник*), словно претендует на замещение подлинного отца *Параши*. Такую «обиду» реально могла испытывать вдовствующая императрица Мария Федоровна, поскольку ее сын, как выше было отмечено, « всю свою жизнь звал Паскевича своим ОТЦОМ-командиром ». Любопытна также в качестве автоцитаты переключка образа *Параши* с *эвнухом* (ни мужчина ни женщина) в «Бахчисарайском фонтане»:

ВСЕХ успевала видеть (ЗОРКИЙ ПОЛ!)

Ср.:

ЕГО ревнивый ВЗОР и СЛУХ
За ВСЕМИ следует всечасно, —

что получает продолжение в имени ПАШЕНЬКА и как производном от ПАША́ (традиционная замена своих властителей — восточными). Сравним у Грибоедова о Николае: «но всех равнодушнее наш Сардар»²⁰ — не исключаем, что это и о Паскевиче; также позднее — у Лермонтова: «Быть может, за стеной Кавказа / Сокроюсь от твоих ПАШЕЙ, / От их ВСЕвидящего ГЛАЗА, / От их ВСЕслышавших УШЕЙ».

Наконец, в самом обрамлении фарсовой сцены с разоблачением и бегством «разбойника», в свете нашей гипотезы о том, кто есть *вдова*, нетрудно увидеть аллюзию на историческое событие, происшедшее в ночь 11 марта 1801 года и вызывавшее пристальный интерес Пушкина²¹:

..Вдова к себе в ПОКОЙ
Вошла — и что ж? о Боже! страх какой!..

...Ах, ПАШЕНЬКА...

...точно МОЙ ПОКОЙНИК!

Чем не сцена после убийства (удушения в собственной *спальне*) императора Павла I. [Ср. в Оде «Вольность» (1817): «О стыд! о ужас наших дней!» и в финале «Скупого рыцаря» (23 октября 1830): «Б а р о н . <...> душно! душно!» Ср. с воспоминаниями: «убиваемый Павел <...> закричал <...> пощадите! Воздуху! Воздуху!»²².]

Таков «анекдот». Как же связан он с предшествующим текстом «рассказа», а именно — с эпизодом в церкви Покрова? Собственно, эпизод этот чисто описательный: в нем ничего не происходит (в отличие от истории с ряжением). Описывается *графиня* (*звали как, не помню, право*). При этом и *Параша*, и *графиня* даны в форме личного *воспоминания* говорящего, в его давнем *непосредственном* восприятии как участника этой сцены («И, верно, в *список жертв* меня внесла»).

Основной интерес для повествователя представляет здесь именно *графиня*, персонаж, казалось бы, второстепенный. Какова же ее роль в содержании поэмы?

В качестве реального комментария В. Я. Брюсов приводит фрагмент из воспоминаний П. А. Плетнева: «Описанная *гордая графиня* <...> была девица *Буткевич*, вышедшая за семидесятилетнего старика — *графа Стройновского*; ныне она уже за *генералом* Зуровым... Каждый стих для меня есть воспоминание или отрывок из жизни»²³.

Тут для нас целый букет подсказок: и фамилия *Буткевич*; и счастливое совмещение в одном прототипе — *графини* (ср. с новоиспеченным графом Эриванским) и *генеральши*, да еще с новой говорящей фамилией *Стройновская* (ср.: *все годны в строй*;

строй за строем). Напомним, что в «Путешествии в Арзрум» Пушкин настойчиво будет называть *генерала* Паскевича *графом*, его приказы — *повелениями*²⁴, а его штаб — *толпой* или *свитой*. Сравним в поэме: «*Входила в церковь с шумом, величаво*». Да не будь этой *девицы* в реальности, ее стоило бы выдумать! А что как и сама *девица* — мистификация, по договоренности поэта с его другом-издателем, многолетние отношения с которым были особенно доверительны. [К примеру, письмо Пушкина Плетневу от 9 декабря 1830 г.: «Милый! я в Москве с 5 декабря <...> Вот что я привез сюда: 2 последние главы “Онегина”, 8-ю и 9-ю, совсем готовые в печать. Повесть, писанную октавами (стихов 400), которую выдадим Анопуге» (подчеркнуто мной. — Д. Ч.).]

Комментарий Плетнева (неважно, реальный или придуманный) согласуется с нашим прочтением. В эпизоде с *графиней* продолжается та же игра мужского/женского, что и в анекдоте, только более открыто. В протяжении эпизода рисуется двойной психологический портрет: сопоставление *графини* и *Парашки*.

Сцена *бого-служения* отражает (в нашем прочтении поэмы) тот период отношений Паскевича и Николая, когда великий князь еще *служил* в 1-м гвардейском полку, т. е. за несколько лет до того, как он будет ВСЕМ ДОМОМ ПРАВИТЬ. Отсюда и набор *служебных* характеристик Николая/*Парашки*: *тихо и прилежно; Смиренье* — и безусловное тогдашнее превосходство Паскевича/*графини*: «Параша ПЕРЕД НЕЙ// Казалась, бедная, еще бедней».

Сопоставим теперь воспоминания повествователя о *графине* с пушкинской прозой о войне, поскольку у них общий источник: впечатления от непосредственного созерцания Паскевича в 1829 г.:

...погружена
В самой себе, в волшебстве моды
новой (XXII)

К *графу* привели нескольких *пленников*. Один из них был *жестоко ранен* (NB. — Д. Ч.). Их *расспрашивали* (NB. — Д. Ч.)²⁵.

В своей красе *надменной и суровой*
(XXI)

Генералы подъехали к *графу*, *прося* позволения заставить молчать турецкие батареи. Арзрумские сановники, *сидевшие под огнем своих же пушек*, *повторили ту же просьбу*. *Граф нес-*

колько времени медлил, наконец дал повеление (330).

...хладный идеал
Тщеславия... (XXIII)

Граф был верхом. Перед ним на земле сидели турецкие депутаты, приехавшие с ключами от города (329).

Но сквозь надменность эту
я читал
Иную повесть: долгие печали,
Смиренье жалоб... В них-то
я вникал... (XXIII)

...пришед проститься с графом Паскевичем, я нашел его в сильном огорчении. Получено было печальное известие, что генерал Бурцов был убит <...> это происшествие могло быть гибельно и для всего нашего войска (336)²⁶.

...была подвластна
Фортуна ей <...> мода ей несла
Свой филлиам... (XXIV).

...памятником моего странствия вослед блестящего героя по завоеванным пустыням Армении (336).

Родовые и — соответственно — стилистические отличия поэмы от прозы не заслоняют сходства психологического и человеческого облика графини и графа.

Так от объектного плана содержания (а не к д о т) через субъектно-объектное отношение к герою (в о с п о м и н а н и е) мы подошли к субъектному, или лирическому, плану (в с т у п л е н и е).

Здесь Я-поэт говорит о себе самом: о своих эстетических принципах и о конкретном творческом намерении — в форме воображаемого диалога с современными литераторами (*Почему? спрошу; К чему? скажите; Что? Перестать или пустить на не?; Признаться вам...*).

Казалось бы, разговор об октаве, писанный октавами, чисто литературный, однако метафорически он представляет процесс творчества поэта в виде собирания войска на войну, и более того — самого движения его (октавами-полками) на Кавказ²⁷, а затем — как возвращение Я-поэта к «Неве-реке», в чем сжато повторяется путешествие Пушкина, отраженное им в цикле стихотворений 1829 года (ср., например, со стихотв. «Дорожные жалобы», «Калмычке», «Дон»).

Поэт полемически утверждает свои нравственные позиции одновременно на двух флангах: внутрилитературном и «военном». Но если литературные противники более или менее обозначены («Северная пчела», *московские журналы* и др.) и очерчена общая ситуация эпохи:

...Ведь нынче время споров, *брани бурной*,
Друг на друга словесники идут,
Друг друга режут и друг друга губят,
И хором про свои победы трубят! (XVI*), —

то в «военном» споре Я-поэт настоятельно оппозиционирует какому-то не называемому им, но не дающему ему покоя полководцу, чье отношение к *рекруту, солдату*, солдатскому *строю, полку* он не приемлет и в своем деле каждым *шагом-слогом* и каждым *солдатом-словом* утверждает иное:

Не стану их НАДМЕННО браковать

[ср. с НАДМЕННОСТЬЮ *графини*; также: Паскевич впервые увидел «кавказские войска, у которых дух всегда господствовал над формой. Вид их вначале *очень смутил будущего графа Эриванского*, “встретившего по платью” эти неподобные войска и *усомнившегося в их боеспособности*» (*Керсновский*; 99)];

...все готов СБЕРЕЧЬ я

[напомним ермоловскую оценку персидской кампании при разговоре с Пушкиным: «Можно было СБЕРЕЧЬ *людей* и издержки»²⁸];

Все годны в строй: у нас ведь не ПАРАД

[ср.: «...привыкший к картинным парадам, безупречной выправке и единообразию Марсова поля» (*Керсновский*; 99)];

Не бойтесь, мы не будем СЛИШКОМ СТРОГИ;
ДЕРЖИСЬ ВОЛЬНЕЙ и только не плошай

[ср.: «Неприятности с командующим Паскевичем, видимо, слишком тщательно выполнявшим поручение о *надзоре над поэтом*»²⁹, —

в связи с чем еще один смысл получает строка: «И, верно, в список жертв меня внесла»; то же в отношении опальных и разжалованных по делу 14 декабря офицеров];

Тут КАЖДЫЙ СЛОГ замечен и в ЧЕСТИ,
Тут КАЖДЫЙ стих глядит себе ГЕРОЕМ

[ср.: «Полководческой школы он отнюдь не создал, влияние же его на подчиненных в конечном итоге было отрицательным, благодаря его системе ОБЕЗЛИЧИВАНИЯ» (*Керсновский*; 51), — в отличие, кстати, от ермоловцев — тех, кто «три раза контужен и ни разу не сконфужен», в ком «поражала самостоятельность и самоуважение ротных и батальонных командиров, разумная сметливость и незадерганность солдат», по записи генерала Филипсона (*Эйдельман*; 178)].

Исходя из сказанного, мы и считаем, что Паскевич послужил прототипом главного героя поэмы «Домик в Коломне», в которой поэт *шутит* «довольно крупно». Три изображения этого героя внешне как будто не связаны между собой: во вступлении он даже не лицо, а отвергаемая поэтом чуждая ему нравственная позиция в отношении к людям и каждому отдельному человеку; в «рассказе», с разной мерой конспирации, он все время не тот, кем является: то меняется, то двоятся — в результате разыгрывания автором двух вариантов овидиева выражения *modo vir, modo femina*. Нельзя не заметить, что в этом чередовании Пушкин, в фигуральном смысле, *совладел с тройным созвучием*,

как мужским, так и женским

<i>modo vir</i>	полководец	—
<i>modo femina</i>	графиня	Параша
<i>modo vir</i>	гвардеец	зоркий пол
<i>modo femina</i>	кухарка	Параша
<i>modo vir</i>	мужчина	Пашенька
<i>modo femina</i>	—	Параша

В совокупности изображений главного героя очерчивается облик военного деятеля, развенчиваемого в человеческом и профессиональном смыслах. Он не Герой в пушкинском высоком по-

нимании этого слова («Оставь герою сердце...»). И *отголоском разочарования в современных ему «великих людях»*³⁰ явится «план к полемическим строфам повести в стихах — так называемого «Езерского»: “Зачем ничтожных героев? Что делать — я видел Ипс<иланти>, Паске<вича>, Ермолова”»³¹, где в одном ряду с Паскевичем окажутся те, кем Пушкин какое-то время был *очарован*.

В поэме главный герой отождествляется с *чужими* полководцами-завоевателями (*Тамерланом, Наполеоном*) и тем иронически противопоставлен патриотическим дифирамбам Ф. Булгарина в его честь: «Граф Паскевич-Эриванский вознесся на высочайшую степень любви народной. Можно ныне смело сказать, что он, победив турок, победил и своих завистников. Общий голос в его пользу. Генералитет высший, генерал-адъютанты, офицеры, дворянство, чиновники, *литераторы* (НВ. — Д. Ч.), купцы, солдаты и простой народ повторяют хором одно и то же: “Молодец хват Эриванский! Вот русский генерал! Это суворовские замашки! Воскрес Суворов! Дай ему армию, то верно взял бы Царьград!”»³². На рисунок щита с гербом к р е с т о н о с ц е в в рукописи поэмы обратил подробное внимание С. А. Фомичев, увидев в нем указание Пушкина на пародируемую основу «Домика в Коломне» — поэму «Освобожденный Иерусалим»³³ и тем ограничив значение «Домика» пределами внутрилитературными.

Мы полагаем, что этот щит (как символ *завоеваний*) сопоставим с Наполеоном или Тамерланом, а значит, и с главным героем поэмы. В противовес и в противопоставление такому герою написан «Олегов щит» как символ не завоеваний, а утверждения в глазах «строптива грека» могущества славян и заключения мира: «пригвоздив свой щит булатный / На цареградских воротах», Олег вернулся в свои пределы³⁴.

С Наполеоном и Тамерланом автор равняет не Я-поэта, а некоего *стихотворца* (в 3-м лице) — из тех, по-видимому, кто «хором про свои победы» *трубит*, тогда как Я-поэту подходит сравнение совсем иного рода:

Покамест можете принять меня
За старого, обстрелянного волка,
Или за молодого воробья,
За *новичка*, в котором мало толка (XIX*).

Самоощущение *новичка* отчасти отразится в «Путешествии в Арзрум»: напомним гражданское платье, отчего поэта принимали за лекаря; сгоряча попал в окружение, и его наши отбили; генерал Бурцов звал его на левый фланг. «”Что такое левый фланг?” — подумал я». Но в прозе такая позиция входила в творческую задачу Пушкина: дать объективное описание увиденного и в то же время выразить свое отношение и к этой войне, и к *графу* Паскевичу («Чуждый воинскому искусству, я не подозревал...» и др.).

В литературных же *бранях бурных* он настолько искушен, что слово его и Анопуге, и под любой подписью сразу будет узнано: «Нас мало. Не укроется проказник» (XX*).

Самое же сравнение с *волком* отсылает к строчкам из «Партизана» Дениса Давыдова («И мчится *тайною тропой* <...> Наездников *веселый рой* <...> Как *стая алчущих волков*»), поэта — друга — боевого генерала, не пожелавшего состоять в *свите* Паскевича и подавшего рапорт об увольнении, а теперь пишущего военные записки о русско-персидской кампании³⁵. Его назовет Пушкин с в о и м *отцом и командиром* («Тебе, певцу, тебе, герою!»)³⁶.

Сравнение Я-поэта со «старым, обстрелянным волком» тем важнее, что оно было подготовлено в тексте октавой IV*, для нашей гипотезы особенно значимой, поскольку в ней говорится именно о русско-персидской войне 1826–27 гг. и о *бесподобных* кавказских войсках, в частности — о Ширванском полку, с которым Я-поэт сравнил свою *октаву*. «Так вот куда октавы нас вели!» Прочитируем же строфу IV* с предшествующей ей строчкой:

...Все годны в строй: у нас ведь не парад.

IV*

У нас война! Красавцы молодые,
Вы, *хрипуны* (но хрип ваш приумолк),
Сломали ль вы походы боевые?
Видали ль в Персии Ширванский полк?
Уж люди! Мелочь, старички кривые,
А в деле всяк из них, что в стаде волк!
Все с ревом так и лезут в бой кровавый:
Ширванский полк могу сравнить с октавой.

Такого рода сравнения (с *волком* и с ширванцами) обязывают поэта говорить о войне только достоверное: либо увиденное своими глазами, либо взятое из первых рук — тех, кто знал самый механизм этого предприятия (Грибоедов, Ермолов), и его непосредственных участников (Д. В. Давыдов; Л. С. Пушкин, который «сделал весь Персидский поход» [Эйдельман; 86]; см. в письме к брату от 18.05.27: «Кончилась ли у вас война? видел ли ты Ермолова, и каково вам после его?»; а также опальные генералы, с которыми Пушкин говорил во время русско-турецкой кампании в 1829 г.). Пушкин писал историю современности и вынужден был обрывать концы или прятать их под видом поэмы-шутки.

Надо иметь в виду, что с 1826 г. действовал новый цензурный устав (который прозвали «чугунным»); тогда же было создано III отделение с жандармским корпусом, по поводу чего Ермолов говаривал: «Теперь у каждого или голубой мундир, или голубая подкладка, или хотя бы голубая заплатка» (Эйдельман; 178). Поэт был поднадзорным.

И все же он считал для себя и не только для себя обязательным свидетельствовать перед будущим о своей эпохе: «Непреренно должно описывать современные происшествия, чтобы могли на нас ссылаться. Теперь уже можно писать и царствование Николая и об 14-м декабря»³⁷, — говорил он А. Н. Вульфу в 1827 г. Пушкин сетовал, что «Грибоедов не оставил *своих записок*»; сообщал, что Ермолов «пишет или хочет писать *свои записки*»³⁸. Аналогичную (или подготовительную к запискам) роль играет *Дневник Пушкина* 1833–1835 гг., где он тщательно документирует, у кого когда и в чьем присутствии услышал он свидетельства очевидцев или участников исторических событий: от государственных переворотов до, казалось бы, мелких, но многоговорящих эпизодов и деталей (*платок* и *собака* Николая в час казни пятерых). История приближалась к современности и многое в ней объясняла, как, например, в записи (17 марта 1834) о разговоре с австрийским посланником связаны 11 марта 1801 (Скарятин!), Александр («окружен был убийцами его отца») и 14 декабря (при жизни покойного государя «никогда не было бы суда над молодыми заговорщиками <...> Он услышал бы слишком жестокие истины»³⁹).

Вернемся к названию — «Домик в Коломне». Мы показали, что не по форме, а по сути оно имеет отношение ко всей поэме. Перемены, случающиеся в *домике*, отзываются во всей *Коломне-России* и составляют ее историю.

О том, в какой мере пространственно-историческое расширение завязано во в с т у п л е н и и , говорят не рассмотренные нами пока строфы, посвященные *александрийскому стиху* (VI*–IX*).

По наблюдениям В. Я. Брюсова, Пушкин в 1830–36 гг. писал таким стихом по преимуществу *шутки*, как бы *развенчивая его торжественность*⁴⁰. В «Домике в Коломне» *стих александрийский* не только *форма* речи, но и — в указанных октавах — сам предмет разговора, причем его история метафорически представлена как некое *жизнеописание*: «Он *вынянчен* был мамкою не душой»; «*За ним смотрел*»; «*Учение* не впрок ему пошло»; «Его *гулять пустили*». Напоминает что-то знакомое, вроде: «сперва *Madame за ним ходила*, / Потом *Monsieur* ее сменил»; *Учил его всему*; *гулять водил*; «Вот мой *Онегин на свободе*». Биография «александрийца» уподоблена, таким образом, воспитанию светского человека. Присмотримся же к ней внимательнее.

Во-первых, имя *стиха* является производным то ли от *Александра* Македонского (*modo vir*), то ли от школы поэтов в египетской *Александрии* (*modo femina*). Во-вторых, тут не только человеческие качества, свойственные личности Александра, но и намек на обстоятельства, приведшие его на трон:

Извилистый, проворный, длинный, склизкий
И с жалом даже — точная змея (VI*).

Ср. с заметкой Пушкина: «Торвальдсен, делая бюст известного человека, удивлялся *странному разделению лица*, впрочем прекрасного — верх нахмуренный, грозный, низ, выражающий всегдашнюю улыбку»⁴¹; а также с его эпиграммой «К бюсту завоевателя» (21 сентября 1829):

...Недаром лик сей двуязычен.
Таков и был сей властелин.
К противочувствиям привычен,
В лице и в жизни арлекин.

Изменения, происходящие в дальнейшем с *александрійским стихом*, привносят в него такие качества, которые характеризуют другое историческое лицо:

За ним смотрел степенный Буало,
Шагал он чинно, стянут был цезурой (VII*).

Если иметь в виду что имя Буало — Nicolas, то СМОТРЕЛ можно понять и как *следил*, и как *следовал*. Дело в том, что по закону Николай не мог *наследовать* Александру («О, что б сказал поэт-законодатель...» [VIII*]), но из достопамятного разговора *в лето 1819-го года*, когда государь приезжал к нему во время учений 2-й гвардейской бригады, знал, что и Александр, и Константин (оба *лишенные счастья иметь детей*) видят в Николае «знак благодати Божией... Что поэтому мы должны знать наперед, что мы призываемся на сие достоинство»⁴².

Может быть, поэтому Nicolas «за ним смотрел» [то была ведь дворцовая тайна, и, как впоследствии напишет М. С. Лунин, «смерть императора Александра, два отречения от престола, две разноречащие присяги одна за другой, секретное завещание, найденное в архиве, — всё это смутило умы и вызвало событие 14 декабря в Петербурге, а на Юге отважное движение одного полка первой армии»⁴³]. Добавим только, что характеристика *александрійского стиха* про Nicolas: *стянут был*, — имеет прямое отношение к бывшему *гвардейцу*, о чем говорит черновой вариант образа «красавцы молодые» (из октавы IV*): «Гвардейцы *затяжные*».

Мы вплотную подошли к наиболее завуалированному месту: «Нуго с товарищи». Но прежде поговорим о цезуре.

Из ряда высказываний о «Домике в Коломне»:

[Пушкин] ...отдает предпочтение цезурному ямбу, хотя сам употребляет бесцезурный⁴⁴;

...в стихе «люблю цезуру на второй стопе» именно слово «цезура» эту цезуру уничтожает⁴⁵, —

а также вообще о преодолении «точной цезуры», начиная с французских романтиков, мы можем извлечь общий знаменатель, сводимый к слову СВОБОДА/ВОЛЬНОСТЬ:

...с 1830 года Пушкин, под влиянием общего стремления к *большей свободе ритма*, отказывается от постоянной цезуры в 5-стопном ямбе⁴⁶;

Французские романтики (Виктор Гюго и его школа) не уничтожили цезуры, как это обычно говорится, но, сохранив словораздел на шестом слоге, *сильно ослабили его значение* перегруппировкой синтаксических элементов⁴⁷;

Андре Шенье уже широко пользуется enjambement в цезуре и в конце стиха. Романтики — Виктор Гюго и его школа — *выдвигают enjambement как основной принцип стихосложения* <...> *разрушение* цезуры в романтическом стихе сводится в сущности к тому же явлению цезурного enjambement⁴⁸;

Александрийский стих <...> приобретает в классическую эпоху ту *однообразную гармоничность*, против которой *полемицировали* романтики⁴⁹;

...разговор о «*новейшей вольной школе французских поэтов и их стихотворных романтических новшествах*»: «Hugo с товарищи» только «растрепали» александрийский стих и «его гулять пустили без цезуры»⁵⁰.

Мы полагаем, что через разговор о нарушении цезуры (в опубликованном тексте см. октаву IV) Пушкин говорит о свободе творчества. Более того — играя смыслом и местоположением слова «цезура» в строке (как одновременно правилом и его нарушением), он рассказывает и о своей поездке на Кавказ («*Всё кажется мне, будто в тряском беге / По мерзлой пашне мчусь я на телеге*»), бывшей для поднадзорного поэта его собственным своеволием, нарушением запрета.

Но в полном тексте поэмы этому разговору предшествовал изъятый затем исторический экскурс об *александрийском стихе* (в интересующей нас октаве VII*), где слово *цезура* повторено т р и ж - д ы , причем в динамике следующих характеристик:

Стянут был цезурой

Растрепан он *свободною* цезурой

Его гулять пустили *без* цезуры

И в таком контексте разговор идет уже не столько о *цезуре*, сколько — через нее! — о большем или меньшем ограничении свобод в самом обществе, при смене царствований.

Во всех трех случаях (это бросается в глаза) слово *цезура* вынесено в р и ф м у, т. е. местоположение его вовсе *не совпадает* со смыслом. Кроме того, в двух случаях это слово рифмуется с самим собой, простым повтором (прием, по наблюдению В. Я. Брюсова, явно намеренный у Пушкина в произведениях *шутливых*⁵¹), входя при этом в тройное созвучие с рифмой — *дурой*. Знакомая, однако, пушкинская рифма: «Богомольной важной дуры, / Слишком чопорной ц е н з у р ы» («Царь Никита и сорок его дочерей»). Сравним у М. Цветаевой в «Стихах к Пушкину»: «Тот, что царскую цензуру / Только с дурой рифмовал».

Из сказанного мы бы заключили, что ограничивающая с о б о д у стиха ц е з у р а не только по созвучию, но и *сущностно* взаимозаменяема здесь с ц е н з у р о й, ограничивающей с в о б о д у поэта, мысли, общества. И тогда в строчках: «*Hugo с товарищи, друзья природы, / Его гулять пустили без цезуры*», — прячется не только эстетико-литературный, но еще один смысл, может быть, самый опасный и подтверждаемый конкретным фактом. Из произведений В. Гюго «...особенно сильное впечатление на русского читателя произвел роман “**Последний день осужденного**”, появившийся в **1829 г.**, когда в русском обществе еще слишком свежи были воспоминания о казни декабристов»⁵².

В противовес декларативной концовке: «Больше НИЧЕГО / Не выжмешь из рассказа моего», — поэма «Домик в Коломне» (в полном своем составе) охватывает историческое пространство России от убийства Павла I до пушкинской современности — в событиях, фактах, деталях, именах, цитатах и лицах⁵³, представленных и н о с к а з а т е л ь н о :

Язык мой, враг мой: *ВСЕ ЕМУ ДОСТУПНО,*
ОН ОБО ВСЕМ БОЛТАТЬ СЕБЕ ПРИВЫК!.. (XXI*)

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: *Черашняя Д. И.* Тайная свобода поэта: Пушкин и Мандельштам. Ижевск: Ин-т компьютер. исслед., 2006. С. 42–73.

¹ *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 138.

² *Брюсов В. Я.* «Домик в Коломне» // Пушкинь: В 4 т. Спб.: Изд. Брокгауз–Ефрон, 1908. Т. 3. С. 91. (Б-ка великих писателей под ред. С. А. Венгерова).

³ См. в Приложении к статье. При цитировании в тексте эти строфы помечены звездочкой.

⁴ Замечено Марьяной Шевченко (студ. III к. филфака УдГУ, 2004) при разборе поэмы на наших занятиях по специализации.

⁵ Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград: Энцикл. справочник. М.: Большая Российская Энцикл., 1992. С. 223, 364.

⁶ Ср.: из письма А. С. Пушкина А. И. Тургеневу от 7 мая 1821 г.: «В нашей Бессарабии в впечатлениях недостатку нет. Здесь *такая каша*, что хуже овсяного киселя». Речь идет о *греческом* восстании. *Греческая* война за независимость длилась с 1821 по 1829 г.

⁷ *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М., 1997. С. 196.

⁸ *Фомичев С. А.* Октавы «Домика в Коломне» Пушкина: Строфа и сюжет // Проблема теории стиха. Л.: Наука, 1984. С. 130; *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция / Отв. ред. акад. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1986. С. 256.

⁹ Семантически имя героини/героя («Ни разу долга чести не наруша») мы связываем с Феклой, ученицей и спутницей ап. Павла, благочестивой и чистой, которая *в огне не горит, в воде не тонет и ей покорны дикие звери*. См.: Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 560.

¹⁰ *Керсновский А. А.* История русской армии: в 4 т. М.: голос, 1993. Т. 2. От взятия Парижа до покорения Средней Азии. 1814–1881. С. 50. Далее в тексте — *Керсновский* с указанием страницы.

¹¹ Назарова Г. Прижизненные иллюстрации к произведениям пушкина // Венок Пушкину (1837–1987): Альм. библиофила. М.: Книга, 1987. Вып. 23. С. 196, 149.

¹² Ср. с написанной там же и тогда же «Сказкой о попе и работнике его *Балде*» (каламбур — в *Болдино*): в сцене найма: «Где найти мне такого / *Служителя не слишком дорогого*» — и мораль: «Не гонялся бы ты, поп,

за дешевизной», — на что обратил внимание А. А. Фаустов (*Фаустов А. А. Герменевтика личности в творчестве А. С. Пушкина* (две главы). Воронеж: РИЦ ЕФ ВГУ, 2003. С. 129), но, в отличие от поэмы, здесь ДАРОМ (за три щелка) означает не только предел дешевизны, но даже — наказание, а не дарение.

¹³ Грибоедов А. С. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1971. Т. 2. С. 267.

¹⁴ Ср.: согласно рассказу Д. Давыдова, Паскевич, когда уж очень ему льстили, называли «гением», отвечал: «Що гений, то не гений, а що везé, то везé» (цит. по: *Эйдельман Н. Я.* «Быть может, за хребтом Кавказа...») (Русская литература и общественная мысль перв. пол. XIX в.: Кавказский контекст). М.: Наука, 1990. С. 78. Далее — *Эйдельман* с указанием страницы.).

¹⁵ *Левкович Я. Л.* Кавказский дневник Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1983. Т. 11. С. 19.

¹⁶ *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 201; *Лунин М. С.* Письма из Сибири / Изд. подгот. И. А. Желвакова, Н. Я. Эйдельман. М.: Наука, 1987. С. 138, 140 и др.

¹⁷ *Пухов В.* Денис Давыдов. М.: Современник, 1984. С. 198–199.

¹⁸ Ср.: «Позже современники писали об удивлении Николая I (посетившего Кавказ в 1837 г.) при виде сравнительно небольших стен, окружавших Эривань (в то время как, по реляциям Паскевича, в Петербурге считали эту крепость куда более мощной и взятие ее — подвигом куда более трудным)» (*Эйдельман*; 184). В беседе с Пушкиным Ермолов не без оснований называл графа Эриванского — *Ерихонским*, т. е. *трубящим* о своих победах (ср. с семантикой имени Мавра: *Фаустов А. А.* Герменевтика личности... С. 131).

¹⁹ Письмо А. И. Тургеневу, октябрь 1828. (Остафьевский архив, т. 2, с. 177). Цит. по: *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. С. 214.

²⁰ *Грибоедов А. С.* Указ. изд. Т. 2. С. 267.

²¹ См. об этом: *Пушкин А. С.* Дневник 1833–1835 // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. 9. С. 25, 27–30, 37, 38; также: *Фейнберг И.* Читая тетради Пушкина. М.: Сов. писатель, 1985. С. 342–351.

²² *Гордин Я. А.* Мятеж реформаторов: 14 декабря 1825 года. 2-е изд., перераб. и доп. Л., 1989. С. 20–21.

²³ *Брюсов В. Я.* «Домик в Коломне». С. 91.

²⁴ Об этом подробно см.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. С. 201–201.

²⁵ *Пушкин А. С.* Путешествие в Арзрум // Пушкин А. С. Указ. собр. соч. Т. 7. С. 324. Далее в скобках — страницы этого тома.

²⁶ О роли опального Бурцова и слабости стратегического плана самого Паскевича см.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. С. 201.

²⁷ Наблюдение Лилии Волгиной (студ. III к. филфака УдГУ, 2004) при разборе поэмы на наших занятиях по специализации.

²⁸ *Левкович Я. Л.* Кавказский дневник Пушкина. С. 51.

²⁹ *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб.: Искусство, 1995. С. 124.

³⁰ С. Бонди (Черновики Пушкина: Статьи 1930–1970 гг. М.: Просвещение, 1971. С. 71) со ссылкой на Н. В. Измайлова (Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1976).

³¹ *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. С. 220.

³² *Грибоедов А. С.* Указ. изд. Т. 2. С. 328. В своем письме к И. Ф. Паскевичу от 3 декабря 1828 г. дипломат А. С. Грибоедов сопровождал этот, им собственноручно переписанный дифирамб следующей просьбой: «...просто бросаюсь к вам в ноги <...> Помогите, выручите несчастного Александра Одоевского. Вспомните, на какую высокую степень поставил вас Господь Бог <...> Тот самый, для которого избавление одного несчастного от гибели гораздо важнее грома побед, штурмов и всей нашей человеческой тревоги» (Там же. С. 331). Тем же числом помечено его письмо к В. С. Миклашевич: «Сейчас пишу к Паскевичу; коли он и теперь ему не поможет, провались все его отличия, слава и гром побед, всё это не стоит избавления от гибели одного несчастного, и кого!!!» (С. 318). Девять лет спустя А. Одоевский будет переведен по распоряжению царя на Кавказ и еще через два года умрет от «кавказской лихорадки» в возрасте 37 лет.

³³ *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. С. 215.

³⁴ См. по этому поводу: *Лунин М. С.* Письма из Сибири. С. 138; *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. С. 220.

³⁵ *Пухов В.* Денис Давыдов. С. 133–137.

³⁶ Об их отношениях, в том числе в связи с поэмой «Домик в Коломне», см. в ряде работ: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 410, 411; *Пухов В.* Денис Давыдов. С. 135; *Фаустов А. А.* Герменевтика личности... С. 13–14 и др.]

³⁷ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 1. С. 416.

³⁸ *Пушкин А. С.* Путешествие в Арзрум. С. 316, 298.

³⁹ *Пушкин А. С.* Дневник 1833–1835. С. 30.

⁴⁰ *Брюсов В. Я.* Стихотворная техника Пушкина // Брюсов В. Я. Избр. соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 380.

⁴¹ *Пушкин А. С.* Указ. собр. соч. Т. 6. С. 320.

⁴² Цит. по: *Гордин Я. А.* Мятеж реформаторов... С. 19–20.

⁴³ *Лунин М. С.* Письма из Сибири. С. 271.

⁴⁴ Жирмунский В. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975. С. 134.

⁴⁵ Харлап М. Полемиический смысл «Домика в Коломне» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39. № 3. С. 221.

⁴⁶ Брюсов В. Я. Стихотворная техника Пушкина. С. 389.

⁴⁷ Жирмунский В. Теория стиха. С. 131.

⁴⁸ Там же. С. 160.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Алексеев М. П. Русская культура и романский мир: Избр. труды / Отв. ред. Ю. Б. Виппер, П. Р. Заборов. Л.: Наука, 1985. С. 382.

⁵¹ Брюсов В. Я. Стихотворная техника Пушкина. С. 400.

⁵² Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. С. 375.

⁵³ Кроме тех, что уже были рассмотрены, приведем еще три отсыла. Первый: «Она / Читала сочиненья Эмина», — мы связываем упоминание этого имени с принципом сатиры «на лица», которому следовал А. Ф. Эмин, а не «на пороки» (см. в IV части романа «Письма Эрнеста и Доравры» письмо 17 от Эрнеста к Ипполиту); а также, возможно, в «Адской почте» (начало письма 2) — с рассуждением: «Ежели человека бесом назвать можно, то он ГЕНЕРАЛ бес». Второй отсыл: «И пела: *Стонет сизый голубок*» — широко адресует нас к творчеству И. Дмитриева. К стихотворениям: «Видел славный я ДВОРЕЦ / Нашей матушки царицы» и «Пой, скачи, кружись, ПАРАША!». К басням: «Пустынник и *Фортуна*» («Пусти *Фортуна* ты со свитою к себе, / С *Богатством*, *Знатью* и *Чинами...*») и «Искатели *Фортуны*» («...там / *Фортуне* с давних лет курится *фимиами...*») — ср.: «была подвластна / *Фортуна* ей; хоть мода ей не сла / Свой *фимиами...*» (XXIV). К сатирическому стихотворению «Чужой толк», в частности — к фрагменту о *Герое*: «Что хочешь, то мели! Вот штука, как хвалить / Героя-то придет! Не знаю, с кем сравнить? <...> Да просто напишу: / *Ликуй, Герой! Ликуй, Герой ты!* Возглашу <...> И оду уж его тисненью предают / *И в оде уж его нам ваксу продают!*». Ср.: «И табор свой с *классических вершинок* / Перенесли мы на толкучий рынок» (VIII). Наконец, в заключительных строчках стихотворения-песни Ю. Нелединского-Мелецкого «*Выду ль я*» (XIV) Параша должна была бы петь: «Словом ласковым, *хоть ложным*, / Ад души моей умерь», — что не противоречит рассмотренному выше образу *кухарки/гвардейца*/Паскевича (см.: Русская поэзия XVIII века. М.: Худож. лит., 1972. С. 517, 518, 528–531, 507, 439–440).

П Р И Л О Ж Е Н И Е

ДОМИКЪ ВЪ КОЛОМНѢ
[опущенные строфы в составе поэмы]*

Modo vir, modo foemina.
Ov. [idius].

I.

Четырестопный ямбъ мнѣ надоѣлъ... <...>

II.

А чтобъ имъ путь открыть широкій, вольной... <...>

III.

Не стану ихъ надменно браковать... <...>

IV.

У нас война! Красавцы молодые,
Вы, хрипуны (но хрипъ вашъ приумолкъ),
Сломали ль вы походы боевые?
Видали ль въ Персіи Ширванскій полкъ?
Ужъ люди! Мѣлочъ, старички кривые,
А въ дѣлѣ всякъ изъ нихъ, что въ стадѣ волкъ!
Всѣ съ ревомъ такъ и лѣзутъ въ бой кровавой:
Ширванскій полкъ могу сравнить съ октавой.

V.

(Поэты Юга, вымысловъ отцы,
Какихъ чудесъ съ октавой не творили?
Но мы, лѣнницы, робкіе пѣвцы,
На мѣлочахъ мы рифму заморили.
Могучіе намъ чужды образцы.
Мы новыхъ странъ себѣ не покорили,
И нашихъ дней изнѣженный поэтъ
Чуть смыслить свой уравнивать куплетъ!

* Пушкинъ: В 4 т. Спб.: Изд. Брокгауз–Ефрон, 1908. Т. 3. С. 92–94. (Б-ка великих писателей под ред. С. А. Венгерова).

VI.

Но возвратиться все жъ я не хочу
Къ четырестопнымъ ямбама, мѣрѣ низкой...
Съ Гекзаметромъ... о, съ нимъ я не шучу:
Онъ мнѣ не въ-мочь. А стихъ александрійской?
Ужъ не его ль себѣ я залучу?
Извилистый, проворный, длинный, склизкой
И съ жаломъ даже — точная змія;
Мнѣ кажется, что съ нимъ управлюсь я.

VII.

Онъ вынянченъ былъ мамкою не душой:
За нимъ смотрѣлъ степенный Буало,
Шагалъ онъ чинно, стянуть былъ цезурой;
Но пудреной піитикѣ на зло
Разтрепанъ онъ свободно цезурой.
Ученіе не въ прокъ ему пошло:
Нико съ товарищи, друзья натуры,
Его гулять пустили безъ цезуры.

VIII.

О, что бъ сказалъ поэтъ-законодатель,
Гроза несчастныхъ мѣлкихъ рифмачей!
И ты, Расинъ, безсмертный подражатель,
Пѣвецъ влюбленныхъ женщинъ и Царей!
И ты, Вольтеръ, философъ и ругатель,
И ты, Делиль, Парнасскій муравей,
Что бъ вы сказали, сей соблазнъ увидя —
Нашъ вѣкъ обидѣлъ васъ, вашъ стихъ обидя.

IX.

У насъ его недавно стали знать.
Кто первый? можете у Телеграфа
Спросить и хорошенько все узнать.
Онъ годень, говорятъ, для эпиграфа,
Да можно имъ порою украшать
Гробницы или мраморъ кенотафа;
До нашихъ модъ, благодаря судьбѣ,
Мнѣ дѣла нѣтъ: беру его себѣ!

X.

Ну, женскіе и мужескіе слоги! <...>

XI.

Как весело стихи свои вести... <...>

XII.

Не много отдохнемъ на этой точкѣ. <...>

XIII.

Что за бѣда? Не все жъ гулять пѣшкомъ <...>

XIV.

Скажу, рысак! Парнасскій иноходецъ <...>

XV.

И тамъ себѣ мы возимся въ грязи,
Торгуемся, бранимся такъ, что любо,
Кто въ одиночку, кто съ другимъ въ связи,
Кто просто вретъ, кто вретъ еще сугубо...
Но Муза никому здѣсь не грози —
Не то, тебя прижмутъ довольно грубо,
И вмѣсто лестной общей похвалы
Поставятъ въ уголь Сѣверной Пчелы!

XVI.

Иль наглою, безнравственной, мишурной
Тебя въ Москвѣ журналы прозовутъ
Или Газетою Литературной
Ты будешь призвана на барскій судъ.
Вѣдь нынче время споровъ, брани бурной
Другъ на друга словесники идуть,
Другъ друга рѣжутъ и другъ друга губятъ,
И хоромъ про свои побѣды трубят!

XVII.

Блаженъ, кто издали глядитъ на всѣхъ,
И, ротъ зажавъ, смѣется то надъ тѣми,
То надъ другими: верхъ земныхъ угѣхъ
Изъ-за угла смѣяться надо всѣми.

Но самъ въ толпу не суйся... или смѣхъ
Плохой ужъ выйдетъ: шутками однѣми,
Тебя, какъ шапками, и врагъ и другъ,
Соединясь, всѣ закидаютъ вдругъ.

XVIII.

Тогда давай Богъ ноги... потому-то
Здѣсь имя подписать я не хочу —
Порой я стихъ повертываю круто,
Все жъ видно — не впервой я имъ верчу.
А какъ давно? Того и не скажу-то.
На критиковъ я ѣду, не свищу,
Какъ древній богатырь — а какъ наѣду..
Что ж? Поклонюсь — и приглашу къ обѣду.

XIX.

Покамѣсть можете принять меня
За старого, обстрѣленнаго волка,
Или за молодого воробья,
За новичка въ которомъ мало толка.
У васъ въ шкапу быть можетъ мнѣ, друзья,
Отведена особенная полка —
А можетъ быть впервой хочу послать
Свою тетрадку въ мокрую печать.

XX.

Ахъ, если бы меня, подъ легкой маской,
Никто въ толпѣ забавной не узналъ!
Когда бы за меня своей указкой
Другова строгой критикъ пощелкалъ!
Ужъ то-то бъ неожиданной развязкой
Я всѣ журналы послѣ взволновалъ!
Но полно, будетъ ли такой мнѣ праздникъ?
Насъ мало. Не укроется проказникъ!

XXI.

А вѣроятно, не замѣтятъ насъ:
Меня съ октавами моими купно.
Однако жъ намъ пора. Вѣдь я рассказъ
Готовилъ; а шучу довольно крупно

И ждать напрасно заставляю васъ.
Языкъ мой, врагъ мой: все ему доступно,
Онъ обо всемъ болтать себѣ привыкъ!..
Фригийскій рабъ, на рынокъ взявъ языкъ,

XXII.

Свариль его (у Г.[осподина] Копа
Коптятъ его). Езопъ его потомъ
Принесъ на столъ... Опять, зачѣмъ Езопа
Я вплелъ съ его варенымъ языкомъ
Въ мои стихи? Что вся прочла Европа,
Нѣтъ нужды вновь бесѣдовать о томъ!
Насилу-то, рифмачъ я безрассудный,
Отдѣлался отъ сей октавы трудной!

XXIII.

Усядъся, Муза; ручки въ рукава... <...>



Л. С. Флейшман

*Поэзия как проза:
нарратор в пушкинской «Полтаве»*

«Полтава» и сейчас продолжает, кажется, возбуждать столь же сильное недоумение, какое вызывала у современных Пушкину читателей. Соединение любовно-психологической с историко-политической линией выглядит натянутым; озадачивает соскальзывание в мелодраматизм, с одной стороны, и в преувеличенный патриотический пафос, с другой. Симптоматично, что даже те из современников Пушкина, кто принадлежал к охранительно-консервативному лагерю и не мог не разделять провозглашенную в «Полтаве» историко-политическую платформу, не был удовлетворен поэмой, при том что вышедший за четыре года до того «Войнаровский» Рылеева, выдвинувший принципиально новое, ощутимо сочувственное изображение Мазепы, был встречен всеобщим восторгом. Не разрешает загадок и эпилог с его контрастом двух эпох — периода, рисуемого в поэме, и времени ее написания («Прошло сто лет...»): стоило ли прибегать к разветвленной новеллистической фабуле для декларирования вывода о том, что забвения избежали лишь дело Петра и созданное им государство? Замечательные труды классиков русского литературоведения, посвященные изучению обстоятельств возникновения и процесса создания «Полтавы», ее отношения к жанрам романтической поэмы и классицистической эпопеи и ее западноевропейского контекста¹, рассеять недоумение не смогли. По-видимому, ключ к странностям произведения следует искать в других его сторонах.

Мы полагаем, что «двойственность» характеризует не только тематику и композицию поэмы, но и способ повествовательного воплощения их. Новизна метода высказывания проявляется, в сущности, с первых строк первой песни, как только определенно

устанавливается, что изложение фабулы осуществляется не «автором», а передоверено отделенному от него и временем, и кругозором лицу. На появление такой «промежуточной» инстанции в зачине «Полтавы» указывают три обстоятельства. Во-первых, само по себе обращение к «настоящему» времени («Богат и славен Кочубей...») в произведении, освещающем далекое историческое прошлое, сигнализирует о том, что функция сообщения поручена особому, отличному от автора, субъекту. Во-вторых, сама по себе стилистическая окраска начального сегмента (строки 1–15 и далее), в которой находят черты «народно-песенного» строя², отражает деформированность нейтрально-авторской позиции. И, наконец, примечания, с беспрецедентной назойливостью загромаждающие уже первый «абзац», устанавливают двойную перспективу, навязывая сопоставление двух различных хронологически-культурных пластов — эпохи, описываемой в тексте в рамках грамматического «настоящего времени», и исторической оценки и верификации сообщаемого с точки зрения эпохи, к которой принадлежит автор.

Художественная функция примечаний к «Полтаве» обратила на себя внимание исследователей. Ю. М. Лотман подчеркнул эффект создания «диалогических» отношений в общей структуре поэмы, создаваемый как этими сносками, так и контрастом между лирическим посвящением, с одной стороны, и всем остальным текстом произведения, с другой. Такие диалогические отношения, возникающие между его составными частями, явились, по Лотману, средством разрушения традиционной монологичности, свойственной жанру романтической поэмы 1820-х годов³.

Эти наблюдения можно дополнить и детализировать. Соотношение примечаний и основного повествования ощутимо не только в плане противостояния «поэзии» и «прозы» — то есть основного текста поэмы и приложения (в виде сносок) к нему, — но и, так сказать, на «микро-уровне». Если первая сноска: «Василий Леонтьевич Кочубей, генеральный судия, один из предков нынешних графов» — по своему содержанию лишь уточняюще «поддакивала» фразе, содержащейся в первом стихе поэмы — «Богат и славен Кочубей» (подчеркивая заодно временную дистанцию по отношению к ней), то сноска 3, комментирующая заключительное предложение того же первого сегмента («Прекрасной дочерью своей / Гордится

старый Кочубей»): «У Кочубея было несколько дочерей; одна из них была замужем за Обидовским, племянником Мазепы. Та, о которой здесь упоминается, называлась Матреной», — радикально усложняла всю нарративную ткань произведения⁴. Контраст между сообщаемым в стиховом тексте и в прозаическом к нему комментарии выразился в нескольких планах, причем роль сноски вовсе не была сведена к подтверждению либо пояснению сообщаемых сведений. Акцентируя расхождение поэтического высказывания и исторической действительности, примечание 3 как бы предостерегло против наивно-доверчивого отношения к содержащейся в повествовании информации. Действительно, Мария еще не названа (это произойдет только через строку, в следующем, втором сегменте), а автор в примечании торопится предупредить, что имя это — вымышлено. Настраивая читателя на скептический лад к сообщаемому в поэтическом повествовании, контраст двух разных «правд» демонстрировал «зазор» между конечным, абстрактным автором произведения и посланным им на сцену лицом, в простодушном прославлении добродетелей Марии в стихах готовым пренебречь «низкой» реальностью. Лицо это выявляет признаки, позволяющие отнести его к такому явлению художественной коммуникации, которое в науке получило название «нарратор»⁵.

По мере развертывания текста обнаруживается, что внутри самой речи нарратора может происходить стилистическое «раздвоение». Детали портрета Марии (стихи 17–29) даются в двойном регистре: характеристика героини перебивается сравнениями, заимствованными из народно-поэтического репертуара, причем осуществляется это с особой настойчивостью, цель которой, по видимому, — создать впечатление, что апологетическая характеристика данного персонажа — не столько плод авторского всеведения, сколько конденсированное выражение народной «молвы». Кульминацией «молвы» и выступает оглушительная новость, увенчивающая сегмент, отведенный на портрет Марии: «За ней сам гетман сватов шлет». Стих этот удостоен авторского примечания 4: «Мазепа в самом деле сватал свою крестницу, но ему отказали». По сравнению с предыдущей сноской (о дочерях Кочубея), оно преследует, казалось бы, в корне противоположную цель: в ней не опровергается, а напротив, подтверждается («в самом деле») со-

общаемое нарратором. Но фактически и здесь достигается тот же эффект подрыва безусловной авторитетности стихотворного повествования. Как и в предыдущей сноске, здесь бросается в глаза намерение обогнать, предупредить утверждения нарратора. Ведь и о том, что Мария — крестница Мазепы, и о том, что родители на его сватовство ответили возмущенным отказом, стихотворный текст скажет чуть позже. Создается впечатление, будто автор примечаний соперничает с нарратором в возможности первым преподнести читателю релевантную информацию и довести ее в действительности подлинном, ничем не искаженном — в отличие от нарратора — виде.

Другой аспект формируемой стихотворным текстом категории нарратора раскрывается в катрене, следующем за фразой о сватовстве Мазепы:

Он стар. Он удручен годами,
Войной, заботами, трудами;
Но чувства в нем кипят, и вновь
Мазепа ведает любовь.

Голос нарратора теперь заметно отличается от предшествующих абзацев: он окрашен точкой зрения самого Мазепы или кого-то близкого к нему, подобно тому, как в предшествующем сегменте его окрашивала позиция, близкая семейству Кочубея. Становится очевидным, что текст нарратора существует не сам по себе, не в чистом, дистиллированном, беспримесном виде, а лишь вкупе с «прибавкой», возведенной то к одному персонажу, то к другому, осложняющей его высказывания элементами внутреннего мира того или иного персонажа. Даже следующий за этим четверостишием и содержащий его своеобразное обобщение кусок (стихи 45–56 — от: «Мгновенно сердце молодое» — до: «И с жизнью лишь его покинет») можно рассматривать, как сентенцию, произносимую либо с точки зрения самого Мазепы, либо с позиции, сочувственной по отношению к сватающемуся старику⁶. По контрасту с таким потенциально-сочувственным отношением, дальнейший текст будет о связи Мазепы с Марией говорить с гораздо большим негодованием, в бескомпромиссно-осуждающем тоне.

Как бы то ни было, высказывания нарратора, при всем различии оттенков его позиции, обнаруживают одну важную общую черту: в них совершенно нет ровной, беспристрастной нейтральности. Нарратору свойственна постоянная мимикрия, последовательные перевоплощения в того или иного изображаемого персонажа или в того или иного наблюдателя, по-разному приближенного к герою. Например, когда о Мазепе говорится:

Но сердца жар уж не остынет
И с жизнью лишь его покинет, —

то в этой уверенной декларации улавливаются черты внутреннего монолога (извне описываемого) героя.

То, что повествовательный голос подвергается «заражению» речью персонажей, демонстрируется и пассажем, сразу следующим за описанием обморока Марии:

Она опомнилась, но снова
Закрыла очи — и ни слова
Не говорит. *Отец и мать*
Ей сердце ищут успокоить,
Боязнь и горесть разогнать,
Тревогу смутных дум устроить...

Понятно, что перечень болезненных состояний героини сформулирован с точки зрения заботливых родителей, не ведающих о том, что на самом деле происходит в ее душе, и не подозревающих о возможности сговора «младой преступницы» с гетманом.

Не всегда легко установить «закулисное» происхождение каждой реплики нарратора. Невозможно, например, с уверенностью приписать следующую сентенцию:

Не только первый пух ланит
Да русы кудри молодые,
Порой и старца строгий вид,
Рубцы чела, власы седые
В воображенье красоты
Влагают страстные мечты —

сколько-нибудь определенному индивидуальному персонажу. Словесное выражение такого взгляда немыслимо в устах ни родителей Марии, ни ее самой, ни Мазепы. Афоризм как бы повисает в воздухе, претендуя на роль наивно-невинной рефлексии по поводу известия о ночном исчезновении Марии из отчего дома и об обнаружении утром «следа осьми подков». Но после всей многогранной игры с голосом повествователя, имевшей место с самого начала песни, нельзя истолковывать его и как нейтрально-безличную констатацию, исходящую от идеального, абстрактного «автора». Игровая «смещенность» высказывания сохраняется, сколь ни бесплодны были бы попытки возвести его происхождение к тому или иному конкретному источнику.

Тем знаменательнее факт обретения повествованием открытой, прямолинейной оценочной позиции непосредственно вслед за таким «безличным» афоризмом, — при описании реакции родителей Марии на побег (или похищение) дочери, только что превозносимой как «девица скромная и разумная»:

И вскоре слуха Кочубея
Коснулась роковая весть:
Она забыла стыд и честь,
Она в объятиях злодея!
Какой позор! Отец и мать
Молву не смеют понимать.
Тогда лишь истина явилась
С своей ужасной наготой.
Тогда лишь только объяснилась
Душа преступницы младой.

Такое сгущение оценочных слов несвойственно зрелой поэтике Пушкина. В раннем его творчестве резкая оценочность несла строго определенную *жанровую* функцию и встречалась лишь в политической сатире и лирике. Но за пределами этих жанров такой, как в «Полтаве», гипертрофии оценочности, не было у него никогда⁷. Понятно, что нарочитая концентрация оценочных высказываний призвана подчеркнуть полное согласие нарратора с реакцией персонажей (Кочубея и его жены) на описываемые происшествя.

Но замечательно, что внутри того же самого сегмента (абзаца) нарратор, только что безоговорочно стоявший на стороне возмущенных родителей Марии, вдруг отходит от проклятий по адресу Мазепы и обнаруживает иную, гораздо более сочувственную (или «понимающую») по отношению к нему позицию, — при том, что Мария заклеимлена как «младая преступница»:

Тогда лишь стало явно,
Зачем бежала своенравно
Она семейственных оков <...>
Зачем так тихо за столом
Она лишь гетману внимала,
Когда беседа ликовала
И чаша пенилась вином;
Зачем она всегда певала
Те песни, кои он слагал,
Когда он беден был и мал,
Когда молва его не знала;
Зачем с неженскою душой
Она любила конский строй,
И бранный звон литавр, и клики
Пред бунчуком и булавою
Малороссийского владыки...

Нарраториальный голос пропущен сразу через несколько «фильтров»: и бурное негодование родителей, и их запоздалое осмысление прежде не обращавших на себя внимание особенностей поведения дочери, и странности (в глазах непредвзятого, здравомыслящего наблюдателя) ее восторженного отношения к гетману. Конечное перифрастическое обозначение («Малороссийского владыки») явно тяготеет больше к «слову» Марии и Мазепы, чем к «слову» родителей. Отсюда и заметное смягчение пейоративности. Автор спешит подчеркнуть его, сопроводив стих «Те песни, кои он слагал» собственным примечанием. В примечании 5 Пушкин говорит: «Предание приписывает Мазепе несколько песен, доньше сохранившихся в памяти народной. Кочубей в своем доносе также упоминает о патриотической думе, будто бы сочиненной Мазепою. Она замечательна не в одном историческом отношении». Вновь «обгоняя» течение повествования (предвосхищая введение в фабу-

лу мотива «доноса Кочубея» и упоминание «песен гетмана» в конце поэмы), сноска эта удостоверяет незаурядную художественную ценность поэтической продукции «злодея».

На этом фоне непосредственно следующий за процитированным сегмент текста вновь поражает усилением оценочности. В сегменте изображен Кочубей, пришедший в ярость и перебирающий формы отмщения в поисках самой страшной из них.

Богат и славен Кочубей.
Довольно у него друзей.
Свою омыть он может славу,
Он может возмутить Полтаву;
Внезапно среди его дворца
Он может мщением отца
Постигнуть гордого злодея;
Он может верною рукой
Вонзить... но замысел иной
Волнует сердце Кочубея.

Оборванная фраза («Вонзить...»), свидетельствуя и о спонтанности произносимого слова, и о нежелании говорящего выдать свои тайные помыслы, служит неопровержимым доказательством того, что приведенный абзац представляет собой несобственно-прямую речь Кочубея. Замечательно, что введена она посредством повторения той самой формулы, с которой начиналась поэма («Богат и славен Кочубей»). Этим не только подтверждается предположение, что автономизация повествователя по отношению к «абстрактному» автору имеет место с самого зачина, но и определенно указывается, чья именно точка зрения лежала в основе того восторженного любования богатством и мощью Кочубея. Установлением параллели с картиной довольства, которой открывалась песнь, новый кусок в варьированном виде проводил все тот же мотив «всемогущества» героя.

Именно сюда, перед тем, как раскрыть «замысел иной», Пушкин решил вставить развернутое авторское отступление («Была та смутная пора» и т. д.). Приостанавливая фабульное изложение, оно еще сильнее отсрочивало сообщение о том, как именно собирается расправиться Кочубей со своим заклятым врагом. Для такого

авторского отступления Пушкин решил воспользоваться куском, с которого он начал работу над «Полтавой» и который вводил в текст широкую историческую ретроспекцию. На время прерывания излияния нарратора, кусок этот все же сохранял принцип оценочности. Настораживает, однако, в нем тенденция взаимной аннигиляции противостоящих друг другу элементов, подчас и на узком пространстве одного стиха или одной фразы. Сталкиваясь друг с другом в подвижном, релятивистском «конвейере», оценки теряют какую бы то ни было безусловность, «безапелляционность». См., напр.:

*Венчанный славой бесполезной
Отважный Карл скользил над бездной —*

где горделивому «венчанный» противостоит трезво-разочаровывающее «бесполезный», а героическому «отважный» — грозное «над бездной». Ср. с тем, как говорится о нетерпеливых молодых оппонентах гетмана:

Так, своеволием пылая,
Роптала юность удалая,
Опасных алча перемен <...>

Эпитет «удалая» произнесен как бы лагерем, глубоко симпатизирующим порывам «юности», а определение «опасных», наоборот, появляется с целью ее удержать и предостеречь. Или — о Мазепе — после вставного рассказа о молодом казаке, доставившем донос в Москву:

Грозу не чуя между тем,
Не ужасаемый ничем,
Мазепа козни продолжает.
С ним *полномощный* езуит
Мятеж народный учреждает
И *шаткой* трон ему сулит
(песнь 1, стихи 369–374), —

где архаизированное «полномощный», с одной стороны, и скептически-неуверенное «шаткой», с другой, вступают в ироническую

конфронтацию. Иллюзия ясно и твердо выраженной авторской позиции, вызываемая соблюдением принципа оценочности, разрушается введением отрезвляющих «антител», обусловленным молниеносной сменой точки зрения.

В *двойном* оценочном освещении в историческом отступлении заходит и разговор о Мазепе. С одной стороны:

Друзья кровавой старины
Народной чаяли войны <...>
Вокруг Мазепы раздавался
Мятежный крик: пора, пора!
Но старый гетман оставался
Послушным подданным Петра.
Храня суровость обычайну,
Спокойно ведал он Украину,
Молве, казалось, не внимал
И равнодушно пировал.

А с другой — вводится столь же яркое, как приведенный портрет спокойного, властного, беспредельно лояльного Москве «старого гетмана», описание зреющей против него оппозиции «юношей»:

Он изнемог; он слишком стар;
Труды и годы угасили
В нем прежний деятельный жар.
Зачем дрожащею рукою
Еще он носит булаву?

Однако оказывается, что ни одна из двух этих версий изображения Мазепы не точна, и им обеим противостоит «суммирующий» комментарий, из коего явствует, что неколебимая верность царю и решительный отказ польститься на любые искушения «юношей» — не более, чем лицемерная маска, скрывающая коварное двуличие и цинизм.

При этом границы между сегментами разных сюжетных уровней оказываются размытыми. То, что вторглось в повествование как авторская внефабульная вставка незаметно преобразуется в «текст нарратора» (вернувшегося к изложению фабульной интриги), а историографический экскурс столь же плавно перетекает в под-

робное описание душевного мира персонажа — Мазепы. С нарратором происходят странные метаморфозы. С одной стороны, он подхватывает «авторский» текст (каковым выглядело историографическое отступление), узурпирует его, подчиняя собственной стилистике. А с другой — сгусток страстных, гневных филиппик и пейоративных характеристик гетмана, достигающих кульминации к концу фрагмента («Что он не ведает святыни» и т. д.), заставляет на фоне следующего затем «абзаца» заподозрить, что чрезмерная их эмоциональность вызвана непосредственным соседством со злыми размышлениями о Мазепе Кочубея. Очевидно, речь нарратора и здесь дана не в чистом виде, а, так сказать, в предвосхищении воздействия на нее одного-единственного лица, способного разгадать истинную сущность Мазепы, — смертельного его врага Кочубея. И все это служит цели обоснования той страшной кары, которую со свирепым сладострастием задумал Кочубей для крестника и губителя своей дочери.

Для большей убедительности мысли Кочубея даны в форме прямой речи, обособленной от сегмента, находившегося в ведении «нарратора». Из общей повествовательной ткани они четко выделены закавыченной цитатой. Она служит окончательным подтверждением, что своей прозорливостью относительно истинной, предательской, злодейской сущности Мазепы (только притворявшегося «послушным подданным Петра») нарратор оказывается целиком обязанным не исторической ретроспекции (на что, казалось бы, намекало «авторское» отступление), но исключительной, безграничной, беспощадной проницательности Кочубея, сумевшего вовремя разгадать («проникнуть») тщательно замаскировавшегося коварного врага. Впрочем, уже через абзац уясняется, что и «проникать» особой надобности Кочубею не было, так как оба непримиримых врага — с далеких дней — ближайшие боевые друзья, причем

Пред Кочубеем гетман скрытный
Души мятежной, ненасытной
Отчасти бездну открывал
И о грядущих измененьях,
Переговорах, возмущеньях
В речах неясных намекал.

Более того, в плане характерологическом Кочубей предстает в некотором роде двойником Мазепы: наряду с мстительностью, жестокостью, садистским предвкушением мук «в руках московских палачей», уготовляемых врагу, ему свойственна та же степень вероломного лицемерия и скрытности, которая столь сильно возмутила нарратора в гетмане.

Сообщив о Кочубее, что «предприимчивую злобу / Он крепко в сердце затаил», нарратор избирает способ цитирования речи персонажа, как бы приспособиваясь к его поведению. Происходит это в форме сочетания «косвенной» и «прямой» речи, причем интерференция совершается в рамках фрагмента, отграниченного кавычками (как если бы это было дословным воспроизведением прямой речи):

«В бессильной горести, ко гробу
Теперь он мысли устремил.
Он зла Мазепе не желает;
Всему виновна дочь одна.
Но он и дочери прощает:
Пусть богу даст ответ она,
Покрыв семью своим позором,
Забыв и небо и закон...»

Такое явление В. Шмид называет «свободной косвенной речью»⁸. Находится оно в разительном контрасте с предыдущим случаем непосредственного «цитирования» слов того же Кочубея, выдержанным во вполне традиционном духе («Нет, дерзкий хищник, нет, губитель!» и т. д.). Зачем же Пушкину вдруг понадобилось свернуть от прямой к «свободной косвенной» речи? Очевидно, целью его было усилить одновременно два разных аспекта цитируемого «слова» — и его аутентичность (что удостоверялось кавычками), и неадекватность, притворность заявляемого (что выражено использованием 3-го лица). Явление это можно трактовать и в ином, столь же внутренне противоречивом, плане — и как максимальное приближение нарратора к заявляемой героем позиции (точность передачи ее — в кавычках), и как стремление снять с себя ответственность за произносимое (переключив его в форму 3-го лица).

Симптоматично, что тот же прием свободной косвенной речи Пушкин употребляет и по отношению к антагонисту Кочубея — Мазепе. Происходит это при сообщении о письме, посланном Мазепой Петру в ответ на известие о полученном в Москве доносе. Письмо приводится в кавычках, но текст опять-таки поставлен в 3-м лице.

Мазепа, в горести притворной,
К царю возносит глас покорный.
«И знает бог, и видит свет:
Он, бедный гетман, двадцать лет
Царю служил душою верной...»

И все же наиболее возмутительные (с точки зрения автора) строки в этом обращении к царю — требование расправы с доносчиками — вынесены за пределы «цитируемой речи», раскавычены и перепоручены гневному нарратору:

И с кровавыми слезами,
В холодной дерзости своей,
Их казни требует злодей...

Как ранее в примере с Кочубеем, так и теперь в случае с Мазепой в тексте контрастно сопоставлены две закавыченные тирады героя, в одной из коих (послание к Петру) — свободная косвенная, а в другой (внутренний монолог) — прямая речь с восстановленным 1-м лицом:

Он говорит: «В неравный спор
Зачем вступает сей безумец?
Он сам, надменный вольнодумец,
Сам точит на себя топор.
Куда бежит, зажавши вежды?
На чем он основал надежды?
Или... но дочери любовь
Главы отцовской не искупит.
Любовник гетману уступит,
Не то моя прольется кровь».

Тот факт, что Пушкин *дважды* прибегает к столкновению двух контрастных разновидностей «цитируемого высказывания», апробируя такой подход в отношении каждого из антагонистов, свидетельствует об осознанности использования данной нарративной стратегии, задача которой — в отделении в речи персонажа (публичной или внутренней) действительного и подлинного от фальшивого и лицемерного.

Наряду с различными градациям адекватности воспроизведения прямой речи героев обыгрываются в тексте и разнообразные формы эмфатичности высказываний нарратора, который берет на себя функцию оценивания и комментирования персонажей и проявляет исключительно высокую степень пристрастности, эмоциональной вовлеченности в события.

Чьей казни?... старец непреклонный!
Чья дочь в объятиях его? —

откликается потрясенный и разгневанный нарратор на свое собственное сообщение о требовании казни Кочубея, выдвинутом в письме Мазепы к Петру. Негодующая эта реплика адресована не непосредственно персонажу (как можно было бы ожидать из-за восклицания «старец непреклонный!»), а как бы «поверх его». Причина этого раскрывается ремаркой:

Но хладно сердца своего
Он заглушает ропот сонный.

Так уясняется, что эмоциональные реплики, вопросы и восклицания нарратора содержат намек на действительные или гипотетические укоры совести самого Мазепы, если не прямо воспроизводят их. Тогда сразу следующую за этим цитату можно расценивать как продолжение все того же внутреннего монолога, как выражение того же «сонного ропота» персонажа:

Он говорит: «В неравный спор
Зачем вступает сей безумец? <...> — и т. д.

Вся тирада, посвященная реакции Мазепы на весть о доносе и охватывающая два «абзаца» (строки 405–461), состоит, таким образом,

из трех различных речевых пластов: а) свободная косвенная речь («И знает бог, и видит мир»); б) укоряющий комментарий нарратора, заодно сообщающий о «сонном ропоте сердца» (или попытке его усыпить); 3) прямая речь гетмана, выступающая своего рода «ответом» на эти укоруы собственной совести. Трех различным методам речевого портретирования персонажа соответствует разная степень дистанцированности нарратора от своего героя.

Поведав круг мыслей гетмана, нарратор обращается к героине и дает характеристику ее поведения со столь же горячей заинтересованностью и страстным осуждением, какие проявились в только что разобранным речевом портрете Мазепы. Но и на сей раз речь его лишена гомогенности и распадается на разные пласты. *Один* из них фигурирует как непосредственная адресация нарратора к Марии, его попытка побудить ее вовремя «одуматься»:

Мария, бедная Мария,
Краса черкасских дочерей!
Не знаешь ты, какого змия
Ласкаешь на груди своей.

За несколько лет до «Полтавы» Пушкин употребил сходный прием в главе III «Евгения Онегина», предварив письмо Татьяны, в контексте «металитературного» отступления (противопоставления старинных и новейших романов), предостережением игриво-пародийного характера:

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью;
Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою.

Понятно, что и в «Полтаве» подобное прямое обращение к героине не могло восприниматься вне стилизаторского налета. А в *другом* тот же нарратор, со столь же бурным негодованием отрещивается от героини («Что стыд Марии? что молва?»), чтобы подготовить читателя к известию о том, что «уж узнала вся Украина», но что остается неизвестным, «убийственной тайной» — для Марии.

Не ограничиваясь разнообразием экспериментов с формами организации речевой характеристики нарратора, Пушкин решил воспользоваться в «Полтаве» и чисто-драматическими сценами. Удельный вес их здесь значительно больше, чем в «Бахчисарайском фонтане» и «Цыганах», уже хотя бы из-за того, что в общей структуре произведения столь существенная роль была предоставлена нарратору. Поминутно оценивающий поступки и скрытые мотивы своих героев, активно проявляющий себя и откликающийся на излагаемые события нарратор в драматизированных сценах второй песни внезапно отодвинут в сторону и низведен на статус бессловесного, молчаливого созерцателя. Но и в моменты его возвращения в текст полномочия его ныне несколько ослаблены. Это бросается в глаза в сегменте, следующем за сценой допроса и пытки Кочубея⁹ и за изображением сладко спящей, ни о чем не подозревающей Марии. Сегмент начинается вторичным проведением пейзажного пассажа («Тиха украинская ночь», стих 286 и далее), где мыслям узника Кочубея, переданным при первом проведении этого пассажа, противопоставлены переживания Мазепы. Функция нарратора теперь кажется сведенной к беспристрастной регистрации происходящего, а моральная оценка и суд целиком вверенными окружающему ландшафту:

Но мрачны странные мечты
В душе Мазепы: звезды ночи,
Как *обвинительные* очи,
За ним насмешливо глядят,
И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьи, шепчут меж собою.
И летней, теплой ночи тьма
Душна, как *черная тюрьма.*

В продолжении пассажа все отчетливее обнаруживается, что этот бесстрастный голос нарратора вбирает в себя мысли Мазепы, причем демонические, злодейские черты в герое, столь настойчиво подчеркнутые в первой песни, сейчас — накануне казни — умеряются изображением терзающих героя угрызений совести. Кульминации такой поворот в развертывании психологического анализа Мазепы

достигает в строках о его реакции на «слабый крик... невнятный крик» (крик Кочубея, подвергаемого пытке), услышанный из крепости, и о воспоминаниях юности, вызванных происходящим:

И на протяжный слабый крик
Другим ответствовал — тем криком,
Которым он в весельи диком
Поля сраженья оглашал,
Когда с Забелой, с Гамалеем,
И — с ним... и с этим Кочубеем
Он в бранном пламени скакал.

Перенесение центра тяжести с прямолинейных суждений на более сдержанное, объективированное изображение характеризует и сцену казни. Прозрачная категоричность выражения нравственной позиции исчезает, при том, что уровень «присутствия» повествователя остается прежним. При этом возникает впечатление, что самому нарратору невдомек, до какой степени полон противоречий процесс наблюдения и описания им повествуемого эпизода. С одной стороны, он кажется радостно любующимся праздничным возбуждением толпы, с нетерпением предвкушающей красочное зрелище: «Толпы кипят. Сердца трепещут». Перекликается с нею и поведение палача на помосте: «По нем гуляет, веселится / Палач и алчно жертвы ждет; / То в руки белые берет, / Играючи, топор тяжелый, / То шутит с чернию веселой. / В гремячий говор все слилось: / Крик женский, брань, и смех, и ропот». При появлении телеги с Кочубеем и Искрой толпу, однако, словно подменило: «В тревоге / Все взоры обратились к ней» и «За упокой души несчастных / Безмолвно молится народ, / Страдальцы за врагов»¹⁰. Последнее определение — «страдальцы за врагов» — вводит в пределах речи повествователя иную перспективу: «слово» зрителей («толпы») — пусть и испытывающих христианское сострадание, но несколько не сомневающих ни в преступлении, совершенном жертвами («враги»), ни в оправданности и законности жестокой кары. «Слово» толпы оказывается чисто ситуативным, оно целиком привязано к данному единичному моменту. При этом остается гадать, чем оно обусловлено — полнотой ли искренней эмоциональной реакции или же ритуальной предрешенностью поведе-

ния. Как бы то ни было, воссоздаваемое нарратором отношение «толпы» вступает в явное противоречие с его собственным, здесь же данным, определением Кочубея как «безвинного». Фабульная проблематичность этого эпитета обострена тем обстоятельством, что он проецируется на сцену допроса и пытки, на «ночь мучений». Правда, определение «безвинный» не столько восходит к самому нарратору, сколько, по всей видимости, отражает мысль о собственной судьбе сидящего в телеге героя — недаром его характеристика несколько разнится с характеристикой находящегося рядом его товарища:

В ней, с миром, с небом примиренный,
Могущей верой укрепленный,
Сидел безвинный Кочубей,
С ним Искра тихой, равнодушный,
Как агнец, жребию послушный.

Многообразие и изменчивость повествовательных prerogative нарратора проявляются и в том, сколь различно он может толковать, казалось бы, одну и ту же деталь. Так физическое состояние тишины, воцарившейся в поле, представлено поначалу, как «безмолвная молитва» толпы, а затем, после восшествия Кочубея на плаху, просто как напряженное ожидание — «Как будто в гробе, тьмы людей / Молчат». Перед нами — разная степень осведомленности нарратора, или, говоря иначе, разные уровни сведения его функций к объективной фиксации факта.

Но и в занятой нарратором позиции чистого регистрирования деталей косвенно выражено его отношение к описываемому. См., например:

Свершилась казнь. Народ беспечный
Идет, рассыпавшись, домой
И про свои заботы вечны
Уже толкует меж собой.

Пронзительный смысл этого беглого замечания состоит в утверждении непрочности и мимолетности сочувствия казненным со стороны толпы.

Конец второй песни обыгрывает параллели с мотивами первой песни. Таинственное исчезновение Марии после казни Кочубея (с неясно-тревожными намеками: «Все было пеною покрыто, / В крови, растеряно, избито») фигурирует как второй ее «побег», параллельный описанному в начале поэмы. Концовка второй песни («И мать одна во мрак изгнанья / Умчала горе с нищетой») образует иронический отзвук зачина первой («Богат и славен Кочубей»).

Тем более странно выглядят вступительные строки песни третьей:

Души глубокая печаль
Стремиться дерзновенно вдаль
Вождю Украины не мешает.

Законченный злодей, гнусный развратник, закоренелый лжец, виновник гибели старого друга, не вызывавший, кажется, ничего, кроме отвращения и благородного негодования, внезапно удостоен уважительно-серьезной, едва ли не воодушевленно-апологетической характеристики. Последняя, впрочем, мгновенно исчезает, как только нарратор переходит к притворной болезни Мазепы:

Он, окружась толпой врачей,
На ложе мнимого мученья
Стоная молит исцеленья.
Плоды страстей, войны, трудов,
Болезни, дряхлость и печали,
Предтечи смерти, приковали
Его к одру. Уже готов
Он скоро бранный мир оставить;
Святой обряд он хочет править.
Он архипастыря зовет
К одру сомнительной кончины,
И на коварные седины
Елей таинственный течет.

В то время, как «*мнимое* мученье» и «*сомнительная* кончина» недвусмысленно указывают на саркастическое, гневно-

разоблачительное отношение нарратора к лицемерным уловкам своего героя, процитированный пассаж включает в себе и добросовестное изложение (лживых) уверений Мазепы («Предтечи смерти приковали / Его к одру» и т. п.). Происходит взаимопроникновение резко негативной по отношению к своему герою позиции нарратора и несобственно-прямой речи персонажа, стремящегося внушить другим определенную, правдоподобную версию своего физического состояния. Механизм упрощенно-«плакатного» изображения Мазепы сталкивается с завуалированным, «подводным» разрушением его. Можно сказать, что «двуличие», «лицемерие» поминутно меняющего позицию нарратора образует своеобразную параллель поведению героя, как оно описано в данном куске. Убедительный пример нестабильности позиции нарратора, представляют и строки:

Пламя пышет,
Встает кровавая заря
Войны народной, —

заставляющие предполагать, что «заря» была долгожданным событием для него самого. Между тем действительный политический контекст, к которому это обозначение принадлежит, подготовлен строками первой песни:

Украина глухо волновалась.
Давно в ней искра разгоралась.
Друзья кровавой старины
Народной чаяли войны.

где не только самый термин «народная война»¹¹, но и эпитет «*кровавая* старина» создают прямую переключку с цитируемой фразой¹². Ясно поэтому, что «народная война» в третьей песни — не слово нарратора, а «цитата», восходящая к «друзьям кровавой старины».

Не менее «стереоскопическим» оказывается эффект стилистической игры, сопровождающей описание срочных мер, провозглашенных Москвой в ответ на известие о переходе Мазепы на сторону Карла. Фраза «Кто опишет негодованье, гнев Петра?» выглядит

не более чем риторическим вопросом, означающим всего лишь, что гнев монарха не поддается никакому описанию. Но в сноске 26 Пушкин дает пространную цитату из «Журнала Петра Великого», в которой скрупулезно перечисляются все предпринятые царем шаги, — которые сразу вслед за этим приводятся и в стихотворном тексте. С точки зрения своей содержательности, обширная цитата в сноске оказывается не более, чем «тавтологией», — достаточно было бы и простой библиографической ссылки на источник. Она предварена фразой, направленной на то, чтобы удостоверить восхищение автора шагами Петра: «Сильные меры, принятые Петром с обыкновенной его быстротой и энергией, удержали Украину в повиновении».

Этой благонамеренности соответствует умилительная картина в стихотворном тексте:

С берегов пустынных Енисея
Семейства Искры, Кочубея
Поспешно призваны Петром.
Он с ними слезы проливает.
Он их, лаская, осыпает
И новой честью, и добром, —

несколько, при всей «благополучности» развязки, не снимающей недоумения, вызванного сопоставлением с событиями второй песни. Трогательное (и «поспешное») проявление человечности вождя вставлено в ряд государственных акций, продиктованных политическими расчетами:

Гремит анафема в соборах;
Мазепы лик терзает кат.
На шумной раде, в вольных спорах
Другого гетмана творят.

Книга Бантыша-Каменского не могла оставить у Пушкина ни малейших иллюзий относительно свободы волеизъявления и стихийности («вольные споры») при избрании Скоропадского. Не могли укрыться от его саркастического взгляда и те колебания, и опаска, с которыми Скоропадский принял, под давлением московских

властей, «сотворение» его гетманом¹³. Исход русско-шведской войны был далеко не ясен, и новый гетман никакого восторга от неожиданного возвышения не испытывал.

Именно для контраста с многочисленными проявлениями в поэме неустойчивой семантико-стилистической позиции нарратора и введен эпизод, посвященный Полтавской битве. В нем Пушкину нужно было общей «колеблющейся» ткани повествования противопоставить остров незыблемой твердости, упрощенной прямолинейности абсолютных оценок и принципов. Отделение нарратора от автора соблюдается и здесь, и оно снова обеспечивается средствами стилизации. Но, в отличие от всего остального текста, архаизация повествования, воспроизведение политико-моральных ценностей и представлений петровской эпохи облечены здесь в строго определенные жанровые черты, вобрав в себя безнадежно скомпрометированные к концу 1820-х годов приемы «торжественной оды» и эпопеи. Они несли с собой предельное «упрощение» как развернутой в тексте стилистической игры, так и формулируемой им политической позиции. Было бы, однако, ошибкой придавать этому куску центральное значение. В контексте поэмы в целом батальный эпизод представлял собой лишь полифонически детерминированную модификацию беспрерывно блуждающей в тексте, бесконечно изменчивой, «хамелеонообразной» речевой маски нарратора.

Этот кусок понадобился и в чисто композиционных целях — для создания эффектного контраста к драматизированной сцене ночной беседы Мазепы и Орлика перед битвой. В ней гетман, томимый предчувствиями проигрыша, признается в роковой ошибке, совершенной в результате ложного политического выбора. Оглашенный в его исповеди роковой случай, ставший на всю жизнь причиной утаенной вражды с царем и сделавший сложившуюся ситуацию трагически безысходной, до крайности сужает конфликт: дело, оказывается, сводится к личной ненависти и оскорблению, нанесенному московским царем [«Царь, вспыхнув, чашу уронил / И за усы мои седые / Меня с угрозой ухватил»), а не к большим национально-историческим или политико-этическим коллизиям. Пушкин позднее отстаивал психологическую правомерность такого объяснения («<Возражение критикам “Полтавы>”», 1830, XI, 164–165)]. Но, конечно, подчеркивание «сниженности» или «ни-

чтожности» — и именно «накануне» Полтавской битвы — нужно ему было для усиления композиционного контраста. То, что двигали поэтом потребности сюжетно-конструктивного характера, а вовсе не отвлеченные домыслы (либо, с другой стороны, стремление к исторической точности), доказывается сравнением с тем, как данный эпизод освещался в главном для него (и большинства его современников) источнике сведений о Мазепе — в книге Бантыша-Каменского. «Начало измены и беславия Мазепы» историк возвел именно к этому эпизоду, причем ясно указал, что столкновение возникло из-за намерения царя урезать автономию Малой России¹⁴.

Механизм последовательного сопоставления противоречивых стилистических пластов обнаруживается даже в разделе поэмы, который кажется совершенно к этому непригодным, — в батальном эпизоде, предполагавшем безусловную монолитность идеологической и художественной позиции говорящего. Более того, проявляется этот механизм в тот триумфальный момент сражения, когда эмоциональное участие нарратора в описываемом событии достигает кульминации, получая выражение в местоимении «мы»:

Но близок, близок миг победы.
Ура! мы ломим; гнутся шведы.
О славный час! о славный вид!
Еще напор — и враг бежит.

Появление этого местоимения в повествовании не только свидетельствует о полном единстве взглядов говорящего и государственных интересов, как последние воплощены Петром, но и обусловлено презумпцией непосредственного присутствия на описываемом месте, при описываемых событиях. Казалось бы, никаких «разноречий» между нарратором и «автором» при таком ликующем «мы» не следует и ожидать.

Между тем с экзальтированной позицией нарратора стихотворного текста поэмы Пушкин сталкивает в гражданском отношении безупречно тождественную, но стилистически отличную позицию, формулируемую в примечании 32: «Благодаря прекрасным распоряжениям и действиям кн.<язя> Меншикова, участь главного сра-

жения была решена заранее. Дело не продолжалось и двух часов. *Ибо* (сказано в Журн<але> Петра Великого) *непобедимые господа шведы скоро хребет свой показали, и от наших войск вся неприятельская армия весьма опрокинута*. Петр впоследствии времени многое прощал Данилычу за услуги, оказанные в сей день генералом кн.<язем> Меншиковым». Очевидно, что сноски эта имеет чисто стилистическое задание. Если бы не упорное стремление Пушкина к стилистической игре, сама по себе информация, заключенная в примечании, нимало не оправдывала бы его появления. Чем насущнее ощущалась поэтом необходимость во введении в текст славословия, выдержанного в духе ломоносовской торжественной оды¹⁵ и эпопеи¹⁶, тем острее была надобность и в прозаическом «противовесе» высоким жанрам, причем в противовесе, столь же отдаленном от художественных норм пушкинской эпохи, сколь анахронистичными выглядели тогда эти поэтические жанры. Ссылкой на цитату из «Журнала» игра в авторском примечании не ограничивается; она осложнена элементами несобственно-прямой речи Петра, в которой с лукавой, комической скрупулезностью контрастно сталкиваются обозначения, отражающие два разных, полярно противоположных отношения царя к Меншикову: приватно-фамильярное (Данилыч) и официальное (генерал кн. Меншиков). Так прямолинейный одический метод описания подвергается разнообразным формам стилистической игры.

Из третьей песни новеллистическая линия поначалу кажется безвозвратно изгнанной переключением повествования на батальную панораму. Возвращение ее совершается ступенчато, в виде нескольких сигналов в тексте, предшествующих появлению героини и ее последней беседе с возлюбленным. *Во-первых*, в прямой речи Мазепы: в разговоре с Орликом накануне Полтавской битвы, рассказываясь в решении вступить в союз с Карлом, Мазепа дает своему выбору странное объяснение:

Был ослеплен его отвагой
И беглым счастьем побед,
Как дева робкая.

Как справедливо отметил Д. Д. Благой, это сравнение представляет собой завуалированную отсылку к «ослеплению» Марии личнос-

тью Мазепы¹⁷. Ср. в первой песни: «Что для нее мирские пени <...> Когда с ней гетман забывает / Судьбы своей и труд, и шум, / Иль тайны смелых, грозных дум / Ей, *деве робкой*, открывает?». При этом, конечно, остается гадать, действительно ли — для Пушкина — Мария «робка» или такая квалификация нужна гетману, чтобы подчеркнуть контраст между «девой» и его «смелыми думами», в одном случае, и глубину своего падения, в другом.

Вторым моментом, предвосхищающим возвращение Марии в фабулу поэмы, является текст нарратора: эпизод с покушением на гетмана молодого казака в разгар Полтавской битвы. Войнаровский сражает его прежде, чем тот успевает приблизиться с саблей к Мазепе. Этот фабульный момент изображает, так сказать, «предательство» (совершаемое молодым казаком) внутри «предательства» (измены Мазепы Петру). То, что данный эпизодический персонаж — тот же самый казак, который фигурировал во «вставке» в первой песне, описывавшей отправку доноса Кочубея в Москву, становится очевидным по концовке этой сцены:

Был мрачен помертвелый лик,
И имя нежное Марии
Чуть лепетал еще язык.

Но и *третье*, наиболее развернутое из этих «предварительных» проведений темы Марии в фабуле 3-й песни, дано опосредствованно, через описание опустелого, заброшенного хутора, вдруг узнанного Мазепой во время побега его с Карлом после поражения под Полтавой. Сообщено это в форме адресации нарратора к герою:

Святой невинности губитель!
Узнал ли ты сию обитель,
Сей дом, веселый прежде дом,
Где ты, вином разгоряченный,
Семьей счастливой окруженный,
Шутил бывало за столом?
Узнал ли ты приют укромный,
Где мирный ангел обитал,
И сад, откуда ночью темной
Ты вывел в степь... Узнал, узнал! —

в которой отчий дом Марии прямо не назван, а лишь констатируется его «узнавание» персонажем. Описание совместного бегства Мазепы с Карлом вообще дано, как смутное воспоминание какой-то прежней истории (собственно, той самой фабульной линии, которая образует стержень всей «Полтавы»). В нарраториальном тексте при этом всплывают аллюзии на восклицания матери. Ср.: «Невинной крестницы своей» (в первой песни) и «Святой невинности губитель» (здесь); или: «Спаси отца, будь ангел нам» (свидание с дочерью перед казнью Кочубея) и «Узнал ли ты приют укромный, / Где мирный ангел обитал?». Попутно сцена побега сообщает нам другую, ранее «опущенную» (не увиденную или не описанную — «Никто не знал, когда и как / Она сокрылась...»), половину эпизода похищения Марии в самом начале поэмы. Будучи оформленным, как прямое обращение нарратора к герою («Святой невинности губитель!»), кусок этот на деле приобретает оттенок укоров *внутреннего голоса*, терзаемой совести злодея. Между этим внутренним голосом и голосом нарратора устанавливается диалог. В ходе его, несмотря на то, что нарратор удерживает имя (Мария), герой отгадывает, о ком идет речь («Узнал, узнал!»). Эллипсис знаменует собой переход к последнему драматизированному эпизоду в тексте — встрече Мазепы и неожиданно оказавшейся на родном пепелище Марии.

Сцена эта представляет собой, в сущности, монолог героини, тогда как реплики Мазепы редуцированы до кратких восклицаний, вводящих или перебивающих этот монолог. Речь безумной Марии в сжатом виде излагает «смещенную» версию основных событий фабулы: бегство вместе с Мазепой, описанное в первой части, представлено как побег, который предстоит «сегодня», гибель отца и его седая голова объявлены плодом «злоречья» матери, а казнь аттестована как «праздник». Особенную пронзительность этим метаморфозам должен был создавать упомянутый в черновых рукописях мотив родительского благословения на свадьбу при отрицании тождества жениха и крестного отца:

Сегодня свадьба — разрешили
Идет невеста под [венец]
Отец и мать <меня> простили
Жених не крестный мой отец (V, 300).

Последнее исчезновение Марии — вслед за ночным разговором — образует параллель мотиву ее бегства с возлюбленным в песни первой. Ср.:

И с диким смехом завизжала,
И легче серны молодой
Она вспрыгнула, побежала
И скрылась в темноте ночной, —

и:

Не серна под утес уходит,
Орла слышит тяжкий лет;
Одна в сених невеста бродит,
Трепещет и решенья ждет, —

и, по наблюдению Д. Д. Благого, может расцениваться как «третий» побег героини в поэме: после «похищения», состоявшегося в первой песни, и исчезновения, происшедшего вслед за казнью, во второй¹⁸.

Финальный эпизод с безумной Марией восстанавливает утраченное, казалось бы, в третьей песни равновесие между «историко-политической» и «новеллистической» линиями поэмы. То, что автор стремился к их полифоническому переплетению, доказывается «эпилогом» (заключительным куском, начинающимся стихом «Прошло сто лет»). Смысл этого эпилога не сводится к вынесению конечного авторского вердикта, к выражению Пушкиным утверждения об абсолютной исторической правоте дела Петра («Лишь ты воздвиг, герой Полтавы, / Огромный памятник себе»). Он строится на противопоставлении темы «огромного памятника» различным и разнообразным проведением мотива «памяти» в приложении к судьбе остальных действующих лиц поэмы. Как и ранее, в концовках (эпилоге) «Кавказского Пленника», «Бахчисарайского Фонтана» и «Цыган», Пушкин в конце «Полтавы» вводит совершенно иную, суммирующую точку зрения, предлагающую новую версию изложенного в произведении и бросающую на него прощальный интимно-автобиографический свет. Н. В. Измайлов отметил единичное появление «я» в черновиках заключения поэмы: «Напрасно гетмана могилу / Я [в думу погружен искал]»¹⁹ (V, 307). И все

же от искушения ввести авторское «я» с резким переключением повествования в лично-автобиографический план, подобно тому, что происходило в южных поэмах, Пушкин на сей раз удержался.

Отказ от введения «персонально-авторской» перспективы в эпилоге объясняется, видимо, как раз тем, что центром всей работы над произведением оказались эксперименты с варьированием облика нарратора. Завершая стихотворное повествование и сталкиваясь с необходимостью противопоставить остальному тексту альтернативную, «подытоживающую» форму высказывания, Пушкин и тут придерживается тактики устранения авторского голоса. Вот почему авторское «я» в пассаже о бесплодных поисках могилы Мазепы заменено условным, сентиментально-элегическим «пришлецом унылым». Поэтому же и отчет о месте упокоения Кочубея и Искры сопровождается примечанием, где дословно приведена надгробная надпись (в силлабических стихах и прозе) в Киево-Печерской лавре. Никакой содержательной необходимости в цитировании эпитафии у Пушкина не было — ведь он ее попросту списал из вышедшей за шесть лет до написания «Полтавы» книги Бантыша-Каменского²⁰. Но стремление к утаиванию собственного, авторского голоса посредством стилистической игры заставило его и при завершении поэмы соотнести ее текст с трогательно-наивными силлабическими виршами столетней давности, как бы усматривая в самой их «старомодности» высшую гарантию точности сообщаемых фактов и обоснованности их моральной оценки, как она сформулирована нарратором. Так как сноска 34 была последней среди примечаний, она служила подлинным «концом» произведения и, следовательно, должна была нести особый вес.

Однако к поэзии, притом к поэзии стародавней, Пушкин апеллирует не только в конце, обозначенном сноской, но и в концовке собственно стихотворной части произведения. При этом завершающие стихи возвращают в эпилог призрака нарратора:

Но дочь преступница... преданья
Об ней молчат. Ее страданья,
Ее судьба, ее конец
Непроницаемую тьмою
От нас закрыты. Лишь порою
Слепой украинский певец,

Когда в селе перед народом
Он песни гетмана бренчит,
О грешной деве мимоходом
Казачкам юным говорит.

Почему Мария здесь названа «дочь преступница»? Ведь по содержанию повествования более уместным было бы видеть в ней несчастную жертву, погубленную злодеем «святую невинность». Перед нами несомненный рецидив стилистики, отданной в распоряжение нарратора, в своей наивной страстности на каждом шагу спешившего отождествить себя с моральными суждениями родителей «грешной девы».

Строки эти образуют репризу, конденсированный конспект всей поэмы²¹. Одновременно они являются и завуалированным опровержением только что высказанного утверждения о бесследном исчезновении в Лете всех, кроме Петра, героев повествования. Вопреки злорадно-удовлетворенной констатации: «Забыт Мазепа с давних пор», — оказывается, что память о нем и Марии все же сохранена, хотя бы и только поэзией. Не предложив читателю никакого собственного морального вывода или урока из сообщенного в поэме рассказа, Пушкин как бы ссылается на авторитет «слепого украинского певца», подменяя его судом («О грешной деве мимоходом») свой собственный. Кобзарь этот — такой же «субститут» автора, как и чуть раньше «пришлец унылый». Декларации «правильных» нравственных оценок (надгробная хвала Кочубею и Искре и оглашаемая из года в год в той же «торжествующей святыне» анафема Мазепе) противостоит беззаконный, непредсказуемый и неумирающий мир ценностей, воссоздаваемый поэзией.

Не является ли наше прочтение «Полтавы» попыткой ревизовать хорошо изученные особенности общественно-политической и исторической концепции Пушкина, сложившейся со второй половины 1820-х годов, и поставить под сомнение его апологию исторической роли Петра, «державные» основы его политического мировоззрения и т. д.? Нет, наш разговор относится к совершенно другой сфере рассмотрения: не политическая философия и идеология, а художественная логика зрелого Пушкина, существующая если и не независимо, то в сложном переплетении с логикой политической мышления. В этом свете поэма предстает как беспреце-

дентная до того в творчестве Пушкина экспериментальная лаборатория, испытательный полигон для проверки в стихе всего спектра возможностей нарраториальных модификаций речевого высказывания. Почему об одном и том же персонаже в поэме с одинаковой убежденностью говорится то как о «красе черкасских дочерей», то как о «девице скромной и разумной», то как об «ангеле мирном», то как о «преступнице молодой», то как о «деве бедной», «деве несчастной»? Потому что ситуационная привязка этих определений осуществляется «нарратором», не замечающим внутренних расхождений или противоречий между ними, и потому что эта ситуационная адресованность пропущена через фильтр того или иного персонажа, через его сознание и речевую характеристику. Игра точками зрения приводит к тому, что из всех данных в поэме характеристик Карла наиболее уничижительно-суровая вложена накануне Полтавского сражения в уста его союзника, Мазепы.

Ближе всего радикальная реформа семантико-повествовательной системы повествовательного текста, предпринятая в «Полтаве», была к двум важнейшим произведениям поэта 1820-х гг., в которых выкристаллизовывалась новая система глубинного поэтического релятивизма, — к «Цыганам» и «Евгении Онегину». С «Цыганами» ее роднит (наряду с портретированием героя «байронического» типа) тенденция создания иронических переключек посредством внешне безобидных и случайных повторов «мигрирующих» терминов. Так, в первой песни о Марии говорится:

...Она любила конный строй,
И бранный звон литавр, и клики
Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки... (стихи 124–127)

Позднее «бунчук» всплывает в молве, разнесшейся об измене Мазепы:

К ногам он Карлу положил
Бунчук покорный (песнь 3, стихи 44–45), —

с тем, чтобы в конце перейти на Карла:

...И бросил шпагу под бунчук... (стих 447) —

пусть это и *разные* бунчуки: в первых случаях бунчук гетмана, а в последнем — бунчук паши. Подобная миграция кочующих терминов, с контрастным изменением семантики или неожиданным переключением их в чужеродный контекст, в «Цыганах» превратилась едва ли не в главный метод поэтической работы²².

С «Евгением Онегиным» повествование в «Полтаве» сходно обыгрыванием подвижности дистанции между нарратором, автором и героем, последовательно проводимым принципом мгновенных стилистических сдвигов и отказом «исправить» бесчисленные «противоречия». Но функции этих черт здесь иные — они осложнены историко-хронологической приуроченностью высказывания, перемещением его в далекую старину, в нач. XVIII в., на сломе великорусского и малороссийского культурных массивов и традиций, игрой на тонких контрастах «москальской» и «украинской» стихий. И так же, как «Евгений Онегин» явился необходимым этапом на пути к прозе, лабораторным полем для зрелого Пушкина стало исследование потенций речевых метаморфоз «нарратора» в «Полтаве».

Но вправе ли мы вообще приписывать существование нарратора стихотворным — пусть и повествовательным — текстам в том же смысле, как оно формирует словесную ткань произведений прозаических? В своей монографии Вольф Шмид ссылается на «Евгения Онегина» как на образец сложного взаимодействия плана нарратора и плана персонажа²³, но очевидно, что стихотворное повествование с трудом поддается трактовке при помощи нарратологического инструментария. По этому поводу в другой своей работе Шмид замечает: «В поэмах меньше, чем в прозе, развит принцип перспективности. Структурная функция точки зрения, т. е. приема умножения аспектов мира, в поэтическом повествовании принадлежит другому явлению, не чисто нарративному — многоязычию и многостилию»²⁴. Нельзя снимать со счетов, разумеется, и другие специфические — версификационно-просодические — факторы отбора вербального материала. И все же в приложении к пушкинской «Полтаве» нарратологический анализ кажется не только легитимным, но и предопределенным самой природой авторского эксперимента. Различные виды текстовой интерференции здесь не просто спорадические аномалии, но систематический прин-

цип, регулирующий и «текст» нарратора, и «текст» персонажа, и «текст автора». Под маской плоскостной, «лубочной» оценки она обеспечивает слову беспримерную гибкость и синтетичность, подержанную подчеркнутым контрастом двух разных культурных эпох — эпохи автора и эпохи персонажей. Именно «полифоничность», легшая в основу самого замысла поэмы, и осознанная тенденция к отделению «нарратора» от автора повлекли за собой совершенно немислимую в нормальных условиях для Пушкина гипертрофию оценочности и заставили его обратиться к портрету «злодея», к понятию, чуждому ему за пределами политической лирики и сатиры. Потому он и сгустил до крайней степени оценку, что это позволяло ему дискредитировать самый принцип оценочности, приурочив ее к выставленному на авансцену говорящему. Г. А. Гуковский отметил, что в «Полтаве» Пушкин отошел от романтического принципа изображения героя, сливающегося с автором («Кавказский Пленник», «Цыганы»), и впервые контрастно сопоставил героев, как самостоятельные силы²⁵. К этому следует добавить и другой, неразрывно связанный с ним, но еще более радикальный аспект пушкинской эволюции, — то, что в «Полтаве» (с гораздо большей определенностью, чем в «Евгении Онегине») нарратор «эмансипировался» от автора.

На пути к этой цели Пушкин, при конструировании поэтического повествования, без колебаний шел наперекор доступным ему историческим документам. В «Полтаве» отражается коренная убежденность поэта в том, что историческая достоверность в поэзии не обязательно означает лояльность к историческим документам (которые, как утверждал Тынянов, «врут, как люди»). Многие, что вошло в «новеллистическую» линию поэмы, противоречило доступным ему историческим свидетельствам. Обстоятельства отправки доноса Кочубея в Москву, детали его поведения на допросе и его мгновенное покаяние в «руках московских палачей» — как они были изложены в монографии Бантыша-Каменского²⁶ — либо не получили никакого отражения, либо подверглись крайнему искажению у нарратора, озабоченного, кажется, всемерным очернением Мазепы. В сущности, поэму можно рассматривать как своеобразную поправку к версии, изложенной в хорошо известном современникам Пушкина историческом труде. И, словно в порядке

компенсации этого, произведение было снабжено обильными выписками и сносками, призванными уточнить, дезавуировать или подкрепить излияния нарратора.

Но столь же радикальному пересмотру подверглась у Пушкина и интерпретация событий и персонажей в поэзии тех его предшественников, кто взялся за тему Мазепы. Дело не только в том, что к версии Рылеева в «Войнаровском», изображающей Мазепу борцом за национальную свободу, у Пушкина были чисто исторические претензии²⁷. Гораздо важнее были претензии художественного порядка, и «вневременному» (в своем задании) изображению героя в декабристском ключе он противопоставил «архаическое», в духе столетней давности, «проклятие» гетману. Наглядно отступая от исторических фактов, оно зато оказывалось верным исторической эпохе Мазепы и Петра в другом, более глубоком, отношении: воскрешая картину патриархальных нравственно-политических понятий и принципов более бережно и точно, чем поэма Рылеева. Именно на фоне «Войнаровского» проступает особенно явственно новаторский подход Пушкина к повествовательной поэме, многоплановость портретирования, достигаемая путем обособления нарратора от «абстрактного» автора, беспрецедентное богатство игры градациями нарраториальных тонов и оттенков.

Столь же решительный характер имела и внесенная Пушкиным корректура к изображению Мазепы у Байрона. Давая едва ли не самое концентрированное в долермонтовский период воплощение мрачного, демонического «байронического» персонажа и в последний раз обращаясь к «байроническому» типу в своем собственном поэтическом творчестве²⁸, Пушкин берет героя, который в галерее персонажей английского поэта олицетворял собой не демонического хищника, а смягченный, «благородный» тип. Другими словами, он усугубляет в Мазепе условно-«байронические» черты как бы вопреки Байрону!²⁹

Замечательно, что гиперболизация «злодейских» качеств в Мазепе идет рука об руку с аналитическим исследованием его характера³⁰. Не будь в распоряжении Пушкина всего многообразия способов демонстрации несовпадения между нарратором и автором, такое соединение оценки и аналитизма было бы невозможным. Но в «Полтаве» оценочность и психологический анализ совпали друг

с другом потому, что оценка — лишь внешне стабильна и категорична, тогда как на глубинном уровне она локализована, релятивизирована и подвергнута проверке в каждом из своих элементов.

Принципиальная новизна повествовательной манеры в поэме бросает дополнительный свет на смысл утверждения Пушкина, что «Полтава» — «самая зрелая из всех моих стихотворных повестей» и что в ней «все почти оригинально» (XI, 158). «Полтава» оказалась одиноким явлением, изолированной вершиной в русской литературе по той же причине, по какой единственным остался, несмотря на множество подражаний или продолжений, «роман в стихах»: обе эти вещи значительно опередили уровень поэтического мышления своего времени, и открытия, совершенные в них, были взяты на вооружение прозой.

П Р И М Е Ч А Н И Я

Впервые: Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60. Geburtstag / Hrg. von Lazar Fleishman, Christine Gözl, Aage A. Hansen-Löve. Hamburg: Hamburg University Press, 2004. S. 299–336.

¹ См. в первую очередь: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой» // *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975; *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин // *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978; *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.

² См.: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой». С. 120. Ср.: *Одинокое В. Г.* Поэтика русских писателей XIX в. и литературный процесс. Новосибирск, 1987. С. 101–103, а также замечания П. В. Анненкова о «простоте народного рассказа» в описании Марии (*Анненков П. В.* А. С. Пушкин: Материалы для его биографии и оценки произведений. Спб., 1855. С. 195).

³ *Лотман Ю. М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту) // *Лотман Ю. М.* Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995. С. 228–236; *Одинокое В. Г.* Поэтика русских

писателей XIX в. и литературный процесс. С. 106–107. Ср.: *Чумаков Ю. Н.* Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 41–51.

⁴ Пушкинские тексты приводятся по академич. Полн. собр. соч. (1937–1949).

⁵ *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 65–66. Л. С. Сидяков отмечает в «Полтаве» и в «Евгении Онегине» «тенденцию к усилению объективности повествования при сохранении субъективного отношения к его предмету». См.: *Сидяков Л. С.* «Полтава» и «Евгений Онегин» (К характеристике повествовательной системы исторической поэмы Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 114.

⁶ Сентенцию эту можно отнести к явлению, именуемому в нарратологии «несобственно-прямой речью». Ср.: *Шмид В.* Нарратология. С. 223.

⁷ «Это самая оценочная поэма Пушкина», — заявляет Лотман в статье «К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту)» (*Лотман Ю. М.* Пушкин... С. 235).

⁸ *Шмид В.* Нарратология. С. 219.

⁹ Изображение самой попытки опущено повествователем (так же, как «отменена» подобная сцена и при допросе «башкирца» в «Капитанской дочке», VIII, 1, 318–319). Оно заменено восклицанием: «О, ночь мучений!», — объединяющим нарратора и персонажа.

¹⁰ Сопоставление с поразившей воображение Пушкина сценой казни в рылеевском «Войнаровском», показанной через воспоминания Мазепы:

«Вот, вот они!.. При них палач! —
Он говорил, дрожа от страху: —
Вот их взвели уже на плаху,
Кругом стенания и плач...
Готов уж исполнитель муки;
Вот засучил он рукава,
Вот взял уже секиру в руки...
Вот покатила голова...
И вот другая! Все трепещут!
Смотри, как страшно очи блещут!..» —

ярко показывает, сколь безмерно усложнено изображение в «Полтаве» присутствием нарратора. (Цит. по: *Рылеев К.* Полн. собр. соч. / Ред., предисл. и примеч. Ю. Г. Оксмана: Вступ. ст. В. Гофмана. Л., 1934. С. 227.)

¹¹ Историк Бантыш-Каменский употреблял гораздо более осторожные термины — «царствовавшее тогда беспокойство на Украине», «возникшее смятение в Малой России». См.: *Бантыш-Каменский Д. Н.* История

Малой России, со времен присоединения оной к Российскому государству при Царе Алексее Михайловиче, с кратким обозрением первобытного состояния сего края. М., 1822. Ч. 3. С. 133.

¹² Спустя несколько строк эта же «народная война» получит, в связи с упоминанием о казни Чечеля, совсем иное определение: «бунт осиротельный».

¹³ *Бантыш-Каменский Д. Н.* История Малой России... Ч. 4. С. 2–5.

¹⁴ Сославшись на «словесное предание», а также на Вольтера, Бантыш-Каменский сообщает: «Повествуют, будто Государь объявил ему однажды за обеденным столом о своем желании преобразовать Козаков в регулярное войско и ввести в Украину Российские обычаи. Мазепа стал оспаривать сие намерение, говоря, что еще не время тревожить Малороссиян. Петр назвал его изменником и, схватив за усы, произнес следующие слова: *нет, пора уже мне за вас приняться*. От сего возродилось негодование в Предводителе Козаков, а от негодования последовала измена». И хотя историк отрицает достоверность этого показания, а, с другой стороны, заявляет, что, даже если Петр такое намерение, действительно, питал, это все равно не оправдывало бы предательства, — не подлежит сомнению, что его рассуждения были продиктованы (отчасти в силу цензурных условий) желанием умалить значение попыток Петра поправить украинские вольности задолго до войны со Швецией и принизить стремление Мазепы отстоять независимость края. См.: *Бантыш-Каменский Д. Н.* История Малой России... Ч. 3. С. 78–79.

¹⁵ Упомянув об устойчиво-отрицательном отношении Пушкина к Ломоносову и одической традиции, Гуковский заявляет: «Утверждение такой традиции в творчестве Пушкина 1828 года неожиданно и невероятно» (*Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 103); ср.: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой». С. 119–120; *Коплан Б. И.* Полтавский бой Пушкина и оды Ломоносова // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 28–29. С. 113–121.

¹⁶ *Соколов А. Н.* «Полтава» Пушкина и «Петриады» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. 4–5. М.; Л., 1939. С. 57–90.

¹⁷ *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967. С. 296.

¹⁸ Там же. С. 288.

¹⁹ См.: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой». С. 86; *Сидяков Л. С.* «Полтава» и «Евгений Онегин»... С. 111.

²⁰ *Бантыш-Каменский Д. Н.* История Малой России... Ч. 3. С. 231.

²¹ Его можно рассматривать, как третий (и последний) случай «резюмирования» фабулы — в ряду с двумя другими, промелькнувшими в той

же третьей песни: воспоминания, нахлынувшие на Мазепу при виде разоренного гнезда Кочубея, и исковерканный вариант истории с побегом из отчего дома и сватовством — в бреду Марии во время их последней встречи с гетманом.

²² *Флейшман Л. С.* К описанию семантики «Цыган» // Nils Åke Nilsson (Ed.). *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes.* Stockholm, 1979. P. 94–109.

²³ *Шмид В.* Нарратология. С. 231–232.

²⁴ *Шмид В.* Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 300.

²⁵ *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 88.

²⁶ *Бантыш-Каменский Д. Н.* История Малой России... Ч. 3. С. 98–119. Ср.: *Костомаров Н. И.* Мазепа. М., 1992. С. 205–226; *Оглоблин, Олександр.* Гетьман Іван Мазепа і Москва // Іван Мазепа і Москва: Історичні розвідки і статті. Київ, 1994. С. 39–43; *Крамар, Євген.* Справа Кочубея й Іскри // Там же. С. 85–107.

²⁷ Ср.: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой». С. 116–117.

²⁸ См.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. С. 138.

²⁹ *Babinski Hubert F.* The Mazeppa Legend in European Romanticism. NY; London, 1974. P. 32. Как парадокс отметил это в байроновском «Мазепе» и сам Пушкин: «Но не ищите тут <...> сего мрачного, ненавистного, мучительного лица, которое проявляется во всех почти произведениях Байрона, но которого (на беду одному из моих критиков) как нарочно в Мазепе именно и нет» («Возражение критикам “Полтавы”», XI, 165).

³⁰ По словам В. М. Жирмунского, «ни в одной из ранних поэм изображению душевного мира героя, его прямой характеристике, не уделяется так много внимания» (*Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин... С. 209). Отметив, что психологическая тема в «Полтаве» становится исторической еще в большей степени, чем было в «Борисе Годунове», Г. А. Гуковский называет ее «историко-психологической поэмой» (*Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 92–93).



А. А. Фаустов

*Встреча с судьбой
в «Медном Всаднике»*

В «Медном Всаднике» сновидческая, магическая реальность (нередко возникающая у Пушкина там, где в дела людей вмешивается судьба) удваивает свою структуру, делая встречу героя с судьбой двухшаговой и безысходной; а кроме того — представит в нескольких сменяющихся и интерферирующих перспективах смысла, раскалывающих текст поэмы серией неснимаемых противоречий. Как и в «Каменном Госте», первый симптом вторжения судьбы тут — повтор, но не событийный, как в трагедии, а лексико-семантический. Первая часть поэмы открывается пейзажной экспозицией, в которой есть строки: «Сердито бился дождь в окно, / И ветер дул, печально воя» (5; 138)¹. Эта зарисовка относится к тому моменту времени, когда Евгений возвращается к себе домой; затем повествовательная точка зрения будет на протяжении нескольких десятков стихов прикована к герою (который даже получит право на слово — в первый из двух раз). И завершится этот фрагмент текста «пересказом» внутренней речи Евгения: «...и он желал, / Чтоб ветер выл не так уныло, / И чтобы дождь в окно стучал / Не так сердито...». Герой невольно повторяет то, что уже было произнесено Автором, и в результате как бы признает своим — не подозревая об этом — то положение, в котором очутился. Начальная ситуация здесь не столько повторяется, сколько расщепляется, переключается из одного субъектного кругозора в другой.

Сразу вслед за этим и отворится дверь в сновидческое пространство, причем сначала это будет сон в самом непосредственном значении. Мы расстаемся с Евгением, когда: «Сонны очи / Он наконец закрыл. И вот / Редеет мгла ненастной ночи, / И бледный день уж настает...» (5; 140). О наступлении *ужасного дня* гово-

рится так, как если бы он был продолжением сна. И эта «ирреальная» арка будет переброшена отсюда к концу первой части поэмы, к химерической сцене, где Евгений (к которому повествование вернется вновь) окажется — верхом на мраморном льве. Поток несобственно-прямой речи, озвучивающий эту сцену, завершится двойным риторическим вопросом, в котором *сон* уже — метафора, расширяющаяся до космических масштабов: «Или во сне / Он это видит? иль вся наша / И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над землей?». Это — первое в поэме прозрение, и закончится оно ничем; Евгений, постигнув страшную суть происходящего, не удержится в состоянии знания (и именно поэтому сюжет будет разворачиваться дальше). Неудивительно, что в соседних строках у героя будет отнята всякая субъектность: «И он, как будто околдован, / Как будто к мрамору прикован, / Сойти не может!..» (5; 142). И эти *околдован–прикован–не может* имеют отношение не только к сфере движения, но и к сфере знания. Евгений словно застывает на той границе, которая отделяет его от истины — провидимой, но недоступной, не делающейся своей.

Вообще, фигура Евгения в этой сцене окружена сложным — полупародийным-полупародичным — ореолом. В автоинтертекстуальном плане она проецируется на образ пушкинского Наполеона, причем в особой его филиации. «Без шляпы, руки сжав крестом, / Сидел недвижим, страшно бледный...» (5; 141). Картина эта ближе всего к строкам из VII главы «Евгения Онегина»: «И столбик с куклою чугунной / Под шляпой с пасмурным челом, / С руками сжатыми крестом» (в черновых вариантах первый стих звучал так: «И кукла медная Героя»; или даже: «И бюст Наполеона») (6; 147, 428) [ср. еще в «Пиковой Даме» известное описание Германа: «...он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь» (8; 245)]. В *романе в стихах* Наполеон низведен до одного из аксессуаров *модного* кабинета. Это именно *кукла* — растиражированное изображение, мелкая копия, имеющая мало общего с подлинником и не претендующая даже на то, чтобы быть *кумиром*, в которого перевоплотился дух обозначаемого им (характерно, что и Германн сравнивается не прямо с Наполеоном, а именно с его *портретом*). И в пушкинской поэме оседлавший каменного льва и сам окаменевший Евгений-Наполеон — такая же *кукла*; только

«развенчан» он здесь в еще большей степени: шляпа с его головы сорвана ветром, а лицо героя — не по-наполеоновски *пасмурное/ грозное*, но *бледное*, как будто обесцвеченное ужасом.

И все-таки тематическое сближение Евгения и Наполеона высвечивает не только несоответствие между героем поэмы и Героем. Евгения мы застаем в ту минуту, когда он охвачен страхом, и — *не за себя*: «Его отчаянные взоры На край один наведены / Недвижно были...» (5; 142). Эти устремленные в пустынную, неразличимую даль очи — мотив, который двусмысленно перекликается со знаменитым зачином поэмы, рисующим Петра: «Стоял он, дум великих полн, / И вдаль глядел...» (5; 135). Взор Петра магнетизирует хаос; взор Евгения магнетизируем им. Петру предстоит мир, который еще нужно создать, и его *чудный* взгляд, как будто продолжая, воплощая царские *думы*, извлекает на поверхность — *возносит* над *топкими, низкими* берегами — новую столицу, творит ее почти из ничего. Перед Евгением — мир, от которого остались одни *обломки*, который снова обратился в ничто, утратил свои очертания, мир — «вверх дном» [«Словно горы / Из возмущенной глубины / Вставали волны...» (5; 142); ср. в черновом автографе: «...мосты / Волна несет — крутя вверх <дном> <?>» (5; 466)]. Но и одическое начало поэмы также отсылает, в свою очередь, к пушкинскому «наполеоновскому» тексту. В «Наполеоне на Эльбе (1815)» (1815) свергнутый император, сидя над *дикою скалою* и обратив к *дальним берегам* свой *угрюмый* взгляд, предается зловещим мечтам: «В уме губителя теснились мрачны думы...» (1; 88). О том, что это за *думы*, мы узнаем затем из обширного монолога, в котором дважды — с небольшими разночтениями — повторится строфа, рифмующая те же три слова, что и в первых строках поэмы: *волн-чёлн-полн*. И тот же рифмический комплекс, сократившись до *волн-полн*, знаменательно возникнет еще в двух «наполеоновских» стихотворениях — «Наполеоне» (1821) и «К морю» (1824), а потом, в прежнем своем полном виде, — в первых строках Вступления к «Медному Всаднику»: *волн-полн-чёлн*. [В основном тексте поэмы, добавлю, комплекс этот перейдет от Петра к стихии и к тому, что она заражает своей агрессивной энергией: «...злые волны, / Как воры лезут в окна. Челны / С разбега стекла бьют кормой» (у *волн* и *челнов* тут к тому же и общая «разбойничья»

функция); «Но торжеством победы полны / Еще кипели злобно волны...» (5; 140, 143).]

Эта “наполеоновская” тень кладет печать обреченности и на фигуру Петра, подчеркивая тему, магистральную для всей поэмы. Оба императора *надменно* питают замыслы, которым не дано сбыться (в поэме эта идея трагически усилена: *думы* здесь исполняются, но — иронически-превратным образом). «Наполеон на Эльбе» завершался словами: «...погибель над тобою, / И жребий твой еще сокрыт!» (1; 89); в «Наполеоне» показано свершение этого *чудесного жребия*, и один из ключевых мотивов стихотворения — непрозорливость Наполеона, *дивный ум* которого был *обуян* и *не постигнул, не предугнал* того, что в России перед ним откроется *бездна*. В «Медном Всаднике» герои — по их отношениям с судьбою — разведены как будто бы по двум разным полюсам. С одной стороны, Петр-Всадник назван «мощным властелином судьбы» (в черновой редакции — *мужем судьбы*, вполне «по-наполеоновски»), а о его воле сказано — как о *роковой*; с другой — о Евгении, разыскивающим домик своей возлюбленной, говорится: «...ждет его / Судьба с неведомым известьем, / Как с запечатанным письмом» (5; 147, 144). Один судьбою владеет; для другого она закрыта. Но в результате зрячесть одного и слепота другого едва ли не целиком уравниваются между собой. Подобно тому как Евгений — в первой части поэмы — движется в магнетическом поле судьбы, лишь на миг догадываясь об этом, Петр — и это явно не входило в его величавые планы — делается мертвой статуей, одиноко (хотя и *неколебимо*) возвышающейся над захваченным стихией городом. Не раз указывалось, что в конце первой части «кумир на бронзовом коне» обращен к Евгению спиной, его не замечает. Но это значит, что *кумир* смотрит туда же, куда и Евгений, — на торжество хаоса; и так же, как Евгений, он прикован к своему постаменту, не в силах сойти с него. И это для Петра — то поистине *неведомое известье*, которое суждено получить только его медному идолу.

«Сон», в котором оказывается Евгений, похож на кошмар. Перед нами каскад зловещих метаморфоз: Нева оживает; город всплывает, как *Тритон*; императорский дворец превращается в остров, площади — в озера, а улицы — в реки (по которым плывут, среди

других обломков *юного града*, и «гроба с размытого кладбища»!) и т. д. В конечном итоге, Евгений вообще остается один на один с Всадником: «Вкруг него / Вода и больше ничего! / И обращен к нему спиною...» (5; 142). Вынесенное на границу стиха — под особое ударение — *ничего* представляет собой не просто гиперболу; оно служит знаком своего рода моментального пространства, обнаруживающего истину симуляционного петроградского бытия. И такое «уничтожение» этого бытия предваряется другим жестом — в картине, рисующей набег Невы: «Всё побежало; всё вокруг / Вдруг опустело...» (5; 140). В черновых и первоначальной белой редакциях «опустошительная» интенция (напоминающая о подобном же опустении в сцене «сновидческого» визита Онегина к Татьяне) была выражена не менее настойчиво. «В град пустой / Вступили волны...» (5; 463) (слово *пустой* — в уже цитированных строках — было и эпитетом *сна*, реализуя при этом другое свое значение — не ‘незаполненный’, а ‘тщетный’/‘ложный’). Или: «Народ бежал и скрылся вдруг; / Весь город заняла вокруг...» (о Неве) (5; 490). Но особенно любопытно, каким сначала представлялся перед Евгением Всадник: «И прямо перед ним — из вод / Возникнул медною главою...» (5; 492; ср.: 5; 467). Статуя Петра на глазах героя поднималась из опустевшего и затопленного, заполненного Невою города. [Замечу в связи с этим, что радикальное толкование А. И. Иваницкого, обращающее Петра в морского царя, а Петербург — в подводный город², может быть применено именно (и только) к этому отрезку сюжета. Кроме того, стоит уточнить, что возникновение Всадника *из вод двусмысленно и в плане модальном*. В «Сказке о царе Салтане...» (1831), например, из морской глубины так же являются на пустой берег Черномор со своими витязями, обещая Гвидону — *хранить* его город и *ежедневно* «У высоких стен... Выходить из вод морских...» (3; 522)].

Львы *с поднятой лапой* симптоматично (учитывая, в особенности, общий пушкинский контекст) названы — *сторожевыми*. Они олицетворяют собой некую границу, которая, композиционно совпадая с рубежом, разделяющим две части поэмы, в начале второй из них обретет зримые очертания неевского берега. В этой точке сюжета пространство сна саморазделяется, выявляет внутреннюю свою неоднородность. Львы словно не позволяют Ев-

гению сойти с места, не пускают его дальше — до тех пор, пока стихия не *насытится*. Неслучайно одна из метафор буйствующей Невы — *зверь* (с его более чем прозрачными апокалиптическими коннотациями)³ — служит и именем льва (*на звере мраморном*). Так что стихия «обездвиживает» героя самым непосредственным образом.

На другом берегу Евгений очутится в ситуации, повторность которой всячески педалируется, и так же, как в начале «Каменного Гостя», это сопровождается скоплением слов с корнем *-зна-*. Однако разрешается эта ситуация иначе. Герой: «Знакомой улицей бежит / В места знакомые. Глядит, / Узнать не может» (5; 144). Цезура, разделяющая второй стих, и перенос (на стыке второго и третьего стихов), отрывающий два синтаксически «соседних» глагола друг от друга, задают ритмическую структуру этого эпизода. Открывающийся перед героем *вид ужасный* как бы блокирует зрение, его различительную компетенцию. Знакомое оказывается одновременно незнакомым, неопознаваемым, чужим. И через несколько строк это тщетное узнавание продолжится — для того чтобы завершиться выпадением героя из сферы сознания вообще. «Глядит... идет... еще глядит, / Вот место, где их дом стоит; / Вот ива. Были здесь ворота — / Снесло их, видно. Где же дом?» (5; 144). Грамматический контраст между настоящим временем (*стоит*) и прошедшим (*были, снесло*) свидетельствует о невозможности для Евгения смириться с увиденным (первый стих, ретардированный многоточиями и замыкающийся в лексическое кольцо, дает это действие в процессуальном развороте), об отказе распечатывать роковое послание судьбы. Сознание героя еще может согласиться с исчезновением ворот, но исчезновение дома оно принять неспособно.

Этим попадание в повторную ситуацию принципиально отличает «Медного Всадника» от «Каменного Гостя». Дон Гуан, случайно очутившись на «том же самом» месте, узнает его и включится — сначала невольно — в игру судьбы. Евгений, как будто бы вполне целенаправленно отыскав и даже опознав «то же самое» место, условия игры отвергнет, поскольку место это окажется катастрофически изменившимся — «не тем», пустым местом. Повторение здесь равносильно не-повторению; совершаясь объективно, оно не присваивается сознанием и этим его деформирует. Евгений

перемещается в спутанный, *сумрачный* мир, пропадает в закоулках сна, где нет больше никаких примет и ориентиров: «...он не разбирал дороги / Уж никогда...» [в черновике: «...все казалось путь ему / И двор и улица...» (5; 474)]. И сам герой уподобляется этой недифференцированной, смешавшейся реальности: «...ни зверь ни человек, / Ни то ни сё, ни житель света, / Ни призрак мертвый...» (5; 146). Диффузность, и вообще свойственная сну, достигает здесь предела, обращая сон в лишенный различимости хаос.

Как же образуется эта особая реальность внутри пространства судьбы? Состояние Евгения описано так: «Мятежный шум Невы и ветров раздавался / В его ушах...»; «Он оглушен / Был шумом внутренней тревоги» (5; 145, 146). Не раз отмечалось, что Нева «заражает» героя своим бунтарством⁴. Однако дело не просто в этом. Переправа Евгения *через волны страшные* на другой берег Невы аналогична посещению царства мертвых; это своеобразная инициация, приобщающая смерти (ср. подобную же переправу в сне Татьяны, а отчасти и в *Пропущенной главе* «Капитанской дочки»). Можно сказать, что стихия, проведя Евгения через смерть, вселяется в него, превращает его в «зомби», отнимая — до поры — сознание случившегося, о котором у героя остается лишь смутное воспоминание: «Его терзал какой-то сон» (5; 146). Стихия завладевает существом Евгения так же, как до этого — всем городом: она проникает внутрь, затопляет [ср.: «...воды вдруг / Втекли в подземные подвалы...»; в черновом тексте: «[И] захлебнулись подвалы» (5; 140, 462)]. Если Петр некогда заковал Неву в гранит, стеснил ее *широкое* течение, навязал ей ограничивающую, разделяющую власть, то теперь Нева стремится возратить себе волю, размыть, переполнить чуждые формы. В одной из черновых версий этот мотив воссоединения вод был выражен особо эксплицитно: «Навстречу матери-Невы / Каналы хлынули — [слились]» (5; 451).

И в таком «захвате» героя есть особый расчет стихии. Первый сюжетный цикл поэмы начинается сном Евгения и заканчивается его встречей с Всадником, неподвижно *стоящим* над *возмущенною Невой*. Первоначально в этом втором эпизоде акцент был на активном противостоянии Всадника наводнению: «Неве безумной — в тишине / Грозия недвижною рукой...» (5; 492; ср.: 5; 467). В окончательном варианте Всадник точно вообще не заме-

чает взбунтовавшихся волн — видит их, но не желает принимать во внимание. Второй сюжетный цикл обнимает события от переправы через реку — до второй встречи персонажей, которая завершится тем, что Евгений возвысит к Всаднику слова угрозы (во второй раз в поэме получая право на голос), а тот оживет: обернет свою голову и спустится со своего постамента. Две встречи героев различаются в первую очередь по связанному со статуей двойному признаку — невидения-статики/видения-динамики. Стихия не сможет сама «разбудить» Всадника (и Евгений окажется свидетелем ее поражения), и тогда она изберет для этого его визави: разрушит мечты героя, его любовь, а потом подчинит себе — дабы он выступил в качестве если и не орудия мщения, то возмутителя каменного сна идола. И это ей удастся: Всадник до бунтовщика низойдет.

Такое «непрямое» столкновение противоборствующих инстанций у Пушкина — не редкость (это непосредственное следствие пушкинской «окольной» логики в целом). Достаточно сослаться на несколько различных реализаций одной и той же глубинной сюжетной схемы: Руслан между Головой и Черномором, зайка между Балдой и чертенком, Пугачев между Гриневым и Швабриным. Во всех этих (и им подобных) случаях между противостоящими силами появляется — по-разному и сам наделенный различным статусом — некий третий «элемент», который и осуществляет то, что иным образом совершиться не могло. Характерно, что второй встрече Евгения с Всадником предшествует крайне неожиданное описание Невы. Она здесь не *зверь и не разбойник* — облик ее совсем иной: «Мрачный вал / Плескал на пристань, ропща пени / И бясь об гладкие ступени, / Как челобитчик у дверей / Ему не внемлющих судей» (5; 146). Стихия утрачивает свою воинственность, но ее превращение в ни на что не рассчитывающего просителя — отчасти и уловка, ложное смирение, поскольку эстафета возмущения уже передана ею человеку — Евгению.

Если в перспективе стихии восстание Евгения — это исполнение ее планов, то в перспективе героя оно имеет отношение прежде всего к «мифу знания» (выражение А. М. Пятигорского). Кульминационное столкновение персонажей, которое символично предваряют сон и пробуждение Евгения: («Раз он спал <...> Бедняк

проснулся...»), представляет собой «сокращенное», сжатое повторение первого сюжетного цикла. И это в тексте подчеркнуто не только ситуативно, но и фразеологически: «Мрачно было: / Дождь капал, ветер выл уныло...»; и дальше — нарочито точная автоцитата из замыкающего первую часть поэмы эпизода, с его строками о *сторожевых* львах и «кумире с простертою рукою». Но финал второго цикла является повторением «в квадрате», поскольку он соотнесен — по контрасту — и с началом этого цикла. Так же, как на другом берегу Невы, действие здесь стянуто к событию узнавания — времени и места: «...вспомнил живо / Он прошлый ужас...»; «Прояснились / В нем страшно мысли. Он узнал / И место, где потоп играл...» (5; 146–147). И на этот раз узнавание достигает своей цели. Евгений вернется из мира «полубытия», с окраины сна — в его центр, снова встретившись на этом обратном пути со «стражами порога» — львами, а затем — с медным кумиром.

Что же откроется герою в его *прояснившемся* сознании? В сюжете, инспирированном наводнением, Евгений узнает в Медном Всаднике своего противника, виновника своих бед. И в этой плоскости вполне оправдано (некогда популярное) культурно-историческое прочтение поэмы, имеющее в виду пушкинскую концепцию русского дворянства. В поэме она прямо отразилась в тексте, представляющем читателям Евгения, чье *прозвание* было славно в веках и — «...под пером Карамзина / В родных преданьях прозвучало...» (5; 138). В таком контексте побежденные Петром *финские* волны недаром находят себе невольного союзника именно в Евгении — представителе *древней*, а не *новой*, созданной Петром, аристократии. [В черновом тексте предки героя не зря были варягами: «Происходил от поколений / Чей дерзкий парус среди морей / Был ужасом минувших дней» (5; 444).] Но, как давно и не раз уже было замечено⁵, Пушкин знаменательно не развивает эту, роднящую «Медного Всадника» с «<Езерским>» (1832–1835), тему. У Евгения будет демонстративно отнята фамилия, которая затерялась в анналах *света и молвы* так же, как забыта была самим героем его *почиющая родня*.

Такое «само-забвение» смещает фокус смысла на личную судьбу героя и при этом не является оценочно нейтральным. Напомню несколько хрестоматийных пушкинских формул. *Уважение*

к *минушему* («<Наброски статьи о русской литературе>», 1830), *уважение к мертвым прадедам* («<Опровержение на критики>», 1830), *любовь к отеческим гробам* («Два чувства дивно близки нам...», 1830) — то, на чем для Пушкина основаны: «Самостоянье человека / Залог величия его» [весьма любопытно, что в черновом автографе второй стих читался и так: «Царя самих» (3; 849, 848)]. Не обладая подобной «царственной» устойчивостью, Евгений остается с судьбою один на один. А своими *размышлениями* о недолгой разлуке с Парашей и мечтами, продлевающими в будущее то, чем сам он пренебрег в прошлом («И внуки нас похоронят...» [5; 139]), герой вдвойне провоцирует судьбу, которая у Пушкина не слишком *доброжелательно* относится к такому «расчету» жизни.

Вызов, брошенный Евгением Всаднику, потому и завершится бегством *бедного безумца*, что он — перед лицом *горделивого истукана* — постигает собственную неидентичность. В отличие от «Каменного Гостя», с его гибельной, но катарсической развязкой, в поэме прозревший герой почти сразу же теряет равенство с собою. Того личного достоинства, которое «...выше знатности рода...» (11; 162), Евгению не хватает, и он не выдерживает предложенного ему судьбой испытания. Погоня за героем — зримо, эмблематически разыгранное торжество судьбы, символическое наказание того, кто не сумел стать самим собою, не смог «пробудиться». И наказание это будет длиться не только до рассвета, но и до самой смерти героя. Евгений лишается теперь и утешительного беспамяательства; отныне он обречен блуждать в том сне, который его *терзает* и пространство которого властно размечено, искривлено присутствием в нем медного идола («...когда случалось / Идти той площадью ему, / В его лице изображалось / Смятенье...» [5; 148]). Всякий раз, оказываясь рядом с роковым местом, Евгений будет, *смирняя муку*, обнажать голову и опускать взор перед поправшим его кумиром, не смея приблизиться к нему, обходя его *сторонкой*. И эта исходящая от идола «антигравитация» в конечном счете и вытеснит героя за границы града, на *пустынный остров*, в смерть.

Перед лицом обернувшегося, взглянувшего на него Всадника Евгений ощутит, однако, не только собственную неидентичность, но и *ужасную* истину истории⁶. (Печатью двойственности помечено в поэме само это слово — *ужасный*: в нем есть и отголоски оди-

ческой семантики, где оно значило прежде всего — ‘поражающий, изумляющий, восхищающий’, и более акцентированный у Пушкина смысл — ‘вселяющий ужас, страх, трепет’.) Знаменитые авторские размышления («Ужасен он в окрестной мгле!..» и т. д.) вводятся таким образом, что «незаметно» подхватывают речь, развертывающуюся в ментальном кругозоре Евгения. Можно сказать, что сначала мы — вместе с Автором — смотрим на Всадника глазами героя, а потом уже непосредственно глазами Автора. «Он [Евгений] узнал <...> того, / Кто неподвижно возвышался / Во мраке медною главой, / Того, чьей волей роковой / Под морем город основался...» (5; 147). И хотя только что цитированные строки отделены от последующих — медитативных — «четвероточием», две эти части текста объединены в одну «строфу», и ее фразеологическая непрерывность поддерживается перекличкой опорных для обеих частей слов: *возвышаться-высота, мрак-мгла, роковой-судьба*. Истина, ведомая Автору, открывается через героя, на миг становясь и его страшной истиной, и она — в постижении роковой двусмысленности истории, обращающей *великое* — в *ужасное*, живое — в мертвое.

В передаче В. И. Даля известно пушкинское суждение о Петре (1833), который характерно предстает в нем не человеком, а статуей: «Я стою вплоть перед изваянием исполинским, которого не могу обнять глазом,— могу ли я списывать его? Что я вижу? Оно только застит мне исполинским ростом своим, и я вижу ясно только две-три пядени, которые у меня под глазами» (В-2; 264). Позиция, которую здесь отводит себе Пушкин, близка позиции Евгения, с той только разницей, что герой поэмы смотрит на памятник снизу вверх, а Пушкин у В. И. Даля — с такой дистанции, которая не позволяет увидеть изваяние целиком; и это *вплоть* может пониматься как результат не излишнего приближения к памятнику, а того, что он чудовищно огромен и удалиться от него на необходимое расстояние просто нельзя. Такое самоумаление весьма неожиданно на фоне других высказываний Пушкина о Петре (исторических, публицистических, художественных), которые могли иметь разный оценочный знак, но никаким авторским *смирением* не отличались. Причем особенно интересно, что дважды в них Петр получает имя *исполин*, которое используется в этих контекстах в качестве — уза-

коненной одической стилистикой — условной гиперболы: *северный исполин* (««Заметки по русской истории XVIII века»», 1822), *чудотворец-исполин* («Пир Петра Первого», 1835). А в значении «антиодического» имя это прилагается у Пушкина и к Наполеону: «В могущей дерзости венчанный исполин...» («На возвращение Государя Императора из Парижа в 1815 году», 1815 [1; 110]).

Между тем в пушкинских произведениях слово *исполин* прозвучит и в иной — уже знакомой нам — семантической ситуации. Дон Гуан, сравнивая Дона Альваро и его статую, иронически заметит: «Каким он здесь представлен исполином! <...> А сам покойник мал был и щедушен...». Это иконическое несоответствие (частично мотивированное соответствием символическим: «...а был / Он горд и смел...» [7; 155]) в случае с Петром не только не подчеркнуто, но, напротив, заглушено почти полностью. Первый русский император никак не был *мал и щедушен* (что фиксирует портрет в ««Арапе Петра Великого»» [1827–?] — «человек высокого росту» [8; 10]), и не раз отмеченная статуарность фигуры Петра в первых строках «Медного Всадника» — адекватная как облику *грозного царя*, так и грандиозности царских замыслов — действительно готовит появление в основном тексте поэмы памятника вместо Петра. Но главное у Пушкина — в том, что, превращаясь в знак-икон (участь Командора, Петра, графини*** в «Пиковой Даме») или даже имея слишком много дела с такого рода копиями самого себя (развлечение царицы-мачехи в «Сказке о мертвой царевне...»), субъект начинает жить совсем «другой» жизнью, которая — по ту сторону любого сходства и различия. И иконическое несоответствие оказывается лишь симптомом, выражением этого более фундаментального разрыва между знаком и референтом, равно как соответствие — не более чем его (разрыва) маскировкой, продуктом семиотического притворства. Подобие в обоих случаях обнаруживает свою лживость, призрачность. Напомню в связи с этим, что в Библии исполины — племя, возникшее «...особенно... с того времени, как сыны Божии стали входить к дочерям человеческим...» [Быт. 6, 4]. Это люди и не-люди одновременно.

В подобном контексте *исполин* — существо из «другой», чужой реальности⁷. И она соотнесена у Пушкина не с минувшим, исчезнувшим, дочеловеческим (как в архаической традиции), а с осо-

бого рода сверхчеловеческим, которое находится рядом, «поселяясь» прежде всего в иконических знаках, избирая себе в качестве материального тела то, что лишено собственной природы и представляет собой имитацию, замещение подлинного — обманным, органического — искусственным, живого — мертвым. Поэтому в пушкинских цензурных переделках «Медного Всадника» не может считаться только вынужденной замена *горделивого истукана* — на *недвижного великана*, а в редакции В. А. Жуковского, кроме того, *кумира* — на *гиганта* (5; 499, 518–519). Это замена по ассоциации.

Перед такими «исполинскими» созданиями не только Евгений, но и его творец ощущает свою человеческую уязвимость. Впрочем, чувство это весьма противоречиво, что с геометрической отчетливостью запечатлено в стихотворении 1830 года «В начале жизни школу помню я...» (3; 255). Действие на лирического субъекта одних царскосельских *кумиров* рисуется здесь так: «Всё наводило сладкий некий страх / Мне на сердце; и слезы вдохновенья, / При виде их, рождались на глазах»; действие других — так: «Безвестных наслаждений темный голод / Меня терзал — уныние и лень / Меня сковали...». *Страх*, внушаемый одними кумирами, — *сладкий*, и он предвещает поэтическое вдохновение; близость других идолов — *бесов изображений* — вызывает *само-забвение* другого рода: не творческое, но — *терзающее* и *сковывающее*. В «Медном Всаднике» статуя Петра совместит в себе свойства обеих этих разновидностей кумиров: она источник и лирического восторга, и ужаса (во всей его амбивалентности). И то, что Евгений испытывает прозрение и получает голос, столкнувшись с Всадником [причем второе — решающее — обретение героем собственного слова предсказано в поэме первым, когда он — «размечтался, **как поэт**» (5; 139)], не случайно и в этой перспективе. Но еще любопытнее, что в черновиках «Медного Всадника» мы встретим следующую декларацию (тематически объединяющую их с «<Езерским>», но в нем — в таком виде — отсутствующую): «[Таков поэт! — **Угрюм** и **нем**] Перед кумирами земными [Проходит он —] Встревожен чувствами иными» (5; 446); ср. известные строки из «Поэта» (1827): «К ногам народного кумира / Не клонит гордой головы...» (3; 65); конечно, нужно учитывать, что *кумир* в двух этих контекс-

тах (и особенно во втором) — скорее ‘предмет слепого восхищения, поклонения’, чем ‘изваяние’, однако мы сейчас подразумеваем общность коннотаций). Такое «невнимание» поэта к кумирам — в поэме об одном из них (а вернее даже, в тексте, который поэмой еще не стал), — жест демонстративный, похожий на заклятие. Преданность *иным* чувствам сопряжена с преодолением, художественской сублимацией той смешанной со страхом тайной магии, которой кумиры для пушкинской души обладали. (Замечательно, что первая из цитированных строк переворачивает то, о чем говорилось в стихотворении 1830 года: «...**молча** целый день / Бродил **угрюмый**...»); то, что было результатом бесовского наваждения, в поэме наваждению этому противостоит. И такая двойственность присуща *угрюмости* с самого начала: в числе примет «поэтического» поведения черта эта названа в другом программном стихотворении 1830 года — «Поэту», а еще в одном произведении того же года она обнаруживается — автопародийным образом — в портрете героя, Адриана Прохорова.)

Так вот, истина, открывающаяся Автору (и Евгению), и заключается в сознании нетождественности Петра и идола-исполина, того, что этот медный кумир, как и весь вознесшийся из ничтожества каменный город, наделен страшной, мертвой жизнью, которой до живых людей нет никакого дела. Особенно красноречивы, с этой точки зрения, хрестоматийные строки: «Не так ли ты над самой бездной / На высоте, уздой железной / Россию поднял на дыбы?» (5; 147). На некую двусмысленность этих строк уже указывалось: Петр то ли удерживает Россию от падения, то ли обрекает на подобную ему «подвешенность» над пропастью. А слова *на дыбы* прямо навевают «пыточные» ассоциации; не зря поэма долгое время ошибочно печаталась так, что вместо *поднял* в ней было *вздернул*⁸ (это «обмануло» даже такого тонкого читателя, как С. Л. Франк, который истолковывал цитированное место соответствующим образом⁹). И «отрицательный» оценочный потенциал этих стихов может быть еще в большей степени проявлен добавочным контекстом.

В первоначальном беловом автографе второй из стихов звучал иначе: «На высоте, [но и] [хоть и] но и над бездной» (5; 495). Эта противительно-уступительная логика (завуалированная в окон-

чательном тексте) соотносит, противопоставляя, ту самую *высоту*, на которой застыл Всадник, и *бездну*, которая зияет внизу, над которой оказалась вздыбленной вся Россия. Вознесение мертвого словно разверзает землю, «вырывает» устойчивую почву из-под ног живых. И это представление о воплощенной во Всаднике протivoестественной, губительной силе дано «крупным планом» в формуле *уздой железной*. В автоинтертекстуальном аспекте здесь особенно любопытны строки из «Наполеона» (1821) (композиционно поворотные для стихотворения): «Оцепенелыми руками / Схватив железный свой венец, / Он бездну видит пред очами, / Он гибнет, гибнет наконец» (2; 193). Эта замершая над пропастью фигура даже пластически предсказывает образ Всадника (пророча гибель не только тем, на кого наброшена *узда*, но и тому, кто ее в своих руках держит), и хотя *железная* корона — деталь легендарная, а *железная узда* — метафора, *железо* в обоих случаях сопряжено с *бездной* и актуализирует одну и ту же свою глубинную семантику.

Особенно важна для ее уяснения библейская топика, в которой с *железом* устойчиво связаны негативные коннотации; оно тут в первую очередь — орудие насилия. [Даже языковский эпиграф к «<Арапу Петра Великого>»: «Железной волею Петра Преображенная Россия!» — при всей его, казалось бы, безобидной метафоричности, «помнит» свою генеалогию. И в тематической структуре «Алы. *Отрывок*» (1824), откуда строки эти взяты, «железный» эпитет попадает в ряд *железо–сталь–меч*¹⁰, впитывая в себя их «воинственную» семантику.] Вот несколько наиболее существенных для понимания «Медного Всадника» библейских контекстов. Один из них — это фрагмент перечня тех бедствий, которые ожидают народ Израиля, если он не будет исполнять заповеди Господа: «...будешь служить врагу твоему <...> он возложит на шею твою железное ярмо, так что измучит тебя». Свершители Божьей мести должны явиться издалека, «от края земли»: «...как орел налетит народ, которого языка ты не знаешь...» [Втор. 28, 48–49]. И эта чуждость, эта языковая инородность обернутся, в конечном счете, столь жестокими притеснениями, что обрекут Израиль на самоуничтожение, на поедание плоти сынов и дочерей своих. Разделение, которое принесет с собой народ-губитель, проникнет внутрь

покоренного народа и истребит его. Характерно, что близкая символическая конфигурация возникает в Апокалипсисе. Один из его эпизодов — битва Сидящего на белом коне со зверем, в которой должны быть отделены и преданы смерти те, кто принял начертание зверя и поклонялся его изображению. И, в соответствие друг с другом, тут поставлены — неизвестность имени Всадника и Его облеченность карающей властью: «Он имел имя написанное, которого никто не знал, кроме Его Самого»; «Из уст же Его исходит острый меч, чтобы им поражать народы. Он пасет их жезлом железным...» [Откр. 19, 12, 15]. *Железо* метонимически притягивается *мечом* — заменившим язык, сделавшимся орудием своего рода немой речи, и речи именно разделяющей, «поражающей». Напомню знаменитые евангельские слова: «...не мир пришел Я принести, но меч, ибо Я пришел разделить...» [Мф. 10, 34–35; ср.: Лк. 12, 51].

И еще один библейский контекст, к которому уже, под другим углом зрения, привлек внимание, анализируя «Медного Всадника», А. Е. Тархов¹¹. В Книге Иова Господь, завершая спор с тем, кто дерзнул обвинить Его, чтобы оправдать себя, скажет о Своей неизмеримой мощи и этим заставит Иова признать свою неправоту (что отражено и в смене сенсорных кодов: «Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя...» [Иов. 42, 8]). И в качестве зримого образа Своего всемогущества Господь укажет на два творения, которые служат «верхом путей Божиих», к которым никому нельзя приблизиться безнаказанно, с которыми невозможно «сделать... договор» [Иов. 40, 14, 23]. Это бегемот и левиафан. Первый из них рисуется так: «...ноги у него, как медные трубы; кости у него, как железные прутья...»; второй — иначе, но на том же, сочетающем (как и в пушкинской поэме) *железо с медью*, предметно-символическом языке: «Железо он считает за солому, медь — за гнилое дерево» [Иов. 40, 13; 41, 19].

Во всех этих случаях *железо* связано не просто с насилием, но с насилием, «разрешенным» Господом, и его орудием/образом всякий раз — хотя и по-разному — выступает нечто чуждое, неведомое человеку, недоступное для его языка, нечто, с чем никакие пререкания и соглашения невозможны. (Недаром в Книге Иова подручным Господа оказывается сатана, и в том же — «дьявольском» — ключе традиционно воспринимаются бегемот и ле-

виафан.) Эта изнутри раскалывающая Божий облик и Божьи дела антиномичность (столь кощунственно остро описанная в «Ответе Иову» К.-Г. Юнгом) у Пушкина — при конструировании образа Петра-Всадника — заходит еще дальше. Неоднократно отмечалось, что Петр в начальных строках Вступления назван не именем (собственным или перифрастическим), но — *он* (*стоял он, думал он*), и такое — отчасти навеянное одической стилистикой — не прямое, косвенное именование (предпочтенное Пушкиным обычному: *царь, великий царь, великий муж, великий Петр*) одновременно проецирует в поэме фигуру Петра и на Иисуса Христа, и на Его противника, ономастикон которых одинаково предполагал использование этого личного местоимения третьего лица. Применительно к Всаднику оценочная «двухакцентность» усилится еще больше (точнее, тут нужно говорить о том, что кумир как бы отбрасывает из сюжетного будущего свою тень и на живого персонажа). И подобная двусмысленность, добавлю, была введена Пушкину задолго до 1833 года. В стихотворении 1824 года «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» читаем: «Цалуйте жезл России / И вас поправшую железную стопу» (2; 279). Но эта реминисценция из Апокалипсиса вложена в уста Александра I, самонадеянно, самозванно присвоившего себе Божественные прерогативы, да и как таковая имеет в идеологическом контексте стихотворения более чем сомнительный аксиологический знак.

В том же стихотворении Наполеон (как позднее — превратившийся в статую Петр) возникнет в виде апокалиптического всадника: «Свершитель роковой безвестного веленья, / Сей всадник, перед кем склонилися цари...» (2; 279) (ср. еще в зашифрованной X главе «Онегина»: «Сей всадник, Папою венчаный» [6; 520]). Это представление о Всаднике не как о дейстителе, а как о *свершителе* чужой, неназываемой Воли (знаменательно сближаемой не с провидением, а с роком) предопределяет один из малозаметных парадоксов поэмы, заключающийся в том, что стихия, заклинаемая и губительная, называется — Божьей, причем дважды и с интервалом всего в несколько строк. Сначала: «Народ / Зрит Божий гнев и казни ждет» (5; 141). И слова о *гневе* и *казни* отнюдь не свидетельствуют об особой его богобоязненности; они всего лишь ходячая истина, на которую народ ссылается. Перед лицом апока-

липтической катастрофы этот коллективный персонаж ведет себя так, как если бы она была неким театральным представлением. После авторского «Ужасный день!», открывающего первый сюжетный цикл поэмы и вводящего в ее страшные события, следует такая картина: «Поутру над ее [Невы] берегами / Толпился кучами народ, / Любуясь брызгами, горами / И пеной разъяренных вод» (5; 140). Еще более выразительная «ремарка» следует за описанием другого берега Невы в начале второго сюжетного цикла: «В порядок прежний всё вошло. / Уже по улицам свободным / С своим бесчувствием холодным / Ходил народ...». Спектакль, до которого была низведена трагедия, завершился, и народ возвращается к обычной своей будничной жизни. И сразу вслед за этим будет упомянуто о пародийном певце «несчастья невских берегов» — графе Хвостове (5; 145). События, обратившиеся в лже-события, требуют в качестве свидетеля не поэта, а лже-поэта.

Во второй раз вспомнит о Божьей воле уже не народ, а царь, но — в ситуации, разительно схожей с первой: «На балкон / Печален, смутен, вышел он / И молвил: “С Божией стихией / Царям не совладеть”. Он сел / И в думе скорбными очами / На злое бедствие глядел» (5; 141). Обычно говорится о контрастной соотнесенности этого эпизода с началом поэмы, Александра — с Петром¹². И на самом деле, *думы*, которым предаются два русских императора, существенно отличаются друг от друга — так же, как и то, что плодом этих дум оказывается. По манию одного создается целый космос; по повелению другого пускаются — *среди бурных вод* — спасать жителей Петербурга царские генералы, причем Пушкин с уничтожающе-иронической важностью уточнит в специальном примечании: «Граф Милорадович и генерал-адъютант Бенкендорф» (5; 150). Однако сам этот контраст служит лишь формой проявления той общности, которая объединяет императора Александра и его народ. Как один, так и другой остаются зрителями в зрительном зале, в стороне от того бедствия, которое обрушилось на творение Петра, и уже меланхолический облик Александра, стилизованного под элегического героя, никак не соответствует разыгрывающимся вокруг *ужасным* событиям.

Тот грозный библейский дух, который витает над Петербургом и который овеивает Петра-Всадника, ни Александром, ни народом

не улавливается. Но упоминание о Божьей воле — не просто слова, произнесенные всуе (и определенным образом аттестующие тех, чьи уста их произнесли). То, что закрыто для (без)действующих лиц, открыто для автора и приоткрывается для Евгения. И эта истина проглядывает сквозь сказанное *без смысла*. Бог, сделав Своим орудием стихию, искушает-испытует тех, кто поклоняется изображению — медному идолу; Он устраивает как бы пробный апокалипсис, отделяя тех, кто постигает суть совершающегося, признает свое «не-алиби в бытии» (по словам М. М. Бахтина), от тех, кто лишь рассуждает о гневе Господа, не разумея Его, кто считает *зло* несуществующим, коль скоро оно не бросается в глаза («Утра луч <...> не нашел уже следов / Беды вчерашней; багрянницей / Уже прикрито было зло» [5; 145]). Наводнение дает городу Петра шанс ощутить свою трагическую действительность, перестать быть только каменной декорацией, и он этим шансом не пользуется.

В такой перспективе проясняются не раз замеченные амбивалентные — включающие в себя момент вражды, но и момент притяжения (едва ли даже не любовной страсти) — отношения между Всадником и стихией¹³. Оба они избраны судьбою; в ее сценарии у одного — роль инициатора событий, того, кто делает первый ход, а у другого — роль соперника, делающего ход ответный. Быть врагами (чья борьба воспроизводит схему «основного мифа»¹⁴) — условие этой затеянной Господом игры; быть союзниками — то, что предрешиено самим их участием в ней и позволяет игре продвигаться вперед. И такое распределение функций прямо связано с особой — внечеловеческой — природой Всадника: превратившись в медного истукана, Петр переселяется на ту территорию, где живет стихия. Такого рода причастность к исполнению незнаемого, которая оставляла субъекту (Петру, Наполеону) относительную свободу от судьбы, по ту сторону человеческой жизни, с обретением иной — знаковой — оболочки, получает совсем иной характер. Из свершителя истории (при всей двусмысленности этой миссии у Пушкина) Петр обращается в мертвый автомат, лишенный своей воли и действующий под диктовку рока.

Эта метаморфоза агента судьбы детальнее всего запечатлена у Пушкина в «Пиковой Даме» (также написанной в болдинскую

осень 1833 года и также выдвигающей в центр повествования тему иконизма). Графиня***, со времен встречи с Сен-Жерменом очутившаяся во владениях судьбы, уже в самом начале сюжета изображена как подобие куклы: «Она... таскалась на балы, где сидела в углу... как уродливое и необходимое украшение бальной залы...». И это такое *украшение*, которое наделено статусом настоящего идола: «...к ней с низкими поклонами подходили приезжающие гости, как по установленному обряду...» (8; 233). Неподвижность сполна искупается, однако, *своенравностью*, капризным тиранством старой графини — искаженными проявлениями того человеческого, что в ней уцелело. Даже (знакомый нам) портрет героини, какой она предстает перед Германном в спальне, еще несет на себе черты принадлежности к миру живого: «Графиня сидела... качаясь направо и налево <...> смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма» (8; 240). Здесь не зря сказано (причем в сослагательном наклонении) о *гальванизме*¹⁵, преимущественная область действия которого — зона перехода от неорганического к органическому. Главное же то, что качание старухи зримо связано со столь значимой для повести антитезой «правого» и «левого». Графиня тут — точно знак на пути героя, «страж порога», персонаж граничный.

[Тематическое развитие ведет от этого образа и в другую сторону. Раскачивающаяся графиня напоминает оживший маятник, безмолвно отсчитывающий время судьбы и подхватывающий — переключающий в визуальный план — те поочередно отбиваемые часами звуки, к которым прислушивается Германн. В этом контексте напомним, что в черновой редакции «Стихов, сочиненных ночью...» бой часов вызывал откровенно апокалиптические ассоциации («Топ небесного коня»; «Топот бледного коня» [3; 860]), которые, снова будут актуализированы в сцене погони в «Медном Всаднике», где — под сиянием *бледной* луны — *тяжелый топот* коня Всадника всю ночь раздается за спиной Евгения. В вариантах текста поэмы эта странная погоня, не заканчивающаяся — вопреки всякой обыденной логике — ничем, соотнесена с «хронометрической» темой еще более тесно. Всадник здесь — как будто фигура на чудовищных часах, которая, двигаясь, остается на одном и том же

удалении от обреченного слушать их звон: «За <ним> повсюду — Всадник <Медный> / Со звоном **издали** скакал»; и само это скаканье симптоматично именуется то *мерным*, то *тяжело-мерным* (5; 482, 481, 495).]

Лишь после смерти графиня окончательно станет исполнителем чужой воли. *Белая женщина*, явившаяся лунной ночью к Германну, прежде всего скажет: «— Я пришла к тебе против своей воли... но мне велено исполнить твою просьбу». А предшествует этому событию другое. Когда герой отправится днем на отпевание графини, чтобы испросить у нее прощения, и взойдет к гробу, покойница на миг полуоживет (теперь уже действительно подобно гальванизируемому трупу): «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» (8; 247). Насмешки мертвой Германн, как Евгений — взгляда Медного Всадника, не выдержит: он *о-ступится* и упадет. Сюжетно этот эпизод предсказывает то поражение, которое герой потерпит в карточном *поединке* с судьбою (и вполне может быть сопоставлен с пророческим сном, который трижды приснится в «Борисе Годунове» Гришке Отрепьеву и в котором также есть падение с высоты и осмеяние героя). Повторность двух ситуаций подчеркнута в повести лексически и грамматически. В третьей — решающей — игре Германн *об-дернется*¹⁶; и затем в тексте — почти точная автоситата, заменяющая, однако, мертвую графиню — карточной, человека — изображением¹⁷: «В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась» (8; 251). С этой точки зрения, издевка мертвой может восприниматься как последнее предупреждение судьбы, которому герой не внимлет и которое как бы заранее аннулирует слова привидения, предлагая относиться к ним как к ловушке. А саркастическая усмешка пиковой дамы — знак конечного торжества судьбы, ее на миг сделавшаяся видимой гримаса, которая заставляет исказиться, деформироваться карточное означающее.

В «Пиковой Даме» развертывание событий сопровождается метаморфозой героини, последовательно обращающейся из (подобного кукле) человека — в мертвеца — в привидение — в знак-икон. В «Медном Всаднике» под сюжетным ударением — не процесс превращений, а его завершение, участь иконического автомата,

своего рода художественный анализ того, что объединяет медного кумира с внечеловеческим. Этот объединительный мотив связан в первую очередь с идольским конем, о котором сказано: «А в сем коне какой огонь? / Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?»; причем в первоначальном беловом автографе у коня было то же апокалиптическое имя, что и у Невы («А в звере сем какой огонь!») (5; 147, 494). И оба этих риторических вопроса не являются вполне риторическими, поскольку в поэме мы увидим и что это за *огонь*, и куда/откуда этот конь скачет.

«Огненная» тема проникает в сюжет «Медного Всадника» вместе с наводнением: «Еще кипели злобно волны, / Как бы под ними тлел огонь...»; и — более имплицитно: «Нева вздувалась и ревела, / Котлом клокоча и клубясь...» (в одной из черновых версий: «Нева бурля котлом кипела») (5; 143, 140, 451). Эти строки явно «пародируют» хрестоматийные стихи Вступления: «Шипенье пенистых бокалов / И пунша пламень голубой»¹⁸ (где также — *огонь* + *вода*); а в первоначальной белой редакции такому же «переводу» подвергался смежный образ: *пирушка холостая* (представляющая собой, в свою очередь, превращенное подобие петровских дум: «И запируем на просторе») оборачивалась здесь совсем другим: «Гроза пирует, Мостов уж нет...» (5; 137, 135, 491). Вообще, между Вступлением и основным текстом поэмы тематическое соотношение приблизительно то же, что и между изображением заглавного и остальных времен года в «Осени» (еще одном болдинском произведении 1833 года). В сюжетной части поэмы все то, что было введено в лирической преамбуле, выворачивается наизнанку: *стройность* вытесняется деструкцией, *блеск безлунный* — *луною бледной* и т. д. Но особенно любопытно, что замыслы Петра «Ногою твердой стать при море» (5; 135) обратятся тут — в основание города *под морем*. То, что эта формула (целенаправленно выбранная из нескольких вариантов: *при море, у моря, под морем*), — может быть истолкована не в значении ‘около, вблизи’, а в значении ‘ниже’, заметил М. Н. Эпштейн¹⁹ (а А. И. Иваницкий развернул в цельную концепцию), однако такое прочтение имеет смысл только в динамической плоскости. «Потопление» города — результат той ужасной метаморфозы, которую претерпевает в поэме все, втянутое в «демонический» ритм истории. Примечательно, что в ин-

тертекстуальном плане прикрепленная к Неве «огненная» топика восходит (на что вскользь указал А. Е. Тархов) к описанию левиафана в Книге Иова: «Он кипятит пучину, как котел, и море претворяет в кипящую мазь...» [Иов. 41, 23].

Непосредственно за словами о кипящих волнах следует сравнение, которое замыкает метафорические трансформации Невы в первом цикле сюжета: «И тяжело Нева дышала, / Как с битвы прибежавший конь» (5; 143). О том, что это за битва, мы вскоре узнаем, переправившись с Евгением на другой берег реки: «...кругом, / Как будто в поле боевом, / Тела валяются...» (5; 144). *Конь-зверь* Всадника, демонстративно сближенный с другим *конем-зверем-злодеем*, оказывается недвусмысленно причастным к губительному набегу стихии. Неудивительно, что этот — вернувшийся с разбоя на постамент — идольский конь снова придет в движение, пустившись, понуждаемый своим седоком, в погоню за Евгением — за тем, чьи смиренные мечты он растоптал. В первоначальном беловике о плененном стихией герое говорилось: «Как будто силой злой прикован / Недвижно к месту одному...» (5; 490). И этот мотив на-*силья* лексически отзовется в портрете Всадника: «Какая сила в нем сокрыта!»; а затем будет переадресован Евгению — в момент его тщетного бунта против медного исполина: «Как обуйанный силой черной...» (5; 147, 148).

В этой кульминационной точке сюжета связанные с актантами тематические поля как бы наплывают друг на друга. Бунт Евгения сущностно отличается от финальной встречи Дон Гуана с Командором тем, что лишен личностной автономии. Прозрение неотделимо здесь от буйства в герое стихии, ослепляющей его (героя) и разжигающей переданный ему огонь мятежа: «Глаза подернулись туманом, / По сердцу пламень пробежал, / Вскипела кровь...» (5; 148); отчасти именно поэтому, исполнив цели Невы, возмущив покой истукана, Евгений не добивается победы для себя. И все же Всадник отвечает не на возмущение стихии в герое, а на его человеческую угрозу, которой, в этом смысле, сила и огонь «другого» придают лишь особый накал. Здесь значимы как раз иноприродность медного кумира и героя-человека, наличие фундаментальной границы между ними: для того, чтобы идол «ожил», требуется зов смертного, зов из другого мира.

Можно сказать, что вызов человека ненадолго пробуждает в памятнике — Петра, и то, что в измерении судьбы прочитывается как «наказание» Евгения, в измерении Всадника разыгрывается как гнев царя на его возроптавшего подданного (отсюда и смена в тексте имен идола: из *истукана он снова сделается царем*). «Показалось / Ему [Евгению], что грозного царя / Мгновенно гневом возгоря, / Лицо тихонько обращалось....» (5; 148). Этот огонь — не огонь стихии; он подобен тому пламени, которым перед битвой пылает лицо Петра в «Полтаве» (1828) и который, как и вся топика здесь, интерпретируется в одическом ключе. «Его глаза сияют. Лик его ужасен <...> Он весь как Божия гроза» (в черновом автографе: «...его глаза [Горят как Божия гроза —] [Его чело блестит победой]») (5; 56, 279); да и *покорный узде конь* Петра симптоматично рифмуется со словом *огонь*. По отношению к поэме 1833 года этот *пламень* (равно как *ужас* и *гроза*) — конверсионный протообраз, не внечеловеческий, но человеческий, хотя и переплавленный, пресуществленный до космического гиперболизма в риторическом тигле. [Добавлю, что свой «двойник» есть в «Полтаве» и у Евгения. Это — Карл, портрет которого перед Полтавским боем разительно напоминает облик Евгения в финале «Медного Всадника»: «Смущенный взор изобразил / Необычайное волненье»; а в черновом тексте еще: «[Казалось сон его томил]» (5; 57, 283).]

Ужасное откровение, которое испытывает Евгений вместе с Автором, не исчерпывает, однако, всей явленной в поэме истины. Автор тут выступает, не только совмещая (сближая) свой кругозор с кругозором героя, но и от своего лица, и этот прямой авторский голос мы слышим во Вступлении к поэме. О. А. Седакова, пытавшаяся (как и многие другие исследователи «Медного Всадника») обозначить место в целом поэмы этой — столь явно разнящейся с ее сюжетной частью — преамбулы, предложила истолковывать композицию «Медного Всадника» в духе того различения, которое сформулировано в «Герое»: считать Вступление — *возвышающим обманом*, а основной текст — *низкой истиной*²⁰. Однако, при всей привлекательности такого разграничения, оно кажется не вполне адекватным эпистемологии пушкинской поэмы.

Предисловие к поэме начинается с пояснения: «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине» (5; 133). И затем

будет сделана ссылка на *тогдашние журналы* и известия, составленные В. Н. Берхом. О той же точности изображения говорится и в третьем примечании к поэме, где автор сравнивает ее с «Дзядами» А. Мицкевича: «Наше описание вернее, хотя в нем и нет ярких красок польского поэта» (5; 150). На первый взгляд, Пушкин противопоставляет действительность факта — поэтическому вымыслу, то есть целиком переворачивает то отношение между ними, которое обосновывается, в частности, и в «Герое». Однако эта апелляция к документально удостоверенной истине играет в «Медном Всаднике» принципиально иную роль, чем упоминание в «Герое» мемуаров Бурьена. Спор с Мицкевичем (не раз оказывавшийся предметом внимания пушкинистов) — это полемика не с поэзией как таковой, а с ее ангажированностью, тенденциозностью. Но и обращение к противоположной инстанции — к реальности были — необходимо воспринимать с поправкой на пушкинскую «окольную» стратегию, которая может использовать в своих целях и то, что ей как будто бы чуждо. Документальный текст — в этой общей диспозиции смысла — должен корректировать то, что в тексте поэтическом уклоняется от правды (не факта самого по себе, а) жизни. Поэтому слова об истине в начале Предисловия следует понимать расширительно — как обязательство перед той полной Истиной, которая приоткрывается в пушкинской поэме и которая в равной степени вольна прибегать и к документальным свидетельствам, и к поэтическим фикциям, не связывая себя ими.

Говоря о Вступлении к поэме, И. Л. Альми точно уловила ту заклинательную интонацию, которая есть в адресованных Неве²¹ строках: «Пусть волны финские забудут...». Однако такой же заклинательный, перформативный характер имеют четвертая и пятая «строфы» Вступления в целом. Настойчиво повторяющееся *люблю*, которое и будет увенчано серией императивов («Красуйся, град Петров, и стой <...> Да умирится <...> Пусть волны...» [5; 137]), представляет собой нечто большее, чем простое изъявление одического восторга. Утверждая незыблемость Петербурга перед лицом стихии, Автор как бы продолжает тот магический акт, который вызвал город из ничтожества и удерживает его над бездной. И такая поэтическая магия понадобилась именно потому, что этот чудотворный город может существовать, в некотором роде, лишь

на луче утверждающего его бытие поэтического слова. Но даже это проникнутое заговорной энергией слово изнутри расщепляется тем антиномичным референтом, на который оно направлено и истину которого оно пытается выразить. К некоторым примерам, которые уже приводились выше, добавлю еще один. Восхищаясь *красивостью* петербургских военных парадов (она, правда, с самого начала будет скомпрометирована эпитетом *однообразная*, для Пушкина окрашенным негативно), Автор скажет: «Лоскутья сих знамен победных, / Сиянье шапок этих медных, / На сквозь простреленных в бою» (5; 137). Блестящий парад превращается в результате в шествие мертвецов²², а учитывая ту особую семантику, которой обладает в сюжетной части поэмы *медь*, — в смотр едва ли не демонической нежити. И Пушкин осознанно добивается такого двусмысленного эффекта: в первоначальном беловике вместо радикального *на сквозь* было более нейтральное *давно*, а главное, порядок первых двух стихов был обратным, так что слово *простреленные* относилось не к шапкам, а к знаменам.

Давление фабулы оказывается столь сильным, что Пушкин в окончательном автографе изменит коммуникативно-жанровую установку, обозначенную в последней «строфе» Вступления. Сначала «строфа» эта замыкала («перепрофилируя» ее) цепочку императивов: «Была ужасная пора.... Об ней начну повествованье. / И будь оно, друзья, для вас/ Вечерний, страшный лишь рассказ, / А не зловещее преданье....» (5; 496) [ср. еще черновую версию, где уточнялось, что это за *рассказ*: «Зимо<ю> вечером для вас» (5; 487)]. В итоге же Пушкин устранил и эту модальность, и противопоставление *преданья* (затем замененного на *воспоминанье*) страшному святочному рассказу, которое как бы давало читателю возможность обойти будущую историю, признать ее — хотя бы гипотетически — плодом календарной игры воображения. В окончательном варианте эта финальная «строфа» — целиком в изъяснительном наклонении, и вводит она — *in media res*, будучи сопряжена серией лексических повторов с основным текстом поэмы, который также подвергнется подобной редакции. Из описания набега стихии, к примеру, Пушкин исключит и слова «И страх и смех!», и колоритную сцену с сенатором, который, проснувшись, увидит в окне каламбурно плывущую по Морской улице лодку с военным

губернатором (5; 490–491). *Смешное* из текста последовательно удаляется в пользу *страшного*.

Сюжет поэмы демонстрирует бессилие этой двойной — царской и поэтической — магии, которой не удастся удержать стихию в назначенных ей берегах. Впрочем, добиться своего не сможет и стихия: лишь с помощью Евгения она потревожит ненадолго *вечный сон* Всадника, да и это минутное ее торжество — только эпизод в сценарии судьбы, в игре «другого». «Медный Всадник» — поэма несвершений. Испытание, устраиваемое здесь судьбою, заканчивается тотальным провалом. И в наибольшей степени это относится к человеческому в поэме, чья нерешительная магия («...и он желал, / Чтоб ветер выл не так уныло...» [5; 140]) опровергается особенно безжалостно. Как неоднократно уже отмечалось, «Медный Всадник» композиционно замыкается в кольцо: он открывается *пустынным* пейзажем и завершается картиной *пустынного острова*, на котором обретет свою смерть Евгений, упокоенный не внуками, о чем он столь неосторожно *размечтался*, а чужими, неизвестными руками — *ради Бога*. Воздвигнутый Петром город — эта прекрасная фикция, которой можно любоваться, но которая выталкивает за свои пределы все живое; подобно Всаднику, Петербург — памятник его творцу, и только. А. Платонов выразительно напишет, что Петр «...бы весь мир превратил в чудесную бронзу, около которой дрожали бы разлученные, потерявшие друг друга люди»²³. И это «разлучение» является в поэме абсолютным. В ее финальной «строфе» перечеркивается архетипический мотив посмертного соединения влюбленных. *Хладный труп Евгения найдут на пороге едва ли не того ветхого домика*, в котором жили вдова и ее Параша. Но дом этот — не освященная традицией могила возлюбленной: он пуст, да и не остается на том месте, куда его занесло наводнение («Его прошедшею весною / Свезли на барке...» [5; 148]) и где будет похоронен Евгений. Петербургское бытие словно не позволяет осуществиться даже такому более чем символическому, призрачному союзу героев²⁴.

Антитеза застывшей в своей знаковой монолитности исторической памяти и забвения, на которое обречена простая человеческая жизнь, имеет свой прообраз в эпилоге «Полтавы». Здесь — хотя еще и с другими, более «одическими», акцентами — выстраива-

ется ряд, дающий несколько версий посмертной судьбы героев (5; 64–65). Безоговорочное право на бессмертие получает только Петр: «В гражданстве северной державы, / В ее воинственной судьбе, / Лишь ты воздвиг, герой Полтавы, / Огромный памятник себе». Карл и Мазепа оказываются забытыми вовсе. Могила же *двух страдальцев* (злодейски казненных Кочубея и Искры) уцелеет, а главное, после них останется «...древний ряд / Дубов, друзьями насажденных; / Они о праотцах казненных / Доныне внуками говорят», — поддерживая столь важную для Пушкина (и притягивающую к себе пушкинскую топику) семейственную, родовую преемственность, которая в поэме, однако, меркнет в тени *огромного памятника* Петру. Но затем в этот симметричный ряд вторгается упоминание о дочери Кочубея, которое вносит трагический — подчеркнутый «запинающимся» стиховым синтаксисом — диссонанс в исторически справедливое распределение посмертного воздаяния: «...преданья / Об ней молчат. Ее страданья, / Ее судьба, ее конец / Непроницаемую тьмою / От нас закрыты...». Тьму забвения рассеивает лишь *слепой невец* (здесь почти каламбурная связь), говоря — *порою, мимоходом* — о героине. И эти его слова как будто подхватывает автор поэмы, стремящийся сохранить в памяти не только фигуры Петра, его противников и сподвижников, но и облик бедной девы (имя которой, впрочем, он переменит с Матрены на Марию — и в угоду даже не столько условно-поэтической, сколько авторской ономастике).

В «Медном Всаднике» эта миссия поэта выдвинута в центр и прямо определена во Вступлении, где поэма названа *воспоминаньем*. Повествуя о случившемся, Автор создает эпитафию, *Requiem* тому, что почти целиком лишено своего слова, что не находит своего места в мире Петра, чему даже трагическая гибель не может снискать права на память. И, для того чтобы дать голос и образ этой бесследно исчезающей жизни, поэт умалет себя — по направлению к «Другому». Непосредственной реализацией этого жеста можно считать и «пародийное» соотнесение авторского гимна Петербургу с той «зрительской» позицией, которую занимают в сюжете народ и царь, и сближение Автора и Евгения, и нарочитое отталкивание от поэтических красот, которые олицетворяет муза А. Мицкевича. Автор поэмы не только тематизирует ограни-

ченность своей власти перед лицом стихии, но и сознает свой долг перед теми, кто нуждается в его даре.

В этом эпистемология «Медного Всадника» максимально расходится с той, которая проповедовалась в «Герое». Там Истина противопоставлялась «шуму» бытия, сквозь который ее нужно было расслышать. Здесь сам этот «шум» выступает особой формой присутствия Истины. И в этой перспективе делается понятным, почему Пушкин в середине 30-х годов пишет параллельно «Капитанскую дочку» и «Историю Пугачева», где как раз и запечатлены — в качестве разных (и «раздельных») правд — поэзия и действительность. Истину, обнаруживающую себя в «Медном Всаднике», можно было бы назвать тройственной. Поэтическое слово тут не то чтобы отказывается от автономии, но выходит на самую свою границу, напрямую соприкасаясь с тем, перед чем оно бессильно, и с тем, что требует его милости и любви. Отсюда то трагическое напряжение, которое вынуждает искать полноту Истины на пересечении трех сфер: авторской речи, *ужасной* реальности (власть в которой делят история и стихия) и *бедной* человеческой жизни. Поэтическое слово в поэме высказывает Истину, схватывая нечто неместимое в его пределы и несовместимое между собой, ту Истину, которая, ставя под сомнение царственность этого слова, не отменяет его, но вменяет ему быть смиренным свидетелем совершения судьбы.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: *Фаустов А. А.* Авторское поведение Пушкина: Очерки. Воронеж, 2000. С. 203–242.

¹ Тексты А. С. Пушкина цит. по ПСС в 19 т. (М., 1994–1997) с указанием тома и страницы в скобках.

² *Иваницкий А. И.* Медный всадник — обобщенный негатив имперской культуры // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1996. Bd. 38. S. 5–37.

³ Ср., напр.: *Эпштейн М. Н.* Фауст на берегу моря // *Вопросы литературы*. 1981. № 6. С. 105–107.

⁴ Ср.: *Альми И. Л.* Образ стихии в поэме «Медный всадник» // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 24 и др.; *Таборисская Е. М.* Своеобразие темы безумия в произведениях Пушкина 1833 г. // Пушкинские чтения в Тарту. Таллинн, 1987. С. 28–29.

⁵ См., напр.: *Тойбин И. М.* Пушкин: Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1976. С. 125 и сл.

⁶ Ср.: *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992. S. 315–318.

⁷ О семантике соответствующего круга слов (*исполин, великан, гигант* и др.) и связанных с ними сюжетов см.: *Левинтон Г. А.* К мотиву гибели великанов // Матер. Всесоюз. симпозиума по вторичным моделирующим системам. I (5). Тарту, 1974. С. 64–68.

⁸ Ср.: *Брюсов В. Я.* Медный всадник // Брюсов В. Я. Избр. соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 429.

⁹ *Франк С. Л.* О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 440.

¹⁰ *Языков Н. М.* Соч. Л., 1982. С. 54–56.

¹¹ *Тархов А.* Повесть о петербургском Иове // Наука и религия. 1977. № 2. С. 62–64.

¹² Ср., к прим.: *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина... С. 313.

¹³ Ср., напр.: *Иваницкий А. И.* Медный всадник... С. 12 и др.

¹⁴ Ср., напр.: *Евдокимова С.* Медный всадник: история как миф // Russian Literature. 1990. V. 28-4. P. 441–460.

¹⁵ О том, как он понимался на рубеже XVIII–XIX вв. ср., напр.: *Шеллинг Ф.-В.-Й.* Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 170–174, 369–370.

¹⁶ Ср.: *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 135.

¹⁷ Ср.: *Лотман Ю. М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Учен. зап. / Тартуск. ун-т. 1975. Вып. 365. С. 138–139.

¹⁸ Ср.: *Иваницкий А. И.* Медный всадник... С. 19.

¹⁹ *Эпштейн М. Н.* Медный всадник и золотая рыбка // Нева. 1996. № 6. С. 211.

²⁰ *Седакова О. А.* «Медный Всадник»: Композиция конфликта // Россия / Russia. 1991. № 7. С. 39–56.

²¹ *Альми И. Л.* Образ стихии... С. 20.

²² *Эпштейн М. Н.* Медный всадник... С. 212.

²³ *Платонов А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 2. С. 293.

²⁴ Ср.: *Худошина Э. И.* Жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина. Новосибирск, 1987. С. 50–51.



Э. И. Худошина

«Поэт, любимый небесами»

(из комментария к «Медному всаднику»)

В «Медном всаднике» Пушкина есть эпизод, в течение долгого времени вызывавший недоумение исследователей своей «неуместной шутливостью»¹. Это — введенный в «трагическую ткань» поэмы иронически хвалебный отзыв о стихах знаменитого своей бездарностью и графоманством поэта:

...Граф Хвостов,
Поэт, любимый небесами,
Уж пел бессмертными стихами
Несчастье невских берегов...

Н. В. Измайлов, отметив, что В. Г. Белинский увидел в этой шутке доказательство незавершенности, неотделанности поэмы², что В. Я. Брюсов, наоборот, восхитился свободой, с какой Пушкин позволил себе «как роскошь, несколько шуток», оттеняющих необыкновенный лаконизм и энергию его стиха³, объяснил «серьезный» и «глубокий смысл несколько неожиданного появления Хвостова» контекстом: «За трагической кульминацией идет новая тема <...> Все трагическое, чем являлась и переправа Евгения “чрез волны страшные”, и картина разрушений, и гибель Параша с ее матерью, уступило место внешнему “порядку”, т. е. житейской пошлости, а высшим выражением этой пошлости был всегда в глазах Пушкина граф Хвостов»⁴.

В подтверждение тезиса о том, что Хвостов в представлении Пушкина и его друзей был «отрицанием поэзии» и что «это представление особенно усиливалось в трагические моменты жизни», исследователь приводит выдержки из переписки Пушкина с Дель-

вигом и Плетневым, в которых проходит устойчивое противопоставление *ранняя смерть талантливого поэта — бессмертный Хвостов*, с рефреном: «Зачем он живет?». В это противопоставление входит имя Веневитинова, затем Дельвига и затем — Пушкина. «С душевным прискорбием» переживая известие, что Хвостов не умер во время холерной эпидемии 1831, Пушкин пишет: «Посреди стольких гробов, стольких ранних или бесценных жертв Хвостов торчит каким-то кукишем похабным. Перечитывал я на днях письма Дельвига; в одном из них пишет он мне о смерти Д. Веневитинова. <...> Бедный наш Дельвиг! Хвостов и его пережил. Вспомни мое пророческое слово: Хвостов и меня переживет. Но в таком случае, именем нашей дружбы, заклинаю тебя его зарезать — хоть эпиграммой»⁵.

Отмеченная Н. В. Измайловым параллель необычайно интересна. Но вывод, который делает исследователь, представляется излишне прямолинейным, а комментарий — недостаточным во многих отношениях.

Для начала — два возражения, связанные с Хвостовым и контекстом, в котором он упомянут. Во-первых: Хвостов не заслуживает хлесткой характеристики воплощенной пошлости. Имя его, безусловно, было нарицательным обозначением бездарности, бессмыслицы и прямой глупости. Таким он предстал во многочисленных эпиграммах на него, например в «Зеленой книге» М. В. Милонова:

Хвостов! Никак не надивлюся,
С какую целью Бог хотел тебя создать!
Как вижу я тебя — смеюся,
И плачу — как в Сенат ты едешь заседать⁶.

Разумеется, Хвостов не мог не попасть в «Дом сумасшедших» А. Ф. Воейкова:

«Ты ль, Хлыстов? — к нему вошедши,
Вскрикнул я. — Тебе ль здесь быть?
Ты дурак, не сумасшедший,
Не с чего тебе сходить!» —
«В Буало я смысл добавил,

Лафонтена я убил,
А Расина переправил!» —
Быстро он проговорил.
И читать мне начал оду...⁷

У молодых поэтов «Арзамаса» Хвостов сделался популярен после выхода его «Избранных притч». Они стали «постоянным объектом насмешек». П. А. Вяземский позднее вспоминал: «Эта книга была нашею настольною и потешною книгою в “Арзамасе”». Особенно обрадовала молодых поэтов — противников «Беседы» притча «Два голубя» со стихами о голубке, попавшем в силки:

Кой как разгрыз зубами узелки
И волю получил.

Этот «зубастый голубь» вызвал «бурное веселье критики» и не забывался, как и многие другие несурезицы Хвостова, в течение многих лет. Хвостов славился в пушкинском кругу «способностью изобретать курьезные, алогичные образы. Вяземский, цитируя стих Хвостова: “Зимой весну являет лето”, — писал: “Вот календарная загадка! Впрочем, у доброго Хвостова такого рода диковинки были не аномалии, не уклонение, а совершенно нормальные и законные явления”» (II, 19).

Но бессмыслицы Хвостова не только изумляли, они радовали. Пушкин никогда не упускал из виду его творчество. В 1832 году он писал: «Хвостов написал мне послание, где он помолодел и тряхнул стариной. Он говорит:

Приблизаясь похода к знаку,
Я стал союзник Зодиаку;
Холеры не любя пилюль,
Я пел при старости июль

и проч. в том же роде. Собираюсь достойно отвечать союзнику Водолея, Рака и Козерога» (II, 196). Стихи Хвостова были не просто «плохими». Они радовали своей готовой пародийностью, они были изобретательно курьезны и в этом смысле представляли собой необыкновенное явление.

Следует также заметить, что Хвостов провоцировал насмешки своей удивительной незлобивостью. Человек «неглупый и добродушный по природе»⁸, он стоически переносил насмешки; отвергаемый издателями журналов, печатал свои произведения на собственный счет, высоко чтит людей, обладавших поэтическим дарованием. Его бескорыстие вызывало уважение. Не случайно Пушкин, отвечая Рылееву, упрекавшему поэта тем, что он гордится шестисотлетним дворянством, упомянул графа Хвостова в качестве примера бескорыстия русских писателей: «В других странах пишут для денег, а у нас (кроме меня) из тщеславия. Там стихами живут, а у нас граф Хвостов прожился на них» (вт. пол. июня – авг. 1825). В 1821 году, беспокоясь, не останутся ли в накладе книгопродавцы из-за небрежности Л. С. Пушкина, поэт требует: «Напиши мне, как “Фонтан” расходуется — или запишусь в графы Хвостовы и сам раскуплю половину издания» (II, 32).

Светские отношения Пушкина и Хвостова также не заключали в себе ничего враждебного. В 1832 году, извещая Хвостова о том, что он собирается посетить его вместе с женой, Пушкин назвал его «славным и любезным патриархом», и это не было «...только светской любезностью, — замечает Л. А. Черейский⁹, — в личном общении Хвостов отличался благожелательностью; как сенатор он также пользовался популярностью в умеренно-либеральных кругах». Разумеется, Пушкин был далек от того, чтобы всерьез желать Хвостову смерти. В 1835 году он информирует И. И. Дмитриева: «Современник ваш, о котором изволите упоминать <...> слава Богу, здравствует и продолжает посещать книжную лавку Смирдина ежедневно, а академию по субботам. В лавке забирает он свои сочинения, все еще не распроданные, и раздает их в академии своим сочленам с трогательным бескорыстием» (II, 300). Итак, дурная репутация Хвостова принадлежит исключительно литературному ряду, она сформировалась внутри арзамасского культурного кода и является одной из составляющих арзамасского «мифа».

Второе возражение касается трактовки того контекста, в котором упоминается Хвостов в «Медном всаднике». «“Порядок”, — пишет Н. В. Измайлов, — заключается в том, что по освобожденным, прибранным улицам “с своим бесчувствием холодным” ходит народ; чиновники спешат на службу; торгаши подсчитывают

убытки...»¹⁰. Да, действительно, тот самый «народ», который во время катастрофы «зрит Божий гнев и казни ждет» («может быть, по аналогии с казнями египетскими»¹¹, замечает И. З. Серман), наутро возвращается к повседневным занятиям. Заметим, однако, что человек вообще очень редко переживает глубокий внутренний переворот даже перед лицом «Божьего гнева» и ожидания «казни» (в Библии это сквозной мотив «жестоковейности» человека). И здесь звучит скорее философское принятие жизни, чем предъяснение жестокого морального счета человеческому несовершенству. Чтобы в этом убедиться, достаточно отметить параллель в «Отрывках из путешествия Онегина». Ср.:

...торгаш отважный
Не унывая, открывал
Водой затопленный подвал,
Сбираясь свой убыток важный
На ближнем выместить?
«Медный всадник»

Дитя расчета и отваги,
Идет купец взглянуть на флаги,
Проведать, шлют ли небеса
Ему знакомы паруса.
Какие новые товары
Вступили нынче в карантин?
Пришли ли бочки жданных вин?
И что чума? и где пожары?
И нет ли голода, войны
Или подобной новизны?
«Евгений Онегин»

Отсылая читателя к финальным, проникнутым упоением жизнью одесским строфам «Онегина», Пушкин исключает тем самым общепринятый пафос по отношению к «торгашу», извлекающему пользу из несчастий ближнего: это естественная составляющая «полезного промысла».

Смысл упоминания Хвостова может вполне открыться только тому читателю, который захочет проверить, не является ли оно межтекстовым знаком, отсылкой к какому-либо факту, произведе-

нию или семантическому коду. «Медный всадник» представляет собой классический пример пушкинского «мышления стилями»¹², где сложнейшая семантика создается с помощью воспроизведения того или иного стиля; а также с помощью указаний, отсылок к тому или иному конкретному произведению, жанру, стилю. Пушкиноведением открыто и описано огромное количество источников пушкинских произведений. Некоторые из них являются смысловыми фонами, на которые указывает поэт, рассчитывая на очень внимательного читателя, которому адресован «головокружительный лаконизм»¹³ его произведений. Другие — это и в самом деле «источники», подсознательно или сознательно использованные поэтом, но не адресованные читателю. Первые относятся к поэтической семантике, вторые — к «тайнам ремесла», к истории создания произведения. Некоторые адресованы самому себе, другие — самым близким друзьям. Иногда эти тайные смыслы Пушкин находит нужным вскрыть, указать на них. В «Медном всаднике» отсылочная семантика играет решающую роль, почему важнейшие открытия в истолковании поэмы и были сделаны исследователями, проверившими пушкинские отсылки, перечитывая с этой целью Мицкевича, Берха, оды XVIII века, «Евгения Онегина», «Мою родословную» и т. п. Именно о таких произведениях Пушкина М. О. Гершензон писал, что они похожи «на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним напечатано: “Где тигр?”». Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды разглядев ее, потом видишь ее уже сразу и дивишься, как другие не видят». В соответствии с нашим пониманием значения отсылочной семантики в организации *текста* «Медного всадника» следовало бы включить в литературный фон поэмы, наряду с «известием» Берха, стихами Вяземского, Мицкевича и т. п. и «Послание к N.N. о наводнении Петрополя, бывшем 1824 г., ноября 7», это еще одно, пусть гротескное, свидетельство о наводнении, на которое указал Пушкин, еще один культурный код, пусть плохо организованный. Ведь уже тот отрывок, который привел в своем комментарии Н. М. Измайлов, необычайно интересен.

Ср.: у Хвостова:

Вода течет, бежит, как жадный в стадо волк,
Ведя с собою чад ожесточенный полк...

у Пушкина:

Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь.
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась.
<...> злые волны,
Как звери, лезут в окна
<...> злодей
С свирепой шайкою своей,
В село ворвавшись, ломит, режет,
Крушит и грабит. Вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой...

Стихи Хвостова были одним из первых пушкинских впечатлений о петербургском наводнении 1824 года. Как известно, Пушкин не сразу оценил трагический размах этого события, отклик на стихи Хвостова тоже касался одних литературных достоинств «Послания... о наводнении»: «Пришлите мне ваш “Телеграф”. Напечатан ли там Хвостов? что за прелесть его послание! Достоинно лучших своих времен. А то он было сделался посредственным, как Василий Львович, Иванчин — Писарев — и проч. <...> одни глупости могут еще развлечь и рассмешить меня» (I, 195).

Полное сличение стихов «Медного всадника» с «Посланием... о наводнении» Хвостова должно стать темой специального исследования. Мы же сейчас рассмотрим тот литературный фон, к которому отсылают словесные формулы «певец, любимый небесами» и «пел бессмертными стихами».

Они, казалось бы, не могут служить отсылкой ни к какому конкретному произведению, поскольку являются готовыми клише, употреблявшимися в поэзии XVIII — нач. XIX в. как иронически, так и всерьез. Да и сама ирония в адрес Хвостова к тридцатым годам представлялась столь же малоинтересной, затертой от частого употребления. Всё это, вероятно, и заставило Белинского заподозрить, что Пушкин не успел убрать из окончательного текста «Медного всадника» банальную шутку, не достойную большого художника и его великой поэмы.

Но в том-то и заключалась необычайная красота этой языковой игры, что общеупотребительные клише Пушкин сделал отсылкой

к конкретному произведению, одной из самых блистательных пародий Пушкина — «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825).

Обе эти формулы, во-первых, — прямые цитаты из «Оды...» («Певец бессмертный и маститый», «Зевес улыбается ему с небес» и др.); во-вторых, прямая отсылка к нарисованной в «Оде...» аллегорической картинке. Она развернута в завершающем пародию прозаическом примечании, где изображается триумф Хвостова с участием олимпийских богов:

Здесь поэт, увлекаясь воображением, видит уже Великого нашего лирика, погруженного в сладкий сон и приближающегося к берегам благословенной Эллады. Нептун умиряет перед ним продерзкие волны; Плутон исходит из преисподней бездны, дабы узреть того, кто ниспошлет ему в непродолжительном времени богатую жатву теней поклонников Лжепророка; Зевес улыбается ему с небес; Цитерея (Венера) осыпает цветами своего любимого певца; Геба подымлет кубок за здоровье его; Псиша, в образе Иполита Богдановича, ему завидует; Крон удерживает косу, готовую разить; Астрея предчувствует возврат своего царствования; Феб ликует; Игры, Смехи, Вакх и Харон веселою толпою следуют за судном нашего бессмертного Пииты.

В свою очередь сама эта картинка является предваряющим разъяснением к завершающему стихотворение бессмысленному набору мифологических имен — списку богов, к которым взывает пародийный лирический герой, «моляся кораблю бегущу»:

И да блюдут твой мирный сон
Нептун, Плутон, Зевс, Цитерея,
Гебея, Псиша, Крон, Астрея,
Феб, Игры, Смехи, Вакх, Харон.

Этот гротескный, поражающий слух и воображение своей стиливой и фонической какофонией стиховой финал «Оды...» одновременно является блистательно разыгранной кодой, само громогласие которой как бы свидетельствует, что будущее уже осуществилось, и боги счастливы опекать дважды любимого Хвостова.

Но это «дважды» удваивается еще раз. Дважды — в стихах и прозе — завершая хвалебную песнь именем перевозчика в царство мертвых, Пушкин трагически переворачивает весь финал, вводя

в него похоронную семантику, и неожиданно открывая «второй сюжет» оды. Оба сюжета развертывают тему «Хвостов — второй Байрон», призванный заменить рано умершего гения. В первом сюжете — в войне за свободу Греции, во втором — в царстве теней:

Тебя Эллада днесь зовет
На место тени знаменитой,
Пред коей Цербер днесь ревет
.....
Лети туда, Хвостов наш! сам.

То, что в первом сюжете было пародией на стиль Хвостова (несуразной перифразой и комической инверсией), во втором оказывается вполне осмысленным посыланием Хвостова в Аид.

Таким образом, все стихотворение представляет собой развернутую аллгорию любви небес к бессмертному Хвостову, что и доказывает со всей несомненностью наличие в «Медном всаднике» отсылки к этому стихотворению.

Теперь, когда наличие отсылки доказано, возникает вопрос, что это дает для понимания «Медного всадника»? Если понимать «Оду...» только как виртуозную, может быть, лучшую в русской литературе пародию на стихи бездарного поэта, — то, в сущности, ничего. Более того, отсылка лишь увеличивает впечатление «неуместной шутливости», к тому же отягощенной самолюбивым указанием на этот комический шедевр. И упоминание Хвостова в трагической поэме становится лишь более странным и загадочным.

Загадочным в свое время Ю. Н. Тынянов посчитал обращение Пушкина к хвостовской теме в 1825 году, когда борьба с «Беседой...» для молодых поэтов-арзамасцев потеряла свою актуальность, а граф Хвостов, хотя и остался «предметом домашнего употребления у старших, большой и мастерской пародии Пушкина не заслуживал»¹⁴. Исследовав историко-литературный контекст «Оды...», Ю. Н. Тынянов открыл ее «актуальный смысл»¹⁵ и второй пародийный адрес. «Хвостов был только полемическим именем, средством шаржа, а пародия была направлена не против него»¹⁶. В ней пародировались, во-первых, отклики русских поэтов на смерть Байрона, прежде всего, оды В. К. Кюхельбекера и К. Ф. Рылеева; во-вторых, ошибки и стилевые промахи рус-

ских «архаистов» (в том числе тех же Кюхельбекера и Рылеева); в-третьих, ода явилась пародийным ответом на критику младоархаистами русской элегической школы. Непосредственным же поводом оказалась статья Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», напечатанная во II части «Мнемозины» на 1824 год. Она «произвела впечатление неслыханно смелым тоном»¹⁷ по отношению к установившемуся литературному репутация; живыми нападками на современную литературу, неожиданно высокой оценкой творчества Шихматова (его имя «арзамасцы» использовали только в пародийном ключе) и других «архаистов»; живой и умной пародийной характеристикой элегического стиля.

Статья вызвала острую полемику в журналах, живо и «с истинно эпистолярной непринужденностью»¹⁸ обсуждалась в письмах. Пушкин «остро реагировал»¹⁹ на эту статью. С ее критической частью он мог согласиться, но выход из «элегического тупика» в виде обращения к одическому стилю и жанру высокой оды был для него неприемлем. Возможности обновления стиля он искал и находил на путях соединения разных стилей и того, что В. В. Виноградов назвал «мышлением стилями». К тому же в этой статье Пушкин был обвинен, по сути дела, в легкомыслии и мелкотемье, что впоследствии, после статей Н. И. Надеждина, фельетонов Булгарина и т. п., стало обычным для его критиков. Может быть, поэтому Пушкин помнил эту статью спустя десять лет после ее появления, и отголоски спора с Кюхельбекером слышны в «Родословной моего героя», произведении, генетически связанном с «Медным всадником»²⁰.

Своеобразное изложение сути позиции Кюхельбекера, а также единственный ответ ему, напечатанный при жизни Пушкина, был дан поэтом в XXXII–XXXIII строфах IV главы «Евгения Онегина»: «Но тише! Слышишь? Критик строгий / Повелевает...» и т. д. «Критик строгий» возражал против тематического и эмоционального однообразия элегической поэзии и ее «бессодержательности»: «Пустая цель ее жалка; / Меж тем цель оды высока / И благородна...». Здесь поэт отказывается от спора: «...я молчу: / Два века ссорить не хочу», — потому что «два века» — это два стиля, мирозерцания, две точки зрения, каждая из которых кажется един-

ственно верной изнутри системы. Пушкин выдвигает всего одно возражение: бездарный элегик, считает он, безвреднее одописца: «"Чужого толка" хитрый лирик / Ужели для тебя сносней / Унылых наших рифмачей?». Поэт напоминает критику о герое сатиры Дмитриева «Чужой толк» (1795 г.), чей продажный восторг имел цель —

Награда с перстеньком,
Нередко сто рублей
Иль дружество с князьком...

Но Кюхельбекер в своей статье обращался вовсе не к бездарным поэтам, а именно к Пушкину, призывая его уйти от мелкотемья интимной лирики, от элегии, этого усредненного и «эгоистического» жанра. «В элегии — новейшей и древней — стихотворец говорит об самом себе... Элегия... *должна* быть тиха, плавна, обдуманна... ибо кто слишком восторженно радуется собственному счастью — смешон; печаль же неистовая не есть поэзия, а бешенство»²¹. В отличие от элегии, «в оде поэт бескорыстен; он не ничтожным событием собственной жизни радуется, не об их сетует; он вещает правду и суд Промысла... Мещет Перуны в сопостатов, блажит праведника, клянёт изверга»²².

В 1826 г. Пушкин сделал несколько набросков ответа Кюхельбекеру. Назвав своего друга «человеком ученым и умным», «атлетом... сильным и опытным», Пушкин, однако, считает, что «многие из его суждений ошибочны во всех отношениях». Соглашаясь с Кюхельбекером, что сила, свобода и вдохновение — главное в лирической поэзии, Пушкин находит неясным само толкование этих категорий. Но главная ошибка заключается в том, что «критик смешивает вдохновение с восторгом... Нет, решительно нет: *восторг* исключает спокойствие, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно не в силе произвести истинно великое совершенство (без которого нет лирической поэзии)» (VII, 40–41). В этом не полностью процитированном отрывке содержится точная характеристика панегирической поэзии. Но расшифровка ее требовала бы целого ученого трактата. Вместо этого Пушкин написал комичес-

кое стихотворение, блистательно продемонстрировав, куда может завести поэта одическое вдохновение, одическая сила и одическая свобода, ответив, таким образом, пародией на пародию.

В пушкинской «Оде...» можно найти возражения на опорные теоретические положения Кюхельбекера. Одним из самых существенных компонентов жанра оды критик считал ее основную эмоцию — «восторг», его-то и пародирует Пушкин. Восторг задает стремительное и «сильное» движение «Оды...» во времени (от прошлого в первой строфе к будущему в четвертой) и пространстве: поэт, как это и рекомендовано Сумароковым²³, «мчится» «в быстроте во все края вселенны», «взлетает в небеса, свергается во ад». Безоглядностью восторга мотивируется совмещение несовместимого на лексическом, фоническом, синтаксическом и других уровнях. Поэт, «увлекаясь воображеньем», уравнивает Байрона и Хвостова, отправляет последнего в Аид, в запальчивости восторга не может остановиться и громоздит в финале ряд «случайных» имен; восторг «заносит» автора во второй строфе, создавая комическую инверсию («Лети туда, Хвостов наш! сам»), которая неожиданно обрывает интонационный взлет первой части, оставляя в нелепом и непатетическом одиночестве слово «сам». «Восторг» — причина поэтической «глухоты» автора. Он «не слышит» разнобоя на лексическом уровне, соединяя в одном тексте слова, слишком разно окрашенные: Эллада, Сенатор, литератор, лорд, граф, супруга и т. д.; комических рифм (*днесь зовет — днесь ревет*, «рылеевская» рифма *промокла — Фемистокла, с верною супругой — Судьбы упругой* и др.), он не слышит образной мифологической какофонии, не слышит неожиданной рифмы, затесавшейся в прозу и создавшей комическое двустишие «Зевес / Улыбается ему с небес» и т. п.

Лирическое «я» «Оды...», каким оно явлено в стихотворении Пушкина, демонстрирует полное отсутствие того вдохновения, какое, по Пушкину, требуется и в геометрии: поэтической рефлексии («обдуманности»): эмоция восторга не оставляет ей места. Автор, а вслед за ним и читатель, «мчатся в быстроте», движение чувств изображается как мощное физическое движение, не предполагающее «гармонической точности» внимания к мелочам и подробностям.

В число таких «мелочей» попадают цифры, восемь раз отсылающие читателя к прозаическим примечаниям, причем, читатель вынужден спотыкаться о них именно тогда, когда должен парить: на первую строфу, задающую тон всему произведению, в момент интонационного разбега приходится пять отсылок, а седьмая и восьмая сбивают ликование финала. Примечания переводят стиливую семантику оды на язык «нагой» прозы. Диалог стиха и прозы — это известный пушкинский прием, ясно демонстрирующий возможности стилевой картины мира и отсылочной семантики, блестяще использованной в «Медном всаднике». В «Оде...» — именно в «Примечаниях», во-первых, названы имена пародируемых авторов, во-вторых, осуществляется комическая редукция «восторженного пииты» в образ добродушного и благонамеренного, почтенного и почтительного буквалиста, который забавно сердится на «г. Питта, известного противника Свободы». Примечания, сводя вместе пародируемых авторов, неожиданно относят эту благонамеренность и к пылкому другу Пушкина — «Вильгельму Карловичу Кюхельбекеру» (длинное имя компенсирует отсутствие титула), и к «г. Грибоедову», а похвалы семейным добродетелям Хвостова придают младоархаистам характеристику «степенных юношей».

Имя Хвостова, компрометируя молодых защитников жанра оды, бросая на их имена отсвет общепризнанной хвостовской бездарности, выбрано очень удачно с точки зрения отсылочной семантики. Соединенные в «Оде...» имена Байрона и Хвостова символизируют собою две во всех отношениях несоединимые дескриптивные системы. А сочетание этого имени с похоронной семантикой «Оды...» подключает ее к арзамасскому культурному коду²⁴ и к традиции поэтических «похорон», начиная с «Видения на берегах Леты» К. Н. Батюшкова. Отметим здесь, что в последней строчке «Оды...» заключена аллегорическая «квинтэссенция» карнавальности: «Феб, Игры, Смехи, Вакх, Харон...», а громкое патетическое чтение создает образ некоего нового божества «Вакхарона» — «смеющейся смерти».

Как и положено в карнавале, грандиозный апофеоз прозаического финала вносит возможность еще одной обратной перелицов-

ки похоронной семантики, возвращая поруганию смысл похвалы. В 1825 году пушкинская пародия, как бы закрывая «хвостовскую» тему, воздаст своеобразную дань уважения к «маститому» певцу. К этому времени стойкая любовь Хвостова к стихам начинает вызывать не только удивление, но и умиление карамзинистов. Так, в 1824 году Карамзин писал Дмитриеву: «Я смотрю с умилением на графа Хвостова... за его постоянную любовь к стихотворству. Это редко и потому драгоценно в моих глазах... он действует чем-то разительным на мою душу, чем-то теплым и живым. Увижу, услышу, что граф еще пишет стихи, и говорю себе с приятным чувством: Вот любовь, достойная таланта. Он заслуживает иметь его, если и не имеет»²⁵. И Пушкин, играя значениями слова «сон» (от «сна на лаврах», «сна воображения» до «сна разума» и «смертного сна»), отдает должное «усыпительной» поэзии «великого нашего лирика»: «И да блюдут твой мирный сон...». Та же двойная перелицовка в примечаниях: «Крон удерживает косу, готовую разить», «Феб ликует», «Астрея предчувствует возврат своего царствования». Хоронятся бездарные стихи Хвостова, но обещана вечная жизнь в истории русской пародийной поэзии.

Двойная перелицовка, расшатывая однолинейную пародийную направленность стихотворения, становится иронической структурой, демонстрирующей относительность всех твердых оценок²⁶. Поэтому так легко впоследствии еще раз перевернулся актуальный смысл «Оды...». Пушкинская пародия, «похоронив Хвостова», оживила его имя в качестве карнавального. Чуткий Вяземский, прочитав «Оду...», отреагировал на нее в письме от 16–18 октября 1825 г. низовыми, скатологическими ассоциациями:

Ты сам Хвостова подражатель,
Красот его любостяжатель.
Вот мой, его, твой, наш навоз!

На меня коляска имеет действие настоящего судна сухопутного и морского: в дороге меня рвет и слабит Хвостовым <...> (I, 232).

(В «Оде...» судно фигурирует дважды: в цитированном выше примечании и в стихах, изображающих стремительный путь Байрона: «И се: летит продерзко судно / И мечет громы обоюдно...».)

В ответном письме ок. 7 ноября 1825 Пушкин, выразив свой восторг, развил эту тему, также упомянув Хвостова:

...твой затейливый навоз
Приятно мне щекотит нос:
Хвостова он напоминает,
Отца зубастых голубей...

Благодарствую, душа моя <...> с тех пор как я в Михайловском, я только два раза хохотал <...> Как же мне не любить тебя? как мне пред тобой не подличать... (I, 235).

Однако очень скоро хвостовская тема приобрела новые коннотации. Через несколько месяцев после написания «Оды...» произошло событие, отправившее Кюхельбекера — в крепость, Рылеева — на виселицу. Грибоедов погиб в 1829 году, и «Ода...» стала напоминанием о горестной судьбе пушкинского поколения: «Иных уж нет, а те — далече...».

Новое осмысление хвостовской темы возникает уже весной 1826 года в переписке Пушкина и Вяземского. В мае 1826 года Вяземский пишет Пушкину о смерти своего маленького сына, но имея в виду не только его: «Ты жалуешься на мое молчание: я на твое... было время не до писем... Из пяти сыновей остался один. Тут замолчишь поневоле... Скучно, грустно, душно, тяжело...». В этом же письме упоминается Хвостов: «Карамзины отправляются в чужие края за болезнью Николая Михайловича, Жуковский также. А Хвостовы и Булгарины здравствуют». Косвенно связаны с именем Хвостова шутки этого письма: «Прощай, *ma chair, a' beaux vers*. Как Василий Львович потеет вековечно, так и от тебя идет испарина хороших стихов» (I, 241–242). «Стихотворствующая скотинка» — это вариация на скатологическое развитие хвостовской темы в письме Вяземского осени 1825 года. Теперь тема тоже подхвачена, но в трагически-гротескном ее повороте: «Судьба не перестает с тобой проказить. Не сердись на нее, не ведает бо, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? не ты, не я, никто. Делать нечего, так и говорить нечего» (I, 242–243). Пушкин не упоминает Хвостова, но традиционная хвостовская глупость переносится на другой объект, приобретая зловещие черты.

Та же мысль о странной игре неких сил, от которых зависит жизнь и смерть человека, развита в удивительном, полном горестных, меланхолических и иронических размышлений письме Дельвига 1827 года: «Милый друг, бедного Веневитинова ты уже, вероятно, оплакал. Знаю, смерть его должна была поразить тебя. Какое соединение прекрасных дарований с прекрасною молодостью <...> В день его смерти я встретился с Хвостовым и чуть было не разругал его, зачем он живет. В самом деле, как смерть неразборчива или жадна к хорошему. Сколько людей можно бы ей указать. И как бы она могла быть полезна и приятна. Не тут-то было. Ей, верно, хочется нас уверить, что она слепа, как Амур, дура». Здесь Дельвиг, владеющий арзамасским кодом не хуже Вяземского, окончательно формирует новый семантический ореол хвостовской темы. Литературность, языковая игра здесь очевидны. Он развивает характерную для легкой поэзии тему капризов, прихотливых «шалостей Амура» и элегическую тему неверного счастья, летунии-славы, ветреной Фортуны. К этим образам он добавляет неожиданно грубую аллгорию дуры-смерти, карнавално снижая трагическую тему. И это гротескное снижение вносит в тему смерти меланхолически-философский оттенок.

Именно это письмо Пушкин вспоминает после смерти Дельвига, завещая Плетневу «зарезать» Хвостова эпиграммой, как он уже был не однажды литературно «зарезан», в том числе, в пушкинской «Оде...», где недаром упоминается коса Крона, «готовая разить». Так постепенно имя Хвостова, оставаясь апеллятивом, приобретает новое значение шутивного свидетельства несправедливости небес («Нет правды на земле. / Но правды нет и выше»), знаком непостижимой для человека «воли роковой».

В этом смысле упоминание Хвостова перекликается в «Медном всаднике» с тем эпизодом первой главы, где несчастный Евгений предьявляет жестокий моральный счет тем самым «небесам» (року, судьбе, истории?), которые «покровительствуют» графу Хвостову:

Или вся наша
И жизнь ничто как сон пустой
Насмешка неба над землей?

Соотнесенные один с другим, эти эпизоды представляют ту же парадигму, что явлена в цитированных выше письмах: невинные и драгоценные жертвы (Параша и ее мать) — бессмертный Хвостов. *Играющий* потоп, байроновская свободная стихия, по своей прихоти губит одних и щадит других, демонстрируя свою грозную свободу.

Остается ли при этом в упоминании Хвостова впечатление шутки и нужна ли она? На наш взгляд, шутливая интонация играет здесь важнейшую роль эмоционального эквивалента философского принятия жизни, доверия к бытию, со всем его трагизмом и грозными смыслами.

Благодаря этой интонации в поэму вводится автобиографический образ Пушкина и его друзей как отклик на элегическое окончание вступления:

Была печальная пора, —
Об ней свежо воспоминанье.
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ.

В вариантах «Медного всадника» гораздо явственнее звучала как тема воспоминаний, так и обращение к друзьям («сердца печальные, для вас...», «друзья печальные»), которым адресуется интимный, личный план повести. Более того, в цензурном автографе 1833 г. содержался намек на особый лирический смысл рассказанного:

И будь оно, друзья, для вас
Вечерний, страшный лишь рассказ,
А не зловещее преданье...²⁷

Расшифрованный нами смысл пушкинской отсылки к «Оде... Хвостову» позволяет истолковать загадочное слово «зловещее».

1825 год обнаружил в творчестве Пушкина несколько «странных сближений». Об одном из них мы уже сказали (события 14 декабря в оппозицию Байрон–Хвостов вписали имена младодархаистов). Второе, а хронологически первое, связано с элегией

«Андрей Шенье». Она была создана в том же 1825 году. Развивая тему французской революции и якобинского террора, Пушкин одновременно включил в историческую элегию некие автобиографические аллюзии. «Живя в Михайловском, ссыльный Пушкин сравнивал себя с Андреем Шенье, и, следовательно, в конечном счете, под именем Шенье и его гонителей выступала тема “заключенного поэта”. Естественно, что за таким обобщенным образом Шенье в элегии вставал образ самого Пушкина в его противопоставлении Александру I»²⁸. 4–6 декабря 1925 года, узнав о кончине царя, Пушкин истолковал свое стихотворение как сбывшееся прорицание смерти «тирана». «Душа! я пророк, ей Богу пророк, — весело писал он Плетневу. — Я “Андрея Шенье” велю напечатать церковными буквами во имя От<ца> и Сы<на> etc». После казни декабристов уже не Пушкин, а его читатели, переписывая изъятый цензурой отрывок «Андрея Шенье» с заголовком «На 14 декабря», обнаружили в этом стихотворении другое «пророчество», так что на Пушкина было заведено следственное дело, по которому ему пришлось оправдываться, доказывая, что элегия была написана до 1825 года и что в ней изображены события французской революции. Естественно, поэт не мог не задуматься над этим странным совпадением, тем более что «Андрей Шенье», вероятно, изначально был задуман как историческая элегия, по своему методу противопоставленная «Думам» Рылеева²⁹.

Третье сближение — это неоднократно описанная история с «Графом Нулиным»³⁰. Коротко ее можно изложить следующим образом. 13 и 14 декабря 1825 года Пушкин создал негативную, «нульную» травестию первой части сюжета «Обесчещенной Лукреции» Шекспира; в эти же дни в Петербурге разыгралась вторая часть этого сюжета. В поэме потерпел поражение «новый Тарквиний», в Петербурге — русские Бруты. И здесь шутивная поэма оказалась странным пророчеством.

Пушкин столкнулся в своей жизни со странными, гротескными совпадениями, когда он оказался своего рода оракулом, не знающим, что им предсказано.

Параллелью к описанным нами «странным сближениям» является сюжет самой «петербургской повести», «истина» которой — это рассказ о некоем сумасшедшем, который осенью 1825 года

грозил статуе Петра. И «ужо», то есть очень скоро, этот его жест оказался зловещим. Но уже за пределами поэмы, в истории, точно так же, как в случае с пушкинскими стихами.

Словами о «зловещем предании» Пушкин пытался отвести возможный пророческий смысл этой своей поэмы, заодно отсылая читателя к тем «странным сближениям», о которых мы говорили. Во втором беловом варианте он убрал эти слова, скорее всего, затем, чтобы вступление не заканчивалось двумя заклинаниями («Пусть волны финские не будут...», «И будь оно, друзья, для вас...»). Но осталось посвящение друзьям и осталась тема «воспоминаний».

Наш комментарий позволяет уточнить и эту тему. Воспоминания о печальной поре — это весь контекст «Оды...»: смерть Байрона, наводнение, стихи о нем графа Хвостова, стихи на смерть Байрона, спор с младоархаистами, феерически смешные «Ода...» и «Граф Нулин», предсказавшие трагические игры судьбы, а также события после 1825 года, эти пророчества проявившие. Это лирический контекст, говорящий о «печальной поре», как она переживалась поэтом, отрезанным от исторических событий своим печальным заточеньем.

Таким образом, то, что казалось банальной и неуместной шуткой, вводит в текст поэмы несколько семантических пространств, начиная с арзамасского культурного кода и кончая элегическим «Друзья мои...» позднего Пушкина.

ПРИМЕЧАНИЯ

В п е р в ы е : Актуальные проблемы изучения творчества А. С. Пушкина: жанры, сюжеты, мотивы: Матер. Всерос. конф., посв. 200-летию со дня рожд. А. С. Пушкина. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2000. С. 36–57.

¹ Измайлов Н. В. Примечания к тексту поэмы // Пушкин А. С. Медный всадник. Л., 1978. С. 268–269. (Лит. памятники).

² См.: *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 609.

³ См.: *Брюсов В.* Мой Пушкин. М.; Л., 1929. С. 89.

- ⁴ *Измайлов Н. В.* Примечания к тексту поэмы. С. 269.
- ⁵ Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 156–157. (В дальнейшем ссылки на это изд. см. в тексте. Римской цифрой обозначен том, арабской — страница.)
- ⁶ Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971. С. 544. (Б-ка поэта. Больш. сер.).
- ⁷ Там же.
- ⁸ *Альтшуллер М. Г. Д. И. Хвостов* // Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971. С. 425.
- ⁹ *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л., 1988. С. 474.
- ¹⁰ *Измайлов Н. В.* Примечания к тексту поэмы. С. 269.
- ¹¹ *Серман И. З.* Тема «зла» в «Медном всаднике» // Коран и Библия в творчестве А. С. Пушкина. Jerusalem, 2000. С. 158.
- ¹² См.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1999.
- ¹³ *Ахматова А.* Стихи и проза. Л., 1976.
- ¹⁴ *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 115.
- ¹⁵ Термин М. Риффатера. См.: НЛЮ. 1992. № 1.
- ¹⁶ *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. С. 107.
- ¹⁷ *Зельдович М. Г., Ливищ М. Я.* Русская литература XIX в.: Хрестоматия критических материалов. М., 1967. С. ??.
- ¹⁸ Там же. С. 123.
- ¹⁹ *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 245.
- ²⁰ *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. С. 118.
- ²¹ *Зельдович М. Г., Ливищ М. Я.* Русская литература XIX в. С. 118.
- ²² Там же.
- ²³ *Сумароков А. П.* Избр. произведения. Л.: Сов. писатель, 1957. С. 118.
- ²⁴ См.: *Проскурин О.* Новый Арзамас — Новый Иерусалим: Литературная игра в культурно-историческом контексте // НЛЮ. 1996. № 19. С. 73.
- ²⁵ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. Спб., 1866. С. 379. Цит. по: Поэты 1790–1810-х годов. С. 425.
- ²⁶ Не будем здесь вдаваться в подробности, приведем лишь один пример. Зная, как разочарован был Пушкин греческой революцией и нынешними «Ахиллесами и Мельгиадами», можно увидеть в строчке «Тебя Эллада днесь зовет...» такой смысл: сегодняшняя Эллада достойна не Байрона, а Хвостова.
- ²⁷ *Пушкин А. С.* Медный всадник. Л.: Наука, 1978. С. 73.
- ²⁸ *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 185.
- ²⁹ *Сандомирская В. Б.* «Андрей Шень» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. Л., 1974. С. 14.
- ³⁰ См.: *Худошина Э. И.* Жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина. Новосибирск, 1987. С. 70–71.



Э. И. Худошина

*«Снегу не было —
Нева не была покрыта льдом»*

История изучения «Медного всадника» — это одновременно история его истолкований. Их было много, но они основывались на одной парадигме — противопоставлении Петра и Евгения, — заданной первым интерпретатором поэмы В. Г. Белинским и закреплённой в качестве аксиомы В. Брюсовым в его знаменитой статье 1909 года¹. В. Брюсов, обратив особое внимание на то, что «отдельные сцены повести рассказаны тоном приподнятым и торжественным, дающим понять, что речь идет о чем-то исключительно важном»², а также отметив поражающее читателя «несоответствие между фабулой повести и ее содержанием», писал: «Всё это заставило критику... искать в “Медном всаднике” второго, внутреннего смысла, видеть в образах Евгения и Петра воплощения, символы двух начал»³. Множество перетолкований поэмы и в дальнейшем было связано с переосмыслением той же оппозиции, с превращением ее в символическую репрезентацию исторических, социологических, философских взглядов Пушкина.

В той же системе отношений и В. Брюсовым, и другими исследователями были осмыслены отсылки Пушкина к стихотворениям «Отрывка» из III части «Дядюшка» А. Мицкевича, «полемика с которым, в разных формах и направлениях, проходит через всю “Петербургскую повесть”». Не нужно преувеличивать, — писал Н. В. Измайлов в итоговой статье 1973 года, — значения сатир Мицкевича для построения “Медного всадника”, но нельзя с этим и не считаться»⁴.

Суть предлагаемой статьи — в утверждении, что «актуальный смысл», лирическая интенция «Медного всадника» как связного

целого, его энергетический центр обнаруживаются именно здесь, в противостоянии Пушкин — Мицкевич.

Для того чтобы это показать, нам необходимо вкратце описать «Примечания» к «Медному всаднику» как часть художественного целого поэмы и дать подробный анализ «упрека в неточности», адресованного Мицкевичу в одном из них:

Мицкевич прекрасными стихами описал день, предшествовавший Петербургскому наводнению, в одном из лучших своих стихотворений Oleszkiewicz. Жаль только, что описание его не точно. Снегу не было — Нева не была покрыта льдом. Наше описание вернее, хотя в нем и нет ярких красок польского поэта.

О том, что в творчестве Пушкина авторские примечания являются жанровой чертой лирического стихотворного повествования⁵, в настоящее время, кажется, уже никто не спорит. Ю. Н. Чумаков посвятил этой теме специальную статью, подробно рассмотрев эстетическое значение авторских примечаний в «Евгении Онегине», а также в текстах, развивающих онегинскую традицию⁶. Другие исследователи рассматривали соотношения стиха и прозы в южных поэмах Пушкина, «Полтаве» и некоторых других произведениях⁷. «Медный всадник» при этом остался в стороне, хотя все примечания по отдельности вниманием не обойдены — в качестве литературного фона поэмы.

Для нас будет достаточным отметить «рамочное» значение прозаических «Примечаний» и «Предисловия», что является характерной чертой жанра «байронической» повести в стихах, использованного Пушкиным в этой поэме⁸, и чуть пристальнее взглянуть на пятичастную (поскольку их — пять) композицию «Примечаний».

Н. Я. Эйдельман уже обратил внимание на то, «в поясняющих строках, замыкающих “стиховое пространство” поэмы, 60 процентов текста связано с Адамом Мицкевичем»⁹. Более того, можно заметить, что Пушкин настойчиво (четырежды) повторяет это имя и его эквивалент («польского поэта»), что оно стоит на ритмически (синтаксически) отмеченных местах — в начале или в конце предложения (а следовательно, и самих примечаний). Что при этом в каждом из пяти примечаний названы различные имена, но они нигде не повторяются. И что весь текст поэмы заканчивается сло-

вом «Мицкевич», а выделяющиеся своим объемом третье и пятое примечания, «рифмуясь», утяжеляют его финальную значимость. Услышим эти акценты: «3* Мицкевич <...> польского поэта. 5* <...> в Мицкевиче. <...> Мицкевич». Что это, как не «второй финал» поэмы, рядом с первым, в стихах, заканчивающийся, заметим, тоже «именем»: «Похоронили ради Бога».

Разумеется, само акцентирование отсылок к «сатирам» польского поэта в литературе было уже отмечено, так же, как и огромное количество параллелей. Они учитываются при анализе, прежде всего, истории создания пушкинской поэмы и, во-вторых, истории взаимоотношений двух поэтов: подход «генетический», в терминологии А. П. Скафтымова¹⁰, явно преобладает по сравнению с «теоретическим», призванным «задать предмет». В сущности, интерес к «Дзядам» провоцировался прежде всего другим обстоятельством: как известно, в бумагах Пушкина были найдены собственноручно переписанные им стихи «Отрывка», что естественно ставило вопрос о значении этих стихов в генезисе пушкинского текста.

Ученый, вписавший историю создания «Медного всадника» и стихотворения «Он между нами жил...» во «внутреннюю биографию» Пушкина, трактует эти акценты с идеологической точки зрения («Русский поэт явно желает обратить внимание соотечественников на эти практически недоступные, неизвестные им стихи. Он как бы призывает — добыть, прочесть...»¹¹), — поскольку он рассказывает историю о том, как поразило Пушкина чтение «Отрывка» («Едва ли не в каждом стихотворении — острейшие историко-политические суждения, которые не просто волновали, но, уверенно говорим, потрясли Пушкина...»¹²), как он был оскорблен острыми, предельно обличительными формулами, которые, «по всей вероятности, принял и на свой счет», как сначала, собираясь отвечать Мицкевичу контрударом, памфлетом, «поэт набрасывает жестокие, гневные черновые строки»¹³, и как постепенно она превращается в историю *преодоления*: личной обиды, сильнейшего порыва гнева, величайшей победы над собою, победы «правдою и миром»¹⁴. При этом поэт должен был «пережить бурю куда большую, чем многие его житейские потрясения <...> Только так, ценой таких потрясений и преодолений рождается великая поэзия»¹⁵. Назвав, вслед за другими исследователями, стихи Миц-

кевича «памфлетом» и сатирой на русское самодержавие, он оценил каждое стихотворение «Отрывка» как «вызов, поэтический, исторический, сделанный одним великим поэтом — другому»¹⁶, а ответ Пушкина — как «спор-согласие».

знаком этой нравственно-философской и интеллектуальной победы являются, по мнению исследователя, «доброжелательные слова в примечаниях к “Медному всаднику”»; слова, появившиеся после того, как прочтен и переписан страшный “Отрывок”! В тогдашнем историческом контексте, — пишет он, — политическом, национальном, инвективы Мицкевича справедливы, убедительны. В них нет ненависти к России <...> Однако горечь, гордость, чувство обиды ведут автора “Дзядов” к той крайности отрицания, за которой истина слабеет... Пушкин же “Медным всадником” достиг, казалось бы, невозможного: правоте польского собрата противопоставлена высочайшая правота спора-согласия!»¹⁷. Итак, смысл интересующего нас примечания — в его тональности, свидетельствующей о нравственной победе Пушкина, сумевшего воздержаться от резкого ответа Мицкевичу. Таково решение историка, биографа, чувствующего колоссальный энергетический заряд пушкинской поэмы, ее грандиозное силовое поле и описывающего его как заряд эмоциональный прежде всего.

Что же касается содержания этого довольно странного (для поэта — поэту) упрека в «неточности», то его до сих пор не анализировали — и не случайно. Это связано с тем, что в пушкинистике принято читать «Отрывок» как «сатиру», оценивая впечатление «от страстных и не во всем справедливых инвектив польского поэта»¹⁸, толкнувших Пушкина на «полемику» с историческими воззрениями Мицкевича, каковым он противопоставил свой «взгляд» на историю России и Петербурга, свою историческую концепцию. При таком подходе нет места «фенологическим поправкам»¹⁹. Но поэт и у Пушкина, и у Мицкевича — не историк, поэзия — не теоретический диспут, а погода в поэзии — фактор мифопоэтический.

Чтобы понять смысл «поправки», нужно внимательно прочитать весь цикл «Отрывка», ибо снег и лед — сквозной мотив всех его семи стихотворений, дантовская метафора Ада, на которой строится апокалипсический миф о России — третьем Вавилоне²⁰,

о ее столице — городе, построенном сатаной, о грядущей «второй, но не последней» катастрофе, ее ожидающей. Россия — это снежная, пустынная, как белый лист, страна, метельный туман, мертвая от стужи природа, вырывающийся с полюса ураган. Всё безжизненно-светло, снежно-чисто, как взгляд замерзающего. Также чисты, свежи и пусты лица людей, не озаренные огнем мысли и сострадания. В России все дороги ведут на север, в столицу, основные атрибуты которой — бледное холодное небо, морозный северный туман, столбы дыма, образующие второй, миражный город — подобье висячих садов Вавилона, столпотворение архитектурных стилей и языков, суетная толпа: одни похожи на привидения («Зажмурены глаза, бледнеют лица. / Дрожат, стучат зубами, руки трут, / И пар валит из бледных губ столбами / И белыми расходится клубами»²¹), другие — царь и его свита, гуляющие в трескучий мороз, — идут величаво, как лед по реке; военный парад, одна из жертв которого — насмерть замерзший денщик, и после смерти стерегущий барскую шубу («Заиндевели смерзшиеся губы. / И был залеплен снегом глаз один. / Другой еще глядел остекленело / На площадь — не идет ли господин»²²), демонстрируя «героизм неволи». Кучка чужеземцев посреди этого всего — образ вавилонского плена! Их мрачные и пытливые взоры как бы пробуют на прочность камни этого города: «Нет, человек его свалить не в силах!». Но все в воле Божьей: на это намекает сравнение зловещего взгляда одного из «пилигримов» со взглядом пленного Самсона. И наконец — символ русской тирании — застывший на краю скалы всадник. Конь его стоит так крепко, как висит над бездной скованный морозом водопад. Но если «с запада весна придет к России — / Что станет с водопадом тирании?».

В стихотворении «Олешкевич» изображена эта внезапная оттепель. На фоне люто пламенеющего морозом неба город становится похож на оттаявшего, покрывшегося черными пятнами мертвеца, на расколдованный замок великана, его улицы на Стикс — грязную реку смерти, с мелькающими в белесой темноте болотными огоньками уличных фонарей — явное наведение на шекспировские «пузыри земли». Совсем другой огонь горит в фонаре одинокого человека у реки. Это не перевозчик («Возможно ль через лед переплыть?»), не рыбак. Свет его фонаря падает на книги и

отражается льдами, освещая желтым — закатным, солнечным — светом его лицо — лицо чародея, прорицателя, знающего Каббалу и беседующего с духами. Одним словом — пророка, ибо он говорит языком пророчеств Ветхого и Нового Заветов:

Kto jutra dożył, wielkich cudów dożył.
Będzie to drugą, nie ostatnią próbą;
Pan wstrząśnie szczeble assurskiego tronu,
Pan wstrząśnie grunty miasta Babilonu;
Lecz trzecią widzieć, Panie! nie daj czasu!²³

В намеренно неясном предсказании смешивается прошлое и будущее. Вторая, но не последняя «проба», некое второе испытание окажется несравнимым с третьим, до которого не дай Бог дожить!

Что имеется в виду? «Второе» — это завтрашнее наводнение? Или оно — первое испытание, а второе — это предсказание следующей катастрофы, например, 14 декабря 1825 г.? Риторически удвоенный образ Вавилона дает возможность иного истолкования пророчества. Анафора и синтаксический повтор, соседствуя с «нумерологией» испытаний, вводит иную, апокалипсическую, «хронологию»: первое — это падение ветхозаветного Вавилона; второе — предсказанное в «Откровении» падение великой «вавилонской блудницы», — языческого Рима; третье — падение града Антихриста, всемирного Вавилона, который наступит в конце времен. На этот смысл намекают и слова о великих чудесах, которые увидит тот, кто до утра (до Дня Господня) «дожил». Таким образом, художник и мистик Олешкевич, а вместе с ним поэт и мистик Мицкевич предсказывают России страшный конец. Его пророчество — это объявление о той роли, которая предназначена России Провидением, роли «третьего Вавилона», а не «третьего Рима» — священного города русской национальной идеи.

Смеем думать, что не один только гнев и оскорбленное национальное чувство руководили Пушкиным, когда он писал свой «ответ» Мицкевичу, но и чувство опасности, и стремление нейтрализовать, заклясть действенную силу этого пророчества-проклятия. «Ибо слово — волевое, заклинательное в своей глубочайшей сущности — хочет властвовать, двигать, повелевать...»²⁴ — а из поэзии

во времена Пушкина-Мицкевича еще не ушло «ощущение какой-то неоспоримой реальности, присущей искусству...»²⁵. «Поэт казнит, поэт венчает», — говорит пушкинский Книгопродавец, профанируя царственность поэтического ремесла, его магическую и пророческую роль. «Я верую в пророчества пиитов», — вторит ему Самозванец. Но для Пушкина тайна поэтического дара и вправду оставалась высокой тайной, и одним из примеров ее проявления был для него Мицкевич: «Он вдохновен был свыше». Сам же Мицкевич претендовал на особую озаренность еще со студенческих, «филоматских»²⁶ времен, а его герой, близкий знакомый Юзеф Олешкевич — польский художник, действительно живший в Петербурге и умерший здесь в 1830 г., — прославился своей праведностью, верой в особую миссию Польши и своими мистическими прозрениями.

Идеологически «ответ» Пушкина можно сравнить с известным высказыванием в письме П. Я. Чаадаеву: «...я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя <...> но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал»²⁷. Это письмо — действительно спор, полемика с выводами Чаадаева относительно прошлого и будущего России. Но для «Медного всадника» такое вялое определение не годится. Лучше всего сказать об этом словами Николая Бахтина: «...реальность художественного объекта есть не реальность вещи, но реальность силы <...> он не сообщает, но повелевает; это — точка приложения сил, узел энергий, призванных медленно преосуществлять плоть космоса. Эта поэма, этот сонет — лишь развернутая заклинательная формула, какое-то единство и неповторимо найденное сопряжение смыслов, сочетание слов и ритмов, властное заклясть бытие, реально завладеть им»²⁸.

Что же касается «спора», то он присутствует в тексте стихотворной повести — в ее прозаической части. «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине <...> Наше описание вернее, хотя в нем и нет ярких красок польского поэта». Здесь историк констатирует отмену эсхатологического мифа, сделанную поэтом, заклявшим проклятие и сотворившим другой миф. А чужой превратился в рукотворное, бесосновное изделие. Не белый хаос смер-

ти — не застывшие, умершие воды адской бездны взбунтовались во время петербургского наводнения, но Божия стихия, Им созданная и Ему подчиненная. Всё в Его воле, а ум человеческий не пророк, а угадчик.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Пушкин в XXI веке: вопросы поэтики, онтологии, историцизма: Сб. статей к 80-летию проф. Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 2003. С. 213–217.

¹ См.: Брюсов В. Медный всадник // Брюсов В. Избр. соч.: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 2. С. 421–452.

² Там же. С. 422.

³ Там же. С. 421.

⁴ Измайлов Н. В. «Медный всадник» А. С. Пушкина // Пушкин А. С. Медный всадник. Л., 1978. С. 190.

⁵ См.: Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 40.

⁶ Там же. С. 40–51 и др.

⁷ См.: Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту) // Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. 1970. Т. 434. С. 101–110.

⁸ Худошина Э. И. Жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»). Новосибирск, 1987. С. 4–5, 10–11.

⁹ Эйдельман Н. Я. Пушкин: Из биографии и творчества (1826–1837). М., 1987. С. 261.

¹⁰ См.: Скафтымов А. П. О соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. Саратов, 1984.

¹¹ Эйдельман Н. Я. Указ. соч. С. 275.

¹² Там же. С. 265.

¹³ Там же. С. 272.

¹⁴ Там же. С. 276–278.

¹⁵ Там же. С. 277.

¹⁶ Там же. С. 269.

¹⁷ Там же. С. 277.

¹⁸ *Измайлов Н. В.* «Медный всадник» А. С. Пушкина. С. 253.

¹⁹ *Ивинский Д.* Александр Пушкин и Адам Мицкевич в кругу русско-польских литературных и политических отношений. Vilnius, 1993. С. 96.

²⁰ См. замечание В. Мильчиной и А. Осповата о том, что Россия в «Отрывке» трактована «как проклятый Богом новый Вавилон» (*Гагарин И. С.* Дневник. Записки о моей жизни. Переписка. М., 1996. С. 288).

²¹ *Мицкевич А.* Дяды / Пер. В. Левика Ч. 3 // *Мицкевич А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1952. С. 262.

²² Там же. С. 279.

²³ *Mickiewicz A.* Dziady. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994. S. 303.

²⁴ *Бахтин Н. М.* Из жизни идей: Статьи. Эссе. Диалоги. М., 1995. С. 19.

²⁵ Там же. С. 20.

²⁶ *Brio V.* Под сенью наук: Лицеисты и филоматы // После юбилея. Jerusalem, 2000. С. 62.

²⁷ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 10. С. 872.

²⁸ *Бахтин Н. М.* Указ. соч. С. 20.



А. И. Журавлева

Поэма «Демон»

В истории русской классической литературы есть два случая (речь идет о больших по объему сочинениях — с лирическими стихотворениями это бывало нередко), когда величайшие произведения становились общенациональным культурным достоянием задолго до появления книги. Они распространялись в списках, заучивались наизусть, растворялись в языке в виде пословиц и крылатых слов, а книги — книги всё еще не было. Это «Горе от ума» Грибоедова и поэма Лермонтова «Демон». Белинский в статье «Стихотворения М. Лермонтова» ставит их рядом в этом отношении, говоря, что лермонтовская поэма «в рукописи ходит в публике, как некогда ходило “Горе от ума”»¹.

Сложная издательская судьба поэмы не была случайностью и простым следствием цензурных затруднений — она отражала и сложнейшую внутреннюю историю произведения.

Своеобразие творческого процесса Лермонтова, как известно, состояло в том, что многие свои замыслы он воплощал неоднократно, по-новому разрабатывая старый сюжет или используя отдельные фрагменты прежних текстов в других, более поздних произведениях. Поэт мог это делать свободно, потому что смотрел на свои ранние опыты, как на черновики, не предназначенные для печати. Публиковал он очень немногое.

Но даже если иметь в виду этот лермонтовский способ работы, следует признать, что история поэмы «Демон» необычна: можно сказать, что с этим замыслом поэт не расставался всю свою творческую жизнь.

Поэма росла и менялась вместе с автором. Начата работа в 1829 г., а последняя редакция, как установлено после более чем столетнего спора², относится к началу 1839 г. Десять лет из неполных тринадцати своей литературной деятельности Лермонтов

работает над этой поэмой именно как над целостным замыслом, сохранившим свое смысловое ядро, несмотря на все изменения. За это время было создано восемь редакций (предполагают, что была и еще, по крайней мере, одна — см. об этом в примечаниях И. Л. Андроникова к поэме «Демон»³). Первые пять автор рассматривал как незавершенные, но, создав шестую, счел поэму готовой к публикации.

Именно эта и две последующие редакции разошлись во многих списках. Читатели (они же создатели списков) нередко объединяли разные редакции, стремясь собрать в своем списке «всё лучшее». В сущности, сам характер последних редакций подталкивал к таким (конечно, недопустимым с точки зрения научной текстологии) действиям. Дело в том, что последние редакции действительно не отменяют полностью одна другую, но в чем-то сохраняют самостоятельный читательский интерес — а не только историко-литературный, как обычно бывает с редакциями, постепенно совершенствующими текст. Недаром по пути объединения разных редакций пошел даже Белинский, готовивший «Демона» к публикации в «Отечественных записках».

Вопрос о том, какой текст печатать в собраниях сочинений и тем более — в массовых изданиях поэм Лермонтова, можно считать решенным, если подходить к лермонтовской поэме с обычными теперь приемами научно достоверного издания классики. Основным принято считать текст, отражающий последний этап работы автора над произведением. При этом, если документально доказано, что какие-то изменения и пропуски были вызваны не творческими, а случайными, временными причинами (опасение цензурных преследований, желание скрыть связь с реальными прототипами или с живыми людьми, к которым обращено произведение), то подлинный текст следует восстановить по тем источникам, где он еще не был искажен.

Как будто правило ясное и простое, но на деле выполнить его не всегда легко: ведь довольно редко встречаются обыкновенные пропуски или замены слов в тексте. Гораздо чаще автор перерабатывает свое произведение — и в процессе этой переработки оно приобретает новые краски, новые мысли, что-то утрачивает, но чем-то и обогащается. Именно так изменяется «Демон».

Но, кажется, здесь дело обстоит еще сложнее: последняя редакция «Демона», относящаяся к началу 1839 г., едва ли осталась бы последней, если бы не гибель поэта. Лермонтов возвращался к любимому замыслу на всех этапах своего роста и развития; вероятно, он вернулся бы к нему и еще. То, что в течение двух лет он этого не сделал, не может опровергнуть такое предположение, если мы взглянем на хронологию прежних редакций. Между четвертой и пятой прошло около двух лет, между пятой и шестой — около четырех. Если вспомнить к тому же, что в последние годы своей жизни Лермонтов занят «Героем нашего времени» и участвует в военных действиях на Кавказе, предположение о временном характере перерыва в работе над «Демоном» покажется еще более вероятным. Последняя редакция «Демона» именно оказалась последней, а не была подлинным завершением работы над поэмой. И дело не в том, что в ней есть противоречия на, так сказать, фабульном уровне, которые, вероятно, были бы устранены. Важней другое: по своему содержанию, по самому характеру поэма такова, что работа над ней может быть только оборвана, а не закончена в полном смысле слова. Слишком много соединилось в поэме смысловых пластов, насущно важных для поэта идей, сквозных мотивов и излюбленных образов его творчества. «Демон», если можно так выразиться, не столько вещь, сколько процесс, открытый и длящийся. Это своеобразная модель *всего лермонтовского творчества*.

Читательская судьба поэмы «Демон» складывалась необычно: она оказывалась независимой от ее «типографской» судьбы. Распространенная в списках, лермонтовская поэма сразу же вошла в духовную жизнь русского общества. Широко известна оценка «Демона», данная Белинским в статье «Стихотворения М. Лермонтова»: «Мысль этой поэмы глубже и несравненно зреее, чем мысль “Мцыри”, и хотя исполнение ее отзывается некоторою незрелостью, но роскошь картин, богатство поэтического одушевления, превосходные стихи, высота мыслей, обаятельная прелесть образов ставит ее несравненно выше “Мцыри” и превосходит все, что можно сказать в ее похвалу. Это не художественное создание, в строгом смысле искусства; но оно обнаруживает всю мощь таланта поэта и обещает в будущем великие художественные создания»⁴. И в этой статье, и в рецензии на посмертное издание стихотворений

Лермонтова, выражая сожаление о том, что «Демон» не напечатан, Белинский-критик, объективно оценивающий достоинства и недостатки литературы, говорит о «незрелости» и некоторых художественных несовершенствах поэмы. Но для Белинского-читателя обаяние лермонтовского «Демона» было неотразимо. Собираясь сделать подарок своей невесте М. В. Орловой, он решил собственноручно переписать «Демона» и отдать переплести тетрадь с текстом. Его письма в это время пестрят цитатами из Лермонтова и особенно — из «Демона». Лермонтовская поэма как бы дала язык чувству горечи и негодования, которое мучило его мыслящих современников. Восхищаясь ранними произведениями Лермонтова в письме к другу, Белинский говорит: «...тут нет ни легкокрылого похмеля, ни сладкого безделья, ни лени золотой, ни вина и шалостей амура, — нет, это — сатанинская улыбка на жизнь, искривляющая младенческие еще уста, это “с небом гордая вражда”, это — презрение рока и предчувствие его неизбежности»⁵.

В 60-е гг. XIX в. поэма Лермонтова, став уже признанной классикой, вместе с тем как бы отдаляется от читателей. Безусловное владычество прозы в русской литературе этого времени выразилось, в частности, в том, что в сознании массы читателей меняются и сами критерии художественности поэзии: не поддающееся пересказу и логическому прояснению начинает представляться сомнительным. Классики революционно-демократической критики ценили Лермонтова как «поэта отрицания». Но массовый демократический читатель, кажется, уже не видит в Лермонтове «своего» поэта. Распространение утилитарных взглядов на искусство приводит и к прямым нападкам на Лермонтова. Радикальный последователь Писарева Варфоломей Зайцев в статье «Сочинения Лермонтова. Стихотворения К. Павловой», называя Лермонтова поэтом «провинциальных барышень» и «мечтательных служителей Марса», пересказывает «Демона», доказывая нелепость поступков героя и абсурдность поэмы в целом.

В эпоху окончательного торжества реализма обостряется критика индивидуализма. Литература середины прошлого века оставила нам интереснейшие свидетельства о бытовом преломлении созданных Лермонтовым образов романтических героев-индивидуалистов. О «печоринстве» как стиле поведения свидетельствуют Турге-

нев, Достоевский, Островский, Щедрин. Расхожий «демонизм» как бытовое явление получает тонкое истолкование в статье Ап. Григорьева «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина».

В 1875 г. была поставлена опера Рубинштейна «Демон». Она подчеркнула «восточный колорит», усилила орнаментальность, отчасти присущую и стилю поэмы, и, разумеется, по самим условиям жанра, приглушила философскую насыщенность великого лермонтовского произведения.

С новым расцветом русской поэзии в конце XIX — начале XX в. связано обострение интереса к лермонтовской поэме. Символическая образность, у истоков которой в русской литературе стоят Жуковский и Лермонтов, реабилитируется в сознании читателей и становится эстетически актуальной. Для этой поэтической эпохи характерна опора на культурную традицию, широкое проникновение в мир классических литературных образов. Лермонтовский Демон — одна из таких важнейших литературных реминисценций у Блока и Маяковского.

«Печальный демон, дух изгнания», — записал пятнадцатилетний поэт в 1829 г. И это начало прошло через все редакции, кроме наименее завершенной четвертой, в которой Лермонтов попытался изменить стихотворный размер поэмы.

«Печальный» и «изгнание» — вот центральные словообразы лермонтовского героя, мы бы даже сказали — доминанты его характера, если бы не было нелепостью говорить о характере духа. Лермонтовский Демон изгнан — и это с самого начала некое абсолютное изгнание: из рая, но и не в ад, а вообще из организованного, божественного миропорядка в «эфир», в пустоту, в бесконечные просторы Вселенной. Отсюда в поэме — постоянное присутствие бездны, звездного хаоса как зримой перспективы мироздания, и от одного варианта к другому усиливается осязаемость воздуха, ветра-вихря, разбегающихся пейзажей из туч и облаков, нарастает ощущение пространства, ощущение крыльев и полета.

«Чувством крыльев, возникающим от близости облаков и ветра» назвал Р.-М. Рильке свое впечатление от поэмы⁶, и это «чувство крыльев» оказывается порой у Лермонтова поражающе конкретным. Так, через все варианты проходит найденная уже в первом — строка о Демоне:

Он хочет в страхе удалиться...
Его крыло не шевелится!

Во второй редакции в эпизоде обольщения монахини о нем же:

Его опущенные крылья
Объаты участью бессилья.

Не будем говорить о некоторой неловкости последней строки — обратим внимание на зримую выразительность самого жеста крыльев. В четвертой редакции:

Так мыслил Демон. Медленно крылом,
Спускаясь на землю, рассекал
Он воздух.

Всё это тем более поразительно, что облик Демона в целом ни в малейшей степени не конкретизирован, его единственное описание («Пришлец туманный и немой...») и т. д.) подчеркивает именно бесплотность и невыразимость. В одной из ранних редакций есть упоминание о черных глазах Демона, но затем и эта деталь исчезает: остаются не глаза, а «неотразимый, как кинжал», взор.

Таким образом, единственной «вещной» деталью оказываются крылья, причем эта «вещность» достигнута не описанием самого предмета, а передачей его функции: мы видим крылья, потому что видим их жест и движение.

О крыльях Лермонтов говорит постоянно, и не всегда они так конкретны, как в процитированных выше строках. Иной раз это только упоминание, а не изображение, рассчитанное на зримое представление. Но иногда за упоминанием крыльев встает целый смысловой ряд, определяемый, в первую очередь, всё той же идеей движения, преодоления воздушного пространства. Особенно это заметно, когда Демон сталкивается с Ангелом и тяжелая, но стремительная материальность крыльев одного (подчеркнутая лексическими прозаизмами) как бы заслоняет прозрачную, духовно-идеальную неподвижность другого, которая, впрочем, может незаметно перейти в движение легкое, но одновременно медленное, как бы сонное (в последних редакциях).

Тихая и светло-яркая фигура ангела, замершего в молитве у могилы героини, открыто противостоит, например, в пятой редакции молчаливому и мощному, сверкающему во тьме полету, почти падению Демона:

И кудри мягкие, как лен,
С главы венчанной упали,
И крылья легкие, как сон,
За белыми плечью сияли
.....
Тогда над синей глубиной
Дух отверженья и порока
Без цели мчался с быстротой
Новорожденного потока.
Страданий мрачная семья
В чертах недвижных таилась;
По следу крыл его тащилась
Багровой молнии струя.

Создается впечатление, что Лермонтову надо прежде всего оживить в сознании читателя сам мотив полета, воздуха и движения. Описание движения материализует, конкретизирует идея бесконечного простора, этого тяжелого пространства изгнания и вечно-го одиночества.

Во всей русской поэзии стихия простора, высоты и полета, необычайно свободное пространственное воображение, пожалуй, ни у кого не было выражено ярче, чем у Лермонтова. Глаз как бы охватывает разом весь бескрайний мир: гора видит гору, сосна — пальму, «звезда с звездой говорит»; Россия видится откуда-то сверху, с облачной высоты, а затем сразу же прикасаешься к ее земле так, что конкретней некуда, — «Проселочным путем люблю скакать в телеге...». И удивительная динамичность пейзажа, внутри которого ничто не стоит на месте, а движется (или увидено глазами движущегося) явно берет начало от особой, биографически обусловленной точки наблюдения: романтический мотив странничества и связанного с ним одиночества постепенно обретает у Лермонтова житейскую достоверность в рамках общей темы — изгнания. Лермонтовская личная судьба словно позаботилась, что-

бы придать этой теме особую убедительность и даже закрепить ее за знакомым с детства маршрутом: ссыльный офицер не раз долго ехал через степные просторы, прежде чем увидел вдали цепь кавказских гор. «Синие горы Кавказа, приветствую вас!» Синие они потому, что на горизонте, — это взгляд издалека, с равнины.

В горах — кругом одни горы, а равнина приучает ценить гору, любить и замечать всякую возвышенность. И нет ничего удивительного в том, что в русских сказках или былинах горы высокие (как и море-окиян) попадаютя то и дело — куда чаще, чем в реальном русском ландшафте. Собственно, о Лермонтове можно сказать, что он впервые с такой силой и страстью реализовал в письменной литературе эту на первый взгляд парадоксальную, а в сущности, очень естественную, исконную черту национального сознания, если угодно — национального пространственного ощущения.

Любопытно, что пейзажи романтических баллад Жуковского — то есть первые лирические пейзажи в русской литературе (несомненно, бывшие сильнейшим литературным впечатлением для современников) — отличались явно повышенной гористостью. Русский литературный пейзаж начинался как раз с пейзажа экзотического — и в этом-то опять-таки видится некая естественная закономерность. Крутизна, картинность шотландских и рейнских скал особенно эффектно должна была вписываться (в сознании читателей, разумеется) в пейзажи среднерусской равнины. Сама же эта равнина, как и многое другое в нашей поэзии, ведет начало, конечно, с Пушкина. С него же на место достаточно условного «переводного» горного пейзажа Жуковского встал в русской литературе реальный Кавказ, во всем его действительном, «физическом» величии.

В горах все чрезвычайно, экстремально. Здесь сведены вместе все крайности, и горы по праву, наверное, могли бы быть названы наиболее романтическим пространственным образом мироздания. Горы для жителей обычной, равнинной местности — иной мир в полном смысле этого слова, центр всего исключительного и необычайного, мир, где норма — блаженство или катастрофа, где все увеличено в десятки, а то и сотни раз. Такой мир для романтического сознания закономерно становится средоточием всех секретов бытия, знаком предельного напряжения страстей и мысли.

И лермонтовский Демон среди лермонтовского Кавказа — явление естественно грандиозное и максимально масштабное.

Но это «свое» пространство герой поэмы обрел не сразу. В литературной традиции романтизма, на которую опирался в работе над «Демоном» Лермонтов, образ ангела, взбунтовавшегося против Творца и наказанного бессмертием и вечным изгнанием (трактовка романтиками этого древнего, библейского сюжета восходила к поэме Мильтона «Потерянный рай», где едва ли не впервые в литературе мятеж Сатаны был опозитизирован), обычно связывался с подчеркнуто отвлеченным, астральным пространством. Оно и понятно: такое место действия прямо соответствовало исполинским героям, выступающим без каких-либо земных «посредников», в своем прямом мифологизированном виде.

Лермонтовский Демон также принадлежит к неземным существам и олицетворяет высшую, субстанциональную силу, но он полюбил смертную, что заведомо определило конфликт в самом же этом сюжете, точнее, в его ядре, оставшемся неизменным на всех этапах работы над поэмой (любовь падшего ангела к земной красавице, любовь-обольщение и искушение): романтическая идея любви как спасения от одиночества и изгнания (линия Демона) наложилась на представление о пагубности дьявольской страсти для человека. Последнее было особенно заметным в первых редакциях поэмы, героиней которых являлась монахиня.

И вот что характерно: художественное пространство первых редакций «Демона», особенно на фоне предшествующей литературной традиции, отличалось своей замкнутостью, мы бы даже сказали, приземленностью. Различные преграды: «голубой свод» небесной сферы, под которым «блуждал» «печальный Демон», «угрюмый свод» монашеской кельи, где он впервые увидел героиню, «ледяной грот», куда удалился «бедный Демон» после первого посещения обители — явно ограничивали свободный полет «духа изгнанья», приковывали его к земле. Да и сама земля представляла в этих редакциях преимущественно как безжизненное, плоское пространство: «земли пустынные равнины», «седая равнина моря» и т. п.

Все изменилось с появлением в поэме Кавказа: полет Демона в буквальном смысле слова стал выше — теперь это не полет

под чем-либо, но всегда полет *над*: «над грешною землею», «над вершинами Кавказа». Своды разрушились, песня монахини, раздававшаяся у монастырского окна, сменилась танцем Тамары на кровле дома Гудала, в окружении гор и солнечного заката; место пустынных равнин заняли долины «роскошной Грузии», — словом, художественный мир поэмы беспредельно расширился и расцвел «красами живыми». И все в нем оказалось взаимосвязанным и взаимопроникающим.

«Вечные туманы» звездных просторов словно спустились с Демоном на Кавказские горы. «Пришлец туманный и немой» является героине «в тумане легком фимиама» священной обители, стоит только Тамаре подумать о нем, как... «нет сил дышать, туман в очах».

«Кочующие караваны» светил — память Демона об утраченной космической гармонии — как бы повторяются на земле: богатый свадебный караван, который «жених нетерпеливый» ведет навстречу встающему туману и своей гибели. А в конце поэмы — торговые караваны, идущие «звоня, издалека» по Койшаурской долине, — деталь пейзажа и одновременно знак, символ неустанного движения вечно обновляющейся жизни.

Такое постоянное пересечение земного и небесного, вечного и преходящего затрагивает самое существо поэмы и выводит нас к тому ее уровню, на котором собственно и разворачивается конфликт Демона с мирозданием. Этот конфликт с самого начала работы Лермонтова над «Демоном» имеет чрезвычайно личный характер. Вспомним, что Демон «презрительным окинул оком / Творенье Бога своего». Несовершенство мироздания Демон воспринимает как личную обиду, свой бунт против Творца — как акт справедливой мести за это несовершенство. Такой максимализм — органическая черта романтического мировосприятия, и Лермонтов в поэме сосредоточен на своей коренной проблеме: раскрытии самого «механизма» судьбы, бунте личности (в ее предельном символическом выражении) против мира.

Проблема бунта вообще принадлежит к числу основных проблем русской общественной и философской мысли 30-х гг. XIX века. В центре этой проблемы стояла, конечно, декабрьская катастрофа. Чем дальше, тем становилось яснее, что поражение

восставших не было простой случайностью, результатом стечения обстоятельств: оно имело более глубокие причины. Размышления об этих причинах привели к критическому пересмотру многих историко-политических представлений предшествующей эпохи — и, в частности, к сомнению в том, что бунт героических граждан может изменить существующее положение вещей. Что человек не свободен социально, это было ясно и декабристам. Но свободна ли его воля, может ли он повернуть самый ход истории?

Неприятие общественного быта своего времени при утрате веры в возможность «волевого» преобразования жизни — одна сторона сознания мыслящих людей эпохи. Наряду с ней развивалась и другая: сомнения в готовых истинах и суждениях, тотальный критицизм, направленный и на русскую историческую действительность 30-х гг. и вместе с тем обращенный внутрь, к «критике души» современного человека.

Однако при отсутствии всякой общественной практики, всякого действия чувство ненависти к этому социуму перерастало в метафизическое противопоставление мыслящего человека всему миру, жизни всего человечества, а сомнение в готовых истинах незаметно превращалось в недоверие вообще к каким бы то ни было абсолютным ценностям, нравственным, социальным. Человек чувствовал себя бесконечно одиноким во враждебном мире, противостоящим всему человечеству, могучим и в то же время бессильным что-либо совершить. Вот такое состояние ума, такой психологический комплекс и принято называть демонизмом. Хотя демонические мотивы разрабатывались и до Лермонтова не только в западно-европейской литературе, но и у нас, в русской культуре представление об этом явлении прежде всего связано с поэзией Лермонтова.

Для демонического героя мир разделен на «Я» и всё остальное человечество, толпу, чернь, которая живет без всякой мысли и погрязла в пороках. Мотив демонизма или прямо образ Демона — спутник лермонтовской поэзии на протяжении всей его творческой жизни, от юношеской лирики до неоконченной поэмы «Сказка для детей». И, разумеется, эта важнейшая тема претерпела у Лермонтова значительные изменения, затронувшие и творческую историю «Демона» — поэмы, ставшей средоточием идеи демонизма.

В ранних редакциях близость героя автору безоговорочна, а в третьей — прямо декларируется поэтом в посвящении, где Лермонтов проводит параллель между фабулой поэмы и своей жизнью. В стихотворении «Я не для ангелов и рая...», которое ряд исследователей считает наброском послесловия или посвящения к «Демону», уже более тонко утверждается близость автора к герою поэмы, — это не событийные параллели, а духовное подобие:

Как демон мой, я зла избранник,
Как демон, с гордою душой
Я меж людей беспечный странник,
Для мира и небес чужой...

Но главное, конечно, не прямые и даже несколько наивные декларации, которые к тому же довольно быстро исчезают. Гораздо важнее безусловная поэтизация героя и то обстоятельство, что все его пылкие монологи (а объем их возрастает в более поздних редакциях) неотличимы по интонации и стилистике от той линии лермонтовской лирики, где собственные размышления поэта находят прямое и непосредственное выражение («Дума», «Поэт», из ранних стихов — «Гляжу на будущность с боязнью...» и многие другие).

Эта монологическая линия «ораторской» лирики, за которой стоит философская и социальная проблематика 1830-х гг. (Чаадаев писал, что «в наш век философское есть форма социального»), входит в поэму в качестве важного драматического элемента, вступающего в сложное взаимодействие с остальными ее жанровыми составляющими. Все говорит о том, что вначале Лермонтов пытался следовать канону традиционной романтической поэмы с ее намеренной отрывочностью сюжета, когда отдельные наиболее драматические эпизоды жизни героев освещаются как бы вспышками, погружая во тьму всю их историю в целом. Во второй редакции таинственностью окутано прошлое монахини, после диалога между нею и Демоном, завершающегося рассказом Демона о себе, идет сцена погребения героини. О смерти же ее не сообщается. Более того, описывая обряд отпевания, автор лишь в самом конце строфы говорит, над кем он совершается, намеренно затягивая не-

доумение читателя. И резко изменяется самый тип повествования, начиная с шестой редакции, создававшейся после первой кавказской ссылки поэта.

Лермонтов здесь подробно объясняет, как и почему попала в монастырь юная красавица Тамара, вводит в поэму живые и правдивые картины феодального быта Грузии, психологически мотивирует поступки и переживания героев, словом, в «Демоне» появляется то, что некоторые исследователи истолковывают даже как «элементы реализма».

Но вместе с тем чудесное, фантастическое отнюдь не уходит из поэмы, скорее даже наоборот, значение его постоянно возрастает, только теперь истинность невероятного все более утверждается через точность и верность отдельных подробностей. <...>

Подобное соединение конкретных, «реалистических» деталей с общей, так сказать, мировоззренческой условностью содержания было свойственно одному из самых популярных жанров романтизма, балладе — сюжетному стихотворению легендарного характера, в котором вполне реальные, хотя, может быть, и случайные с житейской точки зрения события трактуются как результат вмешательства потусторонних сил в жизнь людей.

Собственно говоря, признаки «чистой» баллады имеет в «Демоне» уже история грузинской княжны и ее жениха, гибнущего по дороге на брачный пир из-за того, что он пренебрег предсказанием, нарушил обычай (князь, как мы помним, спеша к невесте, не помолился в часовне, в которой всегда молились путники). Гибель князя с житейской точки зрения — нелепа, случайна и не более того, но рассказ о ней настоятельно указывает на что-то, прямо противоположное случаю, — на закономерность, на определенный и обязательный порядок, по которому стоит человеку нарушить какое-либо условие (полное, истинное его значение ведомо только там, наверху), как неотвратимо наступает наказание.

Но фатализм в целом не столь уж и присущ традиционной балладе (скорее это черта именно лермонтовской интерпретации жанра), хотя логика вины и воздаяния в ней всегда присутствует.

Именно так построена баллада о гибели жениха Тамары с точки зрения ее героев, для которых высшая сила, вмешивающаяся в их дела и намерения, остается совершенно неведомой.

Читателям, в отличие от старого Гудала и его близких, известно, что князь не только по своей удалости «презрел» обычай предков и не помолился в спасительной часовне — здесь оказался замешан и Демон, увидевший во «властителе Синодала» соперника и решивший погубить его:

Его коварною мечтою
Лукавый Демон возмущал:
Он в мыслях, под ночью тьмою,
Уста невесты целовал...

Но если Демон и есть та таинственная сила, которой дано управлять судьбой людей или, во всяком случае, вмешиваться в их жизнь по своей прихоти, то, значит, нам удалось наконец по воле автора проникнуть в самое переплетение «высших» пружин и механизмов, удалось не только прикоснуться, но и встать на одну ступеньку с неведомым, и дело теперь лишь за тем, чтобы как следует осмотреться.

Однако оказывается, что выход на такой «сверхъестественный» уровень дает гораздо меньше, чем ожидалось, что пружинами и механизмами таинственного движет, в свою очередь, нечто совсем иное... Демон, с точки зрения несчастного жениха, действительно всемогущ, во всяком случае — непреодолим, но всемогущество его, если приглядеться, едва ли не ничтожно, и трагическое для людей событие — всего лишь некий фокус, ловко проделанный Демоном, к тому же фокус довольно подлый — коварное нападение из засады. Демон точно знает о существовании таинственного механизма наказания, но сам не имеет к нему прямого отношения. Он просто «пристроил», по выражению одного литературного героя, жениха Тамары под неотвратимое действие этого механизма и, выступив в качестве обыкновенного «мелкого беса», злорадно подтолкнул отважного князя на «балладный» путь, который закономерно и привел того к гибели.

Про Демона в начале поэмы было сказано, что он «властвует» землею. Но, как начинает выясняться, власть эта по своим размерам отнюдь не необъятна, да и вообще в существе своем весьма проблематична. Ограниченность могущества Демона становится особенно заметной, когда речь заходит об истории его отношений

с Тamarой. Желал ли Демон смерти Тamarы? Вопрос этот, имеющий свою обширную литературу, по правде сказать, представляется в такой постановке наивным, даже нелепым. Демон и есть демон, а не человек: некий фантом, дух, отвлеченность. Не предмет, а проекция изображения. И какой он, и чего желает, во многом зависит от того, какие черты людского характера и поведения в данный момент проецируются.

Во всяком случае, хотя Демон, по всей видимости, и «контролирует» свои отношения с Тamarой — общая, так сказать, итоговая их неудача (как ни трактовать ее причинно-следственную связь с гибелью Тamarы) заставляет вспомнить опять-таки про балладу с ее героями-людьми, столкнувшимися с неодолимой и губительной силой рока. И Демон здесь выступает как типичное страдательное лицо, жертва силы гораздо более могущественной, чем он сам. Она как будто в поэме прямо названа, постулирована, но именно поэтому Божественная власть как бы исключена из художественной системы произведения — во всяком случае, в тех формах и на том уровне, на каком действует Демон. К тому же мы видим, что даже непосредственный представитель Творца — Ангел — вовсе не является последней инстанцией, от которой все зависит — один раз Ангелу дано, другой раз не дано повлиять на ход событий.

В эпилоге поэмы, где по всем законам жанра и нужно искать победителя (ведь поле битвы, в конце концов, всегда остается за ним), мы находим, в сущности, только само это «поле» — цветущий и грозный Кавказ. Тот самый дикий и чудесный «Божий мир», от великолепия которого с таким презрением отворачивался Демон и который теперь открыто и всесильно празднует свое торжество над всяким презрением и ненавистью, над любыми человеческими или демоническими трагедиями. Но великое равнодушие, с каким «Божий мир» превратился из места действия поэмы в ее итог, ясно показывает, что и в эпилоге никто не собирается разрешать все вопросы и отменять все противоречия бытия. Напротив, они будут постоянно множиться, исчезать, забываться и возникать вновь в общем и непрерывном потоке вечно разрушаемой и вечно обновляющейся жизни.

В «Демоне» Лермонтов сделал попытку объединить все три жанровых начала: балладу, романтическую поэму и лирику. Этим

трем началам соответствуют и три степени раскрытия описываемого. Замкнутая и многозначная баллада, романтическая поэма вокруг и по поводу этой баллады, с присущим (в противоположность балладе) жанру романтической поэмы пафосом некоего максимального изъяснения, торжеством риторического начала. И, наконец, непревзойденная лермонтовская лирика. Баллада лапидарна, таинственна и, ничего не называя, подразумевает всё. Она выводит в поэму. Поэма рассказывает, объясняет, она чрезвычайно пространна и щедра, но в итоге, оказывается, сама тяготеет к балладности и требует следующей ступени раскрытия. И поэма несет в себе лирическое лермонтовское начало (с характерным для Лермонтова единством чувства и анализа). На этом уровне драма Демона оказывается совершенно тождественной общей драме лирического героя лермонтовской поэзии. А балладность, таинственность и драматичность — не секрет, который можно раскрыть, а сама сердцевина драмы бытия в лермонтовском ощущении, самый интимный и постоянный лирический потенциал его стихотворений. Из необъятного космоса, к которому адресует нас баллада и в котором обитает сила, влияющая на судьбы людей, поэма, сделав виток, возвращает нас на землю, ибо *секрет Демона в том, что он естественно связан внутренне собственной личностью* — как и лирический герой Лермонтова. «Демон» связывает воедино фольклор и мифологию — через балладную традицию — с психологизмом: начало литературы XIX века — с ее вершинами, Жуковского и романтиков — с Достоевским и Толстым.

Поэма «Демон» действительно сгусток противоречий, и, конечно, гораздо серьезнее и очевиднее при непосредственном чтении те из них, которые мы улавливаем не в событийной, а в философской ее сфере. Но дело в том, что «свести» эти противоречия было для Лермонтова немислимо: ведь «Демон», как уже говорилось, был необычным произведением, он был «процессом», отражением движущегося, ищущего сознания эпохи. Эти противоречия (и главное из них — противоречие между поэтизацией деяния, «высокого зла» и постепенно кристаллизирующейся мыслью о бесплодности и обреченности индивидуалистического бунта, о разрушительной и жестокой силе демонизма) не были разрешены в самой жизни. В восьмой редакции «Демона» с равной силой звучат и клятва ге-

роя («Хочу любить, хочу молиться, / Хочу я веровать добру»), и последние горькие строки о нем («И проклял Демон побежденный / Мечты безумные свои, / И вновь остался он, надменный, / Один, как прежде, во вселенной / Без упования и любви!..»).

Философская сторона поэмы вообще меньше всего может быть истолкована как некая стройная система рассуждений, как логически непротиворечивый ответ на коренные вопросы бытия. Лермонтовская эпоха, о которой Белинский сказал: «Вопрос — вот альфа и омега нашего времени», — не была временем ответов и решений. Зато она училась бесстрашно мыслить. Великая поэма Лермонтова осталась в русской культуре и памятником этой эпохи, и, что еще важнее, символом тревожного, ищущего истины духа.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. Гл. 10. С. 157–174.

¹ *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 4. С. 544.

² См.: *Найдич Э. Э.* Последняя редакция «Демона» // Русская литература. 1971. № 1. С. 187–201.

³ *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1976. Т. 2. С. 534–542.

⁴ *Белинский В. Г.* Указ. соч. Т. 4. С. 544.

⁵ Там же. Т. 12. С. 85.

⁶ См.: *Рильке Р.-М.* Ворпсведе, Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 68.



В. Ш. Кривонос

«Повесть» и «поэма»
в «Мертвых душах» Н. С. Гоголя

В литературе о «Мертвых душах» уже обращалось внимание на сочетание в авторских высказываниях взаимосвязанных понятий «повесть» и «поэма», прилагаемых к пишущемуся произведению; они рассматриваются исследователем как «обозначения жанра»¹. Точнее, однако, было бы считать их не жанровыми дефинициями, а терминами метатекста, то есть текста о тексте, имеющими непосредственное отношение к проблеме литературной условности и служащими знаками многослойной и сложно устроенной вымышленной реальности, где неуместны прямые теоретические рефлексии².

Создавая «Мертвые души», Гоголь сознательно «конструирует совершенно новое жанровое целое», для обозначения которого «решает воспользоваться словом “поэма”»³. Выставленное на обложке «Мертвых душ» слово «поэма» фигурирует «как *прямое обозначение жанра*» — с акцентом на «жанровой уникальности»⁴. Что касается высказываний изображенного автора⁵, о которых идет речь, то они являются элементами метаповествования, обращенного, как и любой вид метатекста, «не только к предмету, но и к авторскому слову о нем»⁶. Фигурирующие в этих высказываниях понятия, которые условно можно назвать *теоретическими*, и наделяются функциями терминов метатекста. Их содержание определяется не соотносительностью с их специальными значениями в *профессиональном языке*, а исключительно контекстными смысловыми связями.

Специфика метаповествования обусловлена отношением между такими функционально различающимися формами изображенного автора, как повествователь, излагающий некую сюжетно организованную историю, и условный создатель пишущегося про-

изведения. Хотя разные стратегии метаповествования по-разному формируют его структуру, неизменной остается направленность здесь авторской саморефлексии на акт творчества⁷. В «Мертвых душах» предметом и темой авторских рассуждений становятся и процесс создания произведения, и процесс повествования; термины метатекста используются изображенным автором, совмещающим функции повествователя и субъекта творчества, для характеристики как того, так и другого процесса.

Отметим, что термины метатекста, к которым прибегает автор, отличаются метафоричностью и не являются терминами в строгом смысле этого слова, то есть специальными понятиями, стилистически нейтральными, лишенными эмоциональной экспрессии и не связанными с контекстом. Сдвиг и метаморфоза значений делают их *автометафорами*, не просто характеризующими пишущееся произведение, но выражающими *метафорическую самоидентификацию* его условного творца⁸.

Метафорический характер терминов метатекста становится особенно заметным в ситуации их пародийного отражения в речи почтмейстера, фиктивного «автора» вставного текста — «Повести о капитане Копейкине»: «“Капитан Копейкин”, повторил он, уже понюхавши табаку, “да ведь это, впрочем, если рассказать, выйдет презанимательная для какого-нибудь писателя, в некотором роде, целая поэма”»⁹.

Было высказано мнение, что для рассказчика «поэма — чужой жанр» и что изображенный автор «называет этот рассказ “повестью”»¹⁰. Однако почтмейстер, прибегающий к устной форме рассказывания, видит в «поэме» скорее не чужой жанр, но чужой тип повествования, книжно-письменный. Кстати, почтмейстеру, открывшему («начал так») рассказ о Копейкине названием «истории», которую присутствовавшие чиновники «изъявили желание узнать» (VI, 199), принадлежат оба определения — и «поэма», и «повесть», причем жанрового смысла в эти определения он точно не вкладывает. Будучи рассказанной, *история* может обернуться «в некотором роде, целой поэмой», если *какой-нибудь писатель* сочтет ее «презанимательной». Пока что, в рассказе почтмейстера, этим характерным свойством наделяется сама «повесть». Ср.: «У Гоголя, впрочем, это обозначение неявное: “повесть” может

быть просто синонимом “истории?”¹¹. В случае «Повести о капитане Копейкине» синонимом устной «истории» действительно оказывается ориентированная на устное изложение «повесть».

Рассказанная «повесть» рождается в форме устной импровизации как плод городского говорения¹². В комической (стилизованной под комический сказ) речи почтмейстера, выражающей его *отчужденность* от объекта рассказа¹³, слова «поэма» и «повесть» выступают в роли *отчужденного* чужого слова и служат смеховыми двойниками используемых автором терминов метатекста; перенос этих терминов на устную историю усиливает свойственное им не прямое значение: идентифицируя *какого-нибудь писателя* с «поэмой» («в некотором роде» — потому как воспроизводит рассказанную историю), себя рассказчик идентифицирует с «повестью» (то есть непосредственно с рассказанной историей).

Между тем наблюдаемые в «Повести о капитане Копейкине» метаморфозы терминов метатекста вскрывают их долитературный и литературный генезис; в первую очередь это касается слова «повесть», в котором «отчетливо сохранилось дописьменное значение одного из разговорных жанров»¹⁴. Так и в авторской речи обнаруживается близость по значению слова «повесть» слову «разговор». Ср.: «Но мы стали говорить довольно громко, забыв, что герой наш, спавший во всё время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию» (VI, 245). Автор, используя «случай поговорить о своем герое» (VI, 222), пока тот спал, рассказал читателю «повесть» героя — историю его жизни от рождения до настоящего момента; «повесть» здесь и есть история героя, поведанная читателю автором. Она рождается в результате разговора, в который автор вступает с читателем, как «Повесть о капитане Копейкине» рождается в результате рассказа почтмейстера, обращенного к слушателям; разговор этот, подобно рассказу почтмейстера, и принимает форму *повести*: автор рассказывает *повесть* своего героя.

В слове «повесть», как оно использовалось в литературе пушкинско-гоголевского времени, значимым было указание на «нефикциональность сюжета», основанного на *истинном* происшествии, ставшим, например, предметом молвы, литературная обработка которой лишь обнажает родственную природу поэти-

ческой истории и послужившей для нее источником истории бытовой¹⁵. Ср.: «Везде, где бы ни было в жизни, среди ли черствых, шероховато-бедных и неопратно-плеснеющих низменных рядов ее, или среди однообразно-хладных и скучно-опрятных сословий высших, везде хоть раз встретится на пути человеку явление, не похожее на всё то, что случалось ему видеть дотоле, которое хоть раз пробудит в нем чувство, не похожее на те, которые суждено ему чувствовать всю жизнь. <...> Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась» (VI, 92). Хотя автор в приведенном рассуждении и не следует буквально установке на невыдуманность составивших сюжет событий, параллель между случающимся «в жизни» и случившимся в «повести» представляется знаменательной; автор актуализирует значимую для метаповествования семантику слова «повесть» как жизненно достоверной истории: «в нашей повести» все так, как «в жизни».

Восходя этимологически к слову «весть», означающему *знание*¹⁶, слово «повесть» и обозначаемые им разговор-рассказ-история приобретают временное и сюжетное измерение: «временная протяженность», выраженная в этом слове и «превращающая знание *факта* в сюжет»¹⁷, преобразует весть о каком-то событии в повествование, где эта весть и это событие найдут свое мотивированное объяснение. Ср., как комментирует автор известие о решении героя «навестить помещиков Манилова и Собакевича, которым дал слово»: «Может быть, к сему побудила его другая, более существенная причина, дело более сурьезное, ближе к сердцу... Но обо всем этом читатель узнает постепенно и в свое время, если только будет иметь терпение прочесть предлагаемую повесть, очень длинную, имеющую после раздвинуться шире и просторнее по мере приближения к концу, венчающему дело» (VI, 19). Посредством термина метатекста автор характеризует процесс повествования, на который прежде всего и направлена здесь его рефлексия; протяженность и структурные трансформации, будучи отличительными приметами повествовательной формы, служат и метафорическими признаками «предлагаемой повести», указывающими на ее способность видоизменяться и приобретать новый и иной облик.

Именно эта способность и оказывается определяющим свойством смыслового конструкта, формируемого авторской рефлексией и именуемого «повестью»: «Но... может быть, в сей же самой повести почуются иные, еще доселе небранные струны, представнет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения» (VI, 223). Смена ракурса, изменяя видение автором «сей же самой повести», с которой он себя по-прежнему идентифицирует, открывает перспективу возможного изменения ее образно-смыслового состава. Ср.: «Как произвелись первые покупки, читатель уже видел; как пойдет дело далее, какие будут удачи и неудачи герою, как придется разрешить и преодолеть ему более трудные препятствия, как предстанут колоссальные образы, как двинутся сокровенные рычаги широкой повести, раздастся далече ее горизонт, и вся она примет величавое лирическое течение, то увидит потом» (VI, 241).

К прежним определениям «повести» («предлагаемая», «очень длинная», «наша», «сей же самая»), выделяющим ее отдельные признаки, актуальные для той или иной повествовательной ситуации, добавлен эпитет «широкая», останавливающий внимание читателя на ожидаемой структурно-содержательной метаморфозе, которая радикально преобразит облик пишущегося произведения. Используемые автором метатекстовые элементы («колоссальные образы», «сокровенные рычаги», «горизонт», «величавое лирическое движение») несут в себе представление об акте творчества, который породит «широкую повесть». При этом существенно расширяются смысловые границы «повести» как термина метатекста, сближающие (но не отождествляющие) его с другим подобным термином — «поэма».

Возлагая упование на «терпение» читателя «прочсть предлагаемую повесть, очень длинную» и сразу вслед за этим знакомя его с Селифаном и Петрушкой, автор оговаривается, что хотя «они лица не так заметные, и то, что называют, второстепенные или даже третьестепенные, хотя главные ходы и пружины поэмы не на них утверждены и разве кое-где касаются и легко зацепляют их», но он, однако, «любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем»

(VI, 19). Объясняя читателю скрытый от того механизм создания пишущегося произведения, автор обратным ходом раскрывает вероятную причину протяженности повествования; в рамках развернутого рассуждения, касающегося сферы творчества, термины метатекста «повесть» и «поэма» оказываются контекстуальными синонимами. В контексте же метаповествования синонимическое значение приобретают и такие метафорические выражения, как «пружины поэмы» и «сокровенные рычаги широкой повести», посредством которых автор в равной мере идентифицирует себя и с «повестью», и с «поэмой».

Однако в том же контексте различимы и смысловые нюансы, определяющие особенности авторского словоупотребления, если по ходу повествования возникает необходимость обратиться к тому или к другому термину метатекста. Так, когда бричка уносит Чичикова от Ноздрева, «молоденькая незнакомка», роль которой в сюжете раскроется позже, неожиданно не только для героя, но будто и для автора появляется вдруг «в нашей повести» (VI, 92); затем, по воле уже самого автора, решившего ответить притчей на обвинения «патриотов», два внесюжетных персонажа «нежданно, как из окошка, выглянули в конце нашей поэмы» (VI, 245). В авторской речи выражения «наша повесть» и «наша поэма» служат своего рода *этикетными* формулами, напоминающими читателю о нормах литературной условности¹⁸. Повторяясь, определение «наша» констатирует принадлежность «повести» и «поэмы» их условному творцу, но в случае «нашей повести» речь идет о сюжетном событии (и соответственно о сюжетных «рычагах»), а в случае «нашей поэмы» — о событии рассказывания (и соответственно о композиционных «ходах» и «пружинах»). Персонажи потому и *выглянули* не раньше, а именно *в конце*, так как именно *в конце*, предвидя, что «две большие части впереди» (VI, 246), автор должен был направить восприятие читателей в нужное ему русло.

Если «повесть» повествуется, то «поэма» строится; отсюда показательные ссылки автора на элементы строящейся конструкции. Ср.: «И вот господа чиновники задали себе теперь вопрос, который должны были задать себе вначале, то есть в первой главе нашей поэмы» (VI, 195). Правда, в ссылках такого же рода, предшествующих приведенной, слово «поэма» не упоминается: «Из предыду-

шей главы уже видно, в чем состоял главный предмет его вкуса и склонностей, а потому не диво, что он скоро погрузился весь в него и телом и душою» (VI, 40). Или: «Жители города и без того, как уже мы видели в первой главе, душевно полюбили Чичикова, а теперь, после таких слухов, полюбили еще душевнее» (VI, 156). Зато самым очевидным образом совпадают принципы метаописания строящегося произведения; всюду подразумеваются главы «поэмы», поскольку «поэма», а не «повесть», членится на главы и строится из глав.

Но «поэма» не просто строится, но творится; этимологически слово «поэма» связано с греческим ποιημα, означающим «(поэтическое) творение»¹⁹, в смысле же терминологическом оно обозначает самое это творение — (литературное) творение автора. Метафорическая основа термина метатекста отчетливо проступает в номинации своего творения автором, который «никак не решается внести фразу какого бы ни было чуждого языка в сию русскую свою поэму» (VI, 183). Выделяя и подчеркивая у «поэмы» общий признак с языком, на котором она написана, автор использует эпитет «русская» в непрямом значении, как бы приравнивая *сию русскую свою поэму* к русскому языку. Тут возникает иная мера условности, чем в случае с «предлагаемой повестью»: автор творит *русскую поэму*, но *русская поэма* будто творится и самим русским языком, не только носителем, но субъектом которого выступает автор.

Следующее авторское рассуждение, затрагивающее происхождение самой идеи «поэмы», выражает меру условности, без владения которой читателю не понять специфику метаповествования: «И вот таким образом составился в голове нашего героя сей странный сюжет, за который, не знаю, будут ли благодарны ему читатели, а уж как благодарен автор, так и выразить трудно. Ибо, что ни говори, не приди в голову Чичикова эта мысль, не явилась бы на свет сия поэма» (VI, 240). Слово «странный» выражает отношение авторского высказывания к предмету изображения и несет значение утверждения: «сюжет», с авторской точки зрения, действительно «странный»²⁰. Ср.: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями...» (VI, 134). В метаповествовании слово «странный» выполняет функцию различения двух миров: мира автора как субъекта творчест-

ва и созданного его воображением мира «поэмы», где и «сюжет», и «герои» действительно «странные», то есть необычные, имманентные столь же необычному авторскому творению.

Можно сказать, что «мысль», лежащая в основе «странного сюжета», приписана герою, у которого ее будто и позаимствовал автор, героя вместе с его «мыслью» и породивший; таков парадокс отношения автора к Чичикову, отличающийся от отмеченного С. Г. Бочаровым парадокса отношения «я» и Онегина тем, что это отношение именно автора к герою, но не автора и героя²¹. Герой остается в изображенной действительности, не пересекая разделяющую его и автора границу; автор остается в мире творческого акта, картину которого он своим рассуждением и воссоздает: вымышленный герой замысливает план действий, названный автором «странным сюжетом», но в «странный сюжет» этот план преобразуется только в творимой автором «поэме», где все, и порядок событий, и образ героя, облекаются новым смыслом. Ср.: «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес. И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» (VI, 242).

Итак, проанализированные метавысказывания автора не имеют в виду, как нам представляется, «превращение повести в поэму»²² и тем более подобное превращение не определяют. Термины метатекста «поэма» и «повесть», не образуя симметричной пары, используются автором, оборачиваясь то повествователем, то субъектом творчества, для обозначения и именования разных сторон одного и того же объекта; взаимодополняя друг друга, они подчеркивают смысловую связность и смысловую непрерывность метаповествования. Именование пишущегося произведения то «повестью», то «поэмой» каждый раз мотивируется сменой ракурса, подчиненной цели метаповествования, где авторские рефлексивные суждения выполняют функцию «точек исхождения смысла»²³. При этом всякий раз и изображенная действительность, и мир творческого акта так или иначе соотносятся автором с терминами метатекста «повесть» и «поэма» — и соотносятся таким способом с самими собой. Соотносятся — и удваиваются, образуя удвоенный, но единый универсум авторского сознания.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Кормановские чтения: Статьи и матер. Межвуз. науч. конф. Ижевск, 2011. Вып. 10. С. 47–54

¹ *Тамарченко Н. Д.* Гоголь и проблема метаромана: отражение жанровой структуры в повествовании и сюжете «Мертвых душ» // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2009. Вып. 3 (5). С. 106.

² Ср. с пушкинским романом в стихах, где «термины литературно-метатекста», активно используемые автором, «показывают, что речь идет о мире литературных условностей, а не о реальной жизни» (*Лотман Ю. М.* Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 77).

³ *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя // Манн Ю. В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. С. 288.

⁴ *Манн Ю. В.* «Мертвые души» Гоголя как поэма (разрозненные штрихи к старой теме) // Феномен русской классики. Томск, 2004. С. 186.

⁵ См. об этом понятии: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 288, 353. Ср. теоретически разработанное представление о разных формах авторского сознания: *Корман Б. О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 100–103.

⁶ *Ким Х. Ё.* Теория метатекста и формы ее проявления в поэтике // Acta Slavica Iaponica: Journal of Slavic Research Center / Hokkaido University. 2004. Т. 21. Р. 205. См. также: *Зусева В. Б.* Метаповествование // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 119–120.

⁷ См.: *Neumannt B., Nünning A.* Metanarration and Metafiction. Режим доступа: [http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Metanarration and Metafiction&oldid=806](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Metanarration%20and%20Metafiction&oldid=806) [view date: 25 Dec 2010].

⁸ См.: *Арутюнова Н. Д.* Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 30.

⁹ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1951. Т. 6. С. 199. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

¹⁰ *Тамарченко Н. Д.* Гоголь и проблема метаромана... С. 109.

¹¹ *Манн Ю. В.* «Повесть о капитане Копейкине» как вставное произведение // Манн Ю. В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. С. 423.

¹² Ср.: Белоусов А. Ф. Городской фольклор: Лекция для студентов-заочников. Таллинн, 1987. С. 21.

¹³ См.: Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 117–118.

¹⁴ Худошина Э. И. Феномен молвы и жанр романтической поэмы // Критика и семиотика. Новосибирск, 2010. № 14. С. 70.

¹⁵ См.: Худошина Э. И. Путем пародии: от «Кавказского пленника» к «Медному всаднику» // Текст и тексты. Новосибирск, 2010. С. 67–68.

¹⁶ См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд., стереотип. / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. М., 1986. Т. 1 (А–Д). С. 304.

¹⁷ Худошина Э. И. Феномен молвы и жанр романтической поэмы. С. 71.

¹⁸ Выбор той или иной формулы определяет, в соответствии с литературной традицией, «предмет, о котором идет речь» (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979. С. 81).

¹⁹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3 (Муз–Сет). С. 350.

²⁰ См. о тенденции превращения у Гоголя слова «странный» «в универсальный модальный оператор» см.: Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 219.

²¹ В «Евгении Онегине» это «отношение то ли двух персонажей — “приятелей” (как в строфах о “дружбе”), то ли автора и героя романа» (Бочаров С. «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 117).

²² Тамарченко Н. Д. Гоголь и проблема метаромана... С. 107.

²³ Гоготшивили Л. А. Философия языка М. М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 145.



[*О поэме Н. А. Некрасова «Саша»*]

К тому времени, когда поэма «Саша» появилась в печати (1856), Некрасов был одним из самых известных русских поэтов. У читателей и критиков сложилось уже весьма определенное представление о его поэзии, ее идейно-эмоциональном строе и выраженном в ней отношении к действительности, а в конечном счете — о стоящем за ней авторском облике. Естественно, что новое произведение воспринималось в сопоставлении с предшествующим поэтическим творчеством Некрасова. И обнаружилось, что в его поэзии произошли какие-то серьезные изменения: современная Некрасову критика единодушно писала о поэме «Саша» как о принципиально новом явлении в творчестве поэта. По мнению критики, поэма вносила важные коррективы в тот поэтический образ мира и образ автора, с которыми читатели уже свыклись.

Естественно, возникают вопросы: каковы эти изменения в творчестве поэта? каков их смысл? И, наконец, права ли была критика, характеризуя эти изменения и определяя их смысл?

Прежде, чем отвечать на эти вопросы, заметим, что писали о некрасовской поэме люди, враждебные революционно-демократическому направлению русской общественной мысли. Это обстоятельство весьма существенно, и его, безусловно, нужно учитывать. Но что же они все-таки писали, эти люди?

Прежде всего, поэма им очень нравилась. Именно об этом впечатлении сообщал В. Боткин Некрасову из Москвы 3 февраля 1856 г.: «"Саша" твоя — здесь всем очень понравилась, даже больше чем понравилась: об ней отзываются с восторгом»¹. «Я поражен ими», — писал И. С. Тургеневу о «Саше» и некоторых других произведениях поэта С. Т. Аксаков 7 февраля 1856 г.² К. С. Аксаков заметил о Некрасове: «В стихотворении его: "Саша", и других, яв-

ляется... сила выражения и сила чувства»³. «Ваши последние стихи мне нравятся», — писал Некрасову Л. Н. Толстой 2 июля 1856 года⁴. Что же так нравилось в «Саше»?

На этот вопрос очень ясный ответ дает известное, выше уже цитировавшееся нами, письмо Л. Н. Толстого Некрасову. Оно имело программный характер; суждение о «Саше» было в нем лишь частностью, призванной подтвердить общую мысль. А заключалась эта общая мысль в том, что литература должна выражать чувство умиротворения, покоя, а не гнева и возмущения, утверждать, а не отрицать: «У нас не только в критике, но и в литературе, даже просто в обществе, утвердилось мнение, что быть **возмущенным, желчным, злым** очень мило. <...> А я нахожу, что скверно, потому что человек желчный, злой не в нормальном положении. Человек любящий — напротив, и только в нормальном положении можно сделать добро и ясно видеть вещи»⁵. Потому-то и нравилась «Саша» Толстому, что в ней были выражены, по его словам, «грусть и любовь, а не злоба»⁶.

Показательно, что Толстой противопоставляет «Сашу» прежним произведениям поэта, которые, как и произведения Гоголя, статьи Белинского и Чернышевского, были проникнуты духом отрицания и потому Толстым отвергаются.

С этой же логикой суждения о «Саше» мы встречаемся и в других отзывах. Вот ход мыслей С. Т. Аксакова: 1) «В последних стихах его так много истины и поэзии, глубокого чувства и простоты». 2) «Я <...> прежде не замечал ничего подобного в его стихах»⁷.

Противопоставление «Саши» прежним произведениям Некрасова получило очень резкую форму у К. С. Аксакова: «Некоторые из прежних его стихотворений пропитаны едким цинизмом картин и чувств, цинизмом, принимаемым иными, в их простодушии, за энергию. Но справедливость требует сказать, что в последних его стихотворениях он имел силу освободиться от этой, вовсе немудрой грязи, которая въедается глубоко в того, кто ею не брезгует, и от которой трудно освободиться. В стихотворениях его: Саша, и других, является также сила выражения и сила чувства, но очищенная и движимая иными, лучшими стремлениями»⁸. Итак: 1) «Саша» нравилась; 2) нравилась за светлый колорит, за приятие действительности; 3) «Саша» резко противопоставлялась прежним

произведениям Некрасова, проникнутым гневом и отрицанием, — в этом смысле она рассматривалась как начало принципиально нового этапа в творчестве поэта.

Либерально-консервативная критика склонна была усматривать в новых чертах эмоционального строя, сказавшихся в «Саше», симптом отказа поэта от революционно-демократической позиции. Как правильно отмечает К. И. Чуковский, «напечатанные через несколько месяцев такие стихотворения Некрасова, как "Поэт и гражданин", "Отрывки из записок графа Гаранского", "Забывтая деревня" и др., обнаружили с величайшей наглядностью, что надежды некоторых кругов на поправление Некрасова не имели никаких оснований»⁹.

Поправления, разумеется, не было. Но новое в идейной позиции и творческой манере все же появилось. Оно-то и улавливалось современниками.

Л. Н. Толстой, Ап. Григорьев, В. П. Боткин, С. Т. Аксаков и К. С. Аксаков были не просто и не только людьми, враждебными революционно-демократическому направлению, — они обладали тонким эстетическим чувством. И потому исследователь не имеет права попросту отбрасывать их суждения, тем более столь единодушные. Смешно было бы твердить, что «Саша» ничего нового в творчество Некрасова не вносит.

Правда, мы действительно встречаемся в «Саше» с многим из того, что было нам хорошо знакомо по лирике поэта. Здесь и лирический герой — больной, сломленный и усталый; здесь и повествователь — носитель высокого идеала; здесь и начальные строки, которые, как во множестве лирических стихотворений, передают скорбное чувство, столь характерное для лирики Некрасова: «Словно как мать над сыновней могилой, / Стонет кулик над равниной унылой, / Пахарь ли песню вдали запоет — / Долгая песня за сердце берет; / Лес ли начнется — сосна да осина... / Не весела ты, родная картина!» (I, 111).

Наконец, мы находим в «Саше» и общую формулу исторического процесса: «...нужны не годы — / Нужны столетья, и кровь, и борьба, / Чтоб человека создать из раба» (I, 127), которая в сгущенно-афористическом виде передает то, что рассредоточено в лирике Некрасова по множеству стихотворений.

Но все это играет в «Саше» не совсем ту роль, что в лирике, ибо является элементами некоего нового идейно-художественного образования. Начнем с последнего — с формулы исторического процесса.

Отдельные лирические стихотворения и та формула исторического процесса, которая дана в «Саше», были между собой непосредственно связаны. Формула объясняла и мотивировала трагичность судеб героинь некрасовской лирики. С другой стороны, она сама была обобщением этих судеб, выводом из них. Соотношение же между формулой и конкретным содержанием «Саши» гораздо более сложное. Та человеческая судьба, которая раскрывается в сюжете «Саши», вовсе не вытекает из этой общей формулы. Более того, между ними есть несомненное противоречие. И то, что это противоречие имелось, было связано с уточнением исторической концепции.

Общество устроено дурно, неправильно. И в этом дурно, неправильно устроенном обществе, естественно, господствует зло. Но вот откуда берется добро?

В «Саше» Некрасов пришел к гораздо более сложному взгляду на действительность и исторический процесс, чем тот, который был выражен в лирике. Он не отказался от того, что было им найдено в лирике, но представление о соотношении человека и истории стало богаче и точнее. В конечном счете, то новое, что есть в «Саше», было связано со стремлением объяснить существование и активную роль добра в жизни.

В лирике Некрасов шел от социально-детерминированного понимания человека, и оно естественно объясняло как дурное начало в человеке, так и трагический характер человеческих судеб. Гораздо сложнее было с добром. Чисто социальная точка зрения исключала самую возможность существования добра, но добро все-таки существовало, и чисто социальная точка зрения была бессильна объяснить его возникновение. Начались поиски.

Над этой проблемой задумывался в середине 50-х гг. не один Некрасов. Аналогичным путем шло развитие творчества столь различных между собой писателей, как А. И. Герцен и Л. Н. Толстой. «Рассматривая пути развития личности (и не только своей собственной или внутренне к ней близкой), — пишет Я. С. Билин-

кис, — различные писатели 50-х годов, каждый по-своему, стремились найти решение вопроса о том, как не испортиться в дурной среде формирующемуся человеку, что именно может стать, при существующих общественных условиях, источником становления подлинной человеческой личности <...> Крупнейших русских писателей 50-х годов интересовали и волновали прежде всего возможности формирования характеров иных, чем те, которые были наиболее распространены в окружавшей художников действительности. В пути людей в детстве, отрочестве, юности наиболее важным оказывалось то, что не напоминало собою черт большинства взрослых современников и что могло обещать в нынешних детях, подростках, юношах иную зрелость и, собственно, иную жизнь всего общества»¹⁰.

В «Саше» на первый план выдвинута молодость с ее надеждами, нерастратенными силами, жаждой деятельного добра, мечтой о всеобщем счастье и революционном подвиге. Ощущение свежести, чистоты, красоты, нравственного и физического здоровья — все это определяется в «Саше» в первую очередь выбором главной героини.

Характеризуя значение образа Саши в творчестве Некрасова и его роль в русской общественной жизни, К. И. Чуковский писал: «Образы многих персонажей Некрасова потому-то и были созданы им, что в них для него воплощались его мысли о будущем. Такова, например, героиня его поэмы "Саша" (1855). Образ девушки, рвущейся из тисков патриархальной старозаветной семьи к самоотверженному подвигу на благо народа, едва наметился в тогдашней действительности и был еще малозаметным эмбрионом, но Некрасов уже в ту раннюю пору уловил в нем основные черты будущей революционерки шестидесятых-семидесятых годов (суровую принципиальность, отречение от личного во имя общественного и т. д.). Своей "Сашей" Некрасов не только предугадал, предвосхитил будущий тип русской женщины, но воздействовал на формирование этого типа, способствовал его распространению. Из автобиографии Веры Фигнер мы знаем, какую роль сыграла эта поэма Некрасова в жизни молодежи семидесятых годов, в период ее революционного роста»¹¹.

Создавая образ Саши, Некрасов прибегает к особому способу отбора материала, к особому его освещению. Решающую роль играет здесь соотношение характера и обстоятельств. Выбрана героиня с характером открытым, жизнерадостным, деятельным, не столько погруженная в себя, сколько радостно открытая миру и его впечатлениям. И взят этот характер (в котором очень сильна сангвиническая основа) в такой момент, когда обнаруживаются его лучшие возможности, когда способности человека проявляются легко и незатрудненно, восприятие мира обострено и радостно.

Для этого характера выбраны особые, наиболее благоприятствующие его развитию обстоятельства. Они социально охарактеризованы, но их социально-детерминирующая функция резко ослаблена. То хорошее, что они могут дать, усилено, а то дурное, что они могут дать, затушевано или устранено.

Саша растет в помещичьей семье, в барской усадьбе. Этот выбор обстоятельств позволяет избавить героиню от тягостных, угнетающих забот, создает благоприятные условия для ее развития. Но ни крепостнические отношения, ни их возможное пагубное воздействие на душу героини — в произведение не входят.

Такой же принцип отбора и угол зрения обнаруживаются и в способах создания образов родителей Саши, и в самом содержании этих образов. Они нарисованы преимущественно в своем отношении к Саше. Берется самое лучшее, что есть в них, самое светлое в их жизни. Все же остальное — либо вообще не дано (помещичье хозяйство, крепостнический быт и психология), либо дано так, что читатель невольно симпатизирует героям (отношение к Агарину). Не только герои, но и окружающая их обстановка изображены так, что на первый план выдвигается здоровое, жизнеутверждающее начало: бодрящие картины осеннего трудового утра, молотьбы, пахоты и ликующей природы.

Общее жизнеутверждающее впечатление, производимое «Сашей», вовсе не создается исключением зла из мира поэмы. Зло, дурное начало в поэму входит, но трактовано оно резко своеобразно. Своеобразие заключается в том, что зло преодолевается.

В лирике и в общей формуле исторического процесса, данной в «Саше», дурное начало в конечном счете тоже преодолевается. Но именно в конечном счете. Берутся исторические масштабы.

Сегодня хорошему человеку худо и зло торжествует. В масштабе веков все будет не так, воцарится добро, восторжествует справедливость. Но этот триумф добра и справедливости отнесен в далекое будущее.

Герою лирики Некрасова чужд светлый взгляд на мир. И личные его обстоятельства, и общие условия жизни вызывают у него уныние, переходящее в отчаяние. Болезнь, одиночество, невеселые воспоминания прошлого, мучительные отношения с любимой женщиной, невозможность помочь страдающим вокруг людям — вот чем определяется настроение героя некрасовской лирики. В «Саше» перед нами тот же человек, но взятый в особый момент своего духовного развития. Трагедия лирического героя преодолевается приобщением к стихии народной, национальной жизни. Он припадает к Родине, и она возвращает ему силу, бодрость и уверенность.

В аналогичной ситуации (возвращение на родину после долгой разлуки) предстает перед нами лирический герой Некрасова в позднем стихотворении «Возвращение» (1864), но настроение здесь совсем иное:

И здесь душа унынием объята.
Не ласков был мне родины привет;
Так смотрит друг, любивший нас когда-то,
Но в ком давно уж прежней веры нет.
Сентябрь шумел, земля моя родная
Вся под дождем рыдала без конца,
И черных птиц за мной летела стая,
Как будто бы почуяв мертвеца!
Волнуемый тоскою и боязнью,
Напрасно гнал я грозные мечты,
Меж тем как лес с какой-то неприязнью
В меня бросал холодные листья... (II, 207)*

* Здесь и далее тексты Некрасова цит. по изд.: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М.: Гослитиздат, 1948 — указанием тома и страницы в тексте. (*Примеч. ред.*)

Ср. также стихотворение «Дома — лучше» с его сложным настроением; к радости возвращения примешивается грустно-ироническая трагическая нота:

О матушка Русь! ты приветствуешь сына
Так нежно, что кругом идет голова!
Твои мужики на меня выгоняли
Зверей из лесов целый день,
А ночью возвратный мой путь освещали
Пожары твоих деревень (II, 319).

А вот в стихотворении «Начало поэмы» и угол зрения, и настроение гораздо ближе к тому, что мы видели в «Саше». И связано это, должно быть, с тем, что задумано было именно эпическое произведение.

Как же осуществляется этот принцип отбора преимущественно хорошего и его торжества над злом? Он опосредован особой системой субъектных форм, за которой стоит, в конечном счете, единое авторское сознание.

Вопрос о субъектных формах выражения авторского сознания в «Саше» был поставлен В. Е. Евгеньевым-Максимовым: «"Саша" — не просто поэма, а поэма в такой мере насыщенная лиризмом, что целые страницы ее не могут не восприниматься как лирические стихотворения. Вот почему наравне с образами Саши и Агарина в поэме значительное место занимает образ лирического героя, сливающийся с образом автора. Этот образ играет, в известной мере, организующую роль в композиции поэмы. Поэма начинается как бы с лирической интродукции, представляющей собой монолог автора, изображающий его душевное состояние после возвращения на родину (гл. 1). Далее следует рассказ автора о Саше, ее жизни и времяпрепровождении, прерываемый и заканчиваемый лирическими отступлениями (гл. 2). Затем автор как бы передает слово старику — отцу Саши, и старик отец повествует об отношениях своей дочери и Агарина (гл. 3). Заканчивается поэма монологом автора, дающим авторскую характеристику Агарина и опять-таки насыщенным, особенно в конце, лиризмом (гл. 4). Таким образом, только две срединные главы — в меньшей степени вторая, в большей степени третья — выдержаны в тоне эпического

повествования. 1 же и 4 главы настолько лиричны, что дают вполне достаточный материал для характеристики автора»¹².

Бесспорной заслугой исследователя было выделение в поэме разных субъектных форм выражения авторского сознания. Одну из них он определил совершенно точно как лирического героя. Другую же он назвал автором, и здесь начались неточности: этим термином обозначался и тот носитель сознания, который выступает в тех частях поэмы, где нет лирического героя, и то единое творческое сознание, которое стоит за всем произведением. Последовательней было бы ввести, наряду с понятием «лирический герой», понятие «повествователь». Что же касается понятия «автор», то его целесообразно сохранить для обозначения сознания, инобытием которого является произведение в целом и частными выражениями которого являются лирический герой и повествователь.

А. М. Гаркави, посвятивший «Саше» специальное исследование, вслед за Евгеньевым-Максимовым отмечает в поэме чередование лирических и повествовательных кусков, но этим не ограничивается: «Наряду с повествованием, занимающим большую часть поэмы, здесь выступают и лирические мотивы. Автор не только действует в качестве персонажа, но и является лирическим героем поэмы, выражение мыслей и эмоций которого занимает в поэме значительное место»¹³. Принципиально новым было здесь указание на то, что автор выступает в поэме не только как лирический герой и повествователь, но и как действующее лицо.

Таким образом, В. Е. Евгеньев-Максимов и А. М. Гаркави выделили в поэме очень существенные для нее формы выражения авторского сознания. Итак, автор выступает в «Саше» как лирический герой, действующее лицо (персонаж) и повествователь. Как замечает Ю. В. Лебедев, «подвижность художественной мысли, способность к расширенному лирическому сопереживанию, открывшаяся в „многоголосье“ некрасовской лирики, в поэмах выступила в новом качестве»¹⁴.

Теперь, когда мы познакомились с системой субъектных форм в поэме, уместно вернуться к вопросу, сформулированному выше: как именно созданная Некрасовым в «Саше» система субъектных форм передает авторскую позицию?

Появление в поэме образа лирического героя может быть объяснено, если обратиться к лирике Некрасова. Можно сказать (см. об этом выше), что лирический герой «Саши» — это герой лирики поэта, взятый в особый момент своего развития. Но это объяснение генезиса, а не функции; происхождения, а не назначения.

Функциональное же назначение образа лирического героя заключается в том, что он поддерживает общий жизнеутверждающий взгляд на действительность. Саша столкнулась с бедой и вышла из этого столкновения победительницей. Это отраднo, но само по себе мира в целом не характеризует. Лирический герой тоже преодолел свою беду и тоже вышел из жизненной борьбы победителем. Это тоже отраднo, но опять-таки само по себе мира в целом не характеризует. **Само по себе** не характеризует. Но история Саши и история лирического героя существуют в поэме не сами по себе: они соотносены и взаимосвязаны. То, что произошло с одним человеком, сходно с тем, что произошло с другим человеком, — и здесь уже, следовательно, не разрозненные случаи, а частные проявления некоей закономерности.

Закономерность эта вносит весьма существенные коррективы в ту концепцию исторического процесса, которая резюмирована в уже цитировавшейся не раз формуле («Нужны столетья»... и пр.). Для того чтобы восторжествовало добро, нужны столетья, нужна мучительная кровавая борьба. Но в рамках этого общего исторического процесса возможны отдельные нетрагические судьбы; для отдельных людей и для частных обстоятельств возможно преодоление зла и торжество добра еще до того, как восторжествует, наконец, добро в общих масштабах. Более того, эта победа, эта грядущая, вселенская победа добра подготавливается уже теперь здоровыми силами жизни.

Они готовят светлое будущее не только тем, что приносят себя ему в жертву и служат для него фундаментом и пьедесталом: они сами — это будущее в настоящем, вестники будущего, его прообраз и зарницы,

Текст от повествователя полностью принадлежит ему лишь формально: в его текст включено множество отрывков, где восприятие мира опосредовано точкой зрения героев. В одних случаях

это Саша, в других — ее родители или старушка няня. Чаще всего повествователь передает точку зрения Саши.

На основании чего же можем мы судить о том, что повествователь воспроизводит в своем тексте точку зрения героини? На это указывают известные формальные моменты, с помощью которых повествователь словно уведомляет читателя: последующее (или предыдущее) воспроизводит точку зрения героини. Наиболее определенную форму принимают эти указания в тех случаях, когда повествователь прибегает к так называемым вводящим словам, сопровождающим прямую речь: «**Думает Саша:** что петь будут птицы?» (I, 120); «Не суждена, видно, волюшка ей, — / **Думает Саша** — безумно роптанье» (114).

В приведенных случаях передавались мысли героини, в других же — передается ее восприятие мира с помощью слов «видеть», «внимать», «казаться», за которыми следует описание того, что именно она воспринимает: «**Саша** стояла и чутко **внимала**, / В красках вечерних заря догорала <...> Света и теней недвижный узор» (120); «**Саше казалось**, пришло уже время: / Вылетит скоро волшебное племя, / Чудные птицы насядут на пни, / Чудные песни споют ей они!» (120); «Саша в них **видит** довольных судьбой / Мирных хранителей жизни простой» (115); «**Знает она**, что недаром с любовью / Землю польют они потом и кровью» (115). Наконец, в иных случаях повествователь передает состояние Саши, прямо об этом говоря: «...в просторе полей / Сладко и вольно так дышитесь **ей**» (114); «Да и чего побоится **она?**» (114).

Формальные средства введения в текст повествователя отрывков, передающих точку зрения других героев (родителей Саши, няни), принципиально не отличаются от выше описанных. Все эти «чужие» точки зрения, воспроизводимые в повествовательном тексте, обладают одной общей чертой: они обращены на хорошее, доброе, здоровое, радостное. В восприятии Саши это картины родной природы: «Все так спокойно; кругом тишина, / Сосны вершинами машут приветно, / Кажется, шепчут, струясь незаметно, / Волны под сводом зеленых ветвей: / “Путник усталый! бросайся скорей / В наши объятия; мы добры, и рады / Дать тебе, сколько ты хочешь, прохлады”. / Поле идешь — все цветы да цветы, / В небо глядишь — с голубой высоты / Солнце смеется... Ликует природа! /

Всюду приволье, покой и свобода» (114) — и крестьянского труда: «Вот по распаханной, черной поляне, / Землю взрывая, бредут поселяне — / Саша в них видит довольных судьбой / Мирных хранителей жизни простой; / Знает она, что недаром с любовью / Землю польют они потом и кровью... / Весело видеть семью поселян, / В землю бросающих горсти семян» (115).

Отрывки эти выполняют двойную функцию. Помимо объективно-описательного содержания, в них есть и еще одна сторона: они позволяют увидеть самое Сашу с ее жизнерадостностью и наивностью.

В восприятии же стариков родителей и няни добрым, хорошим началом оказывается сама Саша: «С желтеющей нивы / Слышатся песни простой переливы; / Вот раздалось “ау!” вдалеке; / Вот над колосьями в синем венке / Черная быстро мелькнула головка...» (116), «Саша, салазки свои погоняя, / Весело мчится. На полном бегу / Набок салазки — и Саша в снегу! / Выбьются косы, растреплется шубка — / Снег отряхает, смеется, голубка! / Не до ворчанья и няне седой: / Любит она ее смех молодой...» (117).

Эти отрывки также выполняют двойную функцию: они не только рисуют Сашу, но и передают внутренний мир тех, кто ее видит и ею любит. Но эти две функции одна другой не противоречат, а взаимно одна другую поддерживают: включение чужих точек зрения в повествовательный текст позволяет воспроизвести и хорошее во внешнем мире, и хороших людей, которые это хорошее во внешнем мире видят.

Правда, повествователь — человек иного мироотношения, чем его герои. Воспроизводя в своем тексте точку зрения Саши и ее безмятежно-радостное восприятие жизни, повествователь, однако, расширяет картину мира. Он не перечеркивает того, что сказано там, где воспроизводится Сашин мир, но корректирует это восприятие своим. Так, сказав: «Жизни кругом разлитой ликование / Саше порукой, что милостив Бог», — он тут же добавляет: «Саша не знает сомненья тревог» (114). Сказав: «Вот по распаханной, черной поляне, / Землю взрывая, бредут поселяне», — он добавляет: «Саша в них видит довольных судьбой / Мирных хранителей жизни простой» (115). Эти коррективы повествователя к точке зрения героини очень существенны, хотя делаются они осторожно, без нажима.

Сложное соотношение точек зрения повествователя и Сашиных родителей можно проследить на примере начальных строк 2-й главы: «Добрые люди, спокойно вы жили, / Милую дочь свою нежно любили. / Дико росла, как цветок полевой, / Смуглая Саша в деревне степной. / Всем окружив ее тихое детство, / Что позволяли убогие средства, / Только развить воспитаньем, увы! / Эту головку не думали вы. / Книги ребенку — напрасная мука, / Ум деревенский пугает наука; / Но сохраняется дольше в глуши / Первоначальная ясность души, / Рдеет румянец и ярче и краше... / Мило и молодо дитячко ваше» (113).

Прежде всего, повествователь включает в свой текст такие отрывки, в которых совмещается точка зрения героев и его точка зрения. Так, он говорит, обращаясь к героям: «...спокойно вы жили, / Милую дочь свою нежно, любили». Но эти его слова можно рассматривать как трансформированный изменением личных местоимений рассказ стариков о своей жизни до появления Агарина («спокойно мы жили»).

Впрочем, изменены не только личные местоимения, изменена и стилистика. Но хотя повествователь говорит здесь не совсем так, как говорили бы герои, он не отделяет свою точку зрения от их точки зрения. По-иному обстоит дело в строке: «Книги ребенку — напрасная мука». Хотя эта строка ни знаками препинания, ни графически не выделена, она представляет собой не трансформированную ни по существу, ни по средствам выражения позицию героев, от которой повествователь отграничивает свою позицию.

Отграничивание это явственно в строчках, которые предшествуют цитируемой и следуют за ней. Сначала: «Только развить воспитаньем, увы! / Эту головку не думали вы». И затем: «Ум деревенский пугает наука». То, что для героев — естественный и единственно возможный жизненный уклад, для повествователя — лишь одна из возможных форм бытия, в которой он видит и источник физического здоровья, и условие духовного прозябания.

Сложность соотношения точек зрения повествователя и героини становится особенно явственной в сцене рубки леса. Субъектно эта сцена очень сложна. Формально весь текст в ней дан от повествователя, но он вбирает в себя разные точки зрения, а точнее — две: повествователя и Саши. Они не просто переплетаются

и переходят друг в друга, но во множестве случаев совмещаются. Здесь так же, как и раньше, точка зрения Саши повествователю вовсе не чужда; она включается в его точку зрения как элемент. Восхищение красотой леса, грусть от того, что его вырубают, — все это общее для повествователя и героини. Благодаря Шашиному восприятию и вместе с ней повествователь замечает «кудрявую березу», и «красные гроздья калины», и «дубок молодой».

Но есть куски, в которых точки зрения не совмещаются, которые передают только одну точку зрения. Явно от Саши, от ее наивного восприятия мира, идет легенда о чудесной птице: «Верхние ветви так плотно сплелись, / Словно там гнезда жар-птиц завелись, / Что, по словам долговечных людей, / Дважды в полвека выводят детей. / Саше казалось, пришло уже время: / Вылетит скоро волшебное племя, / Чудные птицы посядут на пни, / Чудные песни споют ей они!» (119–120). Шашино восприятие мира передается и сказочно-балладным колоритом следующего отрывка: «Тени ходили по пням беловатым, / Жидким осинам, березам косматым; / Низко летали, вились колесом / Совы, шарахаясь оземь крылом; / Звонко кукушка вдали куковала, / Да, как безумная, галка кричала» (119).

Мировосприятие же только повествователя (а не повествователя и Саши) передают образы войны, боя, кровавой сечи, которыми перемежается сцена рубки леса: «Старую сосну сперва подрубили, / После арканом ее нагибали / И, поваливши, плясали на ней, / Чтобы к земле прилегла поплотней. / Так, победив после долгого боя, / Враг уже мертвого топчет героя» (118); «И над поверженным лесом луна / Остановилась, кругла и ясна, — / Трупы деревьев недвижно лежали; / Сучья ломались, скрипели, трещали, / Жалобно листья шумели кругом. / Так, после битвы, во мраке ночном / Раненый стонет, зовет, проклиная. / Ветер над полем кровавым летает — / Праздно лежащим оружием звенит, / Волосы мертвых бойцов шевелит!» (118–119).

Появление образов битвы, войны, сражения можно объяснить очень легко — как ассоциативное отражение воспоминаний о недавно окончившейся Крымской войне. Но легкость этого объяснения должна нас не привлекать, а настораживать. Оно касается лишь возможного генезиса этих образов, а не их функции. Между

тем в произведении, рассматриваемом как идейно-художественная система, решающую роль приобретает не генетический, а функциональный момент. Мы должны ответить на вопросы: какова роль этих образов в общем строе произведения, как они связаны с его господствующей мыслью и главным настроением, какие стороны авторского мироотношения они выражают.

Повествователь знает гораздо больше героини, он опытнее и мудрее ее, он знает о страшных разрушительных силах, сотрясающих мир и губящих человека. Образы войны, кровавой битвы, о которых шла речь, и продиктованы этим знанием.

Для Саши, изображенной во 2-й главе, большого грозного мира еще вообще нет. Для нее мир исчерпывается той узкой сферой действительности, которая известна ей из ее непосредственного опыта.

Характерно, однако, что это знание повествователя о действительности, полной бед и невзгод, передается в поэме не прямо, а метафорически. Выбор подобного способа воспроизведения большого страшного мира, выбор именно такого строя образности связан с общей установкой поэмы на преимущественное воспроизведение торжествующего добра и ослабленного (побежденного или побеждаемого) зла.

Различие в мировосприятии повествователя и Саши с полной очевидностью обнаруживается в заключительных строках 2-й части: «Саше не спится, — но весело ей. / Пестрые грезы сменяются живо, / Щеки румянцем горят не стыдливо, / Утренний сон ее крепок и тих... / Первые зорьки страстей молодых, / Полны вы чары и неги беспечной! / Нет еще муки в тревоге сердечной; / Туча близка, но угрюмая тень / Медлит испортить смеющийся день, / Будто жалея... И день еще ясен... / Он и в грозе будет чудно прекрасен, / Но безотчетно пугает гроза... / Эти ли детски живые глаза, / Эти ли полные жизни ланиты / Грустно поблекнут, слезами покрыты? / Эту ли резвую волю во власть / Гордо возьмет всегубящая страсть?..» (120–121).

Саша полна трепетных сил пробуждающейся беспечной юности. А повествователь знает о том, что еще предстоит его героине, неопытной и прекрасной. Он знает, как просто может она погибнуть.

В лирике это мудрое знание становилось источником безрадостной трезвости: героиня могла не догадываться о ждущей ее судьбе или смутно предчувствовать ее, а повествователь все знал наперед и ничем не мог помочь. В «Саше» же повествователь тоже все знает — но он знает и другое: есть ведь случаи (пусть они очень редки), когда обстоятельства складываются благоприятно, когда жизни не удастся грубо и бесчувственно растоптать цветущую молодость. И он молит судьбу: обойди, пощади; да минует ее чаша сия, да свершится справедливость (случай хоть и редкий, но возможный): «Мимо идите, угрюмые тучи! / Горды вы силой, свободой могучи: / С вами ли, грозные, вынести бой / Слабой и робкой былинке степной?» (121).

Смена носителя речи в 3-й главе (повествователя сменяет Сашин отец) вовсе не случайна. Она связана с тем, что речь заходит о событиях подлинно трагических: есть и внешний трагизм, и трагизм внутренний, душевный. И новый носитель речи дан для того, чтобы этот трагизм не понимать, не передавать или передавать в суженном и смягченном виде. Иными словами, выбран такой носитель речи, который в своем повествовании, в своем взгляде на мир поможет сохранить общую нетрагическую тональность произведения. Внутренний трагизм им вообще не воспринимается, а трагизм обстоятельств смягчается, нейтрализуется его примитивно-бытовым восприятием. Если бы в 3-й главе сохранился повествователь 2-й главы, то естественным было бы воспроизведение внутреннего мира героев с их глубокими потрясениями, смятением, духовными исканиями и диссонансами.

То восприятие мира героиней, которое воспроизводит носитель речи в своем рассказе в 3-й главе, обусловлено не только его возрастом, темпераментом, но и уровнем сознания. В нем есть патриархальная наивность, детская неразвитость, простодушие. Радостно умиротворенный взгляд на действительность покупается ценой незнания того, что есть общественные и личные противоречия и конфликты.

Характерно, что Саша повзрослевшая, прошедшая через глубокую внутреннюю ломку, открывшая для себя мир общих интересов, социально-гуманистических чувств, — эта Саша изображается здесь не в мыслях и чувствах своих, а в поведении и

поступках: «Бедные все ей приятели-друзи: / Кормит, ласкает и лечит недуги» (123).

Ее страдание, ее раздумья, нелегкий сдвиг в ее внутреннем мире — все это передается только через чисто внешние детали облика и поведения. «Думает думу, как будто у ней / Больше забот, чем у старых людей. / Книжки читает, украдкой плачет. / Видели: письма все пишет и прячет» (123).

Можно возразить: так ведь это отец Саши рассказывает, степной помещик, добрый, но недалекий старик, которого всерьез печалит то, что повзрослевшей Саше «скучны... песни, гаданья и сказки» и что зимой уже «не тешат салазки» (123). Это, конечно, верно. 3-я глава, как было уже сказано, представляет собой рассказ Сашиного отца. Где же бедному старику понять, что творилось с Сашей? Но перед нами не документы, не бытовые материалы, а художественное произведение, то есть произведение созданное, построенное, сконструированное. Вовсе не обязательно все то, что описано в этой главе, должен был рассказывать именно отец Саши. Об этом же мог рассказать Агарин, повествователь, наконец, сама Саша. Но если это не сделано и если обо всем этом рассказывает именно тот, кто рассказывает, то в этом есть смысл и выбор носителя речи связан с общей установкой автора на создание такой модели мира, в которой господствует здоровое и доброе начало, а беда, несчастье, страдание ослаблены и побеждены.

В третьей главе в восприятии Сашиного отца дан и Агарин, благодаря чему в характеристике этого героя опущена субъективная сторона, то есть то, что сам Агарин чувствует, думает, и то, как он воспринимает себя, Сашу и ситуацию. А благодаря этому опущена субъективно-трагическая сторона судьбы лишнего человека, ибо, удели автор внимание этому моменту — и общий радостный, жизнеутверждающий тон произведения был бы ослаблен.

Рассказ об Агарине вполне соответствует и языку героя (отца), и уровню его понимания, но автор явно стоит за этим рассказом, определяя отбор материала для характеристики Агарина. Иными словами, в пределах того, что доступно старикам, автор отбирает только то, что нужно ему. Рассказ явно организован, опущено то, что мог рассказывать старик с его погруженным в быт сознанием,

но что не нужно автору. Иными словами, и здесь отбор материала мотивирован субъектной системой (опосредован субъектно).

В четвертой, итоговой главе характеристика Агарина дается устами повествователя. Но обратим внимание на то, что автор выступает тут в качестве не только повествователя, но и героя произведения (как сосед Саши, который приехал и т. д.). В соответствии с этим речь его двоятся: 1) он рассуждает о лишнем человеке, не имея в виду реального конкретного слушателя и адресуясь, по существу, к читателю; 2) и он же толкует с Сашиними родителями об Агарине, явно приспособляясь к их кругу понятий и уровню понимания.

В оценке Агарина крен сделан в сторону отрицательной характеристики. Вернее, не столько отрицательной («сеет он все-таки доброе семя»), сколько снижающей героя. В одних случаях это мотивируется внешне: необходимостью приспособиться к уровню понимания Сашиних родителей. В других случаях это мотивируется внутренне: тем, что повествователь — носитель исторически более высокой и качественно иной точки зрения и жизненной позиции, чем Агарин.

Это позволяет повествователю отвлечься от объективно-трагической стороны судьбы лишнего человека: ведь он знает о тех исторических силах, которые сменяют агариных. Как бы то ни было, зло (Агарин) оказывается, во-первых, источником добра; во-вторых, лишенным внутреннего трагизма; и в-третьих, нестрашным, неграндиозным, даже смешным.

Так нейтрализуется дурное начало. И так снова подтверждается, что торжествует добро. Не когда-нибудь восторжествует — а уже теперь.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: *Корман Б. О.* Авторская позиция в поэме Н. А. Некрасова «Саша»: К вопросу о соотношении лирики и эпоса Некрасова // Проблема автора в художественной литературе. Воронеж, 1969. Вып. 2. С. 27–47.

Публ. по: *Корман Б. О.* Избранные труды. История русской литературы. Ижевск, 2008. С. 568–587.

¹ *Евгеньев В.* Некрасов и люди 40-х годов // Голос минувшего. 1916. № 9. С. 182.

² *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды Погодина. Спб., 1900. Кн. 14. С. 353.

³ *Аксаков К. С.* Обзорение современной литературы // Русская беседа. 1857. № 1. Разд. «Обозрение». С. 9.

⁴ О Н. А. Некрасове: Из записной книжки Пыпина // Современник. 1931. № 1. С. 240.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 250.

⁷ *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды Погодина. С. 353.

⁸ *Аксаков К. С.* Обзорение современной литературы. С. 8–9.

⁹ *Чуковский К. И.* Историко-литературные комментарии // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1948. Т. 1. С. 557.

¹⁰ *Билинкис Я.* О творчестве Л. Н. Толстого. Л., 1959. С. 24–25.

¹¹ *Чуковский К.* Мастерство Некрасова. М., 1962. С. 352–353.

¹² *Евгеньев-Максимов В. Е.* Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. М.; Л., 1950. Т. 2. С. 253–254.

¹³ *Гаркави А. М.* Поэма Некрасова «Саша» // Некрасовский сборник. П. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 164.

¹⁴ *Лебедев Ю.* Н. А. Некрасов и русская поэма 1840–1850 гг. Ярославль, 1971. С. 31.



М. В. Серова

*Поэма «У самого моря»
в системе творческой биографии
Анны Ахматовой*

Тезис о функции цикла или циклического образования (книги) как о мете, разграничивающей этапы пути поэта или главы большого лирического романа, представляется безусловным и неоспоримым¹. И все же следует задуматься над тем фактом, что произведение, ставшее и в жизненной, и в творческой биографии художника итоговым, Ахматова замыслила и осуществила в жанре поэмы. Речь, естественно, идет о «Поэме без героя». Кроме того, уже начиная с 10-х годов, рефлексировав в русле жанровых исканий, логику подобного рода исканий связывала именно с поэмой. Актуальность возрождения этого излюбленного романтиками жанра была осознана и прочувствована еще символистами, прежде всего Блоком. Но «попытки символистов возродить поэму оказались бесплодными вследствие свойственного этому направлению лирического субъективизма.

Значительная часть эпических — или скорее — лиро-эпических — замыслов Ахматовой также осталась незаконченной <...> Закончены Ахматовой были только три поэмы: в ранние годы — “У самого моря” (1914), в переломный период — “Путем вся земля” (1940) и как итог всего ее творческого развития — “Поэма без героя” (1940–1962)»².

Нетрудно заметить, что именно явлением поэмы в творчестве Ахматовой помечены большие «три эпохи». И, наверное, в этом смысле не случайно ее «поэма итогов» представляет собой триптих, в котором 1940 год осмыслен как переломный в судьбе поэта и в судьбе его народа, а «начало» и «конец» оказываются взаимотраженными в «зеркальной» структуре текста, на что указывает один из эпитафий: *In my beginning is my end.*

Если логику совпадения «начал» и «концов» осмыслить в свете жанровых поисков Ахматовой, то, очевидно, процесс этого осмысления будет связан с постижением тех смыслов, которые были заявлены первой поэмой («У самого моря») и которые, постепенно выстраивая внутренний сюжет «ахматовского текста», получили окончательное разрешение в «Поэме без героя».

Внешняя, лежащая на поверхности, связь этих двух произведений уже была отмечена исследователями. Во-первых, как было сказано, это связь жанровая. Во-вторых, обеим поэмам свойственно метрическое своеобразие, которое и в том, и в другом случаях обеспечено усвоенным и переработанным творческим опытом Пушкина. «В поэме “У самого моря” Ахматова воспользовалась русским народным стихом с женскими окончаниями, как он был освоен Пушкиным; однако она избежала характерного для пушкинского стиха смыслового отягчения метрически неударных слогов добавочными ударениями <...> К Пушкину восходит и повествовательная интонация стихотворной сказки, ее эпическая манера, элементы народной лексики и фразеологии, подхваты и параллелизмы, характерные для народного творчества»³. Что касается «Поэмы без героя», то об оглядке на пушкинскую интонацию в данном случае неоднократно говорила сама Ахматова: «В представлениях многих поэма как жанр очень канонизирована. А с поэмой происходят вещи поразительные. Вспомним первую русскую поэму “Евгений Онегин”. Пусть нас не смущает, что автор назвал ее романом. Пушкин нашел для нее особую 14-строчную строфу, особую интонацию. Казалось бы, и строфа, и интонация, так счастливо найденные, должны бы укорениться в русской поэзии. А вышел “Евгений Онегин” и опустил за собой шлагбаум. Кто ни пытался воспользоваться пушкинской “разработкой”, терпел неудачу <...> Я убеждена, что хорошую поэму нельзя написать, следуя жанру, скорее вопреки ему»⁴. Здесь Ахматова имеет в виду не только «неудачный» опыт своих предшественников (Лермонтов, «не говоря уже о Боратынском, Блоке»), но прежде всего свой собственный: от поэмы «Русский Трианон» ей пришлось отказаться, «спохватившись, что слышится Онегинская интонация, т. е. самое дурное для поэмы 20 в. (как, впрочем, и 19-го)»⁵.

Итак, как в первой своей поэме, так и в последней Ахматова последовательно боролась с пушкинской интонацией. В одном случае речь шла о структурных преобразованиях внутри фольклорного жанра — сказки, в другом — внутри жанра романтической поэмы, который в своем историческом становлении был ориентирован на фольклор. Однако фольклорную стихию Ахматова допускала в свое творчество все-таки очень осторожно, только пропустив ее сквозь фильтр литературной — и опять-таки прежде всего пушкинской — традиции. Очевидно, она предчувствовала в ней хаотическое, разрушающее, начало, которым захлебнулся в своей последней поэме Блок. Весьма примечательно, что ретроспективно Ахматова укажет на свое самоопределение между Пушкиным и Блоком в поэме «У самого моря»: «А не было ли, — пишет она, — в “Русской мысли” 1914 стихов Блока? Что-то вроде:

С ней уходил я в море,
С ней забывал я берег
(Итал. стихи) <...>

Но я услышала:

Бухты изрезали
Все паруса убежали в море»⁶.

Есть основания полагать, что сфера творческого самоопределения в данном случае раскрывалась для Ахматовой не только в формально-метрической области, но в вписывалась в проблему переработки жизненного материала средствами искусства. Относительно способа решения данной проблемы Ахматова, как и другие акмеисты, следовала не за своими прямыми предшественниками — символистами, а непосредственно за Пушкиным. «Пушкинскими штудиями» Ахматова обозначит завершение своего творческого пути, на пушкинском материале обобщая итоги своего творчества и своей жизни.

Практически в центре всех ахматовских статей о Пушкине стоит вопрос о соотношении биографического и собственно эстетического в «сколько-нибудь значительном произведении искусства»⁷. Как раз с этой точки зрения будет прочитана Ахматовой «последняя сказка Пушкина» — «Сказка о Золотом петушке», автобиографическое начало которой здесь вычленено Ахматовой-

исследователем путем скрупулезного сопоставления пушкинского текста с его первоисточником. Причем ахматовское открытие принципиально состоит в выходе не на фольклорный, а именно на литературный источник пушкинской сказки — «Легенду об арабском звездочете» Вашингтона Ирвинга⁸. Обнаружение литературной основы в данном случае представлялось Ахматовой по каким-то соображениям весьма важным. Думается, данные соображения касались не только Пушкина, но имели определенное отношение к собственному творчеству. Обратим в этой связи внимание на следующий момент: «последнюю» сказку Пушкина Ахматова выделяет из комплекса остальных пушкинских сказок, таким образом расценивая их как отдельное, самостоятельное целое — некое художественное единство. Необходимо задуматься, на каких уровнях ощущалось Ахматовой это единство, принимая во внимание тот факт, что фабульные различия Ахматова в расчет не принимала, отмечая, что в литературной сказке, в отличие от фольклорной, фабулы может совсем не быть⁹. Кажется, данная мысль с вытекающими из нее выводами была прозрачной не только для автора Пушкинских штудий и «Поэмы без героя», но уже для автора поэмы «У самого моря». Именно эти «выводы» определяют не только ключевую тему первой ахматовской поэмы, но и общий комплекс тем и мотивов, организующих систему ранней и относительно ранней ахматовской лирики («Вечер», «Четки», «Подорожник», «Белая стая», «Anno Domini») — обеспечивая тем самым данной поэме центральное место в поэтическом контексте лирики Ахматовой соответствующего периода, во многом определяя его качественное своеобразие по отношению к последующим этапам биографии поэта.

Мотивно-сюжетная структура поэмы «У самого моря»

Еще В. Жирмунский совершенно справедливо отметил, что «осязаемое влияние Пушкина в жанре, в стилистике и стихе обнаруживает одно из крупных произведений Ахматовой поэма “У самого моря” (1914). Она следует за “Сказкой о рыбаке и рыбке” своей темой, особенностями народного сказа и самой формой русского

народного стиха»¹⁰. Однако если вопросы об особенностях сказа и форме стиха Жирмунский осветил в своей работе подробно и полно, то относительно *темы* ученый, скорее всего сознательно, ограничился замечанием: «Пушкин и поэты его времени, воспитанные на традициях классицизма, подсказали Ахматовой образ Музы как объективное воплощение ее поэтического самосознания. Образ Музы-подруги, Музы-сестры, Музы-учительницы. Часто он получает реалистические черты, характерные для ее ранней манеры...»¹¹. Это замечание, безусловно, ценно по отношению к пушкинской и ахматовской поэзии в общем, но тем не менее не имеет абсолютно никакого отношения ни к «Сказке о рыбаке и рыбке», ни к другим пушкинским сказкам, пристально прочитанным Ахматовой, а поэтому никак не может комментировать содержание пушкинской темы в поэме «У самого моря». Уже само по себе интересно то, что явно подчеркнув названием своего произведения его связь с пушкинским текстом, а также усилив необходимое впечатление наличием интонационных и ритмических параллелизмов, тематическое родство поэмы со сказкой Ахматова самым тщательным образом законспирировала. Впоследствии, помогая А. Хейт писать книгу о своем творчестве, любезно указала на автобиографические моменты в своей ранней поэме и ее связь с «Поэмой без героя», но литературную подоснову своего произведения почему-то не посчитала нужным обсуждать. И, соответственно, А. Хейт, совершенно проигнорировав в данном случае не только проблему межтекстовых связей, но и проблему структурных особенностей ахматовского текста, высказала суждение, которое Ахматова не подтвердила, но и не опровергла: «сероглазый мальчик» и «царевич» из поэмы «У самого моря» представляют собой две ипостаси образа Гумилева. «Царевич, ожидаемый с моря, — поэт, сероглазый мальчик — муж. Они, по всей видимости, воплощают два типа любви — любви духовной и любви земной»¹². С. Коваленко, ссылаясь на вышеприведенное суждение А. Хейт в своей работе, вполне закономерно задумалась над тем, «вытекает ли этот вывод из наблюдений Хейт над текстом поэмы или его истоки — в беседах с Ахматовой»¹³. Вопрос покажется еще более правомерным, если вспомнить, что Ахматова в разговорах с исследовательницей «положила», помимо всего прочего, мысль о связи своей ранней

поэмы с «Поэмой без героя», а по отношению к последней стояла на последовательной позиции «белкинства», литературной игры, главный принцип которой — объясняя, еще больше запутывать. Механизм «распутывания», как кажется, в первую очередь связан с пониманием процесса функционирования положенной в основу текста жанровой модели. А для поэмы «У самого моря» такой моделью является, как уже было сказано, «Сказка о рыбаке и рыбке». Стало быть, необходимо обозначить контуры данной модели в ахматовском произведении для того, чтобы сформулировать тематическую связь двух текстов, поскольку В. Жирмунский абсолютно прав в том, что эта связь существует. Вопрос в том, в чем она заключается и на каких уровнях себя проявляет.

Внимание исследователей поэмы прежде всего привлекала система образов в произведении, построенная по принципу «двойничества» (см. выше: «мальчик-царевич» [А. Хейт]; героиня-Муза-сестра [А. Хейт, С. Коваленко]). Образные оппозиции трактовались в плане философско-отвлеченного содержания, в них реализованного: чувственное, земное — духовное, идеально-религиозное начала жизни. В свете этой логики сюжет произведения осмысливался как преодоление лирическим сознанием своей земной сущности, отказ от нее во имя духовного предназначения — жертва. Идея жертвы (в поэме в жертву принесен «сероглазый мальчик», герой ахматовских «Четок») и связывает «У самого моря» с «Поэмой без героя», обрамляясь мотивами вины героини и нравственного суда над собой. А. Хейт, выражая некий общий взгляд на ахматовское творчество, пишет: «В Ольге Судейкиной, не видящей на стене тени того, кто принял смерть из любви к ней, Ахматова находит отражение слепого, бессознательного себялюбия той девочки, которая в своем языческом простодушии не могла понять истинного значения гумилевских попыток самоубийства. Теперь-то она знает, что “утешала плохо” сероглазого мальчика. Именно это понимание сделало возможным создание поэмы “У самого моря”»¹⁴. Трудно принять такое буквальное толкование, однако, как бы то ни было, на тему духовно-творческого самоопределения, реализованную в образе героини «У самого моря», указала сама Ахматова: «Это было в Слепневе (1914) в моей комнате. И это значило, что я простилась со своей херсонесской юностью, с “дикой

девочкой” начала века и почувствовала железный шаг войны. Так ко мне пришла поэма “У самого моря”. В Слепневе я сразу сочинила 150 стихов»¹⁵. В принципе уже этой авторской характеристикой текста предлагается «удобная» логика его интерпретации, которой до сих пор придерживались исследователи, определяя содержание сюжета поэмы, исходя из системы образов в ней. В контексте этой логики пушкинская сказка оказывалась действительно как бы ни при чем. Однако она не просто имеет прямое отношение к содержанию ахматовской поэмы, но напрямую формирует его. Процесс формирования станет наглядным, если, учитывая особенность заложенного в поэму жанра сказки, реконструировать ее смысл, исходя из структуры событийного сюжета, и только в результате проделанной реконструкции сформулировать содержание художественного образа.

Мы помним сюжет «Сказки о рыбаке и рыбке». Желания жадной старухи и связанные с ними походы к морю (корыто – изба – дворянство – царство – морское владычество) формируют канву сюжета, подчеркиваясь эмоционально-драматическим рефреном: «неспокойно синее море», «почернело синее море» и т. п. Последнее желание старухи не только не исполняется, но и «разбивает» («разбитое корыто») все ее прежние завоевания. Мораль, заложенная в сказке, ясна даже ребенку. Но «детский» смысл пушкинских сказок Ахматова категорично отвергла, посвятив этой теме отдельный прозаический отрывок «Пушкин и дети», не смутившись утверждать в общем-то самоочевидное: «...Пушкин меньше всего представлял себя детским писателем, как теперь принято выражаться <...> его сказки вовсе не созданы для детей»¹⁶. Мысль эта покажется совсем не банальной, если вписать ее в контекст рассуждений Ахматовой об особом качестве пушкинского морализма: «...Пушкин выступает как моралист, добываясь своих целей не прямым морализированием в лоб <...> а средствами искусства»¹⁷. В «Сказке о рыбаке и рыбке» Ахматову, скорее всего, увлекла как раз эта «непрямая мораль», которую она обнаружила на уровне сюжетно-фабульной схемы и использовала в поэме с названием, отсылающим к пушкинскому произведению. Избежать «лобового» морализирования автору поэмы удалось, особым образом переработав сюжет. Содержание и механизм данной переработ-

ки Ахматова «подскажет», как это было ей свойственно, говоря «не о себе» — описывая фабульную связь между сказкой Пушкина о Золотом петушке и произведением В. Ирвинга: «Пушкин как бы сплющил фабулу, заимствованную у Ирвинга, некоторые звенья выпали и отсюда — фабульные неувязки, та “неясность сюжета”, которая отмечена исследователями. Так, например, у Пушкина не перенесены “биографии” звездочета и принцессы, что создает некую таинственность.

В отличие от других “простонародных” сказок Пушкина, в “Сказке о золотом петушке” отсутствует традиционный сказочный герой: отсутствуют чудеса и превращения»¹⁸. Ахматова в своей поэме, ориентируясь на сюжетную схему пушкинской сказки, не просто «сплющила» фабулу, выпустив некоторые звенья, но по принципу инверсии «перевернула» сюжет. Кроме того, принцип сюжетной инверсии дополнила инверсией образа.

В сказке Пушкина центральный образ — старуха. У Ахматовой — юная девчонка, от лица которой осуществляется повествование. Рассказ от первого лица усиливает лирическое начало в поэме, отодвигая на второй план событийную канву. Девчонка рассказывает сказку о себе. Зачин этой сказки и представляет собой первое *событие*, которое в сюжете произведения получит свое внутреннее развитие:

Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море,
А я сушила соленую косу
За версту от земли на плоском камне.
Ко мне приплывала зеленая рыба,
Ко мне прилетала белая чайка,
А я была дерзкой, злой и веселой
И вовсе не знала, что это — счастье (3; 7).

Это событие — не осознанное в момент его переживания *счастье*, счастье, которое заключается в абсолютной гармонии с миром и собой. Героиня одна в этом мире, но одиночество для нее не трагедия, поскольку героиня — сама мир, именно поэтому она может «повелевать» в своих владениях: небо, вода, суша, птицы, рыбы — всё ей подвластно. Она сама для себя — «золотая рыбка»: обратим

внимание на эпитет «желтое» (ср. «золотое») платье, а также «соленую косу», которую сушит героиня, — метафорическое замещение рыбьего хвоста¹⁹. В этой связи закономерна оценка, которую далее дают героине люди: «Говорят, ты приносишь счастье».

Но, как мы помним, девчонка в поэме функционально замещает собой пушкинскую старуху, неудовлетворенную тем, что она имеет, жадную и завистливую по отношению к чужой судьбе: дворянки, царицы... Старухины желания постепенно распредмечиваются: «корыто», «хоромы», «жемчуг» замещаются сначала посягательством на право обрести чужую судьбу, а затем на право распоряжаться самой судьбой. Девчонка в поэме изначально обладает, как мы говорили, властью «золотой рыбки», но изнутри она «старуха», которая не может оценить настоящее. Подчеркнем, что двуединый план образа «девчонка-старуха» закреплен в поэме параллельной оппозицией «мальчик-старик», которые исследователи не отметили как значимую, сосредоточившись на схеме «мальчик – царевич». А в данном случае структура как мужского («монах – мальчик – царевич – старик»), так и женского (о котором ниже) образов оказывается более многослойной. Именно «старик» в поэме извлекает из «пучины вод» окончательный дар «золотой рыбки», дар судьбы — мертвое тело:

<...>

По пояс стоя в воде прозрачной,
Шарит руками старик огромный <...>
Вижу — в руках старика белеет
Что-то, и сердце мое заныло (3; ?).

Таким образом, уже в первой строфе поэмы не только программируется вся последующая сюжетная линия, спроецированная на пушкинскую сказку, но и оформляются мотивы, которые будут продвигать и оформлять данный сюжет. Причем семантика функционирующих в поэме мотивов окончательно и полно конституируется с учетом не только «Сказки о рыбаке и рыбке», но с учетом всего фольклорно-сказочного пушкинского комплекса («Сказка о царе Салтане», «Сказка о мертвой царевне»), в который Ахматова включила еще и *поэму* «Руслан и Людмила»²⁰.

Ключевыми из этих мотивов являются мотив зависти судьбе и связанный с ним мотив желания счастья. В словаре В. Даля указана связь «счастья» и «зависти». Ср.: «Где счастье, там и зависть». Значение глагола «завидовать», указанное Далем, сопрягает как материальный (жадность), так и более отвлеченный аспект этого состояния-действия (желать счастья). Причем, отвлеченный смысл фиксируется Далем в первую очередь: «Завидовать (кому, в чем, завидовать на чужую удачу, счастье, *болеть чужим здоровьем*)» (курсив мой. — М. С.). И только потом: «Берут завидки на чужие пожитки». С «завистью» связана идея «дурного глаза», «сглаза»: «Глаза завидуши, руки загребуши»²¹. В поэме «Руслан и Людмила», внутри жанровой структуры которой Пушкин разместил «сказку» («...сказку эту поведаю теперь я свету»²²) завистниками главного героя, стоящими на пути его счастья с Людмилой, являются «три витязя молодые» — Рогдай, Фарлаф и Ратмир, которые «в душе... таят / *Любви и ненависти яд*» (курсив мой. — М. С.). Кроме того, Пушкин осложняет сюжет поэмы вставным эпизодом, героями которого являются *юноша* (Руслан) и *старик*, рассказывающий о том, как идя наперекор судьбе, прибегнув к колдовским чарам, добивался любви прекрасной *девушки*, в результате упорных притязаний добился-таки исполнения своего желания, но

...в тьме лесной
Стрела промчалась громовая,
Волшебный вихорь поднял вой,
Земля вздрогнула под ногой...
И вдруг сидит передо мной
Старушка дряхлая, седая,
Глазами впальми сверкая,
С горбом, с трясучей головой... (664)

(Ср. у Ахматовой: «мальчик – старик»; «девчонка – старуха».) За свою чрезмерную активность по отношению к жизни старец оказался сполна «вознагражден». Он притязал на тот вариант судьбы, который естественным образом осуществиться для него не мог. В песне пятой смысл обладания Людмилой, которая в поэме является объектом всеобщей (даже автора) зависти, а также единственным содержанием судьбы Руслана, расценивается Пушкиным как

наивная погоня за счастьем, сконструированным воображением, для которого закрыта логика судьбы, к *представлениям* о ней не имеющая никакого отношения:

Блажен, кого под вечерок
В уединенный уголок
Моя Людмила поджидает
И другом сердца назовет;
Но, верьте мне, блажен и тот,
Кто от Дельфиры убегает
И даже с нею незнаком (697).

Но это уже не сказочная тема, и автор поэмы-сказки, как бы спохватившись, обрывает ее: «Да, впрочем, дело не о том!». Однако несколько ранее (в песне четвертой) тема эта получила уже прямую лирическую реализацию, тема злых чар, злого волшебства судьбы, спровоцированного завистливым взглядом на чужое счастье:

Я каждый день, восстав от сна,
Благодарю сердечно бога
За то, что в наши времена
Волшебников не так уж много,
К тому же — честь и слава им! —
Женитьбы наши безопасны...
Но есть волшебники другие,
Которых ненавижу я:
Улыбка, очи голубые
И голос милый — о друзья!
Не верьте им: они лукавы!
Страшитесь, подражая мне,
Их упоительной отравы,
И почивайте в тишине (689).

Здесь речь идет о зависти, которая скрывает себя за маской любви и соучастия.

В «Сказке о царе Салтане», которую Ахматова в отрывке «Пушкин и дети» упоминает в одном контексте с «Русланом», профессиональными завистницами чужому счастью являются «ткачиха с поварихой, с сватьей бабой Бабарихой», зарящиеся на предна-

значенную не им, а их *сестре* судьбу: «Кабы я была царица...». Их зависть организует сложные перипетии судьбы не только царя и царицы, но и царевича, которого бросают в «бездну вод», но волею добрых сил он оказывается вынесен на берег... Как и в «Сказке о рыбаке и рыбке», «море», «волны» выступают в качестве метафор воли жизни, воли судьбы. Причем, отметим, что в сказке Пушкина «зависть» связана, как и в пословице, приведенной Далем, со «сглазом», «глазом». Князь Гвидон, обернувшись сначала комаром, затем мухой, последовательно наносит ущерб именно глазам ткачихи с поварихой:

И впился комар как раз
Тетке прямо в правый глаз... (614)

А Гвидон-то злится, злится...
Зажужжал он и как раз
Тетке сел на левый глаз. (618)

Надо сказать, что мотив физической ущербности, связанный с завистливым глазом, в пушкинской сказке даже несколько муссируется, тем самым приобретая особую значимость:

А ткачиха с поварихой,
С сватьей бабой Бабарихой
Около царя сидят —
Четьюмья все три глядят (621).

(Курсив мой. — М. С.)

Избежала «глазной травмы» только баба Бабариха, но именно в этом эпизоде сказки Пушкин обратил внимание на закономерность и последовательность характера мести (*защиты*) Гвидона завистницам. Обернувшись шмелем, царевич хоть и злится на Бабариху,

Но жалеет он *очей*
Старой бабушки своей:
Он над ней жужжит, кружится —
Прямо на нос к ней садится,
Нос ужалил богатырь:
На носу вскочил волдырь (623).

(Курсив мой. — М. С.)

Несоответствие образа «старой бабушки» мотиву злой зависти, воплощенной в нем, очень осторожно реализует тему «тайного яда» со стороны того, в ком меньше всего можно предполагать наличие подобных эмоций: со стороны близкого и родного человека. Практически все сказки Пушкина были созданы им в 30-е годы, и, очевидно, Ахматова чувствовала здесь автобиографическую тему, исследованию которой в «Сказке о Золотом петушке» посвятила отдельную статью.

Что же касается «Сказки о мертвой царевне», то в данном случае тема зависти просто лежит на поверхности, определяя собой содержание сказочного сюжета: «царица злая», завидуя красоте своей падчерицы, сначала всячески изводит ее, но в конечном итоге изводится своей завистью сама:

Тут ее тоска взяла,
И царица умерла (646).

Счастье как изначальное состояние героини «У самого моря» предопределяет чувство зависти со стороны окружающего мира, посягательство на него, желание к нему прикоснуться:

И часто случалось, что хозяйка
Хутора нового мне кивала:
Кликала издали: «Что не заходишь?
Все говорят — ты приносишь счастье» (3; 10).

Героиня инстинктивно защищается от этого посягательства, желая сохранить неприкосновенным свой внутренний мир:

Я отвечала: «Приносят счастье
Только подковы да новый месяц,
Если он справа в глаза посмотрит».
В комнаты я входить не любила (3; 10).

Но, защитившись от мира, от чужих глаз, она не догадалась защититься от самой себя. Она сама разрушила свою гармонию. Как мы установили, героиня поэмы в сказочном статусе — «золотая рыбка», а в сказочной функции — «старуха», которой свойственны постоянные требования по отношению к жизни. Парадокс за-

ключается в том, что героиня имеет больше того, что она требует. Будучи «владычицей морскою», она возжелала стать «царицей» (фабульные звенья, отмеченные желаниями старухи *корыта, избы, дворянства*, Ахматова, «сплющив фабулу», пропустила):

«Когда я стану царицей,
Выстрою шесть броненосцев
И шесть канонерских лодок,
Чтобы бухты мои охраняли
До самого Фиолента» (3; 8).

Сравним: «Кабы я была царица...». Однако она, как ткачиха с поварихой, «не угадала» своей судьбы. Уже в этом желании выражено агрессивное, активно-воинствующее начало по отношению к жизни. Сравним с описанием царствования пушкинской старухи:

Вкруг нее грозная стража,
На плечах топорики держат (632).

Подобное самоотождествление лирической героини с пушкинской старухой будет актуальным и в дальнейшем развитии сюжета ахматовской лирики: «Ты прости мне, что *плохо правлю*, / *Плохо правлю...*» (1927); «И будешь ты из тех *старух...*»²³ (1958) (курсив мой. — М. С.). Но вернемся к героине поэмы «У самого моря», которая не просто готова вымалывать у судьбы «благо», «добро» — «молиться темной иконке, / Чтоб град не побил черешен, / Чтоб крупная рыба ловилась...» — но и бороться за него. Далее в девочке обнаруживаются и другие старухины качества: злобность («говорила сестре *сердито*» [курсив мой. — М. С.]), обидчивость и спесивость. Она с тщеславным смехом отвергает *не те* подарки судьбы:

Сероглаз был высокий мальчик,
На полгода меня моложе,
Он принес мне белые розы <...>
Я смеялась: «На что мне розы?
Только колотся больно! <...>
И мне стало *обидно*: «Глупый! —

Я спросила: — Что ты — царевич?» <...>
«Подумай, я буду царицей,
На что мне такого мужа?» (3; 8–9)

Здесь явственно обнаруживаются старухин рационализм: «В корыте много ли корысти?» — и старухина бранчивость: «Дурачина ты, простофиля...»

Героиня, несмотря на свою природную чуткость по отношению к миру («я чую воду», «все я запомнила чутким слухом») и внимательность к знакам судьбы («приносят счастье... подковы да новый месяц»), пропускает мимо предупреждение монаха, остерегающее от излишней активности: «Что ты бродишь ночью?». Эти избыточная активность, нетерпеливость и несдержанность проявляются не только в действиях девчонки, но и в неосторожном, безоглядном слове, которое в буквальном смысле оказывается убийственным. На обещание мальчика стать монахом героиня небрежно бросает:

«Нет, не надо лучше: монахи
Только и делают, что умирают.
Как придешь — одного хоронят,
А другие, знаешь, не плачут» (3; 9).

Но в безоглядном слове героини обнаруживается не просто нечаянное угадывание дальнейшей трагической судьбы героя (монах — мальчик — царевич — старик), но и великая истина, которую она здесь промолвила, но не осознала. На осознание этой истины нацелено дальнейшее сюжетное развитие не только в данном произведении, но и в контексте всего ахматовского творчества. Однако сформулирована она уже в поэме «У самого моря».

Пока, на сюжетном витке конца первой — начала второй частей поэмы, героиня заняла позицию, разрушительную по отношению к миру и себе. Об этом в поэме, как и в сказке Пушкина, свидетельствуют эмоционально-описательные фигуры: «пустынная мертвая Корсунь», «Дымное солнце упало в море» и т. п. Героиня перестает любить мир, а значит, и себя:

...я разлюбила
Все мои бухты и пещеры (3; 10).

Она просит «новой доли» и в конце концов получает, с ее точки зрения, «благую весть» о ней, за которую отдает все свое *золото*:

Вышла цыганка из пещеры <...>
«Что ты, красавица, ходишь боса?
Скоро веселой, богатой станешь:
Знатного гостя жди до Пасхи <...>
Я отдала цыганке цепочку
И золотой крестильный крестик (3; 10).

С этой минуты она больше не золотая рыбка, и то, что она принимает за счастье, на самом деле сулит беду, предвестие которой также отмечено явными знаками:

...плющ мотался по стенке сада,
Приходили на двор чужие собаки,
Под окошком моим до рассвета выли (3; 11).

Подсознанием героиня фиксирует эти знаки («Трудное время для сердца было»), но не хочет в них верить. Вопреки предостережениям судьбы, она «совсем перестала бояться, Что новая доля минет». Она верит в благодать исполнения своих страстных чаяний. Не случайно пик ее эмоций приходится на Страстную неделю, усиливая момент греховности человеческой страсти фоном Христовых страстей. Но в отчаянном грехе героини содержится смысл, изначально искупающий и этот грех, и все прочие грехи: в страстности рождается поэт, песни которого о том, «Как журавли курлыкают в небе, / Как беспокойно трещат цикады, / Как о печали поет солдатка», принесут утешение всем, кроме него самого:

Да только песни такой не знала,
Чтобы царевич со мной остался (3; 11).

Рождение поэта — второе и кульминационное событие в поэме, отмеченное явлением Музы, на утешение которой только и может рассчитывать обреченный на одиночество и человеческое бесстрастие художник:

Девушка стала мне часто сниться —
В узких браслетах, в коротком платье <...>

И о печали моей не спросит.
Только плечо мое нежно гладит (З; 11).

В контексте ахматовской лирики образ Музы, отнимающей человеческое счастье, но утешающей поэта, даря ему взамен вдохновение и славу, является сквозным²⁴. В жесте утешения Музы и явлен знак обреченности поэта на одиночество²⁵. Очевидно поэтому торжественный звук бубна Музы-сестры («Я пришла тебя сменить, сестра...», 1912) позднее зазвучит для лирической героини навязчивой «погремушкой», «трещеткой прокаженного». В нарочито самонадеянном тоне героини стихотворения 1921 года слышится скорее отчаяние, нежели тщеславие:

Я-то вольная. Все мне забава, —
Ночью Муза слетит *утешать*,
А наутро пригасится слава
Погремушкой под ухом стучать.

Кроме того, здесь формулируется выстраданный обет готовности, не тшась и не обижаясь, принять от жизни *любой* подарок, принять свою судьбу такой, какой она начертана свыше:

Как подарок, приму я разлуку
И забвение, как благодать.

Но если с Музой героиня, несмотря на исходящее от сестры враждебное по отношению к человеческой страсти начало («она отняла Божий подарок»), предпочитает поддерживать приветливо-благожелательные отношения, называя ее «милой гостьей» (1924)²⁶, то «слава» — Музин подарок — устойчиво оценивается поэтом как «ненужный дар» его «жестоким жизни»: «Земная слава, как дым. Не этого я просила...» (1914); «Ты напрасно мне под ноги мечешь И величье, и славу, и власть» (1958). В последнем примере видно, что героиня избавилась от всех «старухиных» притязаний, свойственных девчонке из поэмы 1914 года. Единственное, о чем она теперь просит, — это «избавить» ее «от гордыни». Примечательно, что к мотиву пушкинской сказки, который вновь и вновь проникает в ахматовскую лирику, отсылает эпиграф стихотворе-

ния: «Вижу я. Лебедь тешится моя». Семантика эпитафия просвечивается в контексте раннего творчества Ахматовой:

И слава лебедью плыла
Сквозь золотистый дым.
А ты, любовь, всегда была
Отчаяньем моим.

1910-е гг.

Этим текстом, в свою очередь, комментируется эпитафия к стихотворению Ахматовой «При музыке» (1958): «Не теряйте отчаянья. Н.П.<унин>», в котором наличествует мотив отказа от славы²⁷. Так от ранней поэмы Ахматовой протягивается нить, связывающая ее с последней в творчестве художника поэмой. Мы можем наблюдать механизм органической циклизации, действующий внутри ахматовской лирической системы.

Если во второй части поэмы происходит внутреннее раздвоение героини (явление ей во сне Музы), то в третьей части героиня приобретает еще одну, объективированную вовне ипостась: в сюжет вступает сестра-близнец Лена. А. Хейт данный образ интерпретирует так: «Лена в некотором смысле не просто сестра героини, но и как бы ее оборотная сторона. С детства больная, безногая Лена наблюдает из своей неподвижности за всем происходящим, но она понимает горе и смысл вещей так, как это не дано понять ее язычнице-сестре. Одна из сестер — воплощение сил жизни и природы со всей их простодушной жестокостью и слепотой, другая — Гамлет, парализованный своим всепониманием»²⁸. С. А. Коваленко, приветствуя постановку А. Хейт вопроса о двойничестве в поэме, дополняет приведенную выше трактовку мыслью об олицетворенном в Лене духовно-религиозном начале жизни. Как пишет Коваленко, «здесь возникает вопрос о православии и отношении к нему Ахматовой. Вопрос не столько мировоззренческий, сколько бытийный, открывающий возможность выбора своего пути в жизни и самоопределения. Отсюда выход к таким программным произведениям Ахматовой, как “Молитва”, “Предсказание” (“Видел я тот венец златокованный...”), определившим жизненную позицию автора “Реквиема”, “Путем вся земли”, “Поэмы без героя”»²⁹. Замечание о лирическом контексте, порожденном поэмой «У самого

моря», необходимо не только принять во внимание, но наполнить содержанием более конкретным, нежели общая идея, еще раз проговоренная в работе Коваленко о том, что «к середине 1910-х годов Ахматова приходит к широкому эпическому восприятию истории, к идее жертвенности, готовности принять все, ниспосланное ее поколению»³⁰. А для этого, как нам кажется, необходимо пристальнее всмотреться в образ Лены и уяснить его функцию в системе сюжета, построенного Ахматовой на основе комплекса пушкинских сказочных мотивов.

Почему-то до сих пор в полной мере не была прокомментирована известная полухвалебная, полураздраженная оценка, вынесенная поэме Ахматовой Блоком: «...не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо “экзотики”, не надо уравнений с десятью неизвестными»³¹. Характерно, что перечисленные Блоком в негативном контексте элементы Ахматова использует в «Поэме без героя». Первая же ахматовская поэма выглядит исключительно многогеройной. «Мертвый жених» в ней — мальчик-царевич, собиравшийся стать *монахом*, в финале произведения извлекаемый из морской пучины *стариком*. Монах — мальчик — царевич — старик — *четыре* фигуры, за которыми стоит образ *одного* героя. Женских фигур, включая эпизодические, в поэме *шесть*: героиня, Муза, Лена, хозяйка, цыганка, девчонка (рыбачка). В данных фигурах осуществляется реализация единой лирической темы. Это и есть, очевидно, «уравнение с десятью неизвестными». Но где же Блок увидел кукол? С куклой в поэме сравнивается Лена, и, кажется, далеко не случайно Блок интуитивно выхватил именно это сравнение из общего, исключительно сложного эмоционального контекста данного образа:

Были мы с сестрой однолетки,
И так друг на друга похожи,
Что маленьких нас различала
Только по родинкам наша мама.
С детства сестра ходить не умела,
Как восковая кукла лежала,
Ни на кого она не сердилась,
Бредила даже во сне работой (3; 13).

(Курсив мой. — М. С.)

Смысл этого сравнения, а также причина раздражения Блока, с ним связанная, становятся понятными с учетом контекста лирики И. Ф. Анненского, а именно — стихотворения «То было на Валлен-Коски», входящего в «Трилистник осенний» («Кипарисовый ларец»). К данному контексту, помимо основной темы, отсылает эмоциональный пейзаж конца второй части поэмы, на фоне которого усиливается предчувствие трагедии, предвещающее появление в третьей части образа Лены: «Осень сменилась зимой дождливой». Но, конечно, в первую очередь в данном случае актуален *сюжет* стихотворения Анненского, в основу которого положено событие *бросания в воду старой куклы*, замещающей потенциальную жертву, приносимую судьбе:

Разбухшая кукла ныряла
Послушно в седой водопад³²

(курсив мой. — М. С.).

В тексте Анненского описание ритуала жертвы обрамляется мотивом «обиды» жертвы на свою жертвенную судьбу, переносимую с внешним послушанием. Эта «чужая» (кукольная) обида перечувствована лирическим сознанием как «своя». Более того, в определенную минуту (при «игре лучей») ему кажется «обида куклы / Обиды своей жалчей». Но чуткая душа не может не ощущать фальши в подобного рода психических движениях: это притворство чужого холодного сердца, которое хочет казаться любящим и понимающим:

Как листья, тогда мы чутки:
Нам камень седой, ожив,
Стал другом, а голос друга,
Как детская скрипка, фальшив.

Отсюда трагическое понимание художником своей обреченности на одиночество, потому что он, несмотря на свою готовность обманываться в людях и в себе еще и еще, вследствие своей проклятой чуткости обмануться не может:

И в сердце сознание глубоко <...>
Что в мире оно одиноко,
Как старая кукла в волнах³³.

В «Сказке о царе Салтане» вследствие завистливых интриг ткачихи с поварихой, которые *обиделись* на счастье *сестры*, в воду бросили царицу и царевича³⁴.

Итак, сравнением Лены с куклой задается не только логика дальнейшего развития внутреннего сюжета поэмы, замешанного на тайном недоброжелательстве со стороны близнецового двойника³⁵, скрываемом внешними участием и любовью (ср. с двойственным отношением героини Ахматовой к Музе-*сестре*), но отчетливо вырисовывается пушкинская тема «злых чар» судьбы, сквозь призму которой в творчестве Ахматовой будет сформулирована концепция художника в его отношении к «греху», «вине» и «жертве».

Однако Лена не просто пассивная жертва. Она держит в своих руках *нить* судьбы героя и героини, но если для первого она может оборвать эту нить, поскольку это и ее судьба — судьба жертвы, — то над судьбой героини — судьбой поэта — властна не она, а Муза. Лена в буквальном смысле *вышивает* полотно судьбы («плащаницу»). В сказочной функции перед нами сестра-ткачиха. Не случайно у нее в поэме есть контекстуальная *пара* — «повариха» — девчонка, приглашающая героиню «жарить камбалу». Если вспомнить о «рыбьей» сущности героини («золотая рыбка»), то можно сказать, что в данном случае последней предлагается стать «поедаемой жертвой» (О. М. Фрейденберг). Сравним с идиомой: «пожирать глазами». Мотив «чужого» глаза (сглаза) актуально присутствует в поэме и связан он с глазами Лены, наблюдающей за своей ожидающей счастье сестрой. Посвященная в сестринский разговор с цыганкой, Лена втайне надеется, что героиня не получит ожидаемого, так как не знает «волшебного средства», чтобы «околдовать» царевича:

«Где же ты песенку услышала,
Ту, что царевича приманит? —
Глаза приоткрыв, сестра спросила. —
В городе ты совсем не бываешь,
А здесь поют не такие песни» (3; 14).

(Курсив мой. — М. С.)

Доверчивая героиня проговаривает свою тайну, слыша в вопросе сестры участие, а не усмешку:

Я прошептала: «Знаешь, Лена,
Ведь я сама придумала песню,
Лучше которой нет на свете» (З; 14).

Если одержимая работой Лена еще могла как-то снести полноту чувственной жизни, воплощенную в сестре, то признание героини, что та наделена кроме того творческим даром, завистливый двойник перенести не может. Лена просто отказывается в это верить, тая в *глазах* невысказанную обиду, молчаливый упрек:

И не поверила мне, и долго,
Долго с упреком она молчала (З; 14).
(Курсив мой. — М. С.)

Со своей *точки зрения* «духовная» Лена далеко не из доброжелательного любопытства интересуется у сестры, привезет ли той царевич «ожерелье и с голубыми камнями кольца». Это глубоко личный интерес, поскольку «болеющая чужим здоровьем» (В. Даль) Лена считает, что уж этот-то «весенний подарок» по праву принадлежит ей — ведь именно ей не хватает «жемчужин», чтобы до конца воплотить свое представление о жертве. Семантика «ущербности» (как физической, так и духовной) активно функционирует в структуре данного образа, заявляя о себе уже на уровне *неполного* имени: «Елена» (греч.) — светлая. Лена же только смотрит на мир светлыми *глазами*, но ее *взгляд* оказывается недостаточно просветленным. За внешней стороной чужой жизни («кольца», «ожерелье») она не видит глубокого драматического содержания. При всей близости к сестре, Лена не чувствует муки той, внутри которой рождается поэт. И Распятие она воспринимает на атрибутивно-внешнем уровне: «Плащ Богородицы будет синим...». Ей не дано проникнуть в сущностную глубину Богородичных мук³⁶. Ей кажется, что именно она, прикованная к креслу, глубже всех понимает страдания Христа, но отождествлением кресла с Голгофой профанирует образ того, кто добровольно принял *чужие муки*. А Лена хочет *чужого счастья*. Она готова «сменить сестру», заняв ее место рядом с царевичем. Когда героиня, еще не научившаяся тому терпеливому ожиданию, которое очень скоро станет ее уделом³⁷, бежит к морю навстречу счастью, наперекор заданной судьбе, в которой счастье

не предусмотрено, Лена в своей немощи находит способ ее опередить: «посылает детей к морю». Смерть царевича — урок обеим, поскольку обе переусердствовали. Но если одна остается без желанного «подарка» — «у разбитого корыта», то другая приобретает неоценимый опыт, в результате которого оказывается способной к действительно *просветленному* взгляду на жизнь³⁸. Лена слышит известие только о смерти царевича — до чуткого слуха поэта доносится благая весть о Воскресении:

Слышала я — над царевичем пели:
«Христос воскрес из мертвых», —
И несказанным светом сияла
Круглая церковь (З; 16). (Курсив мой. — М. С.)

Лена как жертва оказывается действительной *парой* мальчику-царевичу. Теперь жених принадлежит *ей*. Она может с полным правом плакать о нем. Героиня же остается одна, вновь обретая целостность и совпадая с судьбой. Так *закругляется* сюжет первой ахматовской поэмы.

Больше «чужой» судьбе лирическая героиня Ахматовой не позавидует. Не позавидует ни чужой любви («Другие уводят любимых, / Я с завистью вслед не гляжу...»), ни чужой славе («Видел я тот венец златокованный. / Не завидуй такому венцу...»), ни чужому благополучию («Пусть кто-то еще отдыхает на юге...»)³⁹. Глядя на своего плачущего двойника в поэме «У самого моря», героиня в полной мере осознала, кем сама *не* является и кем не станет ни при каких обстоятельствах — жертвой. Этот вариант судьбы невозможен для поэта, родившегося накануне великих испытаний, накануне принесения многочисленных жертв, родившегося именно для того, чтобы понять и запечатлеть их величие и смысл⁴⁰. И хотя, повинувшись внутреннему голосу, исходящему от его человеческой сущности, поэту было бы легче самому занять место жертвы⁴¹, ему придется вместо себя приносить в жертву других — тех, кто рядом, а потом эти жертвы оплакивать, приучив себя к холодному самонаблюдению в искреннем акте сопереживания⁴². Поэт, в представлении Ахматовой, *не жертва*. Он тот, кто *рядом* с жертвой, поэтому тот, кто *рядом* с поэтом, — потенциальная *жертва*. В этом нет ни вины, ни греха художника. В этом — смысл *его* обречен-

ности на бессмертие. И если смотреть на судьбу жертвы с позиций поэта, то эта судьба покажется единственно *завидной* (ср.: «Если бы *оттуда* посмотрела Я на свою теперешнюю жизнь, *Я б умерла от зависти*», 1945 [2(1); 109]). Чрезвычайно показательна в этой связи необычная, поразившая окружающих, реакция Ахматовой на события вокруг присуждения Пастернаку Нобелевской премии: «”За что же *ему* (курсив мемуариста) мученический венец?” — сказала она *с завистью*» (курсив мой. — М. С.)⁴³.

Однако в своей биографии Ахматовой удастся преодолеть чувство и этой, «благородной», зависти, зависти *чужому страданию*. Она найдет в своей душе бесстрашие с полным правом сказать в 1963 году, что готова

...умирать в сознание горделивом,
Что жертв своих не ведаешь числа,
Что никого не сделала счастливым,
Но незабвенною для всех была [2(2); 162].

На панихиде по Ахматовой Л. А. Озеров сказал: «Умерла Анна Ахматова. С этой минуты началось ее бессмертие»⁴⁴. Думается, «пропуск в бессмертие» поэт получил гораздо раньше, а именно с *той минуты*, когда без сопротивления принял его, проникнув в глубинную мук крестной жертвы, но еще более прочувствовав страдание Той, место которой быть *только рядом* с Голгофой и *наблюдать*⁴⁵. Внутренняя работа, осуществленная в поэме «У самого моря», явилась первым шагом к бессмертию, которое, хочется верить, отмечено для поэта все-таки *светом*, а не тьмой.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Вестник Удмуртского университета. Филология. Ижевск, 2000. [Вып.] 10. С. 181–199.

¹ См. известные работы В. А. Сапогова, И. В. Фоменко, М. Н. Дарвина и др.; также: *Жирмунский В.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1978. С. 116 («Внутри этих больших книг уже с самого начала наметились короткие циклы, объединенные по теме, не исчерпывающейся в одном стихотворении. Таковы в “Вечере” три стихотворения о Царском Селе <...> или в “Четках” “Стихи о Петербурге”»).

² *Жирмунский В.* Указ. соч. С. 125–126.

³ Там же. С. 128.

⁴ Цит. по: *Жирмунский В.* Указ. соч. С. 174.

⁵ См. об этом: *Жирмунский В.* С. 132.; *Серова М. В.* «А столетняя чаровница вдруг очнулась...» // Вестник УдГУ. Ижевск, 1999. С. 99–113.

⁶ *Жирмунский В.* Указ. соч. С. 129.

⁷ *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 227. Далее тексты Ахматовой цитируются по этому изданию за исключением специально оговоренных случаев. Номера тома и страниц указаны в скобках.

⁸ *Ахматова А.* Последняя сказка Пушкина // Тайны ремесла. М., 1985. С. 24.

⁹ «Отсутствие фабулы “Сказки о золотом петушке” в русском и иностранном фольклорах привело к мысли, что эта сказка имеет литературный источник» (*Ахматова А.* Последняя сказка Пушкина. С. 211).

¹⁰ *Жирмунский В.* Указ. соч. С. 77.

¹¹ Там же. С. 78.

¹² *Хейт А.* Анна Ахматова // Поэтическое странствие: дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М., 1991. С. 41.

¹³ *Коваленко С. А.* Поэмы и театр Анны Ахматовой // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 388.

¹⁴ *Хейт А.* Указ. соч. С. 56.

¹⁵ *Ахматова А.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 387.

¹⁶ *Ахматова А.* Пушкин и дети // Тайны ремесла. М., 1986. С. 80.

¹⁷ *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 132.

¹⁸ *Ахматова А.* Последняя сказка Пушкина. С. 26.

¹⁹ О функциональной значимости этого эпитета можно судить по следующему комментарию: «При подготовке поэмы к публикации в кн. “Бег

времени” (была напечатана только первая часть) в текст внесены изменения: в строке 9 вместо “желтое платье” — “пестрое платье”» (*Коваленко С. А.* Указ. соч. С. 474). Очевидно, «любовой» связи своей «девчонки» с «золотой рыбкой» Ахматова этой заменой постаралась избежать.

О «рыбьей» («русалочьей») теме в ранней лирике Ахматовой, навеянной не только Пушкиным, но и Андерсеном, см: «В первом сборнике, “Вечер”, есть стихотворение о непокорной русалке, которая, как в сказке Андерсена, отказывается идти искать человеческую душу на земле, где каждый шаг причиняет ей боль. Ахматова не включила его в книгу при переиздании. Она не может вернуться к утраченной невинности детства. Путь назад в Эдем заказан, и ей суждено проснуться в райском саду лишь тогда, когда весь список “преступлений”, ей на роду написанных, будет исчерпан» (*Хейт А.* Указ. соч. С. 46). См: «Мне больше ног моих не надо, / Пусть превратятся в рыбий хвост...».

²⁰ Еще раз обратимся к ахматовскому фрагменту «Пушкин и дети» под сформулированным углом зрения, т. е. проследим, как в данном случае Ахматова ненавязчиво указывает на ощущаемое ею в творчестве Пушкина-сказочника единство: «...его сказки вовсе не созданы для детей, и знаменитое “Вступление” к “Руслану” тоже не обращено к детскому воображению <...> Но все мы бесчисленное количество раз слышали от трехлетних исполнителей “Кота ученого” и “Ткачиху с поварихой”...» (*Ахматова А.* Пушкин и дети. С. 110–111). Есть основания полагать, что связь «Руслана и Людмилы» со «Сказкой о царе Салтане» и другими пушкинскими сказками заключалась для Ахматовой не только в популярности этих произведений у детей. Кажется, эта связь представлялась в общности одного скрытого мотива, который мы и попытаемся выявить.

²¹ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М., 1985. Т. 1. С. 560.

²² *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 1. С. 664. Далее тексты Пушкина цитируются по этому тому. Номера страниц указаны в скобках.

²³ Обычно полагают, что здесь речь идет исключительно о графине из «Пиковой дамы». См. коммент. Н. Королевой (*Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 613).

24

Муза-сестра заглянула в лицо,
Взгляд ее ясен и ярок.
И отняла золотое кольцо,
Первый весенний подарок.
Завтра мне скажут, смеясь, зеркала,
«Взор твой не ясен, не ярок...»

Тихо ответчу: «Она отняла
Божий подарок».

(1911)

В этом стихотворении, как нам кажется, присутствует пушкинский сказочный контекст, связанный с темой зависти-ревности человеческому (для поэта — «чужому») счастью. В зеркале ахматовского стихотворения отражается злая царица из «Сказки о мертвой царевне», желающая быть «всех милее» и изнывающая смертной тоской оттого, что счастье может принадлежать *кому-то*.

²⁵ Мотив «враждебности», связанный с Музой, явственно присутствует во всем комплексе текстов, организованных тем самым в своеобразный внутренний цикл: «Я пришла тебя сменить, сестра...», «Моей сестре», «Музе», «Три раза пытать приходила...», «Когда я ночью жду ее прихода...» и т. д.

²⁶ Очевидно, потому, что, как свидетельствует В. М. Василенко, верила в действительное существование Музы и знала о тех «кознях», которые Муза из женской спесивой ревности может причинить поэту, допустившему по отношению к ней бестактность: «"Ведь Муза существует реально". — Я усомнился, она на меня рассердилась и говорит: "Да. Например, Баратынский как-то раз сказал о ней неуважительно: «Не обольщен я Музою моею, красавицей ее не назову...». А женщина, — говорит, — таких вещей не прощает. Она целый год с ним не беседовала. Он понял свою ошибку и больше этого не делал. Вот она к Вам, — говорит, — хорошо относилась, жалела Вас, приходила"» (Анна Ахматова в записях Дувакина. М., 1999. С. 321). «"Ведь Муза существует реально" — мысль Ахматовой, получившая воплощение в пьесе "Пролог, или Сон во сне" и стихотворении "Стряслось небывалое, злое..." ("В другой негасимое пламя / Другая — *два светлые глаза* / И облачное крыло" (1963) [курсив мой. — М. С.]; "Не обольщен я музою моею, / Красавицей ее не назовут..." — неточно цитируется стихотворение Баратынского "Не *ослеплен* я музою моею..." (1829) [курсив мой. — М. С.]» (Коммент. О. Фигурновой. Указ. изд. С. 331). Отметим здесь мотив «глаз», «светлых глаз», который уже обозначен в нашей работе и еще получит в ней дальнейшую разработку.

27

И голос из тринадцатого года
Опять кричит: Я здесь, я снова твой...
Мне ни к чему ни слава, ни свобода,
Я слишком знаю... но молчит природа
И сыростью пахнуло гробовой [2(1); 217].

Не только упоминание о «тринадцатом годе», но и в целом образный строй этого отрывка включает его в контекст «Поэмы без героя».

²⁸ Хейт А. Указ. соч. С. 27.

²⁹ Коваленко С. А. Указ. соч. С. 388.

³⁰ Там же. С. 388–389.

³¹ Там же. С. 390.

³² Анненский И. Ф. Избр. произведения. Л., 1988. С. 67.

³³ В творчестве Блока данная тема («друга-врага») сформулирована действительно во всей своей «жесткой неприглядности»: «Друг другу мы тайно враждебны. *Завистливы, глухи, чужды...*» (курсив мой. — М. С.). Ср.: «...не надо кукол <...> надо еще жестче, неприглядней, большее» (цит. по: Коваленко С. А. Указ. соч. С. 390).

³⁴ На мифологическом уровне в сказке Пушкина в этом сюжете можно увидеть метафору «куклы» — ритуальной жертвы, бросаемой в воду, чтобы «обмануть» судьбу.

³⁵ Н. В. Брагинская в своей статье «Елена Лившиц — Ольга Фрейденберг, или травестия “близнечного мифа”», сопровождающей публикацию шуточного опуса О. Фрейденберг «Лившиц-царь» (Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 100–105), очень тонко комментируя психологию дружбы двух женщин начала 20-го века, предлагает перечитать в «Поэтике сюжета и жанра» главки: «Антизначные и противоположные черты персонажа», «Семантика двойника», «Шут, повар и другие дублиры героя», «Плутовской персонаж» (С. 115). Следуя данному совету, приведем в нашей связи только одну выдержку из обозначенного контекста: «Прохождение героем фазы смерти и позднейшее отделение этой второй временной функции породило образ двойника <...> Сперва герой двоичен; затем его вторая часть, брат или друг становится самостоятельной. *Смертный герой остается в преисподней, а победитель смерти выходит на свет и снова живет*» (курсив мой. — М. С.) (Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 210). Психология отношений, которую описывает Н. В. Брагинская, представляется для нас исключительно интересной: «...к Елене Лившиц Фрейденберг писала (в течение жизни) письма, в которых она говорит явно сама с собою <...> Адресата этих писем увидеть невозможно, потому что его нет: он совпадает с отправителем <...> Елена Лившиц — повод оформить потребность в самовыражении, самоописании, объективировании внутреннего мира <...> Здесь на первый план выступает такая семантика двойника, как неподлинность, лживость, карикатурность» (Брагинская Н. В. Указ. соч. С. 111). «Нет, Лившиц не была вторым “я”, глядя на которое можно познавать себя. Глядя на Елену Лившиц, Фрейденберг понимала, *чем она не является*»

(С. 114) (курсив мой. — М. С.). Совпадение имени двойника в данном случае с именем двойника героини в поэме «У самого моря», а также дата (5 мая 1914), стоящая под письмом Фрейденберг к Лившиц, в котором имеется фраза: «Есть два “я”»: мое и твое. Больше ничего нет», — не кажутся ни случайными, ни иррационально-мистическими. Это позволяет без абстрактного пафоса сказать, что Ахматова действительно выразила в поэме сознание и чувства человека своей эпохи. Даже Блок, несмотря на всё раздражение, спровоцированное чтением поэмы, вынужден был признать: «...поэма настоящая» (цит. по: *Коваленко С. А.* Указ. соч. С. 390).

Мы выражаем благодарность Т. В. Зверевой, которая обратила наше внимание на статью Н. В. Брагинской.

³⁶ Сюжет Распятия, представленный с качественно разных *точек зрения* (внешней и внутренней), обеспечивает связь поэмы «У самого моря» с «Реквиемом».

³⁷ Ср.: «Как трехсотая, с передачею, / Под Крестами будешь стоять...» («Реквием»).

³⁸ См:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве.

(1915)

Ср:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало *светло*?

(1921) (Курсив мой. — М. С.)

³⁹ Мотив страха перед возможной «подменой» судьбы является сквозным в «Северных элегиях».

⁴⁰ Сходным осознанием величия исторического момента продиктованы строки, написанные в 1965 году: «Я счастлива, что жила в эти годы и видела события, которым не было равных» (*Ахматова А.* Коротко о себе // *Ахматова А.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 20).

⁴¹ См. «Памяти 19 июля 1914»:

Закрыв лицо, я умоляла Бога
До первой битвы умертвить меня.

(1916)

⁴² См. «Реквием»:

Нет, это не я, это кто-то другой страдает.
Я бы так не смогла...

О теме безумия, связанной в «Реквиеме» с расколом на «страдающего» и «пишущего», см.: Бродский об Ахматовой. М., 1992. С. 32–33.

⁴³ «Разговор был такой. Значит, заговорили о Пастернаке, о горестной его судьбе, и вдруг она сказала: “Михаил Давидович, кто первый из нас написал революционную поэму? Борис. Кто первый выступал на съезде с преданнейшей речью? — Борис. Кто первый сделал попытку восславить вождя? Борис. Так за что же *ему* мученический венец?” — сказала она с завистью. Вот я долго думал потом, что же вообще в человеческой натуре... какие странные, значит, проявления бывают” (М. Д. Вольпин) (Анна Ахматова в записях Дувакина. С. 259).

⁴⁴ «Умирая, томлюсь о бессмертии» (1912).

⁴⁵ См. эпиграф к стихотв. «Распятие» («Реквием»): «Не рыдай Мене, Мати, во гробе *зряци*» (курсив мой. — М. С.).



О. А. Скрипова

*Лирическое осмысление
«культурного взрыва» в поэме
М. Волошина «Россия»*

В 1924 году М. Волошин пишет историософскую поэму «Россия». Сам Волошин определил поэму так: «Русское прошлое, выявленное современностью»¹. «Непрерывность — это осмысленная предсказуемость. Антитезой ей является непредсказуемость, изменение, реализуемое в порядке взрыва», — так размышляет Ю. М. Лотман о прогрессе². Социальный взрыв, потрясший Россию в 1917 году, закономерно вызывает стремление обнаружить его истоки, взглянуть в прошлое России, в ее историю и культуру.

По мысли Волошина, «чтобы увидеть текущую современность в связи с общим течением истории, поэт должен найти перспективную точку в своем мирозерцании»³. В этой точке обнажается архетипическая суть событий, и вечность проступает во «временах» одномоментно. Вскоре после февральской революции, по рассказу самого Волошина, молния мгновения пронзила времена бессознательной исторической памяти, когда возле Лобного места поэт увидел слепцов, поющих стихи «Голубиной книги». Как пишет С. Лютова, «что-то замкнулось циклически, сошлись концы с концами в восприятии назревающего социального катаклизма, суть происходящего была схвачена в единый миг, затем поэт сознательно рефлектирует видение «текущей современности», начинается сотворчество с неумолимым «духом русской истории»⁴. Этот процесс запечатлен в публицистике М. Волошина (наиболее полно в статье «Россия распятая»), в лирической книге «Неопалимая купина», поэмах «Россия» и «Путиами Каина». Не случайно особую гордость поэта вызывает то, что он сумел «когда вся Россия не могла столкнуться ни в чем, найти такие слова, которые одинаково за-

трагивали и белых, и красных, и именно в определении сущности русской революции»⁵.

Эта вспышка поэтического дара была отмечена и современниками. Как писал Святополк-Мирский: «От этого поэта вряд ли можно было ожидать такого достижения. Человек широкой, но в сущности кабинетной культуры, он вдруг ухватил самый нерв русской истории и русской тайны. Совершенно неожиданно он стал большим поэтом»⁶. Добавим, что неожиданно стала сбываться мечта поэта о социально-мистическом служении человечеству. Сегодня именно профетизм поэзии М. Волошина 1917–1929 годов привлекает внимание ее популяризаторов, таких, как Э. Розенталь, Э. Менделевич. Но сам Волошин понимал природу ясновидения творца как «возведение своего опыта, чувства, переживания до широты общего закона»⁷. Не случайно он обращается к жанру лирической поэмы, в центре которой напряженное движение мысли и чувства лирического субъекта. Именно жанр лирической поэмы может представить возведение субъективного к общему как процесс, развернуть его в сюжет. А стилистически этот период творчества Волошина можно охарактеризовать его же строфой:

Нет грани меж прозой и стихом:
Речение,
В котором все слова притерты,
Пригнаны и сплавлены <...>
Становится лирической строфой...

В связи с этим заметим, что в поэме «Россия» поэт отказывается от рифмы, пишет белым стихом, эта тенденция наблюдается во многих других его произведениях. Пятистопный ямб с пиррихиями и многочисленными анжабеманами ни в чем не сковывает процесс свободного течения размышлений. Отсутствие рифмы компенсируется афористичностью, парадоксальностью поэтической мысли, лейтмотивной композицией и собственно позицией лирического субъекта.

Первая часть поэмы — своеобразный пролог. Лирическим размышлениям предшествует крымский пейзаж, вызывающий ощущение хаоса, смуты, болезни: «Над Карадагом сбились груды туч. / На берег опрокидывались волны, / Нечастые и тяжкие. Во сне, /

Как тяжело больной, вздыхало море, / Ворочаясь со стоном». Возникает параллель с внутренним состоянием лирического героя, бессонницей, муками души, вызванными ужасом современности. Не случайно в прологе уже звучат мотивы смерти, крови: «Лишь горький снег могилы заметал», а душа лирического героя — «старая всей пережитой кровью». Ощущение старости возникает не только из-за непосредственно пережитых страшных лет, но и потому, что поэт способен внутренним взором проникнуть во все времена. Интересен отзыв М. Цветаевой: «Очевидец всех времен есть тайновидец... Этому французскому модернисту русской поэзии было по существу много тысяч лет»⁸.

Сразу задан глобальный масштаб: Лирический герой и Русь. Вселенная души субъекта речи словно бы вбирает в себя всю Россию, обретая пространственную протяженность:

Этой ночью
Со дна души вздувалось, нагрубало
Мучительно-бесформенное чувство —
Безмерное и смутное:

Россия...

Как будто бы во мне самом легла
Бескрайняя и тусклая равнина,
Белесою лоснящаяся тьмой,
Остуженная жгучими ветрами.

Обратим внимание на глаголы «вздувалось», «нагрубало», такое состояние, чреватое взрывом, требует выхода. Начинается работа «усталой от ужаса души». Мотивы безмерности, бесформенности, смуты связаны с образом России. Сам лирический сюжет поэмы выстраивается как процесс движения от смутных бесформенных чувств к осмыслению феномена России, к четкой формуле, от незьяснимости, молчания к обретению слова.

Во второй части начинается вглядывание лирического героя в недра своей души, вобравшей русскую историю со времен Петра. Прошлое словно бы встает «со дна души»:

Я нес в себе — багровый, как гнойник,
Горячешный и триумфальный город.

Здесь развивается мотив болезни, заявленный в прологе. Важную роль в поэме играет цветовая символика. Нагнетаются все оттенки красного: «багровый, как гнойник», «с дворцами цвета пламени и мяса». Красный связан с огнем и кровью, несет экспрессию ужаса. История России видится лирическому герою кровавой: «Пытает царь царевича — и кровь / Засеченного льет по кнутовищу», «кровавый пар столбом стоит над Русью», «Чем царь добрей, тем больше льется крови», «один поверил в то, что он буржуй, другой себя сознал, как пролетарий, / И почалась кровавая игра», «Никто не делал более кровавой / И страшной революции, чем мы». Наряду с красным, в поэме присутствует белесый, символизирующий морок, бесовство, безумие: «белесая тьма», «с белесоватым мороком ночей». Ю. Лотман связывал безумие с непредсказуемым, взрывным изменением: «Любая форма безумия неизбежно должна представлять собой эксцесс индивидуального поведения и лежать за пределами предсказуемости»⁹. Вглядыванием в «безумный лик медного Петра» начинается поэма и заканчивается горьким выводом: «И в мире нет истории страшней, / Безумней, чем история России».

Русская история предстает в карнавальном свете. Карнавальным шествием начинается царствование Петра:

В конклаве всешутейного собора
На медведях, на свиньях, на козлах,
Здрав полы духовных облачений,
Царь в чине протодьякона ведет
По Петербургу машкерную одурь.

Карнавальность связана со стиранием всяких различий, совмещением несовместимого, стихийностью, непредсказуемостью:

Российский двор стирает все различья
Блудилища, дворца и кабака.
А в Петербурге крепость и дворец
Меняются жильцами...

Ослабление государственной власти также порождает стихийный выплеск, подобный взрыву. Обратим внимание на глаголы со значением безудержности, стихийности действия:

Зажатое в державном кулаке
Зверье Петра **кидается** на волю.

А вот как сказано о последнем российском царе:

Так **хлынула** вся бестолочь России
В пустой сквозняк последнего царя.

Еще один постоянный мотив, связанный с образом России, — мотив распухания, разбухания, распириания. Например, период правления пяти русских императриц XVIII века охарактеризован следующим образом:

Пять женщин *распухают* телесами
На целый век в длину и ширину.

Карикатурный портрет Аракчеева, «земли российской первого коммуниста», напоминающий Угрюм-Бурчеева Салтыкова-Щедрина, дополнен гротескной деталью:

А над землей солдатскою шинелью
Провис до крыш *разбухший* небосвод.

В николаевскую эпоху «от голода, от мора, От поражений, как и от побед, Россию *прет и вишь и вдаль — безмерно*». А накануне революции «*Раздутая* войною до отказа Россия *расседается*». Кажется, что Россия вот-вот лопнет или взорвется. Это же ощущение поддерживается перечислительными конструкциями с обобщающим предложением. Так, перечисляются жертвы николаевского режима: декабристы, Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Достоевский, и ощущение грядущей катастрофы усиливается последней фразой: «И все тесней, все гуще этот список». По тому же принципу нанизываются картины российской нежити от некроманта до Распутина, нагнетается мотив бесовства, безудержного хмеля: «И все хмельней, все круче чертогон».

Расстрелом царской семьи завершается первая часть поэмы: «Все кончено. Петровский замкнут круг». Завершен и сам петербургский период русской истории. Казалось бы, сейчас должно

последовать обращение к революционным событиям. Но мысль лирического субъекта словно бы тоже движется по кругу: он вновь обращается к образу Петра, только еще более усиливается аналитическое начало:

Великий Петр был первый большевик,
Замысливший Россию перебросить,
Склонениям и нравам вопреки,
За сотни лет, к ее грядущим далям.
Он, как и мы, не знал иных путей,
Опречь указа, казни и застенка,
К осуществленью правды на земле.

Со времен Петра в России начинается череда насильственных изменений, разрывов с традицией. Здесь точка зрения Волошина сближается с эмоциональным цветаевским возгласом из стихотворения «Петру»:

Родоначальник — ты — Советов,
Ревнитель Ассамблей!¹⁰

Взгляд в прошлое из современности позволяет поэту выстроить собственную логическую цепочку событий. Здесь начинается новый виток лирического сюжета, обусловленный противоборством двух начал: отточенная логика мысли и абсолютный алогизм русской истории, ее взрывная непредсказуемость. Срифмованные лирическим сознанием алогизмы и оксюмороны и складываются в логику взрыва. Уже абсурдное сочетание «до Мартобря», которым Волошин обозначает Октябрьскую революцию, отсылает нас к «Запискам сумасшедшего» Гоголя, подчеркивая тем самым безумие русской истории, абсурдность происходящего. В 4 главе выстраивается своеобразная родословная: «Дворянство было первым Р.К.П.», «В Петрову мрежь попался разночинец», «От их корней пошел интеллигент». Однако это родословная наоборот, поскольку шиворот-навыворот течет «из рода в род разладица правлений», «В России нет сыновнего преемства, И нет ответственности за отцов». Сословия не взращиваются постепенно, а извергаются:

Монархия извергла из себя
Дворянский цвет при Александре Первом,
А семья разночинцев при Втором.
Не в первый раз без толка расточали
Правители созревшие плоды.

А вскормивший собой и выносивший огонь интеллигент «в циклоне революций / Размыкан был растоптан и сожжен».

Также рифмуются в поэме сами выверты русского мышления, алогизмы в придаточных следствия подчеркнуты авторским курсивом. Так, об интеллигенте говорится:

Он утверждал (свидетель Соловьев),
Что «человек рожден от обезьяны,
А *потому* — нет большая любви,
Как положить свою за ближних душу».

Или:

Мы говорим: «Коммуна на земле
Немыслима вне роста капитала,
Индустрии и классовой борьбы.
Поэтому не Запад, а Россия
Начнет собою мировой пожар».

Уже в 1920 году Волошин констатирует позже ставшую очевидной истину: «В русской революции прежде всего поражает ее нелепость: нет ни капитализма, ни рабочего класса. Между тем именно у нас борьба между этими несуществующими величинами достигает высшей степени напряженности ожесточения. На наших глазах совершается исторический абсурд»¹¹.

Обратим внимание на то, что, в середине 4-й и особенно в 5-й главе, появляется лирическое «мы». Лирический субъект ощущает свою слитность с русским народом. В 5 главе начинается фаза лирического обобщения: попытка постичь сущность национального характера и определить сущность русской революции. Поскольку «на все нужна в России только вера», революция названа «комком религиозной истерии»:

В течение пятидесяти лет
Мы созерцали бедствия рабочих
На Западе с такою остротой,
Что приняли стигматы их распятий.

Это кульминация в развитии мотива болезни. Острота приступа подчеркнута ассоциативным рядом: «бред», «корчи». Результат — создание «вакцины» от социальных революций. Как пишет Волошин, «Россия совершает в настоящий момент жертвенный подвиг, принимая на себя примерное заболевание социальной революцией, чтобы, переболев ею, выработать иммунитет и предотвратить смертельный кризис болезни в Европе»¹². По мысли С. Лютовой, волошинское видение мессианства России связана с «этической концепцией преодоления зла посредством его допущения в себя и освещения собою»¹³.

Отметим, что, несмотря на конкретно-историческую точность, фактографичность, сама интерпретация событий носит мистический характер. Волошин создает свой миф о духе истории:

Есть дух Истории — безликий и глухой,
Что действует помимо нашей воли,
Что направлял топор и мысль Петра,
Что вынудил мужицкую Россию
За три столетья сделать перегон
От берегов Ливонских до Аляски.
И тот же дух ведет большевиков
Исконными российскими путями.

В комментарии к стихотворению «Демоны глухонемые» (1918) Волошин писал: «Тут не только русские бесы, но демоны истории, перекликающиеся поверх формальной ткани событий»¹⁴. Поэт стремится за формальной тканью событий узреть некий метафизический смысл, предначертанный путь России. Как отмечал Д. П. Святополк-Мирский, «великие фигуры русской истории стали в его руках вечным символом стихийных сил, которые управляют Россией»¹⁵. Имена, партии, программы — всего лишь этикетки, утаивающие состав. В накале мистического опыта всеобщая связь явлений обнаруживается в совпадении событий разновременных, но соединенных духовной связью. Обратно тому, как

в окаменевшем взрыве Карадага Волошин чувствовал былой жар лавы и судорогу вулканического извержения, в процессе вскипевшего только что социального потрясения поэт ощутил «извечный сон корней», «древний ил», действие постоянного закона русской истории. Не случайно у него парадоксально сближены старое и новое: «Во время революций водоверти / Со дна времен взмывают древний ил / И новизны рыгают стариною». Также сближены и различные социальные силы, красные и белые, причем соединены они метафорой взрыва:

И белые, и красные Россию
Плечом к плечу *взрывают*, как волы, —
В одном ярме — сохой междоусобья,
И вновь Москва сшивает лоскуты
Удельных царств, чтоб утвердить единство.

Обратим внимание, что в данном контексте глагол «взрывают» связан не только с «рвать», но и «рыть», чему способствует лексический ряд: волы — ярмо — соха. Такой ассоциативный ряд не случаен: во-первых, вновь акцентируется внимание на том, что Россия — сельскохозяйственная, а не индустриальная страна. Во-вторых, подчеркивается не только заложенное в семантике слова «взрыв» движение вверх, но и углубление розни:

Мы углубили рознь противоречий
За двести лет, что прожили с Петра.

В главе 6 густота оксюморонов и парадоксов достигает предела. Была ли альтернатива социальному взрыву? В поэме выстраивается культурный ряд: Гоголь, Пушкин, Тютчев, Герцен, Соловьев, Толстой, Достоевский — «русские грамоты на благородство». Названы святые Сергей и Серафим. Однако оборотной стороной таких взлетов духа является падение:

У нас в душе некошеные степи.
Вся наша непашь буйно заросла
Разрыв-травой, быльем да своевольем.
Размахом мысли, дерзостью ума,
Паденьями и взлетами...

В самой сути национального характера заложено зерно взрыва. Взрывателем может стать «бродило духа — совесть». По Волошину, «анархическая свобода совести ей (России) необходима для разрешения тех социально-моральных задач, без ответа на которые погибнет вся европейская культура; империя же ей необходима и как щит, прикрывающий Европу от азиатской угрозы, и как крепкие огнеупорные стены тигеля, в котором происходят взрывчатые реакции ее совести, обладающие страшной разрушительной силой»¹⁶.

Как мы видим, категория взрыва — одна из центральных у Волошина. В статье «Демоны разрушения и закона» Волошин утверждал родство демонов огня и демонов взрыва: «Взрывчатые вещества пришли как новый огонь»¹⁷. В 1923 году в поэме «Путиами Каина» он характеризовал весь XX век как век взрыва:

Век Прометея кончился — на смену
Пришел век взрыва. В горне очага
Паялся род, алтарь и государство,
Но очагом отныне будет взрыв,
Что сплавит мир иным вселенским сплавом.

В поэме «Россия», обозначив свое местопребывание в эпицентре взрыва, Волошин разводит функции демонов, пути Европы и России:

Европа шла культурою огня,
А мы в себе несем культуру взрыва.

К такой формуле приходит в итоге лирический субъект. Не случайно при сопоставлении судеб Запада и России употреблены разные глаголы. Глагол «шла» обозначает поступательное движение, в нем заложена идея прогресса, идея пути. Глагол «несем» акцентирует внимание на «культуре взрыва» как на постоянной ноше, в которой и дар, «наш великий покаянный дар», и проклятие. Строка «А мы в себе несем культуру взрыва» отсылает нас к началу поэмы, перекликается со 2 главой «Я нес в себе багровый, как гнойник». Так высвечивается ход лирического сюжета — движение от личного ощущения, личного опыта к грандиозному обобщению. Кроме

того, возникает ассоциация с устойчивым выражением «нести свой крест». И лирический герой поэмы, и сама Россия несут свой крест — избранничество вечного проклятия и поругания.

В 7 главе происходит возвращение к исходной лирической ситуации: лирический герой и Русь, вновь появляется лирическое «я»:

И этой ночью с напряженных плеч
Глухого Киммерийского вулкана
Я вижу изневоленную Русь.

Однако меняется эмоциональная окраска пейзажа. Если в прологе была «белесая тьма», тусклые краски, то в финале взору лирического героя открывается картина, напоминающая грандиозную мистерию: Русь просвечена «заревом лампад — Молитвами горящих о России». *Безмерное* и смутное чувство, мучившее лирического героя в прологе, теперь обретает определенность и находит выражение в парадоксальной формуле:

И чувствую *безмерную* вину
Всея Руси — пред всеми и пред каждым.

Обычно говорится о долге перед Родиной, о вине народа, Волошин же совершает парадоксальную перестановку: «великий покаянный дар» несет сама Россия. Торжественный тон финального Откровения поддержан высокой лексикой: «зареве лампад», «*всея* Руси», «*пред* всеми». Лирический герой теперь способен не только охватить взглядом всю Русь, вобрать в себя ее пространство, но и прочувствовать ее *безмерную* вину.

Осмысление «культуры взрыва» разворачивается в лирический сюжет поэмы. Но, несмотря на то, что категория взрыва занимает важное место в размышлениях поэта, сам аналитизм поэзии Волошина, цепь культурно-исторических ассоциаций, четкая композиция поэмы, высокое торжественное Слово противостоят анархии и взрыву. *Безмерность* и *бесформенность* преобразуются в четкую конструкцию, высвеченные волошинским интеллектом, срифмованные алогизмы и оксюмороны образуют парадоксальный синтез.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Волошин М.* Стихотворения и поэмы. Екатеринбург, 1992. С. 384.
- ² *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 17.
- ³ *Волошин М.* Россия распятая. М., 1992. С. 154.
- ⁴ *Лютлова С.* Максимилиан Волошин и Марина Цветаева: Эстетика смыслообразования. М., 2004. С. 161.
- ⁵ *Волошин М.* Избранное. Минск, 1993. С. 262.
- ⁶ *Святополк-Мирский Д. П.* Поэты и Россия. (Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи). СПб.: Алетейя, 2002. С. 49.
- ⁷ *Волошин М.* Россия распятая. С. 39.
- ⁸ *Цветаева М.* Живое о живом // Цветаева М. Проза. М.: Современник, 1989. С. 234.
- ⁹ *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. С. 47.
- ¹⁰ Это стихотворение из книги «Лебединый стан» (*Цветаева М.* Стихотворения и поэмы. Л, 1990. С. 182).
- ¹¹ *Волошин М.* Россия распятая. С. 68–69.
- ¹² Там же. С. 70.
- ¹³ *Лютлова С.* Максимилиан Волошин и Марина Цветаева... С. 164.
- ¹⁴ Письмо А. М. Петровой от 19 января 1918 г. // *Волошин М.* Стихотворения и поэмы. Екатеринбург, 1992. С. 379.
- ¹⁵ *Святополк-Мирский Д. П.* Поэты и Россия. С. 49.
- ¹⁶ *Волошин М.* Россия распятая. С. 74.
- ¹⁷ *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 178.



О. А. Скрипова

*«Поэтика предельности»
в «Поэме Конца» Марины Цветаевой*

В 1920-е годы Марина Цветаева создает свои лучшие лирические поэмы. Лирическая поэма сложна для восприятия, нелегко бывает вычленить в исповедальном потоке этапы лирического сюжета, выявить логику ассоциативных связей. При этом лирические поэмы Маяковского и Цветаевой называют вершиной любовной лирики XX века. Обращение к «Поэме Конца» может расширить представление о цветаевской трактовке сущности любви.

«Поэма Конца» — вторая «пражская» поэма Цветаевой, посвященная К. Б. Родзевичу. Ей предшествовала «Поэма Горы». Между этими поэмами имеется несомненная внутренняя связь. Многие исследователи совершенно справедливо рассматривают «Поэму Горы» и «Поэму Конца» как диптих¹. Но Цветаева тем не менее противопоставляет две части диптиха, намечая структуру «Поэмы Конца»: «Теперь Поэму Расставания (**Другую**). Весь крестный путь — этапами»². Расставание становится не только темой, но и структурой, «спинным хребтом» поэмы.

Ключевое слово содержится уже в названии поэмы. Первоначально Марина Цветаева хотела назвать поэму «Поэмой Расставания», «Поэмой Последнего Раза». Почему в окончательном варианте все-таки «Поэма Конца»? В названии кроется определенная недосказанность: это может быть конец любви, конец жизни, конец света. Слово «конец» звучит глобально. Это понятие в силу своей многозначности, заключенного в нем метафорического смысла, и становится предметом художественного постижения в цветаевской поэме.

Первая глава — своеобразный камертон, задающий тональность поэмы. Здесь несколько раз повторяется слово «преувеличенно»: «Преувеличенно-плавен / Шляпы взлет», «Преувеличенно-низок / Был поклон», «Преувеличенно-нуден / Взвыл гудок». Преувеличенность как фальшь, как диссонанс в поведении любимого человека распространяется на окружающий мир и болезненно воспринимается лирической героиней. Отсюда — особый драматизм, с самого начала характеризующий развитие сюжета поэмы — «напряженное переживание какой-то дисгармонии»³. Но затем совершается метаморфоза, и смысл ключевого слова парадоксально переворачивается:

(Преувеличенность жизни
В смертный час)
То, что вчера — по пояс,
Вдруг — до звезд
(Преувеличенно, то есть
Во весь рост)

Здесь уже «преувеличенность» понимается как предельное напряжение сил, наивысший накал чувств, гипертрофированная острота восприятия, связанная с ощущением «конца». «Преувеличенность чувств» определяет эмоциональный тон поэмы.

Мотив «конца» является в поэме центральным и структурообразующим. «Конец» — это некий предел, и цветаевскую поэтику можно охарактеризовать как *поэтику предельности*.

В поэме ощущение конца присутствует постоянно: «дальше некуда», «дням конец».

Значение предельности имеет постоянно повторяющееся в поэме определение «последний»: «последний гвоздь», «последняя набережная», «последний мост», «последняя мостовина», «в последний раз», «последнею кровью», «последний фонарь», «последнейшая из просьб», «последнее речение».

Поэтика предельности предполагает определенную систему поэтических средств: преобладание гипербол (гипербола — не что иное, как преувеличение, доведение признака до предела), большое количество антитез, которые подчеркивают остроту конфликта, «рваный» синтаксис, передающий эмоциональный накал.

Действительно, в «Поэме Конца» доминируют гиперболы, постоянно гиперболизируются переживания и ощущения лирической героини, гиперболизация осуществляется за счет характерных для Цветаевой превращений-уточнений:

Ток! (Точно мне душою — на руку
Лег! — на руку рукою). Ток
Бьет, проводами лихорадочными
Рвет, — на душу рукою лег.

«Душою на руку» превращается в «рукою на руку», а затем члены оппозиции меняются местами («на душу рукою»). Ощущение предельного напряжения достигается здесь ввиду того, что наряду с горизонтальным развертыванием текста — слева направо здесь звучит и вертикальный ряд, состоящий из коротких выкриков: «Ток!», «Лег!», «Бьет», «Рвет».

Большую роль в поэме играют звуковые и словообразовательные гиперболы, очень много эпитетов-прилагательных в превосходной степени, причем часто это окказионализмы: «последнейшая из просьб», «презреннейшее из первенств», «сверхбессмысленнейшее слово», «сверхъестественнейшая дичь», «в сем христианнейшем из миров». Как отмечает Е. Эткинд, Цветаева «использует лексические новообразования, обладающие лингвистической экстремальностью»⁴.

Принцип «предельности» определяет и развитие сюжета поэмы.

Внешний сюжет поэмы связан с перемещением героев в пространстве. Этапы пути отмечены Мариной Цветаевой в плане с продуманной и логичной четкостью: «1) Встреча у фонаря 2) Кафе. Окно в пустоту 3) Путь набережной: Мост (в бесконечность) 4) Последние улицы 5) Другой фонарь... 6) Гора (изгородь) 7) Последний жест»⁵. По наблюдению Е. Коркиной, «Поэма Конца» представляет собой скрупулезный психологический анализ хронологически, топографически и стенографически запротоколированного последнего свидания «изгнанных из рая»⁶. Движение к «концу» — главный пространственный вектор поэмы. Таким образом, внешний сюжет становится проекцией внутреннего, психоло-

гического сюжета — сюжета пере-живания «конца». Не случайно не семантика смерти, а семантика длящихся мучений, мотив мучительного ожидания смерти определяет образный фон сюжета.

Трагически перенапряженная ситуация, требующая от героев нравственного выбора, влияет на структуру поэмы, которая, по мнению многих исследователей, имеет лирико-драматический характер. В центре повествования — последняя встреча героев, пространство окружающего мира, место и время встречи выносятся в своеобразные обстановочные ремарки, короткие предложения сообщают повествованию особый драматизм:

В небе, ржавее жести,
Перст столба.
Встал на означенном месте,
Как судьба.

Фон, на котором происходит действие, выполняет экспрессивную функцию, он внушает ощущение тревоги и роковой предопределенности. Ощущение тревоги возникает от «скрежещущих» звуков: «ржавее жести». «Перст столба» ассоциируется с перстом судьбы (мотив судьбы чрезвычайно важен в поэме, лирическая героиня вступает в противоборство с роком, как в классической трагедии).

Детали внешнего мира становятся знаками разлада во внутреннем мире героев, этот разлад остро воспринимается лирической героиней, фиксируется в «ремарках» интонации, жеста: «голос лгал», «преувеличенно-низок был поклон», «губ столбняк». Отметим, что во время разговора героев количество ремарок, указывающих на интонацию и жесты, многократно возрастает, нередко эти ремарки намеренно обособляются с помощью скобок: «(Орлом озирая местность)», «(Озноб)», «Вполоборота». Возникают диалогические отношения между словом и жестом. Драматизируется и внутренний мир лирической героини: внутри нее разные голоса вступают в диалог:

Сердце упало: что с ним?
Мозг: сигнал!

Диалогические отношения устанавливаются между немymi и звучащими репликами лирической героини, их несоответствие усиливает внутренний драматизм: незримая преграда возникает на пути «сердечной волны»:

Мысленно: милый, милый.
— Час? Седьмой!

Значительное место в сюжете поэмы занимает противопоставление обыденного и поэтического, «преувеличенного» сознания. Диалог в поэме — это не только утверждение лирической героиней своей жизненной позиции, но и способ постижения сущности любви, движение от чужого мнения к собственному пониманию. Поэтому диалог у Цветаевой строится особым образом: с разминовением, столкновением, спором двух сознаний связана система антитез и звуковых оппозиций, реплики лирической героини напоминают исправление речевых ошибок героя.

Слово героя вызывает напряженную работу поэтической мысли, в первой части поэмы именно взаимодействие чужого слова и сознания лирической героини во многом движет сюжет.

Несоответствие между драматическим объяснением героев и окружающей обстановкой (фоном) нарастает в пятой главе, где возникает образ жующего кафе. Мир безучастен к душевной драме, в этом мире обывателей такая драма и невозможна, любовь опошлена и заземлена. На этом фоне разворачивается спор героев о сущности любви.

В словах героя содержится привычное общепринятое представление о любви. Любовь как храм — это штамп, банальность, поэтому возникает звуковая антитеза, основанная на рифме и паронимической аттракции (храм-шрам): «Дитя, замените шрамом на шраме». Для лирической героини Цветаевой любовь всегда связана с болью, страданием, высокой жертвенностью. В «Поэме Конца» такое понимание любви доведено до предела, поэтому не просто шрам, а шрам на шраме⁷. В рифмующихся репликах проявляется принципиальность и острота столкновения.

Герой предлагает заземленный вариант любви: «Любовь — это значит связь», «любовь — это значит: жизнь». Реплики героини

беззвучны, произносятся про себя, но это предельная концентрация звуковых и смысловых сгустков:

(Я, без звука:
Любовь — это значит лук
Натянутый — лук: разлука)

Это одна из ключевых звуковых метаморфоз в поэме. Здесь смысловые ассоциации: любовь как натянутый лук, готовый лопнуть — раз-лучиться, с натянутой до предела тетивой, которая в любой момент может разорваться, — скреплены звуковыми сближениями. Звуковая метафора создается не только путем звукового повтора: [л'у], [лу], [лу], но и путем столкновения этимологически родственных слов: «лук — разлука». Истинная любовь, по Цветаевой, — это миг духовной близости, всегда грозящий из-за непомерности чувств разрывом.

По мысли лирической героини, только смерть еще может объединить любящих:

— Уедем. — А я: умрем,
Надеялась. Это проще!

Сталкиваются два глагола: «уедем» и «умрем» с общей морфемой, объединенные семантикой ухода. Но уход (выход), предложенный героем — это компромисс. «Умрем» лирической героини — это отрицание всяческих компромиссов, поэтому она первой предлагает расстаться. Это один из самых драматических моментов в поэме, когда человек делает выбор, решается на действие и берет на себя ответственность за свое решение. Отметим, что здесь лирическая героиня поступает «по-мужски», но похвала героя за «первенство в разрыве» оскорбляет в ней женское начало, она чувствует солидарность со всеми брошенными женщинами: «Да, в час, когда поезд подан, / Вы, женщинам, как бокал, / Печальную честь ухода / Вручаете...». Отчуждение между героями достигает кульминации. От женской боли лирическая героиня спасается путем отрицания женского в себе: теперь она не женщина, а противник: «(Противнику — как трофей, им отданную же шпагу / Вручать)», член бродячего братства, тень, лишенная тела.

Итак, драматический конфликт находит выражение в диалогичности, которая проявляется на разных уровнях (внутреннем и внешнем) и становится универсальным принципом поэтики. Разрыв становится единственным способом разрешения конфликта между героями. Однако психологический сюжет развивается парадоксально. Казалось бы, вот сейчас герои должны расстаться, но лирическая героиня почему-то оттягивает разлуку. Продолжается совместный путь героев: «Страшались мы сопреступниками / Бредем. (Убитое — любовь)».

Можно подумать, что для лирической героини принципиальную важность приобретает место расставания. Герой же несколько раз нетерпеливо спрашивает: «Здесь?». Несколько глав поэмы связаны синтаксическим параллелизмом, за время совместного пути лирическая героиня трижды повторяет просьбу: «Можно до дому? В последний раз!», «Еще немножечко / В последний раз!», «Можно на гору / В последний раз!».

Дальнейшее развитие сюжета — это не только переживание лирической героиней конца, но и поиск путей его преодоления. Прежде всего, это стремление преодолеть отчужденность от возлюбленного, ощутить последнюю близость с ним, расстаться любимой и любящей. «Поэма Горы» и «Поэма Конца» самой Цветаевой противопоставлены как мужское и женское: «Гора — мужской лик, с первого горяча, сразу высшую ноту, а “Поэма Конца” уже разразившееся женское горе, грянувшие слезы»⁸. В «Поэме Конца» межличностный конфликт осложняется внутренним конфликтом: мужское начало в героине (твердость, гордость, волевое решение) вступает в конфликт с женской природой (чувственностью, нежностью, телесной, физической привязанностью). Поэтому и стратегия преодоления боли в «Поэме Конца» иная: в «Поэме Горы» — отомстить за любовь, в «Поэме Конца» — вернуть и отстоять любовь, пережить пик любовного чувства в момент разрыва. Не случайно, по наблюдению О. Ревзиной, во второй части поэмы «сводится на нет диалог, немые реплики, сокращается объем текста-описания. В основном вторая часть — это авторский текст, непосредственно обращенный на “ты” к герою»⁹.

С другой стороны, движение сквозь пространство и время связано с обретением знаний. Наряду с непосредственной эмоцио-

нальной реакцией на разрыв, вследствие неожиданной силы этой реакции начинается рефлексия на конфликт, который первоначально мыслится лирической героиней лишь как столкновение разных жизненных позиций. Каждый этап пути — шаг к приближению и преодолению конца, шаг к обретению нового мировоззрения. Это связано с тем, что герои движутся в особом предельном пространстве, которое ассоциируется с испытанием и смертью, с выбором между жизнью и смертью. Мотивы расставания, конца любви также сопряжены с мотивом выбора между жизнью и смертью. Таким образом, пространство внешнего мира становится проекцией внутреннего мира лирической героини.

В систему пространственных образов «конца» включается набережная. Набережная — пограничное пространство между жизнью и смертью. Здесь лирическая героиня стиснута смертью с обеих сторон: с одной стороны, возможность смерти физической (река — «всеутолительница жажд») и психологическое ощущение смерти — смерти любви, с другой. Но здесь происходит первый шаг на пути к сближению с героем: лирическая героиня просит возлюбленного взять ее за руку. Если в 3 главе она «реки держалась, как руки», то в 7 главе только рука героя связывает лирическую героиню с жизнью.

Набережная заканчивается мостом. В предварительных набросках к восьмой главе поэмы Цветаева так определила ее замысел: «Мост (в бесконечность)... (Мост, делящий два мира. Тот берег жизни)... Связующее и разъединяющее начало моста... Через Лету... До середины... Живая, вернувшаяся в царство теней или тень в царстве тел»¹⁰.

Мост как промежуточное состояние между жизнью и смертью тоже является «предельным» пространством. Уже в первой строфе трижды повторяется эпитет «последний». Затем появляется мотив тени, который тесно связан с мотивом смерти: «Мо-неты тень / В руке теневой. Без звука / Мо-неты те». Разрыв слова «монеты» акцентирует часть «неты» (нету), анаграмма-перевертень к этой части само слово «тень», которое рифмуется со словами «те» и «тем»; указывающие, но не называющие местоимения — «теневые» слова — создают ощущение зыбкости, ирреальности. Все происходящее становится нереальным, все уже в мире теней.

Однако мост, отделяя героиню от людей и от мира, заставляет ее с особой остротой ощутить свою близость к любимому, теперь герой для нее не тень, а жизнь, единственная реальность. Парадокс заключается в том, что в мире теней лирическая героиня все воспринимает исключительно телесно, ее усилия направлены на то, чтобы восстановить «телесную» связь с любимым: «гнезжусь», «теснюсь», «леплюсь», «мощусь», «жмусь». Эти глаголы со значением «тесно прислониться, прижаться» образуют сквозные внутренние рифмы, скрепляющие всю главу. В этот момент лирическая героиня ощущает себя женщиной и только женщиной (не поэтом): «Про-слушай бок! Ведь это куда вернее / Стихов».

Мост, «прозрения промежутков», — материализация мотива выбора между жизнью и смертью. На этом промежутке для лирической героини смерть любви страшнее смерти физической: «Не — брошусь вниз! Нырять — отпустить бы руку / Пришлось». Конец моста обрывает отчаянный протест против расставания и смерти:

Скажи, что бред!
Что нет и не будет мосту
Кон-ца...

— Конец!

В поэме постоянно сталкивается конечное и бесконечное. Желание лирической героини длить пространство до бесконечности (желание совместного бесконечного пространства) наталкивается на констатацию конца, за которым пропадает желание жить.

После перехода через мост начинается интенсивная рефлексия лирической героини по поводу разлуки, конца, выбора между жизнью и смертью. На протяжении дальнейшего пути меняется ее восприятие разлуки. Сначала это сплошная боль потери. Лирическая героиня открывает любимому сугубо «женскую» тайну — «жен от мужей», «вдов от друзей», «Евы от древа»: «Я не более чем животное, / Кем-то раненое в живот. / Жжет...».

Столкновение этимологически родственных слов «животное» и «живот» вызывает ощущение смертельной раны (живот, чрево составляет суть женского естества), это ощущение поддерживается внутренней рифмой «живот — жжет». Жжение совмещает в себе

значения страсти и страдания, которые зачастую слиты в творчестве Цветаевой. В звуковой гиперболе выразилось предельное физическое страдание лирической героини, боль так сильна, что душа не чувствуется, отрицается.

Вслед за болью приходит ощущение, что любимый не может быть источником этой боли, он тоже жертва. Звучит мотив судьбы, роковой игры. Я и Ты сливаются в МЫ, приходит ощущение общей беды: «Не довспомнивши, не допонявши, / Точно с праздника уведены».

Затем по контрасту с воспоминаниями о счастливом прошлом любящих в 10 главе возникает ощущение абсурдности происходящего:

Что мы делаем? — расстаемся.
Ничего мне не говорит
Сверхбессмысленнейшее слово:
Рас-стаемся. — Одна из ста?
Просто слово в четыре слога.
За которыми пустота.

Здесь разрыв слова на части доводит его до предельного абсурда. Как пишет Л. Зубова, «намеренно ложное членение, представленное сочетанием *одна из ста* как попыткой интерпретации буквенного состава приставки и корня, написанных по старой орфографии (рас-стаемся: раз = один, ста = 100) подчеркивает цветаевскую идею нечленимости, невнятности этого слова, а значит его бессмысленности»¹¹.

Именно бессмысленность слова определяет бессмысленность действия, им обозначаемого:

Расставание — по-каковски?
Даже смысла такого нет,
Даже звука! Ну, просто польй
Шум — пилы, например сквозь сон.

Марина Цветаева разграничивает звук и шум, звук у нее всегда тесно связан со смыслом. Расставание «сросшихся» воспринимается как нарушение закона созвучий и смыслов и как знак некоего разлада в мире («завтра с западу встанет солнце»).

Следующий этап пути — «загород». «Загород» — «тот» мир, иное измерение. Боль от разрыва остается, но при этом появляется утверждающее начало: «О, **не проигрывает**, кто прочь / В час, как заря займется...». Таким образом, лирический сюжет развивается по спирали. Сначала лирическая героиня принимает разрыв и считает его источником разногласия с любимым, затем приходит осознание абсурдности происходящего, бессмысленности разрыва, ощущение общей беды, наконец, героиня вновь «рвется прочь».

В 12-й главе нежелание жить у лирической героини сменяется активным неприятием жизни. Герои поднимаются на гору, которая является окончательным пределом: «Дальше некуда, / Здесь околевать». Но, несмотря на ощущение «предела», постоянно повторяются предлоги *за* и *вне*, указывающие на выход за границы жизни. И здесь, на горе, выбор между жизнью и смертью выражается парадоксальной формулой:

За городом! Понимаешь? За!
Вне! Перешед вал.
Жизнь — это место, где жить нельзя:
Ев-рейский квартал.

Таким образом, источником разрыва оказывается жизнь. Не случайно однокоренные слова «жизнь» и «жить» неожиданно противопоставляются, становятся антонимами. В таком разрыве однокоренных слов кроется ощущение изначальной трагедии. Не случайно абстрактное понятие «жизнь» овеществляется. Жизнь — это место, еврейский квартал, гетто — то есть насильственно ограниченное, замкнутое пространство, «мир мер». Драма разрыва с любимым оборачивается трагедией разрыва с жизнью. Разминовение героев вновь перерастает в конфликт поэта и мира:

Гетто избранничества! Вал и ров.
По-щады не жди!
В сем христианнейшем из миров
По-эты — жида!

Исключительность поэта оборачивается его исключенностью. Этот манифест близок к позиции немецких экспрессионистов.

Сравним со словами Отто Флаке: «Мы, интеллектуалы, разделяем в современной Германии жребий евреев — стоять вне, быть духовно безродными...»¹². Само понятие «чужести-чуждости» — ключевое для этого литературного направления. Таким образом, Цветаева вписывается в современный ей экспрессионистский контекст.

Лирическая героиня приходит к мысли о невозможности длить любовь в конечном пространстве жизни. Конкретная ситуация предела как конца любви распространяется на всю жизнь.

Разрыв и отказ от жизни в новой шкале ценностей оказываются выигрышем. Победа путем отказа — характерная стратегия в творчестве Цветаевой. Лирическая героиня Цветаевой совершает абсолютно свободный выбор между земным счастьем и высотой Духа, поэзией (это момент истинного бытия, экзистенциальное состояние). Не случайно именно в тот момент, когда происходит осознание вечного характера конфликта поэта и жизни, лирическая героиня одерживает духовную победу. В финале поэмы сходятся и теряют различие начало и конец, первое и последнее: «Слезам твоим первым / Последним», «Нет пропажи / Мне. Конец концу».

В чем заключается духовная победа лирической героини? Поединок с роком можно выиграть, только противопоставив ходу судьбы свой собственный сценарий с иной версией тех же событий. Тривиальная ситуация разрыва между мужчиной и женщиной из-за взаимного непонимания превращается в трагическое расставание любимых и любящих, *одинаково страдающих* от разрыва. Внутренняя речь героини, обращенная к любимому, обладает магическим воздействием, заставляет его ощутить всю боль разрыва. Лирическая героиня через свою немую исповедь открывает любимому их телесную неотторжимость, заражает его своей болью и счастливыми воспоминаниями о совместном прошлом, о «страстях не по климату», внушает мысль об абсурдности разрыва и об абсурдности жизни, поэтому «**совместный и сплоченный** вздрог» героев в 10-й главе сменяется в 13-й совместным плачем (во внешнем мире этому плачу соответствует дождь)¹³. Герой, которого доселе не касалась трагическая сторона любви, теперь страдает так же сильно, как героиня. Совместный плач — последняя высшая близость, которая останется с героями навечно:

Союз
Сей более тесен,
Чем влечься и лечь.
Самой Песней Песен
Уступлена речь

Нам, птицам безвестным,
Челом Соломон
Бьет, ибо совместный
Плач — больше, чем сон.

Духовная трагедия разрешается катарсисом. В отличие от классической трагедии, катарсис переживает не только зритель (читатель), его совместно испытывают герои поэмы. И в этот момент наивысшей, уже запредельной близости они расстаются.

Мотив «конца» не только организует психологический сюжет поэмы. Им обусловлен весь ассоциативный строй произведения: библейские и мифологические ассоциации в поэме (столб-крест, крестный путь, распятие, Голгофа) связаны с мотивом предела. Они переводят конфликт поэмы в систему координат Вечности.

В поэмах Цветаевой первой половины 20-х годов сталкиваются две вселенные: вселенная души и жизнь, в которой «ничего нельзя». Это противостояние находит выражение в романтических оппозициях: любовь-жизнь, верх-низ, а также в многочисленных звуковых антитезах, столкновениях, диссонансах.

В центре «пражских» поэм личность, наделенная огромной творческой силой, безмерностью чувств. «В мире мер» лирическая героиня ощущает себя изгоем и вступает в схватку с жизнью. Мифологизация становится способом противостояния жизни, обыгрывания судьбы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: *Венцлова Т.* «Поэма Горы» и «Поэма Конца» как Ветхий Завет и Новый Завет // *Modern Russian literature and culture*. Berkley, 1994. Vol. 32; *Коркина Е. Б.* Поэмы Марины Цветаевой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990.

² *Цветаева М.* Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 282.

³ *Хализев В. Е.* Драма как род литературы. М., 1986. С. 106.

⁴ *Эткинд Е.* Флейтист и крысы // *Марина Цветаева 1892–1992: [Материалы 2-го междунар.] симпоз., посвящ. 100-летию со дня рождения / Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда. Нортфилд (Вермонт); СПб., 1992. С. 119.* (Норвичские симпоз. по рус. лит. и культуре. Т. 2).

⁵ *Цветаева М.* Неизданное. Сводные тетради. С. 255.

⁶ *Коркина Е.* Лирическая трилогия Цветаевой // *Марина Цветаева. 1892–1992. С. 114.*

⁷ Ср. в «Поэме Горы»: «Душа в ранах сплошных / Рана — сплошь».

⁸ Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. М., 1991. С. 121.

⁹ *Ревзина О. Г.* Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы Конца» М. Цветаевой // *Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 422. Труды по знаковым системам. 9. Тарту, 1977. С. 74.*

¹⁰ *Цветаева М.* Неизданное. Сводные тетради. С. 290.

¹¹ *Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой. Л., 1989. С. 45.

¹² Цит. по: *Кацис Л. Ф.* Марина Цветаева: немецко-еврейский и немецкий экспрессионизм // *Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба: Десятая цветаевская медунар. науч.-тематич. конф. М., 2003. С. 85.*

¹³ Как пишет Н. Осипова, «архетип воды выступает как символ очищения и возрождения, облакающий в образ дождя и слез» (*Осипова Н.* Поэмы Марины Цветаевой 1920-х годов: проблема художественного мифологизма. Киров, 1997. С. 30).



Л. Ю. Сидорова

Поэма «Погорельщина»

Отлетает Русь, отлетает, сынок... Отлетает...
Вот и спешу <...> последнее материное благосло-
вление и последний вздох Руси принять¹.

Система образов и особенности сюжетосложения

Поэма Николая Клюева «Погорельщина» погружает нас в совершенно особый мир русской поморской деревни и русского Севера в целом, протянувшегося на «тысячу верст» по побережью Ледовитого океана. Деревня предстает перед нами как некий космос, мир цельный и самодостаточный. Сиговый Лоб, находящийся на пересечении «лесных и озерных троп», «где слушают зори медвежью свирель», мыслится автором как средоточие духовно-материальной культуры, как своеобразная «столица души». Он называет ее Великий Сиг.

Переходя к более подробному рассмотрению поэмы, скажем прежде всего о ее структуре. Композиционно поэма делится на три части. Первые две объединены сюжетом деревни, состоящим в свою очередь из микросюжетов отдельных объектных героев. Первая часть (экспозиция) — до мотива утраты (песня Настеньки) — представляет собой изображение идиллического мира северорусской деревни, затерявшейся в чащобе дремучих олонекских лесов. Однако эта затерянность и оторванность от внешнего мира мнимы. Культура служит тем связующим звеном, которое тонкими и потайными нитями соединяет Деревню со всей Вселенной. Автор рисует величественную картину мира, в которой Сиговому Лбу отводится центральное место.

Порато баско зимой в Сиговце!
Снега как шапка на устььсысольце,
Леса — тулупы, предлесья — ноги,
Где пар медвежий да лосьи логи,
По шапке вьются пути-сузёмки,
По ним лишь думу нести в котомке
От мхов оленьих до кипарисов...
Отец «Ответов» Андрей Денисов
И трость живая — Иван Филиппов
Суземок пили, как пчелы липы.
Их черным медом пьяны доселе
По холмогорским лугам свирели,
По сизой Выге, по Енисею
Седые кедры их дыхом веют...²

Студеная Кола, Поволжье и Дон
Тверды не железом, а воском икон.
Гончарное дело прехитро зело,
Им славится Вятка, Опошня-село;
Цветет Украина румяным горшком,
А Вятка кунганом, ребячьим коньком.
Сиговец же Андому знает реку,
Там в крынках кукушка ку-ку да ку-ку,
Журавль-рукомойник курлы да курлы,
И по сту годов доможирят котлы... (83)

Калужской старою дорогой,
В глухих олонецких лесах
Сложилось тайн и песен много
От Сахалинского острога
До звезд в глубоких небесах (93).

Вторую часть «Погорельщины» составляет картина трагической гибели Сигового Лба. Один за другим уходят в небытие жители Деревни. Означивается основная тема клюевского произведения — трагическое падение и оскудение Деревни, а вместе с ней и всего многовекового культурного массива Древней Руси, черты которой поэт прозревал в современной ему эпохе. Деревня — тот естественный результат тысячелетнего соприкосновения Природы и Человека, который автор назвал «тайной культурой на-

рода», — оказывается подвержена нашествию внешних разрушительных сил, уничтожающих гармоническую целостность избяного космоса. Время истории врывается в повествование, нарушая замкнутость, извечную повторяемость мифологического времени, в котором живет Деревня. В тексте появляются реалии новой действительности: «пьяная гитара», «тальянка гиблая», «год девятнадцатый, недавний», зловещая картина голода и людоедства, «губздрав», «милиционер».

Третью часть произведения образует завершающая поэма «Повесть о Лидде — городе белых цветов». «Повесть о Лидде» — маленькая поэма внутри «Погорельщины», представляющая собой своеобразную квинтэссенцию первых двух частей, в сжатом, концентрированном виде повторение их сюжета на фоне обобщенной исторической ситуации. «Повесть о Лидде» есть некий итог, где поэт выводит свою концепцию человеческой истории как бесконечной чреды явлений — созидания и разрушения, гибели и воскресения путем очищающего страдания³.

Героем поэмы, таким образом, является обобщенный образ деревни («Уснул, аки лев,/ Великий Сиг!»), представленный особыми стилистическими и интонационными фрагментами текста («Порато баско весной в Сиговце...», «Не белы снеги да сугробы...» и др.) и обобщенными образами ее жителей («помор за сетью», «ткья за донцем», «деды бают сказки», «у наших девок», «русский сад — мужики да бабы», «соборная волость», «лесной народ»). Художественное описание Сигового Лба дает представление о жизни, быте, интересах, верованиях его жителей:

Порато баско весной в Сиговце
По белым избам на рыбьем солнце!
А рыбье солнце — налимя майка,
Его заманит в чулан хозяйка,
Лишь дверью стукнет — оно на прялке
И с веретенцем играет в салки.
Арина-баба на пряжу дюжа,
Соткет из солнца порты для мужа,
По ткани свекор, чтоб песне длиться,
Доской резною набьет копытца,

Опосле репки, следцы гагары...
Набойки хватит Олехе, Дарье
На новоселье и на поминки...
У наших девок пестры ширинки,
У Степаниды, веселой Насти
В коклюшках кони живых брыкастей,
Золотогривы, огнекопытны,
Пьют дым плетеный и зоблют ситный.
У Прони скатерть синей Онега,
По зыби едет луны телега,
Кит-рыба плещет, и яро в нем
Пророк Иона грозит крестом (81–82).

Среди собирательных, безымянных образов героев проступает ряд индивидуальных судеб, не отделимых от общей судьбы деревни, от судьбы народной, в чем, собственно, и проявляется специфика поэмы как эпического жанра (передача общего через особенное и особенного — через индивидуально-конкретное). Автор, насколько это возможно, сужает характеристики отдельных героев, сводя их к имени и роду занятий или функции, которую они выполняют в системе семейно-родовых отношений. Семейно-родовые отношения, религия и ремесло — таковы основные стороны бытия Деревни.

Геройный пласт в поэме обширен. Здесь представлены все поколения деревни. Судьба Сигового Лба сфокусирована, во-первых, в судьбе крестьянской семьи, главой которой, ее опорой, как вообще в художественном мире Клюева, является мать-хозяйка, хранительница домашнего уюта. В поэме это Арина-баба. Дом Арины и ее мужа полон детьми, взрослыми и подрастающими: тут и Дарья, и Олеха, Проня и Степанида, и веселая Настенька, и маленький Васятка — «плечистым дядям племянник добрый». Хранителем «древлего благочестия» в семье является «степенный» свекор. Названы в поэме и односельчане, живущие бок о бок с Ариным семейством: сосед, Дорофей, Парфен, худой Егорка. Семья, освященная верой, высшим нравственным законом, является главной ценностью в клюевской аксиологии. Родной дом есть то духовное пространство, где бытие человека оказывается в состоянии нейтрализовать противоречия внешнего мира:

Ах, пусть полголовы обрито,
Прикован к тачке рыбогон,
Лишь только бы, шелками шиты,
Дремали сосны у окон,
Да родина нас оведала
Черемуховым крылом,
Дымился ужин рыбьим салом,
И ночь пушистым глухарем
Слетала с крашенных полатей
На осьмерых кудрявых братий,
На становитых зятевей,
Золовок, внуков-голубей,
На плешь берестяную деда
И на мурлыку-тайноведа...
Он знает, что в тяжелой скрыне,
Сладимым родником в пустыне,
Бьют матери тепло и ласки... (93)

Деревня славится по округе своими мастерами. Герои-ремесленники занимают в ней особое место. Их четверо: иконник Павел, резчик Олеха, кружевница Проня, гончар Силиверст. Сущность героя у Клюева целиком исчерпывается его именем как «формообразующей силой»⁴. Обращает на себя внимание архаический облик имен. Имя, определяя «лицо» Деревни, оказывается, связано с народно-религиозными представлениями. Герои носят имена христианских святых мучеников и страстотерпцев, имена, «духовно обязывающие» их на определенную линию поведения и предопределяющие «смысл жизненной судьбы»⁵. Обращаясь к герою: «Человече Алексие!», — автор вкладывает в имя всю смысловую парадигму, закрепленную за известным житийным образом⁶. В ценностном плане герой поднимается до уровня своего высокого прототипа.

Ремесло также оказывается духовно-материальной доминантой бытия героя, обеспечивая и переход его в инобытие. Вот как Клюев вводит нового героя:

Резчик Олеха — лесное чудо,
Глаза — два гуся, надгубье рудо,
Повысек птицу с лицом девичьим,
Уста закланы потайным кличем.

Когда Олеха тесал долотцем
Сосцы у птицы, прошел Сиговцем
Медведь матерый, на шее гривна,
В зубах же книга, злата и дивна.
Запововели у древа щеки,
И голос хлябкий, как плеск осоки,
Резчик учуял: «Я — Алконост,
Из глаз гусиных напьюся слез!» (82)

Для поэта ценностным оказывается не столько внешний облик героя или факты его биографии (ведь судьба Олехи — это судьба деревни), сколько внутреннее содержание его души (души народной), выраженное в работе, им выполненной: деревянный Алконост, икона Павла, глиняный Христос «в глазуревых лаптях», Пронина скатерть «синей Онега» рассматриваются как подлинные шедевры народного искусства. Поэт акцентирует внимание на духовной стороне ремесла.

По ткани свекр, чтоб песне длиться,
Доской резною набьет копытца,
Опосле репки, следцы гагары <...> (82)
(разрядка моя. — Л. С.)

Узоры на ткани становятся как бы продолжением песни, которую за работой пропел мастер. «Вульгарное дыхание ремесла оскверняет красоту», — отмечал Ю. Айхенвальд. Но здесь ремесло и красота сливаются воедино, материальное становится как бы продолжением духовного. Стирается грань между бытовым практицизмом и искусством (поэт апеллирует к этимологическому родству двух понятий во всех основных европейских языках: куст-тарь и искусство <Kunst — нем.>, art и арт-ель оказываются однокоренными образованиями)⁷. Такова особенность поэтической философии Клюева: мир духовный воплощается в материальном, плоть же одухотворяется. Все существует рядом, одно органически перетекает в другое.

В тот год уснул навеки Павел,
Он сердце в краски переплавил
И написал икону нам <...> (87) (разрядка моя. — Л. С.)

Неизвестно, где заканчивается человек и начинается икона, им созданная. И икона также не имеет пределов, она открыта в мир: запечатленный на ней библейский сюжет перетекает в реальное природное пространство. Природа благословляет художника на его труд, вдохновляет его, предоставляя ему все многообразие своих красок:

Явленье Иконы — прилет журавля, —
Едва прозвонит жаворонком земля,
Смиренному Павлу в персты и зрачки
Слетятся с павлинами радуг полки.
Чтоб в роще ресниц, в лукоморьях ногтей
Повывесть птенцов-голубых лебедей, —
Их плески и трубы с лазурным пером
Сльвут по Сиговцу «доличным письмом».
«Виденье Лица» богомазы берут
То с хвойных потемок, где теплится трут,
То с глуби озер, где ткачиха-луна
За красном янтарным грустит у окна.
Егорию с селезня пишется конь,
Миколу — с крещатого клена фелонь,
Успение — с перышек горлиц в дупле,
Когда молотьба и покой на селе.
Распятие — с редьки: как гвозди креста,
Так речечный сок опалает уста.
Но краше и трепетней зографу зреть
На птичьих загонах гусиную сеть,
Лукавые мерды и петли ремней
Для тысячи белых кувшинковых шей.
То образ Суда, и метелица крыл —
Тень мира сего от сосцов до могил (82–83).

Природа, религия и искусство сосуществуют у Клюева в гармонической целокупности, растворяясь друг в друге, проникая друг друга.

Один из наиболее значимых в поэме образов, на наш взгляд, — это образ веселой Насти, или Настеньки, как еще ее называет поэт. Первое упоминание о ней находим в начале поэмы, при описании Ариного семейства. Настя предстает в своей творческой, сози-

дательной ипостаси: она — мастерица по кружеву. Ей предпослан эпитет «веселая», и оттого у нее — «в коклюшках кони живых брыкастей».

На этом, собственно, и обрывается ее сюжет, указывая на включенность в сюжет коллективный. Далее эпическая героиня трансформируется в героиню лирической песни в форме прямого высказывания. Возникает вопрос: почему микросюжет Настеньки, начавшись в рамках единой стилистики деревенского сюжета, модифицировался в жанр обрядовой песни и какова сюжетная роль фольклорной вставки в поэме? Прежде рассмотрим эту фольклорную вставку как внутренне автономный элемент:

Не белы снега да сугробы
Замели пути до зазнобы,
Ни проехать, ни пройти по проселку
Во Настасьину хрустальную светелку!
Как у Настеньки женихов
Было сорок сороков,
У Романовны сарафанов —
Сколько у моря туманов!..
Виноградье мое со калиною,
Выпускай из рукава стаю лебединую!
Уж как лебеди на Дунай-реке,
А свет-Настенька на белой доске,
Не оструганной, не отесанной,
Наготу свою застит косами!
Виноградье мое, виноградьице,
Где зазнобино цветно платьице?
Цветно платьице с аксамитами
Ковылем шумит под ракетами!
На раките зозулит зозуля:
«Как при батыре-есауле...»
Ты, зозуля, не щечи печенки
У гнусавой каторжной девчонки!
Я без чести, без креста, без мамы
В Звенигороде иль у Камы
Напилась с поганого копытца.
Мне во злат шатер не воротиться!
Ни при батыре-есауле,
Ни по осени, ни в июле,

Ни на Мезени, ни в Коломне,
А и где, с опитухи не помню,
А звалася свет-Анастасией!.. (84)

От основного текста эту лирическую вставку отличают традиционные фольклорные формулы, образы и мотивы, характерные для жанра русской народной песни («Не белы снега да сугробы...», «ни проехать, ни пройти по проселку», хрустальная светелка, стая лебединая, Дунай-река, виноградье мое, цветно платьице, зозуля и проч.). Перед нами лирическая свадебная песня с бродячим святочным запевом «Виноградье мое»⁸, включающая в себя в редуцированном виде элементы свадебного обряда: величание невесты, сватовство, сборы и демонстрацию приданого, мытье в бане — месте, где свершается обряд расплетания косы, символизирующий прощание невесты с девичеством, волей и отчим домом (с образом Дуная и переправой через него [«А свет-Настенька на белой доске...»] в славянском фольклоре связаны символы утраты девичества и вступления в брак). В песне противопоставляются девичья и бабья жизнь. Суровая бабья доля образно сравнивается с неволей, каторгой. Появляются первые приметы дурной судьбы, ожидающей невесту: «На раките зозулит зозуля...». Образ кукушки в народной традиции связывается с представлением о смерти. Кукушка, приснившаяся невесте накануне свадьбы, сулит неудачное замужество, бездомность... Однако птица не успевает допеть свою песню до конца, ее перебивает надрывный голос самой героини, извещающей о сломанной человеческой судьбе.

В основе композиции рассматриваемого нами отрывка лежит двухчастная модель лирической народной песни, представляющая собой повествовательно-описательное вступление и следующий за ним монолог лирической героини. В народных песнях вступление обычно призвано «привязать переживания героев к конкретной жизненной ситуации, сделав их поэтическое выражение более мотивированным»⁹ (разрядка моя. — Л. С.). Однако в клюевской песне подобная мотивированность отсутствует. Первая часть никак не объясняет вторую, ролевою, песня лишь сообщает о метаморфозе, происшедшей с героиней. В первой части дано некое представление о норме, во второй — отступление от нее. Перед нами оказываются две разные Настеньки. Одна — деревенская

красавица-невеста, уважительно названная Настасьей Романовной, готовящаяся к свадьбе, свято следующая традициям, другая — безымянная «гносавая каторжная девчонка», оторвавшаяся от своих корней, утратившая дом, веру, свое прошлое. Неясно, когда и отчего произошла перемена. Лишь последняя строка песни («А звалася свет-Анастасией!») указывает на то, что портрет лирической героини искажен до неузнаваемости в кривом зеркале настоящего. В «ролевой» части происходит наложение линейного, исторического времени на время фольклорное, замкнутое в самом себе. Мифологическая Дунай-река сменяется реально-историческими топонимами (Кама, Звенигород, Мезень, Коломна). Ожидаемая свадьба оборачивается опитухой, где невеста «напилась с поганого копытца». Назад дороги уже нет «ни при батыре-есауле, / Ни по осени, ни в июле». Позитивность ролевой части заключается в том, что при внешнем отчуждении от коллектива, которому героиня некогда принадлежала, в ее сознании еще сохраняется представление об утраченной норме. В слове героини нагнетается эмоция самоосуждения и горького сожаления о прошлом. При оценке себя в историческом настоящем лирическая героиня тождественна выразителю коллективной субъектности как носителю нормы (в данном случае МЫ-деревенское в тексте поэмы [«Наша деревня — Сиговый Лоб...»]) оказывается идентичным фольклорному Я в песне о Настеньке [«Виноградье мое со калиною...»]).

Предварительно рассмотрев фольклорную вставку о Настеньке как самостоятельное единство внутри поэмы, обратимся к вопросу о ее сюжетной роли в художественном целом клюевского произведения. Интересно, что появляется она, когда описание Сигового Лба, его жителей, их жизни и быта приобретает свое логическое завершение:

И длится сказка... Час иль годы? <...>
Поет ли бахарь, орда ли мчится,
Звериным пойлом полна криница...
Извечно мерно скрипит черпуга¹⁰.
Душа кукует, иль ноет вьюга.
Но сладко, сладко к сосцам родимым
Припасть и плакать по долгим зимам! (84)

(разрядка моя. — Л. С.)

Далее обязательно должно произойти что-то, что нарушит извечный мировой ритм времени, когда часы незаметно выливаются в годы, а годы проходят как один день, и человек в два дня рождается, взрослеет и возвращается туда, откуда начал свой путь («За бородищей незрим Васятка: / Сегодня в зыбке, а завтра — нать-ка! — / Кудрявый парень <...>»). Несомненно то, что в структурном плане поэмы песня Настеньки являет собой некий переход. Следует отметить, что первая часть клюевского произведения статична. Статичность, привнесенная описательностью, принципиально важна в данном случае, ибо автор актуализирует настоящее вечное время (время как бы стоит на месте) как характеристику мифа, в котором живет деревня. Грамматически это выражается в конструкциях типа «наша деревня — Сиговый Лоб / С т о и т у лесных и озерных троп...»; «Порато баско весной в Сиговце...»; «Зимой в Сиговце / Помор за сетью, ткея за донцем...»; «В зимы у нас баско / Деды б а ю т сказки, / Как потемок скрыни, / Сарафаны сини, / Шубы долгоклинны, / Лестовицы чинны!...». После песни Насти время сужается до конкретных исторических дат современной поэту действительности:

Февраль рассыпал бисер рясный...
Год девятнадцатый, недавний,
Но горше каторжных вериг...
Октябрь — поджарая волчица...¹¹

Фольклорная вставка, завершая изображение статической картины мира, дает толчок к движению сюжета. В ней и с ней происходит выход из фольклорного хронотопа в историческую реальность, и выход этот оказывается губительным для лирической героини. Извечно мерно скрипящая черпуга сбивается с ритма. Появление песни в тексте поэмы и есть тот перебив жизненного ритма, который нарушает испокон веков установленный миропорядок. Происходит ломка жизненного уклада, трагическая для жителей Сигового Лба, и в первую очередь для тех, кто причастен духовной жизни коллектива, является ее выразителем. На «дремотном веретенном вече» песня Настеньки была впервые услышана. Жители деревни, а именно — духовно выделенные автором, еще не осознав происшедшего (Олеха, Проня), рассуждают о «словесах ли-

хих» в круге прежних понятий и представлений. Проня, услышав знакомый святочный запев «Винограде мое со малиною», которым припевают женихам невесты, истолковала ее как предсказание скорой свадьбы Дорофею. Здесь слово героев оказывается в ценностном отношении неравнозначным. Последним говорит тот, кто в бытовом подтексте прозвучавшей песни уловил подлинный глобальный трагический смысл:

Светлый Павел, утирая слезы,
Обронил из уст словесный бисер:
«Чадца, теля не от нашей рыси,
Стала ялова праматерь на удои,
Завывают избы волчьим воем,
И с иконы ускакал Егорий —
На божнице змий да сине море!..» (85)

Иконник Павел в песне Настеньки угадал голод, который ожидает деревню. «Завывают избы волчьим воем» — в народной традиции вой волков предвещает неурожай, голод и мор¹². А слова: «И с иконы ускакал Егорий», — обещают не только физическое, но и духовное испытание.

Не все объяснения героев в связи с прозвучавшей песней поддаются нашему истолкованию, например, слова одного из персонажей:

«Знать, прогукал филин к снеговею, —
Молвил свекор, — или гусь с набойки
Посулил леща глазастой сойке!» (85)

Т. А. Шелкопляс, рассматривая лексико-семантические средства создания подтекста в поэме Клюева, отмечает, что диалектные речевые особенности, «закодированные» в поэтической лексике клюевских произведений, «содержат возможности открытия принципиально новых смыслов, недоступных при традиционном прочтении текстов»¹³, — и по поводу процитированного выше отрывка размышляет: «Не вполне ясен смысл другого толкования “песни” свекром: изображенный на набойке гусь посулил сойке леща. Ведь сойка — птица лесная, и рыбой она не питается. В словаре В. И. Даля лещ (лещь) имеет два значения: рыба и оплеуха,

затрещина. Наверное, такого объяснения недостаточно; тем более непонятно, кто же может дать этой сойке оплеуху.

А вот однокоренное слово, пожалуй, кое-что объясняет. “Лещедка” (причем умалительное) — расколотая на конце, расщепленная на конце палка для сжиманья, ущемленья; это снаряд птицеловов: палка с расщепом и с настороженною распоркою, которая выдергивается бечевкою <...>»¹⁴. Прочитанное в таком ключе объяснение «свекра» оказывается трагическим подтверждением развернувшихся далее событий.

Любопытно отметить, что поэма целиком строится на системе пророчеств, предупреждений, вещих снов, которые оказываются знаками трагического будущего Деревни. Еще до «роковой» песни можно наблюдать сеть трагических пророчеств в созданных деревенскими умельцами творениях. Олехин Алконост вдруг пропел голосом «хлябким, как плеск осоки»: «Я — Алконост, из глаз гусиных напьюся слез!» (напомним, у Олехи «глаза — два гуся»). Вытканый в кружеве на Прониной скатерти «пророк Иона грозит крестом». Известно, что ветхозаветный пророк Иона предвещает грядущее разрушение жителям города Ниневии за их злодеяния, и только всеобщее покаяние спасает их от Божьего возмездия¹⁵. На предстоящие испытания указывает и содержание икон Павла. Таким образом, творения деревенских мастеров, являющие глубинное народное миропонимание, на мифологическом уровне заключают в себе пророческое начало. Народное искусство оказывается источником эзотерического ведения, так или иначе оно транслирует сущностное знание о мире, на котором основывается бытие и спасение всего человеческого рода («Чадца мои, не ешьте себя ни в ночи, ни во дни!»).

Трагическая судьба Настеньки варьируется в судьбах других героев и в целом «лесного народа», которого ожидает духовно-нравственное оскудение. Вслед за своими богами один за другим уходят в небытие герои-ремесленники.

В тот год уснул навеки Павел...
Не стало резчика Олехи...
Не стало кружевницы Прони...
Не стало деда с Силиверстом...

Их уход означает утрату нравственных ориентиров для всего деревенского коллектива. В условиях навалившейся на Сиговец катастрофы «русский сад — мужики да бабы» как некое культурно-организованное целое превращается в «человечий сброд», и Клюев обнажает его темную, звериную сторону:

Завывают избы в о л ч ь и м в о е м... (85)

Громада в з в ы л на луну... (92)

И народился темный толк —
Старух и баб-сороколеток
Захоронить живьем в подклеток <...>
Над ними избу запалить,
Чтоб не досталось волку в сыть (92).

И шарит оторопь по ригам
Щепоть кормилицы-мучицы... (91)

Заметим, что в словарях зафиксировано лишь одно значение слова «оторопь»: оторопеть — оробеть, испугаться или потеряться, не найтись, не знать что делать, одуреть под внезапным страхом¹⁶. Существительное от этого глагола означает состояние крайнего недоумения, испуга, замешательства, растерянности («оторопь взяла»). В поэтическом словаре «Погорельщины» это слово приобретает собирательное значение совокупности людей, находящихся в таком психическом состоянии, отчего ими и нарушается незыблемый этический закон родовой жизни: «Не ешьте себя ни в ночи, ни во дни».

И синеглазого Васятку
Напредки посолили в кадку (91).

Образ Васятки находит параллель в образе распятого Христа (ср.: «Есть Спасову печень сподобишься ты» — «За кус говядины с печенкой сосед освежевал мальчонку»).

Вернемся к песне Настеньки, чтобы подвести некоторые итоги. Очевидно, что в художественном целом «Погорельщины» она вы-

полняет сюжетобразующую функцию: песня ведет сюжет поэмы; в этой фольклорной вставке заложена вся программа сюжетного развития. Двухчастная структура песни как особенность ее художественного построения, где первая часть изображает гармонию человека и мира, а вторая констатирует ее разрушение, воссоздаст структуру всей поэмы. Во второй ее части зло, представленное в обобщенно-символическом образе змея, который «с запада ползет», нарушает идиллию деревенского космоса. Появление зла как в фольклорной вставке, так и в поэме (сюжет Деревни) характеризуется своей внезапностью. Причину его появления автор не указывает (во всяком случае, не говорит о ней прямо). Отметим, что и «Повесть о Лидде», обозначенная нами как третья часть «Погорельщины», строится по сходной модели: сначала повествует о некоем райском городе (на «славном Индийском помории»), жившем по законам органического единения с природой, а затем, после сожаления Лидды стольной по поводу отсутствия в городе полевых цветов, на нее нападают полчища врагов:

Закручинилась Лидда стольная:
«Сиротинка я подневольная!
Не гулять сироте по цветикам,
По лазоревым курослепикам,
На Купалу мне не завить венка,
Средь пустых лугов протекут века...
Ой, верба, верба, где ты сросла?
Твои листыньки вода снесла!..»
Откуль взялась орда на выгоне —
Обложили град сарациняне.
<...>
Сорок дней и ночей сарациняне
Столп рубили, пылили на выгоне,
Краски, киноварь с Богородицы
Прахом веяли у околицы (96)¹⁷.

Показательно, что и в поэме, и в «повести» наступление трагической развязки предваряется поэтическими высказываниями героини. При этом песня Настеньки и сетования Лидды-города имеют два общих мотива, весьма важных в плане сюжетно-компо-

зиционной организации текста: мотив сиротства, бездомности и мотив неволи, каторги («Сиротина я подневольная...»). В песне Настеньки в связи с метаморфозой, происшедшей с героиней, можно выделить также мотив святой — каторжной («Свет-Анастасия»¹⁸ — «каторжная девчонка»)¹⁹, который появится вновь в Слове песнописца Николая («Нерукотворную Россию...»):

<...> Святая Русь,
Тебе и каторжной молюсь!.. (90)

Следовательно, образ лирической героини народной песни предстает в символической обобщенности. В трагической судьбе Настеньки переломилась судьба всей России. К. М. Азадовский, отмечавший, что данный женский образ — один из любимых в творчестве поэта, писал: «В нем преломилась основная тема позднего Клюева — гибель старой “избяной” России, навсегда утратившей свою сказочную красоту <...>»²⁰. В имени героини, однако, и слышится надежда на возрождение, ведь «Анастасия» в христианской традиции означает воскресение, олицетворение воскресного дня²¹.

Таким образом, при сопоставлении с традиционным сюжетом в эпическом произведении, который строится на последовательном сцеплении и смене сцен-описаний, поэма Клюева не отступает от сложившегося канона, что продемонстрировано на примере микросюжета Деревни. Однако у Клюева один и тот же сюжет, представленный в свернутом виде в многочисленных пророчествах и рассмотренной нами фольклорной вставке, варьируется, воспроизводится на разных уровнях, воссоздается в частях и целом и тем способствует расширению художественного пространства поэмы, созданию многомерности, многозначности текста.

В дальнейшем мы рассмотрим в поэме уровень языческо-христианской образности в свете системно-субъектной организации текста.

Языческий и христианский пласты в поэме: системно-субъектный анализ

Обилие в «Погорельщине» языческой и христианской символики сразу обращает на себя внимание. После принятия языческой Русью христианства (988 г.) происходит своеобразная контаминация двух развитых религиозных систем. «Представления русского земледельца начала XX века, как и в более ранние времена, хотя и представляли собой одну систему, были по своему происхождению разнородными. Она восходит к двум в ряде отношений противоположным мироощущениям — к славянскому язычеству и восточному (византийскому) христианству»²². «Рядом с реальными мужиками и бабами живут их святые. Весь этот сонм приземлен в поэме настолько, что Варвары — это грибы-волвянки, а Богородицы — грузди»²³. Сущность языческого мировоззрения, отраженная в поэме, заключается в том, что боги максимально приближены к человеку, существуют рядом с ним, помогают ему, охраняют его жилье или, напротив, убегают с иконы, предвещая беду. И дикие животные наделяются душой и разумом, приобретая человеческие качества. Так, кукушка способна пропеть человеческим голосом: «Как при батыре-есауле...». Чувствуя приближающуюся трагедию, они предупреждают человека: гукает сова, воют волки, кукует кукушка, «недаром лоси ломают роги...», «ворон <...> гнусавый испускает крик...». На пороге смерти герои поэмы обращаются к зверям и птицам, собравшимся на «новоселье двух смертей»:

Простите, детушки, убогих!
Мы в невозвратные дороги
Одели новое рядно... (89)

И те способны сострадать им в минуту их гибели:

«Ныне отпускаеши раба твоего, Владыко,» —
Воспела в горести великой
На человечесьем языке
Вся тварь вблизи и вдалеке (89).

Яркий пример языческого мироотношения — образ рыси:

Изба-криница без дна и выси
Семью питает сосцами рыси... (84)

Как известно, рысь — один из распространенных в язычестве оберегов. Большие круглые пятна-«пестротины» на шкуре рыси воспринимаются как естественное воплощение солярной символики. В фольклоре отмечаются такие ее свойства, которые характеризуют рысь как «одного из сильнейших и ловких хищников русских лесов»²⁴. Но в поэме Клюева функция образа несколько переосмыслена. Рысь не хищница, но самка с детенышами («с котятками рябая рысь»), прародительница Сигового Лба, кормилица. Образ ее входит в один ассоциативный ряд с такими понятиями, как материнское тепло, уют, ласка, достаток, покой, мир, дом, родина:

Поет ли бахарь, орда ли мчится,
Звериным пойлом полна криница...
Извечно мерно скрипит черпуга,
Душа кукует, иль ноет вьюга,
Но сладко, сладко к сосцам родимым
Припасть и плакать по долгим зимам! (84)

«Погорельщина» — поэма об утрате родины, России, Руси, но и о надежде на ее возрождение. Фонетическая близость слов «рысь» — «Русь» делает родственными образ рыси-кормилицы и «родимой земли». Рысь становится своего рода метафорой Руси, питающей весь русский народ.

Важный образ в поэме — солнце (и сопутствующая солнечная метафорика). В языческом представлении Солнце — «божество рождающее, дарующее земле урожаи и наделяющее смертных изобилием, богатством, а следовательно, и счастьем»²⁵. «Как светило вечно чистое, ослепительное в своем сиянии»²⁶, Солнце является мощной защитой против злых, темных сил, распространенных повсеместно.

Порато баско весной в Сиговце,
По белым избам на рыбьем солнце!
А рыбье солнце — налимя майка.
Его заманит в чулан хозяйка,

Лишь дверью стукнет — оно на прялке
И с веретенцем играет в салки.
Арина-баба на пряжу дюжа,
Соткет из солнца порты для мужа,
По ткани свекор, чтоб песне длиться,
Доской резною набьет копытца,
Опосле репки, следы гагарьи... (81–82)

По языческим воззрениям, «одежда человека <...> должна была быть изготовлена со всеми заклятиями, делавшими ее непроницаемой для духов зла»²⁷. Таким образом, материя, сотканная из «солнца» и снабженная символическим орнаментом, становится защитой от злых сил.

К образу солнца тесно примыкает образ золотогривых коней (как известно, конь — обязательный атрибут солнечного божества). Будучи одним из символов солнца, конь входил в магическую охранительную орнаментуку изделий, предметов быта, орудий труда. В поэме кони вплетены в кружево:

У Степаниды, веселой Насти
В коклюшках кони живых брыкастей,
Золотогривы, огнекопытны,
Пьют дым плетеный и зоблют ситный (82).

Итак, деревня охраняема своими божествами, органически входящими в систему языческого мировоззрения. Но эти охранители семейного очага, благополучия и здоровья оказываются бессильными перед чужеродной разрушительной силой зла, сметающей все на своем пути. Они не способны противостоять ей и потому покидают Сиговец:

Стала ялова праматерь на удои... (85)

С коклюшек ускакали кони... (88)

Пошла гагара наутек,
Заржал в коклюшках горбунок,
Как будто годовалый волк
Пробрался в лен и нежный шелк... (87)

...рыдая солнышко взошло
И по надречью, по-над логом
Оленем сивым, хромоногим
Заковыляло на село... (90)

С исчезновением света наступает мрак, темень, мгла, туман.

Приступая к избранной теме, мы стремились не только выявить языческий и христианский пласты, но и попытаться ответить на вопрос: кому они принадлежат, выражением чьего мировосприятия они являются?

При анализе субъектного плана поэмы мы обнаружили явную дифференциацию текста по нескольким субъектам речи. Два из них заданы уже в начальных строках и объединены в одной строфе:

Наша деревня — Сиговый Лоб <...>
Туда-то плыву я на певчем весле! (81)

МЫ-авторское, как видим, переходит в Я.

При внимательном (построчном) прочтении поэмы становится очевидным то, что прорисованный выше языческий слой сосредоточен в речевой зоне некоего коллективного сознания МЫ.

МЫ (это все жители деревни) однородны по своему составу и выделяются в тексте лексико-семантически и стилистически. Этому субъекту речи принадлежат устойчивые, традиционные выражения, связанные с песенной, сказочно-фольклорной поэтикой («Не проехать, не пройти по проселку / Во Настасьину хрустальную светелку...», «Сорока грамотку носила...», «У наших девок пестры ширинки...»), а также широкое употребление понятий и слов, присущих лишь жителям данной местности («Порато баско...», «На раките зозулит зозуля...» и др.). МЫ является выразителем общего знания. Всякий житель Сиговца знает то, о чем повествует субъектная форма МЫ. Именно эта форма (МЫ-деревенское) в поэме выполняет функцию рассказчика, который знакомит читателей с героями поэмы, с их жизнью и бытом; говорит о трагических событиях, происшедших в деревне, как их очевидец и участник. Субъекту сознания МЫ принадлежит та образная система, в которой языческая символика, рассмотренная нами выше, занимает важное место.

Однако грамматическая форма МЫ в поэме несет и другие смыслы. Есть значение МЫ как выражение общерусского сознания, МЫ — русские люди, с богатыми традициями духовно-материальной культуры, уходящими в глубь веков, с красотой и величавостью языка, носителями которого они являются. Есть и значение МЫ-сегодняшние, оторвавшиеся от своих корней, «человечий сброд»:

Мы на четвереньках,
Нам мычать да тренькать
В мутное окно! (96)

Сразу скажем и о других субъектных формах, обозначенных личным местоимением Я. Прежде всего из слов Я мы узнаем, что это русский поэт («Туда-то плыву я на певчем весле...», «Я, писатель Николай», «Те же, кого я обидел крепкой кириллицей слов...»). Кроме того, Я мыслит себя частью МЫ-рассказчика. Соединение в одной (начальной) строфе двух субъектов речи и переход МЫ в Я говорят о причастности Я к этой деревне как своей родине. Авторский голос может не обнаруживать себя в тексте посредством Я, но, при внимательном рассмотрении, переход этого Я в безличного автора-повествователя все же дает о себе знать через личностное прямооценочное отношение к происходящим событиям, через расширение хронотопа до охвата всей России с ее прошлым, настоящим и будущим. Кстати, уже само название «Погорельщина» лично окрашено и задает определенную тональность тому, о чем пойдет речь.

На личностное, неколлективное сознание как одну из сторон авторской личности указывает высокая литературность текста, проявляющаяся в ином характере сравнений, метафор, междометий, повторов и других поэтических приемов. Приведем один из фрагментов текста, принадлежащих Я-поэту:

Это последняя Лада,
Купава из русского сада,
Замирающих строк бубенцы!
Это последняя липа
С песенным сладким дуплом;

Знаю, что слышатся хрипы,
Дрожь и тяжелые всхлипы
Под милым когда-то пером (94).

При всей изначальной родственной близости Я-поэта к МЫ-рассказчику, Я дистанцировано, что весьма существенно при рассмотрении языческо-христианского пласта в поэме.

Защитниками Сигового Лба наряду с языческими божествами выступают христианские боги и святые. Спас, Богородица, Егорий, Микола, Влас, Зосима и Савватий. Интересно, что в поэме упоминаются имена наиболее чтимых на Руси святых. Это дает нам основания сказать о том, что трагические события в поэме носят не частный, локальный характер, а расширяются до масштабов всей страны. Маленький Сиговец становится Великим Сигом. Трагическим пафосом наполнены строки:

Так погибал Великий Сиг,
Сдирая чешую и плавни!.. (92)

Для субъектной формы МЫ, обозначенной нами как МЫ-деревенское (или МЫ-рассказчик), характерно переосмысление христианских образов. Они вбирают в себя черты ряда благотельных языческих божеств, ведущих борьбу со злыми силами. Наиболее интересен в этом плане образ Егория, один из самых распространенных в творчестве Н. Клюева, причем занимающий одно из главных мест:

А Егорий поморских писем
Мчится в киноварь, в звон и жуть,
Чтобы к стаду волкам и рысям
Замела метелица путь.
Чтоб у баб рожались ребята
Пузатей и крепче реп,
И на грудах ржаного злата
Трепака отплясывал цеп.
(«Заозерье»)

Мой край, мое Поморье,
Где песни в глубине,

Твои лядины, взгорья
Дозорены Егорьем на лебеде-коне!
(«Плач о Сергее Есенине»)²⁸

Прошлое деревни, с одной стороны, сказка («И длится сказка... часы иль годы?»), с другой — «избяной рай», «русский сад», «рай прекрасный». Для жителей Сиговца Егорий — «избяного рая оборона». Известно, что Егорий в фольклорной традиции выступает как олицетворение весны, животворящей силы. Как Микола и Власий, Егорий был охранителем скота. Символизируя собой идеального воина, Георгий считался покровителем всего русского воинства. Его изображение входило (и сегодня снова входит) в состав герба г. Москвы, а позднее — и всей Российской империи. Таким образом, Егорий оказывается доблестным защитником всей России. В поэме использован широко известный сюжет «Чудо Георгия о змие». В мировой живописи и в русской иконописи, в частности, художниками запечатлен тот момент, когда воин пронзает копьем чудовище. Но в данном случае змей настолько могуч и зловец, что даже Егорий не в силах справиться с ним:

И с иконы ускакал Егорий... (85)

Как олицетворенная победа добра над злом Егорий в поэме оставляет людей без своего покровительства. На людской призыв о помощи не откликнулся никто, даже «многомилостивые защитники рода человеческого» — Богородица и Микола:

Нету Богородицы
У пустой застолицы... (85)
Не пришел Микола к нам... (86)

Лишь глиняный Христос, искусно вылепленный Силиверстом, проливает кровавые слезы.

Итак, «на божнице змий да сине море».

Сиговец змием полонен,
И нет подойника, ушата,
Где б не гнездились змеята (87).

Иная видится заставка —
В светлице девушка-чернавка
Змею под створчатым окном
Своим питает молоком:
Горыныч с запада ползет
По горбылям железных вод! (92)

Змей в поэме наделен рядом черт, восходящих как к сказочно-фольклорной, так и к христианской традиции. Змей — воплощение огненной стихии. Как существо inferнальное, изначально проклятое Богом, он распространяет вокруг себя пожары, разрушение, голод, губит людей, обрекая их на смерть. Огонь в поэме Клюева имеет двоякую природу²⁹. С одной стороны, это «адский пламень», пожирающий все; с другой — огонь очищения, возрождения. Семантическое гнездо слова «огонь» в произведении достаточно большое. Есть понимание огня как света, и вся первая часть поэмы (до появления мотива утраты) пронизана солнечным светом.

Студеная Кола, Поволжье и Дон
Тверды не железом, а воском икон... (315)

Вера несет в себе свет, внутреннее, душевное просветление. «Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы», — сказал Иоанн Богослов. С утратой веры исчезает и свет.

В поэме явственно проступает тема раскола. Реформа Никона в середине XVII века была своего рода революцией в истории русской православной церкви. Страна вдруг, в одночасье, раскололась на два лагеря: сторонников нового и защитников старого. И потому упоминание в тексте вторичных субъектов речи и в тексте автороповествователя имен деятелей русской церкви, живших, как правило, до реформы Никона (таких, как Зосима, Савватий, Феодосий) или во время нее и являвшихся активными приверженцами старой веры (как протопоп Аввакум и Иван Филиппов), отнюдь не случайно.

Идея противостояния в поэме налицо. Старое, с его богатыми традициями, противостоит новому, пришедшему к власти. Мир оказывается заражен злой порчей, и каждый человек несет в себе частицу зла. Очищение от зла производится огнем, «очиститель-

ная сила которого <...> нерушима, ибо огонь не только смывает нечистоту, как делает вода, но окончательно ее уничтожает»³⁰. Новая власть в поэме предстает в образе Иродиады («Иродова дочь», «блудница», «с главой на блюде», «хлебает железный студень»). Мотив «усекновенной главы» проходит сквозь всю поэму, продолжая тему мученической смерти и утраты разумного начала в жизни, которое дают культура и религия. «Русский сад — мужики да бабы» превращается в «человечий сброд».

Но даже в этом царстве утвердившегося зла просвечивает искра надежды: Я-поэт мыслит себя хранителем песенногоклада, который в будущем достанется «изумленному внуку».

Говоря об особой роли Я в тексте поэмы, следует отметить, что его речь самоопределяется через употребление христианской символики, более очищенной от языческих следов. Уже в начале поэмы не случайно упоминание названий таких икон, как «Успение Богородицы», «Распятие», «Суд». Они, наряду с другими образами, задают тон дальнейшему повествованию и определяют тематику произведения в целом. Центральной в них является тема смерти, предполагающей последующее воскрешение. Новозаветный образ распятого Христа становится одним из сквозных в поэме:

Всемогущ,
Кто плачет кровию за тварь! (89)

Возможно, что и название деревни — Сиговый Лоб — в каком-то смысле примыкает к теме распятия. Сиговый Лоб представляется русской Голгофой, жители которой должны пронести свой крест до конца, до светлого воскресения. Тема Страшного Суда, заданная в начале, продолжается, когда автор говорит:

Я, песнописец Николай,
Свидетельствую, братья, вам... (90)

Песнописец Николай запечатлел в слове то, что погибло в огне Погорельщины. В этом и состоит его важнейшая миссия — свидетельствовать на суде истории.

Итак, употребление языческой и христианской символики, а также обилие церковно-славянской лексики в поэме субъектно

обусловлено. Грамматическая форма МЫ, получая ряд смыслов, означает не только МЫ-деревенское (выступающее в роли рассказчика), но и МЫ-общерусское и МЫ-сегодняшнее. Языческая образная система как выражение коллективного сознания и контаминированные христианские образы присущи МЫ-деревенскому. Христианский же слой сознания определяет в произведении преимущественно Я-поэта, а также вторичных субъектов речи. МЫ-рассказчик и Я-поэт генетически родственны (МЫ — это Я и моя Деревня, Я и русский Север). В таком случае не является ли поэма стилизацией? Мы полагаем, что в целом о поэме как стилизации говорить нельзя. Значительная часть поэмы стилизована под речь жителей Олонецкой губернии, есть стилизации, например, под русскую народную песню. Но входят эти фрагменты текста в речевую зону МЫ-рассказчика. В произведении же в целом, кроме МЫ-рассказчика и даже Я-поэта, а также других названных выше субъектных форм, есть субъект сознания более высокого порядка. Это автор-повествователь, объемлющий собой всю поэму, присутствие которого выражено и в ее названии, и в сюжетно-композиционной организации всего текста.

Кроме того, мы обнаруживаем духовное родство «Погорельщины» с такими памятниками древнерусской литературы, как «Слово о полку Игореве» и «Задонщина», а также включенность поэмы в контекст мировой литературы (реминисценции из Данте, Пушкина и других поэтов), что опровергает представления о поэме как стилизации.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Поэмы Николая Клюева: Сборник студенч. науч. работ. Ижевск, 2002. Вып. 2. С. 46–76.

¹ *Филлипов Б.* Николай Клюев: Материалы для биографии // Клюев Н. Собр. соч.: В 2 т. Мюнхен, 1969. Т. 1. С. 129. Цит. по: *Михайлов А. И.* Пути развития новокрестьянской поэзии. Л., 1990. С. 245.

² *Клюев Н.* Погорельщина // Новый мир. 1987. № 7. С. 83–84. Далее цит. по этой публикации с указанием страниц в тексте.

³ В данном случае нам близка мысль А. И. Михайлова о том, что «философско-этическую доминанту Клюевской концепции бытия составляет основополагающая мысль христианского учения о том, что “мир лежит во зле” и что только через его духовное “преображение” может быть постигнуто всечеловеческое освобождение от страдания и утверждение на земле желанного благоденствия. Поначалу такой “преобразующей” силой выступает в поэзии Клюева само учение Христа, но не как церковная догма, а в своей чистой раннехристианской сущности с ее идеей очищающего и искупляющего страдания» (*Михайлов А. И.* Поэтический космос Николая Клюева // Вытегорский вестник. 1993. № 1. С. 78).

⁴ *Флоренский П.* Имена: Малое собр. соч. Купина, 1993. Вып. 1. С. 36.

⁵ Там же. С. 95.

⁶ См. об Алексее: Христианство: Энцикл. словарь: В 3 т. / Под ред. С. С. Аверинцева и др. М.: Большая Российская Энциклопедия, 1993. Т. 1. С. 56. В этом смысле любопытно повторение клюевским героем Силиверстом судьбы святого православной церкви. О святом Силивестре читаем: «Преподобный, ученик Сергия Радонежского. Стремясь к безмолвной жизни, Сильвестр удалился в дремучий лес на берегу реки Обноры, поставил здесь крест и келью и начал подвизаться в посте и молитве. Долго окрестные жители не знали о пребывании отшельника в лесу, но затем стали приходить к нему за благословением и духовными советами <...> Глухое место, куда С. по временам уединялся для молитвы, сохраняет название “заповедной роши”<...>» (Т. 2. С. 556).

⁷ *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М.: Прогресс, 1986.

⁸ См. об этом: *Бернштам Т. А., Лапин В. А.* Винограды — песня и обряд // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора / Под ред.

К. В. Чистова и др. Л.: Наука, 1981. С. 3–109; *Мачинский Д. А.* «Дунай» русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии // *Русский Север...* С. 110–171.

⁹ *Лазутин С. Г.* Русские народные песни. М.: Просвещение, 1965. С. 37. В Приложении II приводятся некоторые примеры такой мотивированности.

¹⁰ Хронометр клюевского избяного космоса.

¹¹ «Февраль» и «октябрь» в тексте могут означать не только месяцы календаря как природное движение времени, но и моменты переломов в истории России (1917). Этот мотив проходит пунктиром через всю поэму. Покажем на некоторых примерах:

Увы, увы, раю прекрасный!
Февраль рассыпал бисер рясный,
Когда в Сиговец, златно-бел,
Двуликий Сирий прилетел (86).

Февраль отсылает к отречению Николая II от престола. Подтверждение исторической реалии находим в образе прилетевшего в деревню двуликого Сирина (в нем угадывается двуглавый орел — символ русского самодержавия):

Он сел на кедровой вершине,
Она заплакана поныне,
И долго-долго озирал
Лесов дремучих перевал.
Истаивая, сладко он
Воспел: «Кирие елейсон!».
Напружилось лесное недро,
И, как на блюде, вместе с кедром
В сапфир, черемуху и лен
Певец чудесный вознесен (87).

Составители словаря, заключающего публикацию поэмы «Погорельщина» в «Новом мире» (1987. № 7), отмечали неясность этого образа. Думается, что предлагаемое нами прочтение имеет право на внимание. Кстати, в петрозаводском издании поэмы (1990), имеющем некоторые разночтения с публикацией 1987 г., последняя строка процитированного отрывка звучит так: «Орел чудесный вознесен».

Добавим к сказанному: «Октябрь — Поджарая волчица...» — а также в песне Настеньки:

Мне во злат шатер не воротиться!
Ни при батыре-есауле,
Ни по осени, ни в июле...

Как известно, царская семья была расстреляна в июле 1918 года. Известно также, что Николай Клюев выступал перед царицей и детьми царя с чтением своих стихов (*Азадовский К. М.* Николай Клюев: Путь поэта. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 180–182). Кроме того, сам образ Настасьи Романовны в фольклорной вставке и образ Васятки говорят о возможности такого прочтения. Об этом см. ниже.

¹² *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. М.: Современник, 1982. С. 169.

¹³ *Шелкопляс Т. А.* Лексико-семантические средства создания подтекста в поэзии Н. А. Клюева // Вытегорский вестник. С. 25.

¹⁴ Там же. С. 24–25.

¹⁵ Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. М.: Сов. энцикл. Т. 1. С. 82.

¹⁶ Подробнее см.: *Кирьянова Н. П.* Значение «Повести о Лидде» в контексте поэмы Н. Клюева «Погорельщина» // Сб. студенческих научных работ: Литературоведение / Сост. Н. А. Ремизова. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1998. С. 127–132.

¹⁷ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Рус. яз., 1981.

¹⁸ Об этимологической родственности «света» и «святости» см.: *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. С. 126.

¹⁹ Мотив святой-каторжной находит почти дословное подтверждение в событиях, имевших место в истории современной Клюеву России. В связи с казнью царской семьи по стране ходили слухи о том, что одна из великих княжен (Анастасия Николаевна Романова) смогла спастись и избежала участи своих родных. Однако неизвестно, как сложилась ее судьба в дальнейшем. Р. Вильтон зафиксировал следующий факт: «Женщина, на которую указывали в этом случае, была расстреляна красными; когда ее выкопали из могилы, в ней узнали труп одной проститутки, известной в Перми под именем Насти Воровки!» (*Вильтон Р.* Последние дни Романовых / Сост., предисл. и коммент. В. П. Семьянинова. М.: Книга, 1991. С. 383). Вполне возможно, что поэт слышал такую версию и воплотил ее в форме фольклорной песни. Так или иначе в символическом образе Настасьи Романовны в «Погорельщине» преломилась судьба и уходящей России, и династии Романовых.

²⁰ *Азадовский К. М.* Николай Клюев... С. 259–260. См. стихотворения Н. А. Клюева «Наша собачка у ворот стояла...» и «Не ласкай своего Ильюшу...», тематически примыкающие к поэме «Погорельщина».

²¹ Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987. С. 660.

²² Толстой Н. И. «Погорельщина»: Несколько вступительных слов о символике и языке поэмы // Новый мир. 1987. № 7. С. 73.

²³ Там же. С. 79.

²⁴ Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. С. 548.

²⁵ Афанасьев А. Н. Древо жизни. С. 368.

²⁶ Там же. С. 368.

²⁷ Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. С. 506.

²⁸ Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 472; Клюев Н. А. Стихотворения. Поэмы. М.: Худож. лит., 1991. С. 301.

²⁹ Двойственная природа огня в «Погорельщине» в какой-то мере восходит к метафорике «Жития пророка Аввакума», где «символ» огня представлен в двух противоположных рядах авторских метафор: благочестивый, божественный огонь противопоставлен жару «адского пламени» как характеристика «дьявольской» темы современного Аввакуму «лютого», «огнепального» времени» (Герасимов Н. М. Символ и метафора в Житии пророка Аввакума // Древнерусская книжность: Резюме докладов на конференции молодых специалистов. Л., 1975. С. 10).

³⁰ Там же.



Л. А. Киселева

*Поэма Николая Клюева
«Мать-Суббота»*

«На эту замечательную книжку, быстро, подозрительно быстро исчезнувшую из оборота, откликнулись, пожалуй, только поэт Всеволод Рождественский да писательница Ольга Форш. Попутно выругал Клюева в те дни сделавшийся околосарксистом В. В. Сиповский. Вот и всё. А это — одна из вершин русской поэзии послереволюционных лет»¹.

Отзывы современников, цитируемые далее Борисом Филипповым, представляют собой не только чрезвычайно «колоритные картинки» эпохи, — они весьма точно определяют характер «барьеров» понимания клюевского текста вообще, а поэмы «Мать-Суббота» по преимуществу. Кроме того, интересно восприятие этих отзывов таким чутким ценителем и знатоком поэзии Клюева, каким был Филиппов. Поэтому обратимся к свидетельствам современников в его интерпретации.

Колоритную картинку Клюева у молодых — тогда — литераторов и литературоведов-формалистов, Клюева, читающего им «Мать-Субботу», рисует в полудокументальной повести «Сумасшедший корабль» Ольга Форш:

<...> Итак, под треск пулеметов, под гул орудий, под гибель интеллигентского эсерства, такого русского в своей романтике, с неслыханной идеей террора, возведенного в систему, — мужицкий гений Микулы принес молодым свое русское древнее слово. Он вошел к ним, приземистый, обросший, тяжкий, земляной, как Вий, он не сел, он остался стоять. Стоя читал:

Ангел простых человеческих дел
В душу мою жаворонком влетел...

Читая Микула разъярялся. Космы отросших волос ему прынули на глаза. Он сквозь космы сверлил голубыми, пьяными от лирных волнений и сверкающими, и гаснущими от вспененных чувств взорами. Порой, — как одержимый элевзинским таинством, помавая тирсом, воскликнет вдруг «эвоэ!» — он взрывал мощным голосом:

Радуйтесь, братья, беременен я
От поцелуев и ядер коня.

И к черту — рыцарство, с худосочной дамой, дантову Розу, россиянку красну-девицу, всё начало женское, змею, кусающую собственный хвост <...> Прославлена от земли в зенит вертикаль. И она — мать, рождающая самосильно. Никогда, может быть, не было такого возвеличения начала женского, идеи женской, — церковью, философией, бытом хитро сведенной к метафизическому и всякому «приложению» мужчины. В этой мужицкой, хлыстовской, глубоко русской концепции впервые женщина возносилась в единицу самостоятельной ценности, как мать. Прочее всё — дама, роза, мистика, дева — отмечается, как баловство. Вскрывались внезапно и находили оправдание глубины народные, даже то, что казалось бессмыслицей и похабством. И вдруг подумалось — быть может, бессознательной тягой к лону матери, тягой к темному, уберігающему материнскому охранению и досадой, что его уже нет, объясняется происхождение всего ужасающего единственного в мире российского мата. Окончил Микула стихи свои плача <...> Молодые <...> заговорили по очереди. Они отлично поняли и оценили силу стиха, богатство образов, узор языка, но им было всё равно. Они кондовую мощь Микулы восприняли со стороны, как иностранцы <...> Весь пафос Микулы, который целиком зачался, рос и ветвился славянской вязью, был для них таким же прошлым, как земля на китах <...> Но зато Микуле они разъяснили его самого всеми методами, напоследок формальными. Микула молча шарахнул острым взглядом по углам — образов, конечно, уже не было — шарахнул по внимательным вежливым молодым, прослушавшим его, старого, и сказал, как несытый:

— Пойти бы куда... дух томится (I, 120–122).

Заметим, что Филиппов, по-видимому, принимает эту трактовку поэмы: утверждение «самосильного» женского начала мироздания, — поскольку сам он пишет о «небывалом в русской поэзии прославлении Жены-Матери» и «понимании Духа Святого как Женской Ипостаси в Св. Троице»² (I, 120). Характерно и отрицательное

отношение Филиппова к попыткам «объяснить» клюевский текст с помощью традиционных методов анализа, в том числе «формальных». Добавим от себя, что слова Ольги Форш о «славянской вязи», ветвящейся, словно Мировое Древо, и составляющей «весь пафос Микулы», осторожно и многозначительно намекают на возможность совершенно иного подхода к интерпретации текста, что впоследствии мы попытаемся осуществить в данной работе.

Далее Филиппов пишет: «Вот так формалистически подошел к “Матери-Субботе” и Всеволод Рождественский: “Лучший пример неудачного идеологического построения — поэма «Мать-Суббота». Тягучая пряжа, прошитая прекрасным рефреном: «Ангел простых человеческих дел», показывает привычное уже мастерство Клюева — нанизывателя олонецкого жемчуга. Что ни строчка, то метафора, но какого-то обнаженно-лингвистического порядка. Прием побеждает дух. Если рассыпать эту густо нанизанную нитку, сколько прекрасных жемчужин можно поднять, не заботясь о конечном узоре!»». У самого Вс. Рождественского формалистический прием победил духовное понимание поэмы: за деревьями великолепнейших клюевских метафор не усмотрел Рождественский высокого леса одной из наиболее «федоровских»³ поэм Давида Хлыстовского Корабля⁴. Вот внешнюю красоту поэмы он понял: «Я советую перелистывать эту прелестную книжку с конца, с середины. Каждая строчка ее маленьких глав — отдельное стихотворение, которое Сергей Клычков или Петр Орешин развернули бы строфы на четыре. У хитрого Клюева слова на счету. Он скуповат, этот олонецкий сказочник. Он расточителен только в воображении. И тут уже, конечно, границ его дарования не учесть никакому “Обществу научного изучения фольклора”» (I, 122).

Отметим и в этом отзыве важные, с нашей точки зрения, моменты, которые не акцентирует Филиппов. Во-первых, указание на орнаментальную природу поэтики Клюева, уподобление поэмы в е щ и — выпряденному и прошитому жемчугом драгоценному узору. Во-вторых, неприятие этого орнамента (связанное, возможно, не с его недооценкой или полным непониманием природы и функций «конечного узора» и составляющих элементов, а с «идеологическим построением»). Если подойти к «орнаменту как типу культуры»⁵, то в лице Клюева перед нами — культурное сознание,

совершенно неприемлемое для советской эпохи. В-третьих, характерно высказывание Рождественского по поводу «обнаженно-лингвистического порядка» и чрезмерного изобилия метафор в поэме. Здесь сквозит оттенок тревожного недоумения, которым и вызвано желание разорвать и рассыпать весь узор, не вовлекаясь в игру творимых клюевским орнаментом смыслов. О ритуально-мифологических интенциях клюевского текста речь также пойдет впереди; пока лишь отметим, что этой стороны поэмы «Мать-Суббота» Филиппов не касается, а об «орнаменте» в другом месте статьи пишет: «Орнамент Клюева не самодовлеющ. Он — иногда недостаток, но никогда не является основным свойством поэта. Перегрузка поэтическими образами — от перегруженности стихов идейным содержанием» (I, 128). Забегая вперед, выскажем в связи с этим иное. Орнамент Клюева полигенетичен: укорененный в фольклоре и древнерусской книжности («плетение словес»), он связан также с культурными традициями средневекового Востока и соединяет в себе эстетическую, онтологическую и гносеологическую функции.

В этом отношении и мнение В. Сиповского небезосновательно, хотя Филиппов цитирует его с досадой и раздражением: «<...> типичный литературовед-педант, ставший в те годы околomarксистом, набросился на Клюева вообще: “Читаешь стихотворения Клюева и порой недоумеваешь, в каком веке живешь — в XX или в XVI–XVII? Духовными стихами, поэзией раскола проникнута эта поэзия <...>”» (I, 122). Сам Филиппов также отмечает, что полемики с современностью в «Матери-Субботе» нет — в отличие от пронизанных этой полемикой поэмы «Четвертый Рим» и книги стихов «Львиный хлеб», вышедших в том же 1922 году. Более того, он присваивает поэме «Мать-Суббота» несколько неожиданное жанровое определение *канона*, чем связывает ее с гимнографией, с традицией церковных песнопений⁶. Однако тут же заявляет, что «<...> это <...> мистика Земли, древняя, исконная мистика зерна-прорастания, опары. Матери-материнства, жизни, оплодотворения» (I, 120).

Этот свод разноречивых мнений (каждое из которых по-своему оправданно) свидетельствует не столько о загадочности самого текста, сколько о субъективности его восприятия и отсутствии кри-

териев целостного анализа. (Да и невозможно интерпретировать отдельное произведение Клюева, «вырвав» его из всего творческого наследия поэта, — столь монолитно единство этого гигантского текста). Непредвзятый внимательный читатель легко убедится в том, что «прославлению Жены-Матери» в поэме уделено не так уж много места (20 строк из 264), что размеренная «тягучая пряжа» «Матери-Субботы» не только «прошита» сквозным рефреном, но насыщена литургийной эмблематикой, пронизана мотивом великого преображения мира и человека — так что чтение подобного произведения «с конца» или «с середины» — уже не забава, а кошунство.

Взаимодействие образов, их иерархичность соответствуют строгой иерархии смыслов, создавая ту «иаковскую лестницу» орнамента, о которой писал Сергей Есенин в «Ключах Марии»⁷. Несомненно то, что замысел «Матери-Субботы» теснейшим образом связан с «Четвертым Римом» и «Львиным хлебом». Сам Клюев определил замысел поэмы как «мистерию избы»: «Причащение Космическим Христом», «Рождество хлеба, его заклание, погребение и воскресение из мертвых, чаемое, как красота в русском народе <...>»⁸. Колос, символизирующий в различных культурах победу жизни, пробуждающейся в смерти, является поэтому одним из ключевых образов «Матери-Субботы». Здесь также укажем на очевидные «есенинские» коннотации, отметив попутно неслучайность вырвавшегося у Ольги Форш уподобления Клюева участнику элевзинских мистерий. Их своеобразным центром был именно пшеничный колос — «как великий и наиболее совершенный объект мистического созерцания»⁹. В открывавшей первую есенинскую книгу поэме «Микола» радуничная проблематика сконцентрирована в емком определении: «колос — жизненный полет»¹⁰. Клюев, прославляя автора «Радуницы» в стихотворении «Изба — святилище земли...», бережно проявляет в этом есенинском слове эзотерический смысл, располагая его «колос» в центре великого преображения мира. «Пшеничный колос-исполин / Двор осенит целящей тенью... / Не ты ль, мой брат, жених и сын, / Укажешь путь к преображенью?» (I, 414). Итак, Есенин назван в качестве главного действующего лица грядущей вселенской мистерии духа. «Прекраснейшему из сынов крещеного царства»¹¹ уготовано стать женихом

Руси. В «Львином хлебе» Есенин еще упомянут в этой роли: «рязанской земли жених», который в вечности воссядет рядом «с Зороастром». В «Четвертом Риме» Клюев говорит уже о себе самом: «<...> Как жених вернуся, / Стихи — жемчуга востока — / Сложить перед образом Руси» (II, 303).

Жемчуг¹² — зерно — семя — слово в равной мере означают у Клюева созидательное начало, новый центр бытия¹³. Об этом и обращенные к Есенину строки: «Супруги мы... В златых веках / Заколосится наше семья...» (II, 166); «В наших ядрах огонь и гром...» (II, 155). Закономерно, что Изба, которая является омпалом («святилище земли», «Кааба»), — одновременно и «питательница слов» (I, 414), и место иерогамии. Мотив священного брака лежит в основе всей «литургии жизни» у Клюева. Для него брачное состояние мира — закон его сохранения («Женилось солнце, женилось / На ладожском журавле» [II, 155]), залог обновления действенного начала в слове, освящения «Дома Бытия» («Лишь браком святится жилье, / Где сириный пух по колени...» [I, 428]).

Сакральное слово Клюева расцветает на пересечении разных культурных традиций, тем самым защищаясь от омертвления, от попыток буквального его прочтения. Важно подчеркнуть, что обилие, к примеру, арабо-мусульманских символов в текстах поэта («пляска дервишей» [II, 188]; «тюрбан Магомета» [II, 183]; «Запечная Кааба» [II, 169]; «Кааба узорная» [II, 173]; «бабья слезинка в Медину ведет караваны» [II, 183]; «В церквушке узорчатый муфтий / Рыдает над ветхой триодью» [II, 189]; «Недаром мерещится Мекка / Олонецкой серой избе» [II, 178]) недостаточно расценивать лишь в качестве знаков всеединства, грядущего великого синтеза культур. Каждый из локусов мифопоэтического бытия клюевской «Руси-Китежа» связан с определенными историко-культурными ориентациями. Восток именуется не древним, а юным — «отроком», «суженым» (I, 410), и это обусловлено новым осмыслением его роли в грядущих судьбах родины. «Белая Индия» Клюева находится «в Глуби Глубин», где встречаются «Сократ и Будда, Зороастр и Толстой» (I, 399). Однако следы санскритской, древнееврейской, китайской, арабской, тибетской или персидской традиций на китежской «тропе духа» чутко различаются. Поэтому когда читаем: «Часослов с палящим Кораном / Поцелуйно сольют листья»;

«Грядущей России картины — / Арабская вязь и резьба» (II, 179) и т. п. — возникает вопрос: что именно из культуры ислама выделено Клюевым и, возможно, усвоено в составе собственной поэтики? (Другой вопрос — пути проникновения и место этой традиции в нашей древней книжности, в русской народной культуре; этого вопроса в данной статье мы не коснемся.)

«При соприкосновении с мусульманской поэзией, изобразительным и прикладным искусством, а также архитектурой следует помнить о том, что их “украшенность” и метафоричность, своеобразная избыточность орнаментальных мотивов и поэтических фигур призвана не столько украсить форму, но в первую очередь онтологизировать ее, придать поэтической речи или рукотворной форме глубинную и — самое главное — новую, еще непознанную осмысленность»¹⁴. Так, испещренность мечетей изнутри и снаружи арабской вязью надписей из Корана или изречений Пророка (иногда намеренно перевернутых и не доступных зрению) ориентирует на символическое «прочтение» всего культурного текста, на мистическое соединение с могучим «изреченным, начертанным и графически воспроизведенным Словом»¹⁵. (Иной пример «схватывания» сущности, а не внешних проявлений изображаемого — церемония ритуального обхода индуистских или буддийских храмов¹⁶. Напомним, что Клюев в ответ на упреки в избыточности и усложненности лексики и образности уподоблял свои творения именно индийским храмам¹⁷.) Всё это поможет уяснить одну из функций «орнамента» в «Матери-Субботе». Кроме того, слияние «Часослова с палящим Кораном» позволяет осмыслить в тексте поэмы мотив зачатия и рождения поэтом слова в контексте Откровения. Ниспосланное в тела земных людей (Девы Марии и Магомета) предвечное Слово воплотилось для христиан в Спасителе, для мусульман — в божественной Книге. «Мария и Мухаммад, с позиций метакосмической оценки их функций, буквально породили всю целостность и духовную интенцию двух культур, послужили культурам истинным родоначалием, их материнским лоном»¹⁸.

Таким образом, «литургийность» клюевского текста выходит за пределы конфессиональных рамок: это мистерия вкушения Слова. Изба — место встречи с Богом в его всеобъемлющем единстве,

со Словом во всем многообразии его земных приключений¹⁹ — соединяет Часослов не только с Кораном, но и с «Огненным Талмудом». Всё это — «Мужичские Веды» (I, 405) клюевской избяной «Белой Индии» (I, 399)²⁰.

* * *

Лишь теперь можно вплотную подойти к тексту «Матери-Субботы» и попытаться рассмотреть «архитектурные формы» и «храмовые рельефы» клюевской поэтики.

Несмотря на ошеломляющее изобилие образов, сразу заметны их «попарность» и повторяемость некоторых пар либо в неизменном виде — на одном уровне текста, либо в превращенном — т. е. уже на разных уровнях. Например: печь и скамья, муха и кот, бусы и киноварь, коврига и свечка, нива и гумно, Сердце и Крест, осы и шмели, смола и мед, осетры и щуки, «ноготки» и «уста»... Скажем, муха и кот неизменно одни и те же, присутствуя в тексте на правах «умной нежити», пригретой дыханьем «Ангела простых человеческих дел» (II, 304, 306), они как бы участники «литургии оглашенных» и во второй части поэмы, с началом «литургии верных», уже не появятся. А вот «бусы и киноварь» (II, 304), которые Ангел «пролил в горшки» в самом начале действия, преобразуются сперва в «жемчуг и золота куш»²¹ — в эпизоде рождения Ковриги и ее вхождения в «Чертоги Тепла» (II, 306), — причем здесь вместо «горшков» упоминается «пестрая макитра», уподобленная уже «чаше агатовой», в которой — «очи миров». Наконец, белый жемчуг и киноварное золото становятся «Телом и кровью Руси» (II, 309).

Нива и гумно, метонимически представленные в дальнейшем как зерно и цеп, обретают универсальное значение символа иерогамии («Сладостно цепу из житних грудей / Пить молоко первопутка белей, / Зубы вонзать в невестную плоть — / В темя снопа, где пирует Господь» [II, 305–306]). И «житейское море», которое «плещет стихами от яростных пят», также ассоциируется с зернами под цепом: выплеснутые «духостихи отдают молоко» участникам радельной пляски. Впоследствии удары вселенского цепа и яростный стук пяток, как бы сливаясь в стук сердца поэта, обозначены как «звуки», обладающие той же функцией — извлекать

из глубин жемчуг (= зерно = слово). Предстоящий перед Господом («Вседержителем гумна» и «Пестуном мирского зерна») Поэт «исходит стихом»: «И в ответ на звуки <...> / Мысленные мрежи, / Слуха вертоград, / Глуби Заонежий / Перлами дарят» (II, 310).

«Избяной чин» — «луговая семья» святых — также разделен попарно: «Фрол и Медост, Пантелеймон, Илья» (II, 305), что позволяет соотнести их с участниками «брачной пляски», на глазах преображающимися в ангелов: «Рушают Хлеб для крылатых гостей (Пуду — Сергунька, Васятке — Авдей)...» (II, 307). Наконец, двуединство «Распятого Лебеда и Розы», «Чаши» и «Купины» знаменует соединение Христа и Церкви (= Богородицы). Причем здесь каноническая иерархия символов нарушена, ибо Богородица упоминается прежде Христа или изображается над Ним (II, 309, 306). Но в конце поэмы совершается новое распятие: распяли Россию, чьи уста «кровью рудеют...»²². Наступит ли воскресение? «Камень привален, и плачущий Петр / В ночи всемирной стоит у ворот» (II, 310).

Помимо изначально парных образов, в поэме есть и такие, которые сперва являются единичными, а затем дwoятся. Метафора обеспечивает органичность метаморфозы на разных уровнях. Так, в начале поэмы одной из первых приветствует Ангела «гусыня-бадья». Хотя бадья лишь уподоблена гусыне, однако именно с нею связано будет первое в поэме рожденье: в бадью вечер приманит небесную птицу, солнышко, и в ней выведутся «бурнастые утята» (II, 305). Но поскольку бадья связана с водой и с опарой: «Булькнула звонко гусыня-бадья» (II, 304), — то в дальнейшем она станет тучей и, пролившись на землю, превратится в домашнюю птицу: «В горсти запашек опару пролив, / Селезнем стала кормилица нив» (II, 306).

Как видим, мужское и женское начала взаимозаменяемы. «Радуйтесь, братья, беременен я» — может сказать о себе любая вещь, попадающая в пространство клюевского слова. Овин обретает «чрево», а стог — «крестцы»: в сцеплении их чресел рождаются «прозрения» и «образы» (II, 305). В «лоне» квашни, в «персях земли», в «житних грудях», в любовной схватке жернова и зерен торжествует один и тот же закон: ведь изба — место иерогамии! Священный брак совершается и в сердце поэта: «А сердце — изба <...> Там горница — ангелов пир...» (II, 299). И если «в сердце

избы <...> кончается свет» (I, 401), то в сердце поэта он зачинается и творит миры²³: «Сердцу сердца говорю: / Близки межи ровковые, / Скоро вынесет ладью / На просторы голубые» (I, 226). Заметим, что десятикратный рефрен, фиксирующий основные деяния Ангела, вычерчивает именно путь к «сердцу сердца», от первоначального: «Ангел простых человеческих дел / В избу мою жаворонком влетел» (I, 304) — к заключительному: «Ангел простых человеческих дел / В сердце мое жаворонком влетел» (I, 310). Причем «сердце» оказывается чисто прибранной избяной «светелкой», где «всюду цветут “ноготки” и “уста”». Последняя строка — яркий пример той «обнаженно-лингвистической» метафоры, о которой с недоуменным раздражением отозвался Рождественский. В самом деле, «ноготки» и «уста» — известные названия цветов, однако первое из них метонимически обозначает пальцы руки. Рука — знак деянья, власти и оберег (отпечатки руки на архаических строениях)²⁴. Этот «оберег» дважды запечатлен в поэме образом глубокого символического значения: «Бабкины пальцы — Иван Калита / Смерти грозятся, узорят молву, / В дебрях суслонных возводят Москву» (I, 305). Последняя строка разъясняет заглавие поэмы «Четвертый Рим». Историческая держава «Москва — третий Рим» более не существует, четвертому — здесь, на земле, «не быти», однако в пространстве Слова, в его вечности «неприкаянная Россия» (II, 143) восстанет «Четвертым Римом». Связь между «пальцами» и «молвой», «ноготками» и «устами», «Трудом» и «Умом» коренится в «синкретическом единстве знания и искусства», ремесла и поэзии, характерного для фольклора и древнейшей литературы²⁵. «Процесс создания художественного произведения в индоевропейских языках уже на самой древней стадии обозначался как “делать” (в греческом, древнеиндийском, кельтских, славянских; и по-китайски “поэт”... буквально означал “делатель”), “плести”, “тесать”. В одном из гимнов “Ригведы” версификационные поиски сравниваются с трудом плотника»²⁶. Закономерно, что крылатый благовестник Избы — это именно «Ангел простых человеческих дел». Освящая каждое деяние человека («Бабке за прялкою венчик надел» [II, 304]), соединяясь с людьми в мистическом и творческом экстазе («В пляске Васяткиной крылья воздел» [II, 307]; «в сердце» Поэта «влетел» [II, 310]),

он преображает и всё то, что создано людьми, что соучаствует в их трудах и сопутствует их жизни (уврачевал посох, умастил миром дверные косяки, дедов кошель превратил в луг духовный; благословил ниву, гумно и очаг; «в персях земли урожаем вскипел» [II, 305]; «умную нежить дыханьем пригрел» [II, 306]). Именно поэтому всё ожило: животные, растения, вещи обрели «у с т а» («заулыбались печь и скамья» [II, 304]), дар слова (разговорились кот и муха, баран, петух и лопух). «В колосе житном отверзли у с т а» даже души икон: «Слышите ль, братья, поддонный трезвон — / Отчие зовы запечных икон?!» (II, 305). То, что это именно «души и икон» (как в «Погорельщине»), явствует из определения «запечные»: реальным, «феноменальным» иконам место на божнице, «ноуменально» же они присутствуют в «запечье». Это клюевский Китеж («заветная лежанка — караванный аравийский шлях» [I, 492]), где и пушкинская няня, и матушка Василия Буслаева, и волшебное словесное золотое руно: «Светел запечный притин — / Китеж Мемелф и Арин²⁷, / Где словорунный козел / Трется о бабкин подол» (I, 309).

Многоязычие мира предметов и явлений (также восходящее к традициям мифопоэтической архаики²⁸) воспринимается и как результат сотворчества «Ангела простых человеческих дел» и Поэта, который, возносясь к Богу, одновременно погружен в «пододонные», китежские «глуби Заонежий». Метафора «брачного пира», «вкушения Ковриги, Хлеба Животного» дешифруется здесь именно как «Евхаристия шамана» (ср.: «За Евхаристией шаманов / Я отпил крови и огня...» [I, 483]): Слово мыслится как Хлеб, Путь, Истина, оно воплощается в различные предметы и явления. Возникает столь характерный для Клюева овеществленный и «остраненный» мир стиха, «где в запятых голосах петухи, / Бродят коровы по злачным тире, / Строки ж глазасты, как лисы в норе» (I, 304–305).

Этот живой стих должен соединиться с самой землей, ритуально совокупиться с нею, подобно Ангелу, который «в персях земли урожаем вскипел» (ср.: «Как молóкой сом... исхожу стихом» [II, 310]; «Как зерно, залягу в борозды / Новобрачной жадной земли!» [II, 152]). И в результате земля становится «псаломогорьем», а Поэт — Солнцем: «И горит над морем / Мой полярный лик» (II, 310). Совершается как бы трикратное поправление плоти и ее возрождение в Слове («тридневен во гробе»). Сперва «мальцы безудные»

обретают взамен жертвенной плоти молоко «духостихов» (отметим закрепление связи молока и семени, слова и зерна: молоко «из житных грудей» — молоко «духостихов» — стихом «исходит как молóкой»). Затем из этого «каравана духостихов» вылетает «ястреб-Дух» (ср. в «Белой Индии»: «Чтоб Ястребу-духу досталась мета — / Как перепел алый, Христовы уста!» [I, 402]). Восклицание «Сладок Отец, но пресладостней Дух» воспринимается как аллюзия на Символ Веры («...иже от Отца исходящего»). И далее следует поразительная по смелости и мастерству контаминация мотивов непорочного зачатия от Духа Святого и плотского зачатия: «...чтоб родился поэт...»²⁹. Наконец, сам Поэт обретает «багряного супруга» — чудесного песенного коня, терзающего его так же, как когтил и терзал «Ястреб-Дух» избранную «вожделенную мать»: «Родится чадо — табун жеребят, / Музыка в холках и в ржании лад» (II, 308). Этот «ураганный гурт», выводок слов, «восхотел» пасти сам «Ангел простых человеческих дел». Так земное сочетается с небесным, плоть претворяется в дух, а Дух воплощается в Слове.

Мистерия смерти-воскресения колоса, начавшаяся с зажжения Ангелом свечи перед ковригой, завершается совоскресением «птенчиков-зерен в мышинной норе» (т. е. в плену у смерти) и слиянием с Богом. То, что новый колос действительно «уневестился Господу», явствует из следующих строк: «Глядь, колосок как подругу бекас / Артосом кормит лазоревый Спас...» (I, 309).

«Лазоревый Спас» и «Голубая Суббота» привлекают внимание к семантике цвета. Светло-синий или голубой цвет, как известно, знаменует в христианской иконографии ангельский мир. В потемках избы первый проблеск синевы — это в а с и л е к, который Ангел влетает «в бороду сумерек» (ср. в «Белой Индии»: «В потемки деревня — Христова брада...» [I, 400]). Сам Ангел «вечером голуб, в рассветки же бел» (I, 304). Синева мыслится как знак присутствия Духа: «Зыбка в избе — ястребиный улов... мнится снопом в а с и л ь к о в» (здесь же и «б и р ю з о в ы й сноп», знак весны и радости). Изба клюет своим коньком «п р о с и н ь» неба, оттого и «наша Суббота озер голубей» (II, 307). Наконец, в финальных строках поэмы говорится о Христе: «Ты уснул, пшеничноликий, / В а с и л ь к о в ы х пеленах...» (I, 311). Покой,

свет, золото и синева, концентрирующиеся в этих определениях, одновременно порождают «небесные» и «земные» зрительные ассоциации. Это и пшеничное поле в «пеленах» густо растущих на меже васильков; это и солнце в синеве летнего неба. Уподобление «Солнце—Христос» традиционно, но в поэме оно усилено архаичной символикой златорогих оленей и волшебного Лося (Олень или Лось — Златые рога — солярные символы)³⁰. Подчеркнута также их связь со Словом: «Духостиhi — златорогов стада» (I, 307). (Ср.: «Златороги мои олени — / Табуны напевов и дум» [I, 412].) Собирательное значение (множество «златорогов» — множество «солнц») соотносимо с зернами пшеничного поля. А слова: «Потным платом Вероники / Потянуло от рубах» — усиливают ощущение соприсутствия, огромного количества свидетелей и участников творимой мистерии (ср.: «Миллионам ярых ртов... / Антидор моих стихов...» [I, 425]). Всё это соответствует лексическому и метроритмическому строю той «песни похода», которой завершается поэма: «Блинный сад благоуханен... / Мы идем сквозь времена, / Чтоб отведать в новой Кане / Огнепального вина» (I, 311). Сразу следует заметить, что благоухание «блинного сада» имеет то же значение, что и традиционная акафистная формула «пищный рай»³¹: это метонимическое изображение Богородицы. Таким образом, проясняется и мотив Каны: в Кане Галилейской, куда Мария пришла вместе с Иисусом, Христос сотворил первое из своих чудес.

Сочетание образа уснувшего Христа с собирательным «Мы» может быть воспринято как развитие мотива народа — «солнценосца». Напомним, что в «Песни солнценосца» Клюев писал: «Я — песноводный жених, / Русский яровчатый стих!» (I, 465). Слово = Солнце = Христос в 1918 году мыслились поэтом как священный дар Любви, приносимый Россией, новая благая весть миру, вселенская Евхаристия: «В потир отольются металлов пласты, / Чтоб солнца вкусили народы-Христы» (I, 465). Однако в «Матери-Субботе» этого победительного пафоса нет. Образ плачущего Петра заставляет вспомнить о том, в каком контексте упоминается Клюевым «слеза Петрова» в стихотворениях начала 20-х годов. Контекст этот очень многозначителен. В «Львином хлебе» революция воспринимается уже как «смертельная кража», в результате которой «развенчана Мать-Красота» (II, 163), забве-

ние святынь, отречение от Бога. Мотив личной вины, от которой не скрыться нигде, отчетливо звучит в стихотворении «Поселиться в глухой избушке...». Евангельский крик петуха, как две тысячи лет назад, напоминает о непоправимом. «И не слышна слеза Петрова — / Огневая моя слеза... / Осыпается Бога-Слова / Живоносная бирюза. / Нет иглы для низки и нити³² / Победительных чистых риз... / О распните меня, распните / Как Петра — головою вниз!» (I, 162). Единственной твердо выраженной надеждой остается слово Поэта, его сон³³. Это сочетание совершенного знания, обретаемого лишь во сне, и творческого дерзания — деяния, способного ритуально преобразить мир, — обуславливает очевидные «шаманские» интенции клюевского текста. Постоянная тяга поэта к ритуально-мифологической инверсии особенно заметна в «Львином хлебе», где самые трагические мотивы внешне сменяются славословиями, безумие уступает место мудрости, мрак — свету, смерть — жизни, безобразию — красоте, богохульство — благочестию. Не случайно в «Матери-Субботе» первый зов отчих «запечных икон» издают «Кони Ильи»: тема «*Огненного восхищения*», даруемого творчеством, сопричастность слова поэта Всемирному Слову имеет для Клюева первостепенную важность. В «Львином хлебе» именно такое «*Огненное восхищение*» спасает поруганную родину (не здесь ли кроется одно из зерен замысла «Погорельщины»?): «И над суздальскою божницей / Издевается граммофон: / Пламенеющей колесницей / Обернется поэта сон» (II, 161).

Очевидна связь «сна» и «огня» в «Матери-Субботе». Сон И з б ы («дремлет изба» [II, 305]) предшествует огненному преображению Ковриги и великому «Исходу» самой Избы, ее «отлету», «новоселью» (= Огненному восхищению). Сон «птенчиков-зерен» предшествует их воскресению, как и «сон» самого Христа («Ты уснул, пшеничноликий...»). Наконец, у «печных ворот», перед которыми завершается поход «через времена», сон, подобно Духу Святому, возникает «в виде голубине»: «воркует голубь-сон...» (II, 311). «Пещь огненная» — не только известный библейский символ, означающий погубление для врагов Господа³⁴ и спасение для праведников («Пещное действие»). Печь также символизирует «женскую преобразующую силу, чрево и рождение. В алхимии

это Атанор — “тело” Психеи, или души человека, в котором происходит “Великая Работа”... Дух при этом символизируется огнем³⁵. Если учесть, что в слове «пещный» подчеркнута символическое значение пещеры как центра вселенной, сердца, места встречи Бога и человека, инициации и второго рождения³⁶, то избяная печь, сердце поэта³⁷ и мистические «пещные ворота» образуют единую цепь — «иаковскую лестницу» смыслов. (Напомним, что «пещера сердца» — место мистического брака). И если священный брак Ковриги с Огнем («Савское миро, душисто-смугла / Входит Коврига в Чертоги Тепла» [II, 306]) совершается в печи, то с печью же связано соединение «молодицы» с «пламенным дубом», который «возгорит на печи»: «деревом-с пол о х о м кудрявым Федотом» (II, 308). «Печи хвалу» провозглашает и Поэт, зачавший Слово от огненного песенного коня — «б а г р я н о г о супруга» (II, 308). Теперь ясно, почему «пещные ворота» в финале поэмы сочетаются с мотивом брака, «огнепального вина» в новой Кане Галилейской.

«Суббота Живых» (II, 307), «Голубая Суббота» (II, 308), «Суббота у смертной черты», «Суббота опосле Креста» (II, 310) обретает в заключительных строках последнее название, соответствующее заглавию поэмы: «И на камне Мать-Суббота / Голубой допряла лен» (II, 311). Очевидно, что одних христианских коннотаций недостаточно, чтобы разобраться в этой символике. (Если «Суббота Живых» — «Лазарева суббота»³⁸, то почему она стоит в одном ряду с ветхозаветным Исходом, почему Клюев объединяет «Лапоть Исхода, Субботу Живых»?)

В талмудической традиции смысл субботы — в предвосхищении времени Мессии: «ведь время Мессии названо временем “вечной субботы”». В действительности суббота... считается его истинным предвестником. Как сказано в Талмуде, если бы все сыны Израилевы лишь однажды до конца исполнили день субботы, Мессия был бы уже здесь»³⁹. «Исполнить» этот день — значит предаться в е ч н о м у делу свободного и радостного общения с Богом и отказаться от в р е м е н н ы х утилитарных действий: «В течение последних двух тысячелетий в субботу у евреев принято, кроме чтения Писания и более поздних религиозных книг, есть, пить, петь песни, вступать в половые сношения»⁴⁰. Получается,

таким образом, что человек в простоте этих самых «простых человеческих дел» ничем не нарушает покоя сотворенного Господом мира, не вмешивается в дела природы. Тем самым как бы упразднено время: «И на камне Мать-Суббота / Голубой допряла лен» (II, 311). «<...> Библейская суббота — символ победы человека над временем; время устраняется, Сатурн низложен в свой собственный день, в день Сатурна»⁴¹. Если вернуться из ветхозаветных времен в эпоху «Красного евангелия», «Железного Мессии», «Демонов глухонемых» и вновь окунуться в контекст творчества Клюева, то можно дать символу «Матери-Субботы» несколько неожиданное истолкование. Для Клюева в советское время его собственный поэтический текст становится последней цитаделью «Руси-Китежа». С его год от года всё более «упорной страницы» глядит «та же бездонная Русь» (I, 432). И если здесь, на земле, в родимой «горенке Сириин и Китоврас оставили помет да перья» (I, 487) — ср.: «От былин, узорных погуток / Только перья, сухой помет...» (II, 160), — то дух поэта, «канув в чернильницу», должен «через тысячу зим» стать «буквенным Сирином» (I, 432). Если нет больше и родной земли, нет «Избы и поля» — осталось лишь «пустополье»⁴², — то он сам, «песнописец Николай», будет свидетельствовать «Нерукотворную Россию» (II, 341). В цитируемом фрагменте «Погорельщины» у врат «запретного чертога» (= «пещные ворота») разбивается в кровь голубь, которым стало сердце поэта («голубь-сон»), — лишь тогда врата в «Нерукотворную Россию» растворяются... В стихотворении 1926 года «Наша собачка у ворот отлаяла...» изображение конца исторических времен («Люди обезлюдены, звери обеззверены») и безвозвратной гибели Руси земной («...сгибла краса волоокая») сменяется картиной ее бытия в пространстве клюевского текста, за «красной азбукой». Там и вышивает «небывалое» сгибнувшая краса-Настенька: «Струнным тесом крытая и из песен рублена / Видится хоромина в глубине страниц. / За оконцем Настенька в пальцы душу впялила...» (II, 230).

Таким образом, «Мать-Суббота», «покой будущего века»⁴³, — это определение онтологического и гносеологического статуса самого клюевского текста, это словесная «литургия» у «смертной черты» накануне Воскресения: «Братья, Субботе

Земли / Всякий любезно внемли: / Лишь на груди избяной /
Вы обретете покой» (II, 309) (ср.: «А сердце-изба...» [II, 299]).

Нетрудно заметить, что евхаристический мотив усилен и выделен в «Матери-Субботе» с помощью литургических формул и структурных соответствий храмовому действию. Так, обращение к «братьям»: «Всякий любезно внемли...» — равнозначно возгласу диакона «Премудростию вонмем», которым начинается в храме чтение Символа Веры. Произносимые священником слова Спасителя: «Приимите, ядите, сие есть тело Мое...» и «Пиите от нея вси, сия есть кровь Моя...» в тексте поэмы соответствуют призыву причаститься от «чаши ржаной глубины»: «Тела и крови Руси, / Брат озаренный, вкуси!» (II, 309). «Озаренность» братьев — требуемое от участников литургии состояние духа: об очищении сердца и обновлении «утробы» в момент пресуществления Св. Даров молятся и те, кто служит обедню, и миряне. Очищение, духовное омовение символически выражается с самого начала литургии (ритуальное омовение рук, каждение ладана). В поэме также с самого начала совершается очищение Избы, преобразование ее в храм Ангелом с помощью еля (миро), свечи и благословений, причем слова Ангела «Мир тебе, нива с горбатым гумном, / Мир очагу...» (II, 304) — повторение литургической формулы «Мир всем!» Убранной, очищенной, подобно храму, предстает в конце поэмы и «светелка» сердца Поэта, что, возможно, является знаком начала новой «литургии», совершающейся уже за пределами данного текста.

«Тьмы серафимов», парящих над печью, иллюстрируют символическое значение херувимской песни (и названы здесь ангелы следующего за херувимским, самого высокого чина): во время пения «Иже херувимы...» храм заполняют ангелы, а участники литургии тайно изображают херувимов. Так начинается «литургия верных», перед началом которой «оглашенные» (т. е. еще не принявшие крещения, но услышавшие глас проповеди Христа) должны покинуть храм. И действительно, «умная нежить», в последний раз «пригретая» Ангелом и заботливой хозяйкой («Помолимся об оглашенных!»), покидает поэму, а люди превращаются в ангелов. Животворным «лучом» становится слово Поэта (ср.: «Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...» [I, 422]): «Ангел простых человеческих дел / В книжных потемках лучом заалел» (I, 309).

Отмечая, что использование Клюевым литургической и храмовой символики восходит к староверческой «литургии» жизни, а миросозерцание староверов становится для поэта «метонимическим образом определенного этоса», Рональд Вроон пишет: «В мире, освященном обрядностью, его [Клюева] поэтическое слово становится чином славящей этот мир литургии»⁴⁴. Однако, как мы убедились на примере «Матери-Субботы», в основе «образа определенного этоса» лежат глубинные пласты различных культурных традиций («Есть Россия в Багдадском монисто, / С Бедуинским изломом бровей...» [II, 163]). В «Песни о Великой Матери», в ряду воспоминаний своего детства и юности, Клюев называет и найденный «...курганый котелок / С новгородскими рублями / И с аравийскими крестами», и «бабу с лестовкой буддийской», и «скопцов с дамасскими ножами» и «китайских несториан»⁴⁵. А в круг чтения юноши входят Якоб Беме и братья Денисовы, Иоанн Златоуст и мистики Тибета: «Двенадцать снов царя Мамера / И Соломонова пещера, / Аврора, книга Маргарит, / Златая Чепь и Веры Щит, / Четвертый список белозерский, / Иосиф Флавий — муж еврейский, / Зерцало, Русский виноград — / Сиречь Прохладный вертоград, / С Воронограем Список Вед, / Из Лхасы Шолковую книгу / И Гороскоп — Будды веригу / Я прочитал в пятнадцать лет»⁴⁶. Не будем задаваться вопросом, в какой степени мифологизированы эти сведения: они важны как культурные ориентиры, обретающие, по крайней мере, эстетический смысл в контексте клюевской поэтики.

«Бирюзовые омуты», «пододонные глубины» поэзии Клюева хранят груз разбитых и затонувших кораблей русской крестьянской культуры. Это целый мир, сочетающий самобытность с чутко воспринятыми и глубоко усвоенными чужеродными традициями. Он уже недоступен и непонятен для нас, как Атлантида. Имитировать такую культуру, во всей пестроте и противоречивом единстве ее слоев, — совершенно невыполнимая задача. Надо самому быть «в этом роде», надо обладать тем «приращенным разумом»⁴⁷ (средневековый тип культурного сознания), который Русь крестьянская сохранила вплоть до XX века. Монолитное единство клюевского текста, живое взаимопроникающее родство и взаимообусловленность элементов его поэтики (для анализа которой зачастую непри-

годен привычный литературоведческий инструментарий) — всё это опровергает суждения о «мистификаторстве» Клюева⁴⁸. «Объяснить» эту поэзию невозможно, однако «схватить» некоторые ее смыслы удастся при условии полного доверия к «словесному дереву» текста, где листья незримо соединены с корнями. Мы и не пытались «объяснить» поэму «Мать-Суббота» — пытались лишь понять, куда ведет «иаковская лестница» орнамента... Разумеется, об этом произведении можно (и следовало бы) написать объемистое исследование. Но и в этом случае следует помнить, что многие «надписи», как на арабских мечетях, либо недоступны нашему зрению, либо перевернуты и видимы лишь сверху...

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: *Studia Litteraria Polono-Slavica* 3. SOW. Warszawa, 1999. 49–65.

¹ *Филиппов Б.* Николай Клюев: Материалы для биографии // Клюев Н. Соч.: В 2 т. München, 1969. Т. 1. С. 120. В дальнейшем, ссылаясь на это издание, указываем в тексте статьи том и страницу в скобках.

² Последнее Б. Филиппов связывает с «отзвуками... писем А. Шмидт» (I, 120).

³ О «федоровских» мотивах в творчестве Клюева подробно см.: *Семенова С.* Поэт «пододонной» России (религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева) // Николай Клюев и русская культура. М., 1996.

⁴ Биографические сведения о Клюеве — Давиде хлыстовского корабля, слагавшего песни-стихи для братьев, приведены Б. Филипповым по статье П. Сакулина «Народный златоцвет» (*Вестник Европы*. 1915. № 5. С. 201).

⁵ Определение принадлежит Н. Злыдневой (см.: *Злыднева Н.* Образ Тени в балканском искусстве: Мифопоэтический аспект // *Образ мира в слове и ритуале: Балканские чтения*. М., 1992. Т. 1. С. 171–173; *Орнамент как тип культуры* // *Миф*. София, 1989).

⁶ «К а н о н — правило. Так называется песнопение, составленное по определенному правилу и размеру во славу Бога, в честь Божией Матери и Святых. <...> Каждая песнь канона состоит из нескольких стихов. Первый стих каждой песни называется и р м о с о м , т. е. связью, потому что служит образцом по размеру и напеву для других стихов, которые потому называются т р о п а р я м и — т. к. обращаются (за напевом и размером) к ирмосу» (Церковно-славянский словарь для толкового чтения... Протоиерея А. Свирелина. Киев: Град Китеж, 1991. С. 75–76. [Репринт. изд-е 1916 г.]).

⁷ Сергей Есенин в стихах и жизни: Поэмы, 1912–1925. Проза, 1915–1925. М., 1995. С. 275.

⁸ Записи Н. Архипова // Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург). С. 31.

⁹ *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М., 1995. С. 125.

¹⁰ Сергей Есенин в стихах и жизни: Стихотворения, 1910–1925. М., 1995. С. 79.

¹¹ Стихотворение «Оттого в глазах моих просинь...» впервые опубликовано под названием «Прекраснейшему из сынов крещеного царства, крестьянину Рязанской губернии, поэту Сергею Есенину» (I, 552).

¹² Как известно, жемчуг на Руси называли «бурмицким з е р н о м », и Клюев также в ряде текстов использует это название. Однако речь идет не о собственном широко употреблявшемся в рукоделии речном жемчуге, а о «жемчугах в о с т о к а ». Приведем в связи с этими любопытную цитату из средневекового арабского аллегорического трактата: «Знай, что первой вещью, которую сотворил Всевышний Господь, была блистающая жемчужина. И назвал Он ее Разумом... ибо первое, что сотворил Всевышний Господь, был Разум. И даровал Он той жемчужине три качества: познание Истины, самопознание и познание того, чего не было, но пребудет» (цит. по статье: *Шукуров Ш.* Художественное творчество и проблема теодицеи // Эстетика бытия и эстетика текста в культурах средневекового Востока. М., 1995. С. 69).

¹³ «С е м я означает... центр, из которого растет Космическое Дерево. В индуизме семя — это божественный Дух (Атман)... космическое сердце» (*Купер Дж.* Указ. соч. С. 297). «С л о в о ... первый элемент в процессе материального проявления. Кетцалькоатль и Хуракан создали мир произнесением слова “Земля”. Спаситель — это воплощенное Слово» (Там же. С. 305).

¹⁴ *Шукуров Ш.* Указ. раб. С. 64.

¹⁵ Там же. С. 64–65.

¹⁶ Брагинский В. Традиционная эстетика Востока — «бытие-культура» (Вместо предисловия) // Эстетика бытия и эстетика текста в культурах средневекового Востока. М., 1995. С. 6.

¹⁷ «Некоторая густота образов и <...> слов, которая на первый взгляд может показаться злоупотреблением ими, — создалась в этом моем писании совершенно свободно по тем же тайным указаниям и законам, по которым, например, созданы Индийские храмы, представляющие из себя для тонкого (на самом деле идущего не из глубины природы) вкуса европейца невообразимое нагромождение, безумное изобилие и хаос скульптур <...>». Так отвечал Клюев В. Миролубову на предложение сделать свои произведения понятнее для читателя.

¹⁸ Шукуров Ш. Указ. раб. С. 66.

¹⁹ О подобном восприятии слова в средневековой тропологии см.: *Неретина С.* Слово и текст в средневековой культуре: История, миф, время, загадки. М., 1994. С. 132–150.

²⁰ Говоря о «незримой для гордых взоров индийской культуре» народа, Клюев в недрах этой культуры находит и «великий покой египетского саркофага», и «кедровый аромат халдейской курильницы» (II, 367). Этой устремленностью в незримые глубины культуры объясняется постоянный эпитет клюевского поэтического слова — «пододонный», ибо на дне «истинной поэзии» — «самое подлинное, самое любимое, без чего не может быть русского художника, — моя Избяная Индия» (II, 202).

²¹ Алхимическое значение киновари — именно «живое золото», продукт «взаимодействия серы и ртути, влияния друг на друга мужского и женского принципов» (*Купер Дж.* Указ. соч. С. 134).

²² В «Песни о Великой Матери» Клюев писал о смерти без воскресения и о победе черных сил: «Ах, заколот вещей лебедь / На обед вороньей стае, / И хвостом ослиным в небе / Дьявол звезды выметает».

²³ В индуизме «пещера сердца» — это место обитания Атмана (*Купер Дж.* Указ. соч. С. 245).

²⁴ Голан А. Рука Божья // Голан А. Миф и символ. М., 1993. С. 155.

²⁵ Мелетинский Е. Поэтическое слово в архаике // Историко-этнографические исследования по фольклору. М., 1994. С. 103.

²⁶ Там же. С. 103–104.

²⁷ То, что «Мемелфа» — не просто имя «христианской великомученицы», как указано, напр., в комментарии Л. Швецово́й (*Клюев Н.* Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 516), а именно воспетая в новгородских былинах матушка Василия Буслаева, — можно доказать, ссылаясь на тексты поэмы «Деревня» и стихотворения «Наша собачка у ворот отляляла...» (ср.: «Ах, парни — Буслаевы Васьки...<...> Видно, у матери

груди — / Ковши на серебряном блюде!» [II, 325], «У матерой матери Мамелфы Тимофеевны / Сказка-печень вспорота и сосцы откушены...» [II, 230]). Образ «смуглой няни» в связи с пушкинской темой у Клюева, как и строка из «Мужикослова» А. Ширяевца: «Мамыньки! Баушки! Арины Родионовны!» — позволяют утверждать, что именно няня Пушкина — «запечная» китежанка в «Матери-Субботе» (см. подробнее: *Киселева Л.* Пушкинские аллюзии в поэзии Н. А. Клюева // *Материалы Пушкинской научной конференции 1–2 марта 1995 г. (к 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина)*. Киев, 1995. С. 108–112).

²⁸ *Мелетинский Е.* Указ. раб. С. 106.

²⁹ Рассказывая в «Песни о Великой Матери» мифологизированную историю собственного рождения, Клюев повторит этот сюжет (правда, значительно усложнив и развив его). «Женихом и сладким братом» Параша является «святый Феодор Стратилат; сын нерполова Федя, спасающий девушку от медведя и тут же умирающий от ран, становится ее духовным супругом («Христос венчает нас!»), а «плоть» героиня отдает старому китобойцу.

³⁰ Подробно, с указанием ряда специальных работ по этой теме см.: *Голан А.* Указ. раб. С. 40–44.

³¹ Напр., в Акафисте Пресвятой Богородице: «Радуйся, яко рай пищный процветаеши» (Акафистник. М., 1989. Ч. I. С. 42).

³² Обратим внимание на то, что игла и нить присутствуют в «Матери-Субботе»: в сердечной «светелке» Поэта «Девушка Совесьть вдевает в иглу / Нити стыда и ресничную мглу» (II, 310). Есть в изобилии и бирюза («сноп бирюзовый»), и «бусы», и «жемчуг».

³³ «Сон» у Клюева — это знак не только поэтического творчества — как «творческие сны» Блока, но сотворчества со вселенной, мистического соучастия в судьбах творения. У Клюева видит «сны» вся природа, а дело художника — «считывать», разгадывать и претворять эти сны: «Льдяный Врубель, горящий Григорьев / Разгадали сонник ягелей, / Их тоска — кашалоты в поморьи — / Стала грузом моих кораблей» (I, 419).

³⁴ «...Положиши их [врагов. — *Л. К.*] яко пещь огненную во время лица Твоего» (Псалтирь, 20, 10).

³⁵ *Купер Дж.* Указ. соч. С. 245.

³⁶ Там же.

³⁷ Полемизируя с революционной современностью, Клюев в одном из стихотворений «Львиного хлеба» («Маяковскому грезится гудок над Зимним...») утверждает: «Только... в сердечных домнах / Выплавится жизни багряное золото» (I, 171).

³⁸ Такое толкование находим в комментарии Л. Швецово́й (см.: *Клюев Н. Стихотворения и поэмы...* С. 516).

³⁹ *Фромм Э. Забытый язык: Введение в науку понимания снов, сказок и мифов* // Фромм Э. Душа человека. М., 1992. С. 290.

⁴⁰ Там же. С. 291.

⁴¹ Там же.

⁴² «Вороном уселся, злобно сыт, / На ракиту ветер подорожный, / И мужик бездомный и безбожный / В пустополе матом голосит...» (II, 294). «Вороньи песни» — обобщенный образ нового времени и новой литературы у Клюева. «Погорельщина» распространяется и на «небесный чертеж» Руси, на Китеж-Лидду, на мир ноуменальных истин клюевского «запечья»: «Воронье да злые пожары / На полях родимых запечных» (II, 169).

⁴³ Так, по мысли св. Андрея Кесарийского, следует толковать значение «с у б б о т с т в а» (Толкование на Апокалипсис Святого Андрея, Архиепископа Кесарийского. 4-е изд. М., 1901. С. 10).

⁴⁴ *Vroon R. Старообрядчество, сектантство и «сакральная речь» в поэзии Николая Клюева* // *Skupiska staroobrzędowców w Europie, Azji i Ameryce. Ich miejsce i tradycje we współczesnym świecie* / Pod red. I. Grek-Pabisowej, I. Maryniakowej, R. Morrissa. Warszawa, 1994. S. 247.

⁴⁵ *Клюев Н. Песнь о Великой Матери* // *Знамя*. 1991. № 11. С. 23.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Определение В. Библера. См.: *Неретина С.* Указ. соч. С. 48–49.

⁴⁸ Рональд Вроон доказывает неправомерность подобных суждений, полемизируя, в частности, с К. Азадовским в отношении мнимого «стилизаторства» Клюева (см.: *Vroon R.* Указ. раб. S. 238).



Л. А. Киселева

*На «Медном Ките» –
к «Четвертому Думу»*

(о некоторых контекстах понимания клюевского эпоса)

Попытка осмыслить отдельные стихотворные циклы и поэмы Николая Клюева «как своеобразные главы единого лирического эпоса»¹ впервые была предпринята Э. Б. Мекшем, который также убедительно обосновал жанровое определение «поэма» применительно к ряду произведений поэта, квалифицируемых обычно как «стихотворения» (в частности, «Белая повесть»²).

Говоря о становлении «большого эпоса» в творчестве Клюева³ и о формах проявления эпической доминанты его художественного мышления⁴, важно учитывать, в первую очередь, сознательную ориентацию поэта на фольклорную традицию (более того, определенную его соприродность этой традиции). Касаясь генологической проблематики фольклора и литературы, фольклористы отмечают нецелесообразность механического перенесения «эстетико-литературной практики нового времени» на материал, не подлежащий подобному жанровому структурированию, и даже заявляют, что фольклор не нуждается в такой «специальной институции как жанр»: его реальные категории — «мотив, цикл как целостность, сюжетное гнездо, формула»⁵.

В свое время А. Н. Веселовский, различая четыре последовательные формы эпоса, выделял первичную «лиро-эпическую кантилену», на основе которой возникает «эпический стиль повторений», а впоследствии осуществляется циклизация песен и создаются эпопеи. Веселовский считал, что «малороссийские думы» наиболее близки к первоначальному эпосу: «в них сравнительно больше лиризма, чем в наших былинах»⁶. В связи с этим далеко

не случайна связь «эпической мысли» Клюева с украинским символом народной эпикей, «казаком-бандуристом» Мамаев:

«Инония-град», «Белый скит» — не Почаев,
Они — наши уды, Почаев же — трость
Вписать в житие Аввакумов, Мамаев,
Чтоб Бог не забыл черносошную кость.
«Медный Кит»

Как видим, «литературе» (произведениям «братьев» по общему делу Есенина и Чапыгина) здесь противопоставляется в качестве иного культурного начала «Почаев» (как символ духовности и непрерывности традиции), а чаемый текст предстает как «земляная» мужицкая агиография.

В противовес «бумажной» книге, Клюев стремится создать «узорную славянскую сагу» («Песнь о Великой Матери») и творит ее на пересечении мелического эпоса (былины, думы, плачи) и христианской народной эпикей (духовные стихи, «псалмы», религиозно-моралистические баллады), апеллируя также к архаической индоевропейской традиции.

Но ощутить взаимосвязь этих разнородных компонентов (определяющих «эпический стиль повторений» и формульность) можно лишь в процессе анализа всех звеньев клюевского эпоса. К сожалению, многие этапные в творчестве Клюева произведения (ранние мистические поэмы, затем «Медный Кит», «Четвертый Рим», книга «Львиный хлеб» и поэма «Мать-Суббота») не рассматриваются в их тесной взаимосвязи. Возможно, поэтому до сих пор бытует представление о Клюеве как о «стилизаторе», «создателе социальной иллюзии народности» собственного творчества⁷.

Иногда поэзию Клюева характеризуют как мультимифологичный мир, «мечту постмодернистов»! Повторяя несправедливое мнение о сплошной клюевской стилизации, Л. Аннинский видит в этом главную причину «таинственности» созданного поэтом текста — таков, по убеждению критика, «смысл стилизации»: «Это должно быть “непонятно”»⁸. «Особого ключа» к стихам Клюева, полагает Д. Сегал, «можно и не иметь, потому что эти стихи непонятны и просто на обычном коммуникативном уровне общения»⁹.

Согласимся: непонятны на уровне привычного семиотического зрения и когитального подхода. Тщетны поиски буквального и метафорического смыслов в этих стихах; прочесть Клюева можно лишь в контексте средневековой тропологии, христианского понимания слова и чуда (совершающегося «в зазоре» между «достоинством смысла и недостойнством знака»¹⁰). Общеизвестный орнаментализм поэзии Клюева (обеспечивающий мощные ритуальные интенции его текста) обусловлен, в частности, и «семантическим языком фольклорной традиции»¹¹, поэтому нецелесообразно связывать клюевское слово с лексическим значением: оно нередко является именно носителем «традиционного смысла»¹². Анализ клюевского текста позволяет высказать следующее предположение: к «земляной книге» фольклорной традиции Клюев, с детства овладевший «учением книжным» богатейшей старообрядческой культуры Русского Севера, вполне сознательно применял экзегетические средневековые приемы толкования¹³. Особый интерес в связи с этим представляет клюевская аллегореза, являющаяся тропологической основой «иаковской лестницы орнамента» в его поэтике¹⁴.

Презумция такой «эпистемологической конфигурации»¹⁵ художественного мышления Клюева позволяет осознать логоцентричность¹⁶ его текста, уникальное единство, иерархичность и взаимообусловленность всех составляющих. «В художнике, как в лицемере, / Гнездятся тысячи личин, / Но в кедре много ль сердцевин / С несметною пучиной игол?» — писал Клюев в «Песни о Великой Матери». «Сердцевинной» его текста является эпос, повествующий об истории мироздания и об истории Руси. Этот эпос представлен не только большими по объему лиро-эпическими творениями и «*маленькими поэмами*» (по аналогии с есенинскими, составившими второй том «Собрания стихотворений»). К слову, такие «маленькие поэмы» Клюев называет и «песнью», и «повестью», и «псалмом», и «думой»... Исключительно важна также роль поэтических циклов и даже отдельных книг, структурированных как циклы. В частности, о сборнике «Львиный хлеб» американский исследователь Майкл Мейкин пишет как о книге, показательной именно в этом плане: «Ее поэтическая и тематическая целостность поразительна»¹⁷. Как мы убедимся далее, эта книга исключительно

важна и для понимания клюевского эпоса первых послеоктябрьских лет.

Очевидна бесперспективность частичных, взаимоизолированных интерпретаций отдельных произведений Клюева: их намеренная семантическая неопределенность и открытость апеллирует к метапоэтической части всего совокупного клюевского текста. Такой подход в свое время декларировали создатели теории «русской семантической поэтики как потенциальной культурной парадигмы», применительно к творчеству Ахматовой, Мандельштама, а позднее — Гумилева¹⁸. «Неисчерпаемый запас неожиданностей» у Клюева, как и у акмеистов, связан с «выведением» слова «из словарных ассоциаций», со «смысловой дизъюнктивностью», причем попытки внести определенность непоправимо разрушают смысл¹⁹. Однако в данном случае речь идет не о релятивизации слова, его «откреплении» от вещи. Поскольку «Бог мыслит вещами», слово вездесуще и от вещи неотделимо: природное («буквальное») значение неизменно определяет его внешний облик. Но это лишь первая ступень «иаковской лестницы»: историческое, аллегорическое, тропологическое значение уводят («по тропинкам междустрочий») к «анаagogическому», мистическому смыслу. В этом отношении клюевское определение «*мое бездонное слово*» вполне конкретно.

Такой взгляд позволяет обнаружить взаимопроникающее единство всех созданных Клюевым произведений, вычленив звенья метасюжета, выявить связь интенциональных и экстенциональных контекстов. Результативным средством исследования творчества Клюева может стать семиотико-герменевтический метод. «Цепочка “текст — ситуация непонимания — реконструкционная гипотеза — восполняющая интерпретация — теоретическая модель — понимание текста” является в методологии гуманитарных наук принципиально важной»²⁰.

Наиболее сложные и девиантные тексты Клюева, к числу которых принадлежат поэмы «Медный Кит» и «Четвертый Рим», также демонстрируют безупречную имажинативную логику и единство смыслового пространства его поэзии, если прочесть их в логоцентрическом контексте средневековой тропологии. «В этом сугубая средневековость тропологии: лишь по мере удаления

от единичных практических действий и обобщения мирового опыта, который приобретает эпический характер, вещь пронизывается художественно-образными структурами и возвращается к первоначальным понятиям, но в преображенной форме: к истории — в виде священной истории, к времени — в виде вечности»²¹.

Так, *кит* в произведениях Клюева встречается довольно часто, представляя (а нередко совмещая) буквальный, иносказательный, аллегорически-мистический, символический смыслы этого слова. Даже в тех случаях, где речь идет, казалось бы, о хорошо знакомом поморянам Русского Севера морском животном («кит... да злые песцы», «случка китовья», «китобоец»), контекст актуализирует всю парадигму значений. На этом фоне и вполне «литературные» метафоры, эпитеты, олицетворения («небесный кит», «песнобрюхий лазоревый кит», «словесные киты», «крылатые киты») обнаруживают скрытую тавтологичность и занимают в иерархии значений соответствующее место. «*Кит — тишина с гарпуном в ласту*», синтагматически связанный с «полярной Пасхой», «путешествием по Библии», «смоковницей» (в стихотворении «Осыпалась избяная сказка...»), неизбежно коннотирует с «*Начальником Тишины*» (так назван Христос в каноне Умилительном ко Сладчайшему Иисусу). А слова: «*Я — кит с гарпуном в ласту...*» («Тридцать три года, тридцать три...»), — в сочетании с названием стихотворения, образуют с предыдущим текстом устойчивую смысловую оппозицию (за счет взаимодействия синтагматического и парадигматического рядов). Характерно, что в цитируемом стихотворении, вошедшем в книгу «Львиный хлеб», Клюев контаминирует мотивы Христа, Кита, Хлеба Животного и амбивалентного по своей природе «Львиного Хлеба».

Библейский контекст (Иона во чреве китовом) определяет восприятие «*Медного Кита*» как Моисеева «*медного змея*» (взглянув на которого, человек спасался от ядовитых змей, посланных Господом в наказание). Как известно, «медный змей» — один из символических прообразов Христа²².

В связи с этим укажем еще на один уровень «иаковской лестницы» смыслов. Тело Христово — Церковь. У Клюева «*Изва-богатырица*», в которой «крыльями плещет София», соответствует этому значению (и здесь мистический смысл соседствует с тради-

ционным, обиходным: с точки зрения канонического православия, «жилище христианина есть домашняя церковь»²³). В клюевском тексте «изба» представлена тремя ключевыми символами: *сердце* (Поэта, Руси, Вселенной), *ковчег* спасения, *кип* (земная опора). Шквал русской революции, «всколыбнувший» вселенную, столь явственно порушил земные устои, что в культурном сознании неизбежно актуализировался мотив великих вод хаоса, движения к «новой земле и новому небу».

В центре эпоса послереволюционных лет у Клюева — изба-«*кип*», изба-«*ковчег*», выплывающая из мрака гибнущего мира к Солнцу Славы и Духа; изба-«*сердце*», приносимое в жертву (как временное, тварное, ради вечного, бессмертного). Гибельное, смертоносное начало воплощается в хтонических символах морской стихии и «древнего паветника Змия» (как назван диавол в старообрядческих текстах); спасительное — связано с Егорием Храбрым. Икона «Чудо Георгия о змие» и мотивный комплекс духовных стихов и преданий о чудесах великомученика играют ключевую роль, становясь стержнем метасюжета в целом ряде поэм периода русской «погорельщины».

Поэма «Медный Кип», первое эпическое воплощение революционной темы в творчестве Клюева, открывается пророчеством о явлении нового «Арахлин-града» (покаранного Господом за грехи и спасенного Егорием, который «чудом о змие» утвердил в жителях христианскую веру). Зачин, первой же строкой отсылающий читателя к духовному стиху «О спасении Елисавии Арахлинской царевны», не содержит, как и вся поэма, иных аллюзий на «егорьевский» эпический цикл. (Если не считать упоминания о «Радужном Всаднике», который вполне соотносим с Егорием: «и конь в серебре»). Однако, комментируя картину чудесных превращений «Арахлин-града» (где дома украсятся «ясписом и сардисом», а неприметная травка-подорожник и кукуший лен преобразятся в кипарисы и деревья райского сада), Клюев адресует читателя к тому необъятному культурному тексту, о котором в другом стихотворении тех лет пишет: «Братья, это наша крестьянская красная культура, / Где звукоангелы — сопостники людских пабедок и просонок!».

Не «Пролеткульт», утверждает поэт, «грядет» на родную землю; не «революция» — светлая «невеста», которой уготован Укра-

шенный Чертог (она только «сваха»...). Преображение Руси совершится в Избе, «питательнице *слов*», и «Радужный Всадник» прыскачет к «пахотным крыльцам», где «укрылись родной красоты корабли».

Великая битва Земли и Железа, Егория и Змия еще впереди... Пророческий пафос сменяется в поэме горестными возгласами («Увы!», «О горе!..», «О горе!..»), и этот переход совершается мгновенно, словно предчувствие неизбежной гибели пересиливает надежду на спасительное торжество «родной красоты»:

Вон песни баркас — пламенеющий парус,
Ладря поговорок, расшива былин...
Увы! Оборвался дивеевский гарус,
Увял Серафима Саровского крин.

Обращаясь к своим соратникам в борьбе за «крестьянскую красную культуру», «братьям Есенину, Чапыгину», Клюев предостерегает: «Инония-град, Белый скит — не Почаев...», — личное творческое дерзание бессильно, если нет подлинного духовного преемства. (Ведь Почаев стал символом бессмертия Руси, горящей и не сгорающей в огне: именно так было истолковано чудесное явление Богородицы в огненном столпе на горе Почаевской, случившееся в 1240 г., сразу после падения Киева под ордами Батыея.)

Далее стремительно разворачивается картина вселенской порчи мира: «завшивело солнце», лик Спаса Нерукотворного (палладиум русских боевых дружин) стал «смертоносным»; евхаристийную чашу захлестнуло житейское море, кишашее хищными акулами, которые пожирают людские тела и рассоренные остатки Святых Даров... Ряд кошунственных подробностей этого видения гибели безблагодатного мира, в котором святыни порушены, как и людские души, завершается бегством святых (и самой Богородицы) с икон. Однако они не покидают пределов земли, не возносятся в «Нерукотворную Россию», как в «Погорельщине», но погружаются в злую стихию человеческих преступлений. Земной мир, обрастая грехами, как коростой, уже *непроницаем*, наглухо закрыт, как Святогоров гроб. Поэтому даже святые иконы стали в нем не «окном» в горний мир, а «зеркалом», отражающим «дольнее»:

кровавое насилие, преступления и бессмысленные, безысходные страдания.

Духовная проказа неисцелима, мир отпал от Слова и превратился в хаос; но вырваться за пределы преданного порче бытия можно, «прорубив» ход в «глубинность». «Рубите ж Судьбину на баню с оконцем, / За ним — присносущных небес глубина!» — этот призыв в сочетании с последующим упоминанием о «Красных казармах» (как месте творения нового Адама) создает образ кровавой бани, в которой мученически погибнет старая Русь и явится миру «новая Русь — совладелица ада, / Где скованы дьявол и Ангел Тоски!».

Уподобление гибнущей России «с *опарой* макитре» вызывает в памяти строки «Поддонного псалма»: «Как взвесить нежных красок *опару*...». Топоним «Кострома» в финальном четверостишии «Медного Кита» соотносим с «Костромой» как местом заключения духовного брака в начальном стихотворении «Песен из Заонежья» («Увозили распригожих в Кострому...»). «Славен город Кострома, / Верховная сторона», — пели об этом городе хлысты, поскольку в тех местах явился «начальник хлыстовщины» Данило Филиппович, называвшийся «господом Саваофом»²⁴. Не менее важна связь Костромы со знаменитой Феодоровской иконой Божией Матери, на обратной стороне которой была изображена св. Параскева Пятница. Однако «Кострома» — это и «чучело из соломы и рогож», которое топят накануне Петрова поста с плачем, причитаниями, но и с «грубыми остротами», — после чего «пьют и веселятся в последний раз до осени...»²⁵.

Прости, Кострома, в душегрейке шептухи!
За бурей «прости» словно саван шуршит.
Нас вывезет к солнцу во Славе и Духе
Наядообразный, пылающий Кит.

Принося в жертву все, что ему дорого, Клюев верит в начало нового круга бытия, в явление нового «Лика», который запечатлеет «новый Рублев»... Если земля, покоящаяся «на китах», отпала от Предвечного Слова, то спасение и обновление возможны только через гибель. Но «Медный Кит, на котором, по древней лопарской

сказке, стоит Всемирная Песня», может выплыть, как ковчег, из огненного потопа. О надежности избяного «ковчега» Клюев неоднократно упоминает в период создания «Медного Кита»: «Костоедой обглоданы церковь, усадьба, / Но ядрено и здраво мужицкое поле»; «Мы в черте алмазной, мы дома...»; «За смертною бурей наш якорь зацепит / Коралловый город с алмазной стеной» (стихотворения «Братья, сегодня наша малиновая свадьба...»), «Строгоновские иконы...», «Красный Адам»).

Ритуал очистительной и строительной жертвы присутствует во многих текстах Клюева периода революции и гражданской войны. Позднее, обращаясь к той самой «старой Руси», которая в «Медном Ките» была предана погребению, поэт писал: «Родимое, прости, прости! / Я, пес, сосал твои молоки / И стратотерпных гроздий соки / Извергнул желчью при пути!» («Песнь о Великой Матери»). О новом круге бытия не могло быть и речи; «певец олонецкой избы» вместе с «буреприимной родиной» оказались «в аду или в когтях у змея»... Покаянный лейтмотив последних поэм Клюева связан с надеждой на возвращение того «Радужного Всадника», кем спасен был нечестивый «Арахлин-град», кто стал символом устройства и защиты Руси: «Не жжет ли гада свет Егорий...».

Следует отметить, что в «егорьевском» мотивном комплексе у Клюева явственно прослеживается индивидуально-авторская смысловая доминанта. В цикле «Поэту Сергею Есенину» («Бумажный ад поглотит вас...») берет начало мотив своеобразного самоотождествления с «русским Вейнемейненом», как назвал Егория Ф. И. Буслаев²⁶. Впоследствии этот мотив развивается в поэмах «Погорельщина» и «Песнь о Великой Матери» на уровне метасюжета. Здесь вновь встречаются Егорий и «Кит», погибший «третий Рим» (Параша во сне видит себя «Палеолог Софией», переживая как бы вторую смерть — разграбление «сидонских перлов» византийско-московской гробницы) и грядущий по окончании времен «Четвертый Рим».

Поморский дом плывет китом,
Ему смарагдовым копьём
В предутрия, просонки, зори
Указывает путь Егорий.
Столетие, мгновенье, день —

Копье роняет ту же тень
Все на восток, где Брама спит, —
С ним покумиться хочет кит.

«Песнь о Великой Матери»

В последнем эпическом творении Клюева «Белая Индия» становится «белой рощей», «восток» — «четверговым огоньком», на который бегут, спасаясь «от черных и от красных вьюг», поэт и его «посмертный друг», Есенин. Но это воссоединение в Слове составляло ритуальную сверхзадачу поэмы «Плач о Сергее Есенине», и «белая дорога» — финал «Плача...», его «Успокоение»²⁷. В свою очередь, мотивы соборного «Слова» крестьянской культуры, обретения «Востока» и преодоления разделенности духа и материи, души и плоти, мысли и делания, несомненно, являются в поэзии Клюева сквозными, концентрируясь особенно заметно в начале 20-х гг.

Поэмы «Четвертый Рим», «Мать-Суббота» и книгу стихов «Львиный хлеб» объединяет не только год издания (1922). Ощущима связь заглавий, так или иначе указывающих на конец исторических времен (ведь «четвертому Риму не быти», и «Мать-Суббота» также «голубой допряла лен», что может означать свернутое, подобно свитку, небо). Лишь «Всемирная Песня», покоящаяся на «Медном Ките», уносит своих сопричастников в пространство Голубя (Духа) и Льва (Христа). «Лев и Голубь — знаки наши — мы с тобой в львиноголубинности»²⁸, — писал Клюев Есенину в январе 1922 г. Однако «Львиный хлеб» замешан на вселенских «дрожжах»: изначальная амбивалентность «Льва» (Лев от Иуды — Христос, Лев от Васана — антихрист) предопределяет имплицитный мотив выбора. Спасительное преображение или погибель, «хлеб животный» или смертоносная отравляющая таятся в «Львином Хлебе», — неясно и самому вкушающему («Питомец деда-Онега / Отведал Львиного Хлеба!»; «Львиный Хлеб — плакучая ива / С анчарным ядом в стволе»).

Вновь подчеркнем, что начало эпического осмысления Клюевым революции отмечено книгой «Медный Кит» (издана в октябре 1918, но на титульном листе значится 1919). Книга обрамлена тремя поэмами: открывает ее «Песнь Солнценосца», а завершают «Поддонный псалом» и «Медный Кит». В последней поэме, как

мы помним, содержится и обращение к литературным собратьям, в первую очередь к Есенину, с призывом «вперяться в глубинность». В ноябре 1921-го написаны поэмы «Четвертый Рим» и «Мать-Суббота», а в апреле 1922-го выходит сборник «Львиный хлеб», в котором представлены произведения, созданные в 1919–1921 гг.²⁹ Таким образом, от «Медного Кита» до «Львиного хлеба» логически продолжается единая эпическая тема конца прежних и начала новых времен.

Во всех упомянутых текстах (трех поэмах и книге стихов) присутствует Есенин: его слово, дума о нем, споры с ним, еще недавно неразрывно близким, а ныне ушедшим «разбойными тропинками». Правда, «рожонное дитяtko» остается, несмотря ни на что, «прекраснейшим» и «смертельно любимым». Если в «Четвертом Риме» Клюев, казалось бы, лишь обличает, укоряет и анафематствует, то «Львиный хлеб» весь пронизан есенинской темой и образом Есенина. В одних стихотворениях прямо называется его имя («Домик Петра Великого...», «Родина, я грешен, грешен...», «В степи чумацкая зола...», «Узорные шаровары...»); в других Есенин появляется как «внук Коловрата» («Коровы — платиновые зубы...»), «певучий Буслаев» («Задворки Руси — матюги на заборе...»). Одно из самых значительных в идейном отношении стихотворений (где Клюев говорит об утрате «золотых столпов» народной культуры и все же пророчит спасительное пришествие животворящего «хлебного слова») начинается словами, в которых узнаются биографические и портретные есенинские черты: «В шестнадцать — кудри да по сиделки, / А в двадцать — первенец, молодлица...».

Можно сказать, что в «Четвертом Риме» и «Львином хлебе» Клюев осуществляет двуединую задачу: во-первых, очищает «словесного брата» от личин, от чужеродных примет; во-вторых, творит ритуал в пространстве поэтического текста, преобразуя есенинское слово, подвергая трагичные и безысходные мотивы «Кобыльих кораблей», «Сорокоуста», «Хулигана» и других произведений тех лет ритуально-мифологической инверсии.

Есенинскую погибельную тоску при виде «железного гостя» («врага... с железным брюхом», «страшного вестника», «скверного гостя», как он назван в «Сорокоусте») и апокалипсической «стальной лихорадки» Клюев стремится утолить и развеять, со-

здавая метафизический портрет Железа в одноименном стихотворении и пророчествуя в «Четвертом Риме»: «Сядет ворон на череп Стали...».

Хищному, зловещему облику мира, в котором небо «*тучами* изглодано» и «облетает *черепов* сад» («Кобыльи корабли»), Клюев противопоставляет мир беззащитный, страдающий, взывающий к «певцу-Китоврасу» о защите («*тучка* — младенчик в венце гробовом», «опадает песни сад»; «в *черена* сруб» поэт варит «Непомерное» — столикую живую книгу).

У Есенина «соломой пропахший мужик / Захлебнулся лихой самогонкой»; у Клюева присутствует тот же мотив, но он «перекрыт» заступничеством Георгия Победоносца: «Глядь — над сивушными гиблыми хатами / Блещет копьё грозового Егория»... (Цикл «Поэту Сергею Есенину» в «Песнослов» также завершается спасительным вмешательством Егория: «Чтоб в книжном пламени не дать / Сгореть родному Коловрату».)

Таким образом, и в период тяжелой распри в клюевском тексте присутствуют «Мы... Есенин и Клюев» — как нерасторжимое единство в Слове, как некая поэтическая монада. Это и позволяет понять замысел «Четвертого Рима», отчаянные протесты, сплошные «не хочу!» которого — не что иное, как намек на тайное нерасторжимое единство с тем, кто отвернулся от «коврижных недр» и «словесного молока». Ведь действительно, никто не заставлял Клюева становиться имажинистом, носить цилиндр и лаковые башмаки, так что закономерным кажется раздражение поверхностного читателя — анонимного рецензента, писавшего по поводу «Четвертого Рима»: «...Ходит ли Есенин в лаковых башмаках, а Клюев в лаптях, это их дело семейное и, право, ни для кого... неинтересное»³⁰.

Посвящение поэмы Н. И. Архипову и подчеркнутое превознесение его как «возлюбленного», который «будет возлюблен народом / За то, что баюкал слезинку» поэта, — это отчасти дань обиде: не случайно чуть ниже читаем: «Кукует зегзицею Дева-обида / Над слезкой России...». Но важно отметить цепочку отождествлений: Россия = Христос = Поэт = Егорий («русский Вейнемейнен»). Это символический «стержень» рассматриваемых текстов, определяющий развитие образной мысли.

С первых же строк поэмы ясно, против чего восстает автор и почему вслед за эпиграфом: «А теперь хожу в цилиндре / И в лаковых башмаках...», — следует декларация: «Не хочу быть знаменитым поэтом / В цилиндре и в лаковых башмаках, / Предстану миру в песню одетым...». Речь идет об «одеянии» духа, и слова: «Я сплел из слов, как закат, лаптище...» — явственно перекликаются с прежним обращением к Есенину, автору «Радуницы»: «Тебе на путь, на вечный май / Сплетаю стих — матерый лапоть».

Итак, *пять раз* повторяется в поэме восклицание «Не хочу!..» («быть знаменитым поэтом»; «укрывать цилиндром / Лесного черта рога»; «быть лакированным поэтом / С обезьянней славой на лбу»; «быть кобыльим поэтом, / Влюбленным в стойло, где хмара и кал!..»). После этого следует *двойная анафема* «башмакам с безглазым цилиндром» и *двойное отрицание*: «*Не станут* коврижные недра / Калачом поджарым и пресным»; «*Не будет* лаковым Клюев...».

Однако распавшееся единство словно приостанавливает бег «коней времени»; от «смертных песков» истории поэт переносится к пескам Востока, где его слово должно обрести новое рождение (ведь Восток — знак Рая; где-то там, писал Аввакум, и Сирий обретается — «во аравитцких странах»³¹). Обратим внимание на резкое изменение пространственных характеристик. Как бы в продолжение мотива «завшивевшей» вселенной, развернутого в поэме «Медный Кит», Клюев в тех же тонах изображает конец земного бытия: «Когда-нибудь хрустнет небесная гнида — / Рябой полумесяц под ногтем стихий». Но над вечными песками «Востока» полумесяц — уже не «небесная гнида», а «верблюдица», пьющая «*у Аллы с ладони*». Начальное звуко сочетание «*уа*», как знак нового рождения (крик младенца), знаменует возвращение Поэта: «Стихи — жемчуга Востока / Сложить пред образом Руси». Это движение отмечено как «возврат» (палиндром *уа-ау*), затем «*аука-нье*» повторяется трижды: «*у Аллы*», «сойду в предвечном *ауле*»; «*Ау!*», «*Ау!*». Но таким образом вся поэма своеобразно закольцовывается, очерчивается кругом ритуала.

Лесными «*ау*» в начале поэмы завершался яростный гимн «колдующей плоти». Иванов-Разумник, чрезвычайно высоко оценивший поэму «осознавшего свою силу Ильи Муромца», выделил этот мотив в качестве скрытой подосновы поэтики Клюева:

«Техникой стиха его недаром восторгался Андрей Белый; но недаром он и боялся того духа, который сквозит за “жемчугами Востока” стихов Клюева. ...Торжественной песнью плоти является вся первая часть “Четвертого Рима”»³². Живописуя свой телесный космос («берег сосцов, знойных ягодиц остров, / Долину пахов, плоскогорье колен»), Клюев тем не менее далек от физиологического самолюбования или стремления эпатировать читателя интимной откровенностью деталей. В «Четвертом Риме» он создает собственный портрет как бы в различных измерениях, в *четырёх ликах*. Первый — *внешний облик*, отражающий дихотомию духа и плоти, жизни бесконечной и смерти («Мое лицо — ребенок на плахе, / Святитель в гостях у бабы-яги»). Второй — *духовный облик*, воплощающий, напротив, высшую гармонию; он представлен «сердцем»: это незримая «изба», в «горнице» которой поселилась рублевская «Троица». Третий — *любострастный лик души*, символом которого является «лобок». Четвертый — *разумный лик души*; это тоже «изба» («сруб»), но не для «ангелов». В «черепа сруб» стоят «заклятые котлы», а к ним сошлись «колдуны», чтобы варить «Непомерное». Вареву тоже четырехсоставно: «В котлах печень мира и солнца вязига, / Безумия перец, / Укроп тишины...».

В результате «варки» и появляется на свет «столикакая книга», вобравшая в себя морские глубины и небесные выси, плоть и дух, людей и тварей, «лебедей» и «воронов» (страницы ее уподоблены «китовьим затонам», буквы — скалам с «лебяжьим базаром»; в ней «каркают точки — морские вороны», а среди льда и пламени стихов цветут «строчки — беломорские села», где «бабы с подола / Стряхают словесных куниц и бобров»). Однако эта «книга» — лишь предтеча «Четвертого Рима»: он явится в *ином, бессмертном «котле»*, к которому сойдутся «для варки песен — всех стран Матрены», — то есть это плод совокупных усилий человеческого духа. То, что речь идет о конце времен и о воссоединении с мирообъемлющим Словом, явствует из совокупного клюевского текста и соприродных ему историко-культурных контекстов. В «Белой Индии» встречаем мотив «дикого сердца», которое надо, «как угря, варить». Он связан с духоборческим мистическим пониманием вечного Слова, начертанного на скрижалях людских сердец, которые являются как бы совокупным «письмом Христо-

вым». (По убеждению русских духоборцев, Книга Животная начертана в сердце каждого человека, но *все* псалмы этой книги ни один смертный вместить не может. В конце времен Творец соберет сердца верных — и тогда будет воссоздана вся Книга)³³. Для овладения божественной грамотой необходимо «выпить» эту словесную «хартию»³⁴, что и предполагает различение «тварного» и «божественного» в людских сердцах: вечны лишь начертанные в них письмена — оттого и надо «дикое» сердце «варить», чтобы возникла «хартия». Очевидно, что призыв: «Для варки песен — всех стран Матрены / Соединяйтесь!» — содержит тот же смысл.

«Китом Напевов» предстает сам Поэт; а новым «солнцем», к которому должен был вывезти мир «Медный Кит», — «яхонт» «Четвертого Рима». Апокалипсический фрагмент в поэме (гибель «завшивевшей» вселенной «под ногтем стихий») предельно краток, ибо доминирует мотив близкого преображения мира, в результате которого «болото» плоти расцветет «белоснежным ирисом» чистоты; вселенский «зуд» греха «утолится». Речь идет, прежде всего, о духовном преображении Поэта; но пророчество — «зуд утолится» — связано и с образом мира, и с образом автора, и с образом Есенина (с цитатой из «Кобыльих кораблей»: «Вы, любители песенных блох...»), а также с адресованными ему строками «Львиного хлеба»: «Иль в зуде построчном, в словесном позоре / Износит певучий Буслаев кафтан?»).

Характерно, что именно в «Четвертом Риме» мощная производительная сила «коврижных недр» засвидетельствована необычайно — даже для Клюева! — изощренностью и густотой образности. Водопад образов обрушен на «лак» ненавистных «имажинистских цветов»: они, эти цветы, иной раз как бы выныривают беспомощно. Так, есенинский образ «измызганных ляжек дорог» дважды возвращен «болотом ляжек» и очищен «чистоты белоснежным ирисом». Если зловещий и жестокий образ зари («окровавленный веник») у Есенина связан с мотивом обреченной, мертвой плоти («грабли зари по пущам»), то у Клюева находим «грабли лобзаний», сгребавшие «листопады» плоти в «кошели стихов». Да и само клюевское восклицание: «О плоть — голубые нагорные липы...» — фокусирует целый ряд есенинских образов «разумной плоти» («древесные бедра ив», «обнаженные груди берез») ³⁵.

Знаменателен конец поэмы: если в «Львином хлебе» Есенин назван «женихом» родины («Рязанской земли жених»), то в финале «Четвертого Рима» Клюев изображает в этой роли самого себя: «В срок, как жених, вернуся...». «Через ледяное горло полюса всех нас отрыгнет земля в кошель доброго Деда. Вот тут-то: “Ау, Николенька милый!” Возвращение жениха совершается вечно. Оно станет и моим уделом за мою любовь к возлюбленному, как к сердцу мира. Что ищите живого с мертвыми? Воскрес Авель, и железо стало гроздью и колосьями», — так поэт разъяснил Н. И. Архипову смысл посвященной ему поэмы³⁶. «Возвращение Жениха» — это возвращение собезначального Слова (ритуально переживаемое верующими в таинстве Евхаристии), поэтому и замысел поэмы «Мать Суббота» Клюев определил как «Причащение Космическим Христом»³⁷.

В заключение отметим взаимодействие некоторых синтагматических и парадигматических рядов смыслов в рассмотренных произведениях (что является основной «плетения» единой текстовой ткани). «Радужный Всадник» у «пахотных крылец» — гибель России — «Русь — совладелица ада» — «новый Рублев» — «Пылающий Кит» («Медный Кит»); «Кит Напевов» — «геенское лето» — «варка песен» (= сердце) — Поэт на «певчей кобыле» в «предвечном ауле» — иконный «образ Руси» («Четвертый Рим»). Всадник, владеющий Словом, метонимически представляет «русского Вейнемейнена», Егория Храброго. Кит соотносится с адом, как и Русь с Христом (Иона во чреве китовом — «Тридневен во гробе»). Еще в «Избяных песнях» находим соединение ветхозаветного мотива со старообрядческой догматикой — как знак культуры, ее спасительного единства в Слове: «...утроба кита, где спасся Иона двуперстем креста». Но «Кит» — это и сам Поэт, и то Слово, на котором («по древней лопарской сказке», как лукаво указывает Клюев) «стоит Всемирная Песня»; и Дом... «Словостроенье», как определил поэт собственную судьбу («это тридцать лет словостроенья»³⁸), находится в одном семантическом поле с Домостроительством: «Премудрость» (то есть Бог-Слово, Христос, София) «созда себе дом»³⁹. Как видим, смысловые уровни действительно образуют «иаковскую лестницу», объемный поэтический орнамент «Словесного Дерева» Николая Клюева. А отмеченные контексты понимания позволяют ощутить логику эпического мышления поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: *Киселева Л. А.* На «Медном Ките» — к «Четвертому Риму» (заметки о логоцентричности художественного мира Н. А. Клюева). Статья первая // Русистика. Киев, 2002. Вып. 2. С. 69–77.

¹ *Mekšs E. N.* Kļūjeva eposs krievu jaunās zemnieku dzejas kontekstā: Nabilitācijas darba kopsavilkums. Rīga, 1994. Lp. 20.

² *Мекш Э. Б.* Образ Великой Матери (религиозно-мифологические традиции в эпическом творчестве Николая Клюева). Даугавпилс, 1995. С. 38–45.

³ *Киселева Л. А.* У истоков «большого эпоса» Николая Клюева: «Песни из Заонежья» // Русская литература. 2002. № 2. С. 41–57.

⁴ *Киселева Л. А.* «Мой древний брат Гомер...»: Об эпическом начале в творчестве Николая Клюева // Кормановские чтения: Материалы международного конф. «Текст-2000» (Ижевск, апрель 2001). Ижевск, 2002. Вып. 4. С. 223–234.

⁵ *Ничев Б.* Жанровете във фолклора и във литературата // Проблеми на българския фолклор: Доклади и изследвания. София, 1972. Об. 1. С. 91–92.

⁶ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 492, 464–465.

⁷ Подобный взгляд на творчество Клюева давно вызывал обоснованные возражения; в свете последних исследований художественного мышления Клюева, засвидетельствовавших органичность связей поэта с крестьянской народной культурой и старообрядческой книжностью, приходится признать его устаревшим. Из числа работ, отличающихся строго научной аргументацией, выделим следующую: *Vroon R.* The Garden in Russian Modernism: Notes on the Problem of Mentalité in the New Peasant Poetry // *Revue des Études Slaves.* 1997. Vol. 69. № 1–2. P. 135–150.

⁸ *Аннинский Л.* Серебро и чернь: Русское, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века. М., 1997. С. 31–32.

⁹ *Сегал Д.* Русская семантическая поэтика двадцать лет спустя // *Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры.* 1996. Т. 2. № 1. С. 15.

¹⁰ *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 122, 127.

¹¹ См.: *Червинский П. П.* Семантический язык фольклорной традиции. Ростов н/Д, 1989.

¹² Речь идет о специфической «фольклорной единице — традиционном смысле, общем у фольклора не с языком, а с другими проявлениями традиции — обрядовым, мифологическим». Смысл слова связан, т. о., не с его лексическим значением — он предстает «как отраженный в слове волевой импульс (В. Тэрнер), акт-деяние (Н. И. Толстой), элемент модели мира (В. Н. Топоров)» (*Червинский П. П.* Указ. соч. С. 26).

¹³ На основе такого подхода нами осуществлена интерпретация ключевских «Песен из Заонежья» как цикла особого типа и сформулирован вопрос о структурообразующей роли лиро-эпической циклизации в творчестве Клюева (см.: *Киселева Л. А.* У истоков «большого эпоса» Николая Клюева...).

¹⁴ См.: *Киселева Л. А.* Диалог древнерусского и символистского концептов в есенинских «Ключах Марии» // Пам'ять майбутнього: Збірник наукових праць. Київ, 2001. Вип. 1. С. 66–82.

¹⁵ *Фуко М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 77.

¹⁶ В творчестве Клюева единым смысловым центром является Слово как «развертка мироздания», что соответствует средневековому культурному концепту (см.: *Неретина С. С.* Слово и текст в средневековой культуре. М., 1994). Однако диалогический подход к тексту предполагает в нем «реальное, синхронное, востребованное, диалогическое сосуществование разумов разных эпох, использующих разные творческие концепты» (*Неретина С. С.* Тропы и концепты. М., 1999. С. 58).

¹⁷ *Makin M.* Nikolai Klyuev: Time and Text, Place and Poet. Evanston, 2010. P. 121.

¹⁸ См.: *Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature.* 1974/75. № 7/8. С. 47–82; (см. также вышеуказанную статью *Д. М. Сегала*; примеч. 9).

¹⁹ Там же. С. 61, 63.

²⁰ *Кузнецов В. Г.* Герменевтика и гуманитарное познание. М., 1991. С. 146.

²¹ *Неретина С. С.* История, миф, время, загадка. М., 1994. С. 134.

²² Библейская энциклопедия. М., 1991. С. 278.

²³ *Снегирев И.* Взгляд на православное иконописание // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология.* М., 1993. С. 104.

²⁴ Материалы для истории Хлыстовской и Скопческой ереси, собран. П. И. Мельниковым. Отдел III. Правительственные распоряжения о скопцах до 1826 // *Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских.* 1872. Кн. 3. С. 139.

²⁵ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956. Т. 2. С. 176.

²⁶ *Буслаев Ф. И.* Русский богатырский эпос // Сб. ОРЯС. Спб., 1887. Т. 42. С. 51.

²⁷ См.: *Бельченко Н.* «Плач о Сергее Есенине»: Ритуально-мифологическая интерпретация текста // *Canadian-American Slavic Studies*. 1998. Vol. 32. № 1–4. С. 31–40; *Киселева Л. А.* «Плач о Сергее Есенине» Н. А. Клюева // Столетие Сергея Есенина: Междунар. симпозиум. Есенинский сб. М., 1997. Вып. 3. С. 281–296.

²⁸ *Клюев Н. А.* Словесное древо: Проза. СПб., 2003. С. 253.

²⁹ *Субботин С. И.* Николай Алексеевич Клюев (1884–1937): Хронологическая канва жизни и творчества. Томск, 2009. С. 31, 41, 42.

³⁰ *Филиппов Б. А.* Николай Клюев: Материалы к биографии // *Клюев Н. Сочинения*: В 2 т. [Мюнхен], 1969. Т. 1. С. 114.

³¹ *Протопоп Аввакум.* Толкование от пророчества Исаина, глава 35 // *Бороздин А. К.* Протопоп Аввакум: Очерк из истории умственной жизни русского общества в XVII веке. Спб., 1900. С. 54. (Приложение).

³² *Иванов-Разумник.* Творчество и критика: Статьи критические: 1908–1922. Пг., 1922. С. 219.

³³ *Бирюков П.* Духоборцы: Сб. статей, воспоминаний, писем и др. документов: с приложением избранных духоборческих псалмов. М., 1908. С. 30.

³⁴ *Аверинцев С. С.* Указ. соч. С. 214.

³⁵ О ритуальном смысле подобных интертекстуальных реляций см.: *Киселева Л. А.* Есенинское слово в текстах Николая Клюева // *Canadian-American Slavic Studies*. 1998. Vol. 32. № 1–4. С. 75–92.

³⁶ *Клюев Н. А.* Словесное древо... С. 54.

³⁷ Там же. С. 51.

³⁸ Стихотворение «Чтоб пахло розой от страниц...».

³⁹ Широко распространенная в христианской изобразительной традиции монументальная композиция, которая основывается на тексте IX Притчи Соломона (Прит. IX, 1–11).



Б. О. Корман, Н. А. Ремизова

*О жанрово-родовой природе
поэмы А. П. Твардовского
«Василий Теркин»*

Обращаясь к изучению жанрово-родовой природы поэмы «Василий Теркин», исследователь естественным образом оказывается перед необходимостью уяснить для себя теоретический аспект работы. Речь идет, прежде всего, о специфике поэмы как таковой, ее содержательных возможностях и месте, занимаемом ею в системе литературных форм современности. Не стремясь к исчерпывающему решению этих проблем, мы ограничимся здесь формулировкой нескольких положений, которые, с одной стороны, определяют направление нашего анализа, а с другой стороны, подвергнутся в его ходе уточнению и конкретизации.

Две разновидности эпического рода в современной литературе суть поэма и роман. Они отличаются друг от друга по соотношению нормативной и познавательной функций. В поэме на первый план выдвигается нормативная функция, в романе — познавательная.

Поэма по преимуществу передает представление о высокой норме — о человеке и действительности, в которых воплотились коренные идеальные начала жизни. Роман же по преимуществу исследует действительность и человека, и самый идеал подвергается здесь пристальному изучению.

Разумеется, это различие поэмы и романа не носит абсолютно характера. С одной стороны, поэма, прямо и непосредственно соотносящая идеал и действительность, включает в себя, таким образом, известный момент анализа. С другой стороны, роман, как и всякое искусство вообще, утверждает норму. Но дело в преобладающей установке, в господствующей тенденции.

Отмеченные нами существеннейшие различия поэмы и романа по функции влекут за собой различие в характере соотношения

разных родовых начал и субъектном строе. В поэме мы наблюдаем преимущественное усиление лирического начала; для романа же существенно важно также драматическое начало.

Дело, однако, не только в разном количественном сочетании родовых начал, но и в специфичной роли каждого из них в пределах романной или поэмой разновидности современного эпоса.

В поэме пространственная точка зрения строит повествование о мире, который выступает как воплощение должного и прекрасного, или же реализует представление о состоянии мира, абсолютно противостоящем норме. В романе физическая точка зрения строит картину мира, который является объектом изучения.

В поэме, где объект тяготеет к прямому воплощению этико-эстетических полюсов, лирико-оценочная эмоция, в форме которой выступает оценочная точка зрения, отличается резкой определенностью и прямоотой. В романе же оценочная точка зрения передает отношение к таким объектам, которые находятся на разном расстоянии от нормы. Отсюда — бесконечное разнообразие оттенков лирико-оценочной эмоции.

* * *

Решая вопрос о жанрово-родовой природе поэмы «Василий Теркин», исследователи сходятся на том, что в поэме есть и эпическое, и лирическое начала. Одни на этом останавливаются и, не выясняя характера соотношения лирики и эпоса, пользуются понятием лиро-эпической поэмы, опираясь на более широкое представление о лиро-эпическом роде (А. Н. Макаров, Е. П. Любарева и др.). Другие исследователи стремятся выделить в соотношении эпического и лирического начал в поэме «Василий Теркин» господствующую родовую стихию: эпическую (А. М. Абрамов, П. С. Выходцев, И. Кузьмичев и др.) или лирическую (С. Я. Маршак, В. И. Гусев и др.). Эта позиция представляется нам плодотворной, и в дальнейшем мы сосредоточимся на вопросе о том, как соотносятся в поэме Твардовского эпос и лирика.

Очень многое в художественной структуре «Василия Теркина» обнаруживает принадлежность поэмы к миру эпической поэзии.

Прежде всего — основным предметом изображения является герой, не столько погруженный в свою внутреннюю жизнь, сколь-

ко сосредоточенный на практической деятельности, человек активный, сознающий и реализующий себя в единении с другими людьми. И дело не только в Теркине. Своими определяющими чертами он повторяется в эпизодических героях (генерале, старике, солдатесироте, шофере, танкистах и др.) и отчасти — в повествователе.

Главный герой поэмы — широкий и многогранный эпический характер, носитель всеобщих, всенародных черт. Отсюда масштабность, монументальность этого образа, ощущение цельности и подлинной эпической мощи, сказочный размах действий Теркина.

Как во всякой самобытной эпопее, в поэме Твардовского воспроизводится (если воспользоваться выражением Гегеля) «картина национального духа в нравственных устоях семейной жизни, в общественных условиях состояния войны и мира, в его потребностях, искусствах, обычаях, интересах, вообще <...> образ всего уровня и состояния сознания»¹. О широте и многообразии охвата действительности в поэме «Василий Теркин» с основанием пишут многие исследователи Твардовского, называя поэму эпопеей², энциклопедией жизни воюющего народа³ и т. д.

Эпический характер имеют и композиция, и сюжет поэмы, что проявляется в характерном для эпоса соотношении частей и целого: относительной самостоятельности, завершенности отдельных глав и незавершенности, разомкнутости целого. Главы написаны так, что каждая из них вполне может рассматриваться как самостоятельное, законченное стихотворение или маленькая поэма. Материал внутри глав строго организован вокруг каких-нибудь важных событий. Нередко сюжет отдельных глав приобретает драматический характер и реализуется в экспозиции, завязке, развитии действия, кульминации и развязке (например, в главах «Кто стрелял?», «Переправа», «Бой в болоте», «Про солдата-сироту» и др.).

Содержание отдельных глав, прикрепленных к реальным конкретно-историческим и конкретно-бытовым событиям, воспроизводит последовательность их развертывания во времени: отступление, оборона, наступление, окончание войны [главы «На привале», «Перед боем», «Переправа», «Теркин ранен», «Гармонь», «Два солдата», «Поединок», «Кто стрелял?», «Генерал», «Бой в болоте», «В наступлении», «Смерть и воин», «Теркин пишет», «Теркин-Теркин», «Дед и баба», «На Днепре», «По дороге на Бер-

лин», «В бане», «От автора» («Светит месяц. Ночь темна»)]. Другие главы, представляющие собою монологи повествователя или героя, замедляют развитие эпического сюжета: «О войне», «О награде», «О потере», «От автора» («Сто страниц минуло в книжке»), «О себе», «О любви», «От автора» («По которой речке плыть»).

Такой способ развития действия специфичен для эпоса. Как писал Гегель, «...эпическое изображение не только вообще задерживается на расписывании объективной реальности и внутренних состояний, но, помимо того, тормозит конечную развязку. Тем самым эпическое изображение приводит к многогранности»⁴.

«Книга про бойца» характеризуется предметностью, детальностью изображения жизни. При этом детали не есть некое поэтическое прибавление к сюжету, они важны как неотъемлемая часть сюжета, как необходимый элемент эпического видения и мироотношения.

Эпическое начало поэмы «Василии Теркин» находится в сложном соотношении с началом лирическим. Рассмотрим характер этого соотношения на разных уровнях организации произведения.

Прежде всего — рядом с эпическим героем, Теркиным, изображенным как в размышлениях, так и в действиях и поступках, в центре поэмы находится и другой герой, которого мы называем повествователем. С одной стороны, он, как всякий эпический повествователь, раскрывается в повествовании о Теркине. С другой же стороны, у него есть своя лирическая линия в поэме: он раскрывается через множество чисто лирических отступлений, выступая таким образом как лирический герой. При этом эпический и лирический герои не просто сосуществуют в поэме: первый вмещен в сознание второго как постоянный объект его внимания и любви:

С первых дней години горькой,
В тяжкий час земли родной,
Не шутя, Василий Теркин,
Подружились мы с тобой⁵.

Широта и многогранность проявлений Теркина не есть только широта эпического характера, как кажется на первый взгляд. В значительной степени впечатление широты создается за счет развертывания внутреннего содержания образа героя. Содержанием же

образа Теркина оказывается множество граней народного характера на разных ступенях его обогащения сознательностью, культурой, опытом активного участия в социальном преобразовании жизни⁶.

Широта охвата изображаемой действительности в поэме «Василий Теркин» служит для характеристики и героя, и повествователя. Но, поскольку герой вмещен в сознание повествователя, широта охвата действительности как элемент эпический выполняет в «Книге про бойца» в конечном счете лирическую функцию.

Сложное соотношение эпического и лирического обнаруживается и на уровне деталей. В поэме Твардовского встречаются детали, которые служат конкретному, предметному, пластическому изображению объективной реальности. Иными словами — эпические детали. Одни из них воссоздают действительность в звуковых образах:

Снег *шуршит*. Подходят двое.
Об лопату *звякнул* лом (277).

...пошли понтоны.
Громыкнул один, другой
Басовым, железным тоном,
Точно крыша под ногой (143), —

другие — в зрительных:

И *чернеет* там *зубчатый*...
Лес над *черною* водой (145).

И нырнул он в снег, как в воду,
Как мальчонка с лодки — в вир (270).

И в руках его пила,
Точно поднятая щука,
Острой спинкой повела (182), —

третьи — в осязательных:

Снег *шершавый*, кромка льда (143).

Жухлый лед в куски крошит (145).

...мыться снегом,
Снегом *жестким*, как песок (157).

Широкое использование предметных деталей не противопоказано и лирической поэзии. При этом «лирическую суть составляет не реальная объективность и ее пластическое изображение, а созвучие внешнему чувству, настроение, вызванное этим обстоятельством <...> так что, благодаря чертам, предоставленным нашему взору, не тот или иной предмет становится внешне воспринимаемым, но во внутреннем самосознании раскрывается чувство, вложенное в этот предмет»⁷.

Степень лиризации предметных деталей может быть различна. Возьмем два уже приводившихся нами примера, вмещающая теперь каждый из них в контекст:

— Стой! Идут за мною. Ищут <...>
Смерть хохочет во весь рот:
— Из команды похоронной.
— Все равно: живой народ.
Снег шуршит, подходят двое.
Об лопату звякнул лом (277).

В двух последних строках не просто воссоздается звуковая сторона ситуации, но передается напряженное внимание раненого, теряющего сознание героя, его желание выжить. Шуршание снега, звяканье лома о лопату, эмоционально нейтральные в другом контексте, для Теркина — знаки жизни, имеющие резко выраженное положительное значение.

Большая степень лирической насыщенности предметных деталей обнаруживается в другом примере:

И чернеет там зубчатый
За холодную чертой
Неподступный, непочатый
Лес над черною водой.

Под влиянием контекста (даже не главы, а только приведенных строк) происходит обогащение эмоционального слова *зубчатый*. Семантика слова включает в себя и предметное значение, и эмоциональное. В разных словах эти значения соотносятся по-разному: в одних преобладает предметное, в других — эмоциональное.

В эпическом произведении слово ориентировано на выявление предметного значения, в лирическом — на выявление эмоционального значения. Сочетаясь со словами «чернеет», «неподступный», «непочатый», слово «зубчатый» реализует свое не очень выявленное в словарном бытовании эмоциональное значение: зловещий, ошестинившийся зубцами, как грозная преграда. В слове «черная» (черная вода) лирический контекст, сохраняя его предметное значение, акцентирует, выдвигает на первый план эмоциональное значение слова: страшная, несущая горе и смерть.

До сих пор мы говорили о том, как контекст выявляет, усиливает заслоненное, отодвинутое предметным, эмоциональное значение детали, слова. Посмотрим, как под влиянием контекста в словах появляется новое эмоциональное значение, иначе говоря — происходит *эмоциональное переосмысление слов*. Проследим это на названиях глав. Содержание главы изменяет, эмоционально перестраивает название — иногда уже первыми строчками, иногда — начиная с середины, иногда в заключительных строках. И обогащенное, эмоционально переосмысленное название определяет основной тон всей главы, эмоциональное звучание отдельных слов и деталей.

Наиболее явно этот процесс прослеживается на названии главы «Переправа». Вне главы слово «переправа» имеет следующее предметное значение: переезд или переход через реку или вообще трудно, неудобно проходимое место. По эмоциональному содержанию оно нейтрально⁸. В контексте главы переосмысливается и конкретизируется прежде всего его предметное значение: это не просто переправа, а переправа на войне, и именно на войне 1941–45 годов, развернувшейся на огромной территории со многими реками, озерами и болотами. Это одна из сложнейших военных операций, это бой «святой и правый, / Смертный бой не ради славы, / Ради жизни на земле».

Но такое предметное переосмысление уже есть в то же время само по себе резко выраженное изменение эмоционального содержания слова. Дважды повторенное, как вздох-возглас, слово «переправа» означает, по определению самого поэта, «бой, кровь, потери, гибельный холод ночи и великое множество людей, идущих на смерть за Родину» (172).

Путь и средство этого семантического преобразования слова обнаруживается, если сопоставить начало главы «Переправа» в окончательном тексте и в одном из вариантов.

Окончательный текст:

Переправа, переправа!
Берег левый, берег правый,
Снег шершавый, кромка льда...
Кому память, кому слава,
Кому темная вода, —
Ни приметы, ни следа (143).

Один из вариантов:

Кому смерть, кому жизнь, кому слава,
На рассвете началась переправа.
Берег тот был, как печка, крутой,
И, угрюмый, зубчатый,
Лес чернел высоко над водой,
Лес чужой, непочатый (370).

Прежде всего, изменяется ритм. Место трехсложного размера занимает хорей, укорачивается стиховая строка и уменьшаются словосочетания, доходящие до одного слова (переправа). Наконец, появляются эллиптические формы и за их счет — восклицательные предложения. В результате эпически-раздумчивый строй отрывка сменяется лирически-взволнованным, вызывающим к жизни новое эмоциональное значение слова «переправа».

Переосмысление названия начинается с первых строк и завершается последними, повторяющими начало и рисующими обобщенный образ боя:

Переправа, переправа!
Пушки бьют в кромешной мгле.
Бой идет святой и правый,
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле (151).

Переосмысленное название в свою очередь эмоционально «за-ряжает» отдельные, казалось бы, нейтральные детали. Определе-

ния «левый» и «правый» («Берег левый, берег правый») воспринимаются теперь как «свой» и «чужой», «наш» и «вражеский», «безопасный» и «сулящий гибель»⁹.

Как будто чисто изобразительные пластические детали «Снег шершавый, кромка льда» приобретают теперь резко оценочное эмоциональное значение: они передают ощущения участников переправы, воссоздавая память их оцарапанных о снег щек и ладоней, память пальцев, скользивших по ненадежной, острой кромке льда.

Аналогичное явление можно пронаблюдать на названиях большинства глав.

До сих пор мы говорили о предметных деталях, имеющих в поэме «Василий Теркин» двунаправленное родовое значение. Следует, однако, иметь в виду, что и количественно и качественно очень важную роль в поэме играют лирические детали, носителями которых являются слова не столько предметного, сколько эмоционального значения, то есть лирические детали в чистом виде.

С помощью слов, в допоэтическом бытовании которых выдвинуто эмоциональное начало, они выражают отношение к изображаемому:

*И ненужной горькой лаской
Растревожил он ребят (210);
В бой, вперед, в огонь кромешный,
Он идет, святой и грешный,
Русский чудо-человек (297);
Со страшным ревом
Самолет ныряет вниз (211);
Но сквозь шум и гам веселый (286), —*

настроения, вызываемые изображаемым:

*На печальном том задворке
У покинутых дворов
Держит фронт Василий Теркин (200), —*

внутренние состояния героев или повествователя:

*И с печалью горделивой
Он начнет в кругу внучат
Свой рассказ неторопливый (266);*

И, томим тоской жестокой,
Одинок, и слаб, и мал,
Он с мольбой, не то с упреком
Уговариваться стал (276);

И такой тоской родною,
Сердце сразу обволокло (210);

Я дрожу от боли острой,
Злобы горькой и святой (235);

В душу вновь они вступали
С одинаковою той
Властью правды и печали,
Сладкой горечи святой (269).

Сами по себе такие примеры ничего не решают. Аналогичные детали можно найти и в произведениях другого рода, например, в «Тихом Доне» Шолохова. Дело, однако, в том, что «Василий Теркин» — произведение не прозаическое, а стихотворное, и слово (деталь) в нем под действием закона «тесноты стихового ряда» (Ю. Тынянов) выступает как шитое, особым образом подчеркнутое. А главное — дело в *насыщенности* текста «Книги про бойца» лирическими деталями: воистину здесь количество переходит в качество.

Выше уже отмечалось своеобразие сюжетно-композиционной организации «Василия Теркина» как эпического произведения и указывалось, что в основе сюжетно-композиционного движения лежит изображение последовательности определенных конкретно-исторических событий.

С этим принципом и в пределах поэмы в целом, и в пределах отдельных глав сочетается другой принцип композиции: эмоционально-лирический. Начнем с композиции отдельных глав. Прежде всего, выделим чисто лирические главы (десять из тридцати), где в основе сюжетного движения лежит последовательность мыслей и чувств повествователя (четыре главы «От автора», а также «О себе», «О любви») или Теркина (главы-монологи героя «О войне», «О награде», «О герое», «Теркин пишет»). Это случай

ясный. Гораздо сложнее организация тех глав, где лирическое начало сочетается с эпическим. Рассмотрим одну из них — «Про солдата-сироту».

В этой главе можно наметить эпический сюжет. Солдат, прошедший через всю войну с первого ее дня, отступавший, дважды раненный, наступая с боями, заходит в свою деревню и не узнает ее: деревня сожжена, его дом разрушен, семья погибла. А он должен продолжать свой фронтовой путь.

Однако содержание главы не укладывается в рамки такого сюжета. За его пределами остались характеристики, даваемые повествователем, его размышления и настроения, вызванные близкой победой, его сопереживание со своим героем, его предположения о состоянии, думах и возможной судьбе героя. Образ солдата-сироты не существует в главе вне сознания повествователя, очень лично, как о самом себе, рассказывающего о герое. Рассказ о судьбе солдата является одним из элементов большого лирического сюжета главы.

Этот сюжет развивается как взаимодействие, столкновение двух противоположных эмоционально-лирических тем, настроений повествователя, вызванных победой и памятью о потерях и поражениях, ценою которых досталась победа. В начале главы господствует тема победы, радости и гордости победителей: «Нынче речи о Берлине. / Шутки прочь, — подай Берлин» (316). Но здесь же, исподволь, скупыми деталями воссоздаваемая, возникает и тема памяти о потерях:

И давно уж не в помине,
Скажем, древний город Клин.
И на Одере едва ли
Вспомнят даже старики,
Как полгода с бою брали
Населенный пункт Борки (316).

Упоминание о населенном пункте Борки вызывает ассоциации с главой «Бой в болоте»: «Был он долгие до тоски, / Летний бой за этот самый / Населенный пункт Борки» (246). Сдержанные строки из главы «Про солдата-сироту» («А под теми под Борками / Каждый камень, каждый кол / На три жизни вдаль в память / Нам

с солдатом-земляком» [316]) обогащаются трагедийным пафосом ассоциирующегося с ними конца главы «Бой в болоте»: «...в трясине, в ржавой каше / Безответно — в счет, не в счет — / Шли, ползли, лежали наши / Днем и ночью напролет <...> День придет — еще повстанут / Люди в памяти живой. // И в одной бессмертной книге / Будут все навек равны — / Кто за город пал великий, / Что один у всей страны <...> Кто за тот, забытый ныне, / Населенный пункт Борки» (247).

Но это настроение-ассоциация, наслаиваясь на господствующее настроение радости и победы, не меняет его характера: о солдате, об отступлении рассказывается в оптимистическом, шутивно-ироническом тоне. О солдате говорится: «...такой же был веселый, / Наподобие меня» (316), об отступлении: «Приходилось парню драпать, / Бодрый дух всегда берег, / Повторял: “Вперед на запад”, / Продвигаясь на восток» (316).

Затем в сдержанно-радостный, шутивно-иронически начатый рассказ о солдате врывается трагический мотив мучительных поисков своей части из главы «Про солдата-сироту»:

«В общем, битый, тертый, жженный, / Раной меченный двойной, / В сорок первом окруженный, / По земле он шел родной. // Шел солдат, как шли другие, / В неизвестные края: / “Что там, где она, Россия? / По какой рубеж своя?..” // И в плену семью кидая, / За войной спеша скорей, / Что он думал, не гадаю, / Что он нес в душе своей» (317).

Так впервые открыто обнаруживается в слове трагическая тема — тема потерь, тема солдата-сироты. Но ненадолго: снова преобладающей становится тема победы, радости, силы. Все трудности и утраты воспринимаются сквозь призму победы: «Но какая ни морока, / Правда правдой, ложью ложь. / Отступали мы до срока, / Отступали мы далеко, / Но всегда твердили: ”Врешь!”» (317–318).

Споря с мотивом отступления и скитаний («Что там, где она, Россия? / По какой рубеж своя?..»), крепнет, разворачивается и утверждается с огромной экспрессией тема победного наступления: «И до малого селенья / Та из плена сторона / Не по шучьему веленью / Вновь сполна возвращена. / По веленью нашей силы, / Русской, собственной, своей. / Ну-ка, где она, Россия, / У каких гремит дверей!» (318).

Достигнув кульминации, эта тема уходит, сохраняя (несколько приглушенной иронией) высокий лирический накал, на котором вводится сменяющая ее тема: «Дом родной, жена ли, дети, / Брат, сестра, отец иль мать / У тебя вот есть на свете — / Есть куда письмо послать. // А у нашего солдата — / Адресатом белый свет. / Кроме радио, ребята, / Близких родственников нет» (319).

И затем тоска по дому и горе солдата выражаются открыто, хотя и не прямо, а через эмоционально очень активные детали: «На земле всего дороже, / Коль имеешь про запас / То окно, куда ты сможешь / Постучаться в некий час. // На походе за границей, / В чужедальной стороне, / Ах, как бережно хранится / Боль-мечта о том окне! // А у нашего солдата, — / Хоть сейчас войне отбой, — / Ни окошка нет, ни хаты, / Ни хозяйки, хоть женатый, / Ни сына, а был, ребята, / Рисовал дома с трубой...» (319).

В развитие второй темы ведется сдержанный и в то же время потрясающий драматизмом рассказ о посещении родной деревни:

Край известный до куста.
Но глядит — не та дорога,
Местность будто бы не та.
Вот и взгорье, вот и речка,
Глушь, бурьян солдату в рост,
Да на столбике дощечка,
Мол, деревня Красный Мост
<...>
У дощечки на развилке,
Сняв пилотку, наш солдат
Постоял, как на могилке,
И пора ему назад (320).

Наконец, в развертывании второй лирической темы наступает самый сильный момент: горе солдата прорвалось наружу, и изображение его действует тем пронзительнее, что горе не отделено от быта; все погибли, но надо есть, и жить, и воевать: «Но, бездомный и безродный, / Воротившись в батальон, / Ел солдат свой суп холодный / После всех, и плакал он» (320).

Но теперь, доведенная до своего предела, вторая тема отгесняется, заслоняется первой — темой победы¹⁰: «Так-то с ходу ли,

не с ходу, / Соступив с родной земли, / Пограничных речек воду / Мы с боями перешли. // Счет сведен, идет расплата, / На свету, начистоту» (322).

Заключительная часть главы построена на слитном звучании обеих тем, получивших новое значение — *расплаты*. В последний раз как самостоятельная появляется тема солдата-сироты и тут же вливается в тему победы:

«Где он нынче на поверку. / Может, пал в бою каком, / С мелкой надписью фанерку / Занесло сырым снежком. // Или снова был он ранен, / Отдохнул, как долг велит, / И опять на поле брани / Вместе с нами брал Тильзит? // И, Россию покидая, / За войной спеша скорей, / Что он думал, не гадаю, / Что он нес в душе своей. // *Может, здесь еще бездомней / И больней душе живой*» (322).

Троекратно повторенные в финале строки о расплате и солдата-сироте воспринимаются как призыв и как обещание не забыть обо всех, кто заплатил за победу самой дорогой ценой.

Счет велик, идет расплата,
И за той большой страдой
Не забудемте, ребята,
Вспомним к счету про солдата,
Что остался сиротой.

Грозен счет, страшна расплата
За миллионы душ и тел.
Уплати — и дело свято.
Но вдобавок за *солдата*,
Что в войне осиротел
<...>
День идет за ночью следом,
Подведем штыком черту.
Но и в светлый день победы
Вспомним, братцы, за беседой
Про солдата-сироту... (323).

Таких глав, как «Про солдата-сироту», с прямо выраженным и преобладающим лирическим началом, в поэме немного. Гораздо чаще встречаются главы с выдвинутым повествовательным началом. Анализ, однако, показывает, что лирический сюжет

есть и в них. И это определяет их место в общем эмоционально-лирическом движении поэмы.

Так выглядит количественный аспект эмоционально-лирического движения в поэме (больше — меньше, сильнее — слабее). Но он обретает смысл и значение лишь постольку, поскольку он подчинен аспекту качественному и работает на него. Качественный же аспект — это закономерное движение самих чувств и мыслей в пределах поэмы. В основе эмоционально-лирического сюжета поэмы «Василий Теркин» лежит движение общенародных чувств и настроений на разных этапах Великой Отечественной войны. В этом смысле «Василий Теркин» есть эмоционально-лирическая летопись войны.

Поэма имеет очень распространенную для лирических (особенно — музыкальных) произведений трехчастную композицию. Ее тридцать глав объединяются в три части, обрамленные четырьмя главами «От автора», которые играют роль своеобразных вступлений-заключений.

* * *

Мы охарактеризовали сложное соотношение лирического и эпического начал в поэме «Василий Теркин». Подводя итоги, можно сказать, что эпическое в ней выступает в лирической функции, является средством выражения лирического. Следует, однако, обратить внимание на то, что лирика здесь отличается особым характером. Во-первых, это лирика, передающая социальную точку зрения, которая требует и широкого введения эпического материала, и использования некоторых эпико-драматических форм. Во-вторых, это не стихотворение, а поэма, то есть жанр, предполагающий широкое развертывание эпических элементов: сжатые мотивы превращаются в сцены, детали — в описания, реплики — в монологи.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Памяти профессора В. П. Скобелева: Проблемы поэтики и истории русской литературы XIX–XX вв. / Под ред. С. А. Голубкова, Н. Т. Рымаря. Самара, 2005. С. 45–58.

¹ Гегель. Сочинения. М., 1958. Т. 14. С. 241.

² «“Василий Теркин” <...> эпопея о человеке-народе, который навсегда пришел жить на эту землю и бороться “ради счастья» на ней”» (Абрамов А. М. Лирика и эпос в поэзии Великой Отечественной войны. М., 1973. С. 23).

³ Лазарев Л. На переднем крае // Литература и современность. М., 1970. С. 267.

⁴ Гегель. Сочинения. Т. 14. С. 267–268.

⁵ Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 5 т. М., 1966. Т. 2. С. 123. В дальнейшем цитаты в тексте даны указанием страницы.

⁶ См. об этом: Ремизова Н. А. Автор в поэме А. Т. Твардовского «Василий Теркин» // Проблема автора в художественной литературе. Воронеж, 1969.

⁷ Гегель. Сочинения. Т. 14. С. 309.

⁸ Эмоциональную активность это слово приобретает только в фольклоре, где переправа через реку есть символ брака.

⁹ Определяющее влияние названия и контекста на детали становится особенно наглядным, если сравнить одинаковые по предметному значению детали из разных глав. Так, «берег правый» мы встречаем в главах «Переправа» и «На Днепре». И если в первой главе он имеет эмоциональное значение «чужой», «враждебный», «сулящий гибель»:

Берег правый как стена <...>
И чернеет там зубчатый
За холодную чертой
Неподступный, непочатый
Лес над черною водой, —

то в ином контексте («На Днепре») деталь «берег правый» в аналогичной ситуации переправы наполняется другим, противоположным эмоциональным значением:

А ребятам берег правый
Свесил на воду кусты.
Подплывай, хватай за гриву,
Словно доброго коня,
Передышка под обрывом
И защита от огня (312).

¹⁰ Становится очевидным композиционный принцип этой главы, логика смены тем: доведенная до предела тема отступает перед второй, которая тоже стремительно развивается до кульминации и на самой высокой ноте уступает место первой. Иногда резкость смены смягчается относительно нейтральными формулами перехода — вроде: «Срок иной, иные даты», «Должен был солдат и в горе / Закусить и отдохнуть» и т. д.



Е. А. Егоров

Развитие гоголевской поэтики в поэме Вен. Ерофеева

Слово «поэма» применительно к прозаическому тексту неизбежно отсылает к «Мертвым душам» Гоголя. И мимо этого, разумеется, не могли пройти исследователи «Москвы – Петушков»: «Формообразующая роль выпивки заключается у Ерофеева в том, что процесс опьянения героя идет у него рука об руку с расширением того художественного пространства, в котором герой существует и действует, выходом его из узких пределов быта в беспредельный план бытия. Происходит “взрыв” в мире детерминированной реальности и переход всех его компонентов в некое иное измерение <...> И в этом новом измерении поездка Венички в Петушки оказывается только поводом к безгранично широкой постановке вопроса о смысле и сущности человеческой жизни в объеме всей известной нам истории. Здесь и лежит разгадка так смущающего всех слова “поэма”. Прибавлю, что совершенно аналогично обстоит дело и с “Мертвыми душами”»¹.

Все процитированное, на наш взгляд, абсолютно справедливо, за исключением последней фразы. Проблема в том и заключается, что с «Мертвыми душами» дело обстоит не совершенно аналогично, начиная с того, что в слове «поэма» у Ерофеева есть интертекстуальная отсылка, а у Гоголя — нет, и кончая принципиально иным способом организации лирического начала. Об этом — подробнее.

Действительно, так же, как и у Гоголя, у Ерофеева все описываемые события (причем события подчеркнуто низменного порядка) оказываются в конечном счете поводом к созданию образа переживания, превращая эпическое произведение в лирическое. Но у двух сравниваемых авторов указанная тенденция имеет разную степень

выраженности. У Гоголя поглощение эпики лирикой происходит скачкообразно, когда большие отрывки откровенно эпического характера чередуются с так называемыми «лирическими отступлениями».

Здесь нелишне вспомнить концепцию Ю. М. Лотмана, согласно которой проза выступает как «минус-поэзия». «Художественная проза, — пишет Лотман, — возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание»². Несмотря на то, что Лотман употребляет термины «проза» и «поэзия», речь он ведет фактически о способах художественной организации в эпическом и лирическом родах. В соответствии с логикой этой концепции, «Мертвые души», очевидно, представляют собой уже следующий этап, своего рода «минус-прозу». Различия Гоголя и Ерофеева, если так можно выразиться, в длине этого минуса. У Ерофеева уже чрезвычайно сложно вычленировать эпическое повествование и лирические отступления. У Гоголя, несмотря на силу лирического обобщения, еще очень сильны и, безусловно, самоценны, скажем так, «рудименты» эпического стиля, когда происходит «преодоление осколочности современной жизни в некоей истории — фабуле, связанной со схемами коллективного сознания»³, когда автор «разрабатывает каждый эпизод в ширину, пространственно — тем самым полагая единство человека с окружающим его миром»⁴. Ерофеев же по преимуществу работает в пространстве не физическом, а культурном. «Осколочность современной жизни» преодолевается у него не столько соответствующей фабулой, сколько созданием широкого интертекстуального пространства, в которое помещена эта фабула. Так, в частности, в ходе сюжетного развертывания все отчетливее проступает ориентация фабулы «Москвы – Петушков» на евангельский текст как своего рода инвариант, по отношению к которому бытовая история Венички теряет свое самостоятельное значение. Именно общекультурное, интертекстуальное пространство заполняет в последних главах пустые вагоны электрички. Фабула как будто перестает существовать и превращается в проекцию истории распятия Христа и различных ее переосмыслений.

Очевидно, что слово «поэма» как нельзя лучше подходит для обозначения такой художественной структуры, которая сочетает в себе, с одной стороны, мощное лирическое начало, и, с другой

стороны, развитую сеть интертекстуальных отношений как результат трансформации эпических элементов, присущих традиционному романному мышлению. Более того, слово «поэма» эту сеть завязывает, поскольку оно, как уже говорилось, само является отсылкой к «Мертвым душам». Благодаря этому читатель уже с самого начала должен быть подготовлен, во-первых, к тому, что «низменная», бытовая история будет иметь не самоценное значение, но содержать выход в бытийный план, как это происходит в аналогичном жанровом образовании у Гоголя. Во-вторых, эта отсылка заставляет воспринимать ерофеевское произведение в русле гоголевской проблематики. Сформулируем ее так: существование человеческой личности в ситуации ее отчуждения от различных форм целостности и единства⁵. В-третьих, такая ориентированность позволяет узнавать скрытые цитаты и заимствованные мотивы, которые без этой ориентированности легко могут остаться непрочитанными, что значительно обеднило бы восприятие «Москвы – Петушков». Последнее особенно актуально в связи с тем, что в «Москве – Петушках» нет ни одной прямой цитаты из гоголевских произведений. Тем не менее, авторское обозначение жанра обязывает к поиску в ерофеевском тексте скрытых аллюзий, реминисценций из «Мертвых душ». Так, в «Москве – Петушках» насчитывается 17 цитат, близких по семантике сочетанию *мертвые души*. Перечислим их все:

Один мой знакомый говорил, что кориандровая действует на человека антигуманно, то есть, укрепляя все члены, **ослабляет душу**⁶ (36).

И грубы-то ведь, подчеркнуто грубы <...> когда он **малодушен** и тих! <...> «Всеобщее **малодушие**» — да ведь это спасение ото всех бед, это панацея, это предикат величайшего совершенства! (41).

Я сник и **растерял душу** (41).

Они своими угрюмыми взглядами **пронзали мне душу** (48).

Ты ведь знаешь и сам, что вторая по счету утренняя доза <...> **омрачает душу** (57).

Я болен душой, но не подаю и вида <...> Я только и делаю, что симулирую душевную здоровье (58).

И знаю: и сегодня будет то же, тот же хмель и то же **душегубство**... Вы мне скажете: так что же, Веничка, ты думаешь, ты один у нее такой **душегуб**? (65).

Значит ли это, что я **огрубел душою** за десять лет? (66)

Уходи от меня, **душегуб**, совсем уходи! (94)

Я онемел и заметался по всему вагону, благо в нем уже **не было ни души** (122).

А когда очнулся — в вагоне **не было ни души**, и Петр куда-то исчез. <...> Странно было слышать хлопанье дверей во всех вагонах: оттого странно, что ведь ни в одном вагоне **нет ни души** <...> Я лежал, **как труп**, в ледяной испарине... (126)

Я знаю, знаю, ты раздавлен, всеми членами и всею **душой** ты **раздавлен**... (130).

Сейчас ты все узнаешь, и почему **нигде ни души**, узнаешь... (130)

Надо сорок раз подряд глубоко, глубоко, как только возможно, вздохнуть, и выдохнуть столько же, из глубины сердца, — и тогда ты **испустишь душу** (130)

Да если **б** и **встретилась живая душа** — смог бы ты разве разомкнуть уста, от холода и от горя?» (130)

Ибо жизнь человеческая не есть ли минутное **окосение души**? и **затмение души** тоже? (131)

Петушинский райсобес — а за ним тьма во веки веков и гнездилище **душ умерших**... (134).

Не все из перечисленных цитат функционируют одинаково. Сочетания, указывающие на «имманентные» признаки души (*малодушие*) отсылают к идеологии сентиментализма — *малодушие* у Ерофеева почти тождественно *щепетильному сердцу*. В главе «Черное – Купавна» эта связь проявляется открыто. Один абзац заканчивается словами: «не желая плакать, заплакал». Следующий — словами: «хотел я заплакать — и уже не мог». И следом за тем: «Тогда значит ли это, что я огрубел душою за десять лет? Тоже — не значит. Скорее даже наоборот, но заплакать все-таки не заплакал...» (66).

Связь мотива *мертвых душ* с сентиментализмом заложена уже в комплексе заглавия и жанрового определения — жанр отсылает к Гоголю, а заглавие — к «Путешествию из Петербурга в Москву» Радищева. «Поэтичность» у Ерофеева также сродни сентиментальности: «Я обращаюсь ко всем, чье сердце открыто для поэзии и сострадания» (42). Связь эта не случайна: именно из-за своей «сентиментальности» (*малодушия*) веничкина душа и гибнет (становится *мертвой душой*).

Следует обратить внимание на не просто «мертвость», но «убиенность» души в другой части упомянутых цитат (*пронзали душу, омрачает душу, душегуб* и т. п.). В этом контексте устанавливается связь между словами *душа* и *душить*, особенно ярко проявившаяся в следующем эпизоде:

Плохо только вот что: вдруг да они заметили, что я сейчас там на площадке выделявал? Кувыркался из угла в угол, как великий трагик Федор Шаляпин, с рукою на горле, как будто меня что душило?

Ну да впрочем, пусть. Если кто и видел — пусть. Может, я там что репетировал? Да... В самом деле. Может, я играл в бессмертную драму «Отелло, мавр венецианский»? Играл в одиночку и сразу во всех ролях? Я, например, изменил себе, своим убеждениям: вернее, я стал подозревать себя в измене самому себе и своим убеждениям: я себе нашептал про себя, — о, такое нашептал! — и вот я, возлюбивший себя за муки, как самого себя, — я принялся себя душить. Схватил себя за горло и душу. Да мало ли, что я там делал? (46).

В предложении «Схватил себя за горло и душу» слово *душу* можно прочитать с разным ударением — как глагол и как существительное. Особое положение этого слова подчеркивается еще и тем, что в течение всего приведенного отрывка автор употребляет глаголы исключительно в форме прошедшего времени, а глагол *душу* (если читать его как глагол) — в форме настоящего.

Обнаруживающаяся здесь рядоположность горла и души (восходящая к мифологическому представлению о горле как месте обитания души) позволяет рассматривать в контексте поэмы значения слов *горло* и *душа* как смежные. Особенно отчетливо это проявляется при сопоставлении фраз «Они своими угрюмыми взглядами пронзали мне душу» и «Они вонзили мне шило в самое горло»⁷

(причем в обоих случаях *они* — это некие *четверо*), что позволяет пополнить список цитат, развивающих мотив «убиваемой» души:

Так и метался в четырех стенах, **ухватив себя за горло**, и умолял Бога моего не обижать меня (45).

И пил уже не так, как пил у Карачарова, нет, теперь я пил без тошноты и без бутерброда, из **горлышка**... (57).

Отметим, что *горлышко*, как и *горло*, сохраняет контекстуальные связи с *душой*, что актуализируется в продолжении процитированного эпизода:

Ты ведь знаешь и сам, что вторая по счету утренняя доза, если ее пить из **горлышка**, — **омрачает душу**, пусть не надолго, только до третьей дозы, выпитой из стакана, — но все-таки **омрачает** (57).

Связь горлышка и мрака затем повторяется, уже в «ином измерении»:

А я — что мне оставалось? — я сделал из **горлышка** шесть глотков и снова припал головой к окошку. **Чернота** все плыла за окном... (115).

Другие цитаты:

Остаток кубанской еще вздымался совсем недалеко от **горла**, и потому, когда мне сказали с небес:

— *Зачем ты все дотил, Веня? Это слишком много...*

Я от **удушья** едва сумел ответить... (59)

Согласен с вами: он невзрачен по вкусовым качествам, он в высшей степени тошнотворен, им уместнее поливать фикус, чем пить его из **горлышка**... (76)

Этот круг, порочный круг бытия — он **душит меня за горло!** (83).

И, наконец:

Они даже не дали себе отдышаться — и с последней ступеньки бросились меня **душить**, сразу пятью или шестью руками, я, как мог, отцеплял их руки и защищал свое **горло**, как мог. <...>

Они **вонзили мне шило** в самое **горло**... (136).

Таким образом, гоголевский мотив *мертвых душ*, в поэме Вен. Ерофеева трансформируется и обретает самостоятельное бытие в качестве мотива «убиваемой души».

Обратим внимание еще на одно сходство мотивов:

Я буду **молчать**, опущу глаза и буду **молчать**, и эта **немота** знакома всем, кто знает исход многодневного и тяжелого похмелья. Ибо жизнь человеческая не есть ли минутное **окосение души?** и **затмение души** тоже? (131).

Этот эпизод перекликается с «минутой **молчания**» в начале поэмы, в главе «Москва. К поезду через магазин»:

Ровно минуту, мутно глядя в вокзальные часы, я **стою как столб** посреди площади Курского вокзала. Волосы мои развеваются на ветру, то дыбом встают, то развеваются снова. Такси обтекают меня со всех четырех сторон. Люди — тоже, и смотрят так дико: думают, наверное, — **извзавать** его вот так, в назидание народам древности, или не извзавать?» (42).

В процитированных эпизодах актуализируется мотив «онемения — окаменения», входящий у Гоголя в комплекс мотивов *мертвых душ*⁸. Онемение и окаменение у персонажей Гоголя наступает как реакция на «неправильность» хода событий, вмешательство чужеродных, потусторонних сил в естественный и гармонический процесс. То же самое мы обнаруживаем и у Ерофеева, и в вышеприведенных цитатах, и в нижеследующих:

Два или три раза я останавливался и **застывал на месте** — чтобы унять в себе дурноту (39).

Они, все четверо, глядели на меня уничтожающе. Я пожал плечами и безнадежно **затих** (49).

Я **застывал** посреди авеню, чтобы разрешить мысль: «В мире пропагандных фикций и рекламных вывертов — откуда столько самодовольства?» (96).

И так мне грустно было от этих гонок! Сердце исходило слезами, но **немотствовали** уста (97).

Да если б и встретилась живая душа — смог бы ты разве **разомкнуть уста**, от холода и от горя? Да, от горя и холода... О, **немота!** (130).

Особенно показателен следующий отрывок:

И я смотрю и вижу, и поэтому скорбен. <...> Из чего это месиво — сказать затруднительно <...> но больше всего в нем «скорби» и «страха». <...> И еще **немоты**. <...> К примеру: вы видели «Неутешное горе» Крамского? <...> Так вот, если бы у нее, у этой **оцепеневшей** княгини или боярыни, какая-нибудь кошка уронила бы в эту минуту на пол что-нибудь такое <...> что ж она? Стала бы суматошиться и плескаться руками? Никогда бы не стала... <...> Вот так и я (58–59).

Но если у Гоголя ситуации оцепенения, онемения-окаменения и «быстрой езды» встречаются эпизодически и находятся в ряду фабульных событий, то у Ерофеева эти ситуации присутствуют *перманентно*, формируя по преимуществу образ переживания и фактически не имея фабульного значения. Благодаря этому создается образ мироустройства, несовершенства которого уже не имеют характера случая, не являются событием, но превращаются в сущностную характеристику этого мироустройства.

Пожалуй, все гоголевские тенденции достигают предела в одной фразе Ерофеева, повторяющейся в тексте дважды: «Поезд остановился как вкопанный». Каменеет, застывает даже «быстрая езда», весь комплекс мотивов «мертвых душ» сходится в одной точке. Причем в одном из случаев «поезд, как вкопанный, остановился на станции Орехово-Зуево» (105). А именно с этого места поэмы события начинают приобретать отчетливо трагический характер. Кроме того, «вкопанность» вызывает ассоциации с памятником (развитие уже упоминавшегося эпизода «минута молчания» и, следовательно, мотива смерти).

Мир «Москвы–Петушков» становится как бы реализацией предсказания героя первой редакции гоголевского «Портрета»: «Уже давно хочет народиться антихрист, но не может, потому что должен родиться сверхъестественным образом; а в мире нашем все устроено всемогущим так, что совершается все в естественном порядке, и потому ему никакие силы, сын мой, не помогут прорваться в мир. Но земля наша — прах перед создателем. Она по его законам должна разрушаться, и с каждым днем законы природы будут становиться слабее и от того границы, удерживающее сверхъестественное, приступнее»⁹.

Ерофеев еще в начале поэмы откликается на эту цитату: «Все так. Все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян» (37), — и строит мир, в котором все происходит *медленно и неправильно*, все границы *приступны*, и сверхъестественное неудержимо заполняет последние страницы поэмы. Не случайно ревизора «на петушинской ветке никто не боится». Гоголевская по духу ситуация всеобщего страха, когда «безбилетники бежали сквозь вагоны паническими стадами, увлекая за собой даже тех, кто с билетом», — в прошлом. Теперь «хор Эринний бежал обратно, со стороны головного вагона, сумбурным стадом. Все заклобылось», потому что мир без границ обращается в хаос, в торжество разрушительных сил, «поезд “Москва–Петушки” летит под откос».

Таким образом, при анализе обнаруживается, что комплекс мотивов «мертвых душ» имплицитно присутствует в «Москве–Петушках». Вен. Ерофеев развивает в своем произведении тенденции гоголевской поэтики, доводя их до логического предела.

Кроме того, произведенный анализ дает представление о таком способе организации художественного текста, в котором центробежность интертекстуальных элементов приобретает центростремительный характер. «Чужое» слово, не теряя своей «чужести», становится «своим», органической частью вновь созданной смысловой целостности. На наш взгляд, произведение Ерофеева явилось ярким воплощением тенденций развития новейшей литературы: от игры цитатами ради самой игры к вовлечению их в новую целостность, поглощению «чужих» смысловых интенций авторской.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Литературный текст: проблемы и методы исследования. 7. Анализ одного произведения: «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева: Сб. науч. трудов / Твер. гос. ун-т. Тверь, 2001. С. 25–31.

¹ *Смирнова Е. А.* Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература. 1990. № 3. С. 64.

² *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 79.

³ *Рымарь Н. Т.* Поэтика романа. Куйбышев, 1990. С. 27.

⁴ Там же.

⁵ Об этом, а также о комплексе мотивов «мертвых душ» см. подробнее: *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1979.

⁶ Поэма цитируется по изданию: *Ерофеев В. В.* Оставьте мою душу в покое. М., 1995 – с указанием страниц в тексте.

⁷ Ср. с цитатой из пьесы Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора: «Я решил покончить с собой, бросившись на горкомовский шпиль <...> И когда уже мое горло было над горкомовским острием, а горкомовское острие — под моим горлом...» (93). Сам Венедикт Ерофеев умер от рака горла.

⁸ В этот комплекс входит и мотив «быстрой езды», также актуализированный у Вен. Ерофеева («Поезд всё мчался сквозь дождь и черноту» [126]).

⁹ *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1984. Т. 3. С. 247–248.



Ю. Б. Орлицкий

«Москва – Петушки»

как ритмическое целое

(Опыт интерпретации)

Прежде всего, оговорим основное понятие. Мы исходим из аксиомы, что всякое произведение искусства обладает целостностью и что одним из основных способов организации этой целостности является ритм во всем многообразии его реальных проявлений. Такой взгляд на объект литературоведческого анализа был подробно разработан в исследованиях М. М. Гиршмана с опорой, в первую очередь, на концепцию целостности Ф. Шеллинга¹.

Для нас очевидно, далее, что ритм является сложной иерархической структурой, проявляющейся на всех уровнях композиции литературного произведения. При этом, поскольку в силу ряда исторических и методологических причин научное стиховедение (отрасль филологии, занимающаяся в первую очередь различными типами ритма) значительно опередило прозоведение, большинство исследований ритмической организации прозаического текста неизбежно опирается на более или менее разработанные стиховедческие методики.

Прекрасно сознавая, что такой подход в определенной мере влияет на объективность результатов, с неизбежностью приписывая прозе некоторые «чужие» для нее, типично стихотворные качества и механизмы, мы, тем не менее, пойдем тем же путем, предлагая использовать для анализа грандиозной ерофеевской «поэмы» именно стиховедческие методы и методики.

При этом мы менее всего хотели бы «опираться» на авторское обозначение жанра, безусловно, метафорическое и отталкивающее от столь же метафорического обозначения, данного своему эпическому прозаическому произведению Н. В. Гоголем. Хотя

нам представляется крайне знаменательным, что это жанрообозначение обязано своим появлением общей ориентации русской постмодернистской словесности так называемого «бронзового века» на другие «драгметаллические» эпохи русской литературы, для которых, как мы не раз пытались доказать ранее, характерно стремление к проницаемости границ стиха и прозы и различным формам сближения и даже синтеза этих принципиально различных способов ритмической организации художественной речи².

В практическом смысле именно это дает нам определенные основания рассматривать «поэму» Ерофеева как произведение, для которого влияние стихового начала имеет принципиальный характер. Одним из подтверждений правомерности такого подхода служит, как нам кажется, появление ряда работ, доказывающих обильное и разнообразное цитирование в «поэме» русской поэтической классики — в первую очередь это относится к известным комментариям Ю. Левина и Э. Власова³, а также к основательно корректирующей их статье Н. Богомолова в «Новом литературном обозрении» и его же недавнем докладе на блоковской конференции в Великом Новгороде⁴.

Однако в этих работах, а также в ряде других исследований, констатирующих уникальную интертекстуальную проницаемость ерофеевского произведения, внимание, как правило, обращается именно на адрес отсылки и возникающие в связи с этим ассоциативные связи. Нас же стихотворная цитата будет интересовать прежде всего как агент стиховой культуры в прозаическом тексте, способный — при определенной плотности — влиять на сам абсолютно прозаический статус текста — как это происходит, например, с известным эссе А. Терца «Прогулки с Пушкиным», насыщенность которого пушкинскими и иными стихотворными цитатами превращает этого произведение в прозиметрическую композицию⁵.

В ерофеевской «поэме» этого не происходит, однако активная цитация одних стихотворных текстов и постоянная отсылка к другим создает в тексте постоянный стиховой фон, благодаря которому в «поэме» так отчетливо «слышны» и собственные ерофеевские «случайные метры», кажущиеся в этом контексте цитатами из русской поэзии «вообще». С ними мы сталкиваемся уже в самом начале повествования: «Ото всех я слышал про него... (X5)⁶»; «Сколько

раз уже (тысячу раз) (X5) / напившись или с похмелюги... (Я4)»; «Вы, конечно, спросите: а дальше, / Веничка, а дальше — что ты пил? (X5, 2 строки) Да я и сам путем не знаю, что я пил (Я5)»; «Но ведь не мог я пересечь / Садовое кольцо... (Я4 + 3)»; «Обидно мне теперь почти до слез (Я5)» и т. д.

Нетрудно заметить, что все приведенные выше примеры имеют двусложную структуру. Решительное преобладание в метрическом репертуаре «поэмы» случайных строк двухсложных размеров свидетельствует о том, что Ерофеев, как и многие другие русские прозаики XX века, сознательно или бессознательно противопоставит стратегии тотальной метризации, разработанной в прозе А. Белого, использовавшего, как известно, только трехсложные метры.

Это противопоставление, как известно, было начато уже Добиныным, Пастернаком и Замятиным, отдававшим в своей прозе явное предпочтение «случайным метрам» на двухсложной основе⁷, позволяющим — в силу разрешенности пропусков ударения — создавать более свободные и менее монотонные аналоги силлаботонических строк.

Вместе с тем, встречаются в «поэме» и «случайные метры» на трехсложной основе — например: «А они подошли и меня обступили (Ан4)»; «Не плачь, Ерофеев, не плачь... Ну зачем? (Амф4)»; «Я, спотыкаясь, добрел до Кремлевской стены», «Мне показалось, что я раскололся от боли» (Дак5) и т. д. В целом же, насыщенность прозы Ерофеева метрическими фрагментами превышает среднюю «норму» русской прозы его времени, хотя и не значительно; так, повести и особенно рассказы Довлатова дают значительно больший, чем у Ерофеева, процент метричности, более метричными, чем «поэма», оказываются также отдельные произведения В. Аксенова, Вик. Ерофеева, А. Терца, С. Юрьенена⁸.

Говоря о тематической закреплённости метра, следует прежде всего заметить, что наиболее насыщенным оказывается у Ерофеева метрический фон повествования героя о любви: здесь мы встречаем не только аналоги отдельных строк, но и протяженные метрические цепочки (например: «Увидеть ее на перроне (Амф3), с косой от попы да затылка, / и от волнения зардеться, / и вспыхнуть, и напиться в лежку... (Я4, 3 строки)»; «...жасмин не отцветает, и птичье пение не молкнет (Я3 + 4)»), перемежающиеся с отдельными

случайными строчками типа: «Не женщина, а волхование (Я4)»; «Но вот ответное прозрение... (Я4)»; «Быть грозным или быть пленительным? (Я5)»; «я чуть не зарыдал от вдохновения (Я5)»; «И знаю: и сегодня будет то же: (Я5) тот же хмель и то же душегубство (X5)». Можно сказать, что в любовных фрагментах своей «поэмы» Веничка поэтичен настолько, что даже начинает «говорить стихами».

Характерно, что и у других русских «потаенных» прозаиков, создававших свои лучшие произведения примерно в эти же годы или чуть позже, тема любви тоже часто сопровождается обильной метризацией текста. Впрочем, как и другие «заветные» темы прозы этого поколения, набор которых можно определить почти миллицейской формулой «запретных радостей» советского периода: секс, алкоголь, насилие. Причем с существенными общими уточнениями — алкоголь и секс — непременно с эстетским любованием подробностями своего падения (пьянство — где, когда, с кем, чего и сколько, обычно в пути или в неподобающем месте [как и любовь]; секс — с поэтизацией, цитатами и подробностями), насилие — непременно над женщиной или слабыми.

Сравним, например, ряд цитат из повести Сергея Довлатова «Заповедник» (1983), безусловно, близких — и тематически, и метрически — с параллельными местами ерофеевской поэмы: «В двенадцать подъехали к Луге (Амф3). Остановились на вокзальной площади (Я5). <...> Официант принес графинчик... (Я5)»; «Сел, прислонившись к березе. И выпил бутылку “Московской”... (Дак 6)»; «И ничего. Открыли заповедник. Экскурсоводов — сорок человек. / И все безумно любят Пушкина... (Я5 + 5 + 4)»; «Я ощущал знакомую похмельную / дрожь. Под намокшей курткой билась / измученная сирая душа... (Я5 + 4 + 5)»; «Портвейн распространялся доброй вестью, / окрашивая мир тонами нежности / и снисхождения (Я5 + 5 + 2)».

В повести С. Юрьенена «Вольный стрелок» (1979–1980) многочисленные аналоги идущих подряд строчек (и достаточно протяженные цепи, и короткие фрагменты) тоже в большинстве случаев оказываются связанными с названной тематической триадой; ср.: «Я бреду, отворяю разбитые двери / телефонных кабин; / трубки вырваны с корнем; / позвонить мне бы надо, / сговориться о встре-

че, / убедиться, что наши друзья, очевидцы, свидетели наши еще существуют, и значит, / не приснилась любовь, а была и спала — / золотая тончайшая нить, о которой я помню садняще, ибо все ей пронизано было / и держало / боготканый узор бытия, изначальный наивный сюжет... (Ан, цепочка разноstopных строк); «И рты разинув, безголосо (чтобы не выдать, где мы в этой тьме) мы снова обнялись — в крови. Друг друга пачкая. Сочащейся. Горячей. И это было там, под плитами трибуны. Оделись камнем наши игры. Мошки, лягушки, кошки, купидоны накрылись камнем. Замуровали тех детей (Я)»; «Голову кружило, он шел, как на ослабших крыльях опускался (Я)».

Кстати, в «Вольном стрелке» описывается практика групповых изнасилований малолетних с последующим их убийством в толпе с помощью того же орудия, каким был убит герой Ерофеева: «И даже хирурги не сразу находили входное отверстие — настолько коварен удар шилом. Шило победило нож, оно было незаметно, от него было легко отделаться, оно входило в ткани с легкостью». Героя повести Юрьенена, кстати, тоже ударили в толпе колющим орудием — скорее всего, отверткой.

Не менее характерны также многочисленные и многообразные отсылки к русской (и мировой) литературной (в первую очередь — поэтической, стихотворной) классике, чаще всего — иронические по отношению не столько к ней самой, сколько к ее официальным интерпретациям, и — обычно абсолютно серьезные, тоже по контрасту с тоном официоза — к Библейскому интертексту.

Очевидно, здесь есть все основания говорить о безусловном влиянии широко известного в тогдашнем самиздате романа Ерофеева на следующее поколение писателей, причем на самых разных уровнях структуры, в том числе — и на метрическом.

Особенно важно то, что большинство метрических фраз в «поэме» отличается (как и положено «стихам») особой выразительностью — можно даже сказать, что это определенные формулы, клише, некоторые из которых повторяются в поэме несколько раз.

Вообще, обилие самых разных повторов — один из наиболее заметных способов ритмической упорядоченности ерофеевской книги; метрические фрагменты тоже можно рассматривать как их частный, хотя и очень заметный и значимый, случай. При этом

большинство повторов носит чисто речевой характер, это — риторические повторения «ключевых» слов и фигур речи, выглядящие вполне уместно в тексте, имитирующем устную речь образованного (в том числе и филологически) человека с явными гуманитарными наклонностями. Вот несколько примеров: «О, всхлипывание этих недр! О бесстыжие бельма! О блудница с глазами, как облака! О, сладостный пуп!»; «О, свобода и равенство! О братство и иждивенчество! О сладость неподотчетности! О, блаженнейшее время в жизни моего народа — время от открытия и до закрытия магазинов!»; «Но сначала все-таки к ней. Сначала — к ней!» и т. д. Ср. также в предпоследней главе троекратное (!) повторение роковой для героя фразы-открытия: «Нет, это не Петушки!».

В тех случаях, когда лексический повтор совмещается с метризацией, эффект стихоподобности фрагмента удваивается: «Сколько раз уже (тысячу раз)...» и т. д.

Можно сказать, что повторы на уровне чередования ударных и безударных гласных (метрические) и на уровне лексики образуют в тексте поэмы основу ритмической упорядоченности текста на микроуровне; на макроуровне эту функцию берет на себя, в первую очередь, членение текста на строфы и на главы.

Активное использование в прозаическом тексте так называемых малых строф (версе) берет свое начало в русской словесности конца прошлого века и переживает свой расцвет в прозе Серебряного века, как — по преимуществу — в ее малых и миниатюрных жанрах, так и в «большой» прозе А. Белого, Андреева, Ремизова, Гуро, Каменского, Есенина, Бунина, Мариенгофа и других авторов⁹. В ряде случаев малая строфа — напрямую или опосредованно — отсылает к строфе библейской (стиху), как своему первоисточнику. Известно, что и Ерофеев отдал дань этому типу строфики в своем «Благовествовании» 1962 года.

В «поэме» строфика более свободна, хотя не заметить ее определенной упорядоченности в повествовательных фрагментах трудно. Так, в первой главе размеры строф в типографских строках составляют ряд 5-5-9-4-6-12-4-5-6-8-6-4; в других фрагментах упорядоченность не столь очевидна, однако обращает на себя внимание крайне редкое использование «больших» (свыше 10 строчек) строф и относительно небольшие средние размеры строфы.

Поддерживает впечатление упорядоченности и миниатюрности строф также обилие в повествовании диалогов, строфы которых, как известно, всегда уступают по размерам нарративным.

Ритмическая активность строфической композиции текста подчеркивается в «поэме» рядом специфических приемов, тоже идущих от практики «стихоподобной» прозы Серебряного века. Так, в главе «33-й километр – Электроугли» Ерофеев контрастно чередует большие (разумеется, относительно) и малые строфы (12-2-8-1-6-2-7-2-7-1-4-4-2), причем четыре из шести малых, заключающие запись «интервалов икоты», начинаются со строчной буквы.

Заметно активизируют строфическую композицию и визуальные эффекты, создаваемые с помощью введения в текст эквивалентов строф (то есть строк, состоящих из ряда точек), рецептов коктейлей, графиков потребления алкоголя.

Наконец, деление текста на соразмерные, небольшие по объему главы так же, безусловно, работает на ритмическую упорядоченность целого.

Во-первых, все главы названы единообразно: открывают повествование три «городские» московские: «Москва. На пути к Курскому вокзалу», «Москва. Ресторан Курского вокзала» и «Москва. К поезду через магазин», — а завершают тоже три якобы петушинские: «Петушки. Перрон», «Петушки. Садовое кольцо», «Петушки. Кремль. Памятник Минину и Пожарскому». Все «дорожные» главы тоже имеют единообразный вид, обозначая интервалы между станциями. Наконец, завершает поэму глава, в названии которой объединены не только крайние точки последнего, тринадцатого путешествия героя, но и принципы называния обоих типов глав — «Москва – Петушки. Неизвестный подъезд». Характерно, что это название к тому же «попадает» в амфибрахический метр.

Уже сама подобная упорядоченная единообразность, а также явная «формальность» дорожных названий, никак не связанных с основным ходом происходящего в вагоне действия поэмы, отсылают читателя не только к относительно самостоятельным и не всегда связанным с «лирическим» сюжетом названиям глав в сентименталистских «путешествиях», но и — к чисто «формальным»

номерным обозначениям строф и глав, характерным в первую очередь для стихотворной традиции, например, для больших стихотворных форм.

Это сходство Ерофеев дополнительно подчеркивает демонстративным нарушением границ между главой и предложением, нарочито формальным (по аналогии с регулярным стихом) делением текста на главы там, «где положено» не смыслом, но метром. Три главы «поэмы» обрываются на полуслове, а продолжение прерванных фраз мы находим уже в следующих главах; остальные «дорожные» главы тоже начинаются и кончаются чаще всего посреди диалога или действия.

Аналогичный прием, кстати, Ерофеев использовал также в эссе 1973 года о Розанове:

И тогда я понял, где корыто и свиньи,

8

а где терновый венец, и гвозди, и мука.

Надо отметить, что подобный межглавный перенос в русской прозе, даже новейшей, использовался крайне редко; наиболее очевидная аналогия здесь — межстрофный перенос опять-таки в поэзии, применявшийся еще с начала 19 века.

Таким образом, можно сказать, что в своей поэме «Москва – Петушки» Ерофеев использует целый комплекс приемов, соотносимых со стихотворной техникой и традицией или даже заимствованных у них. Поэтому можно считать, что ритмическое единство «поэмы» в значительной степени обеспечивается именно этими приемами, непосредственно ориентирующими читателя этого необычного во всех отношениях произведения на стиховую парадигму.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Литературный текст: проблемы и методы исследования. 7. Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева: Сб. науч. трудов / Твер. гос. ун-т. Тверь, 2001. С. 62–68.

¹ Наиболее развернуто концепция М. Гиршмана представлена в его монографии: Ритм художественной прозы. М., 1982.

² См., напр.: *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в истории новой русской литературы. (К постановке проблемы) // Традиции в контексте русской культуры. Череповец, 1994. Ч. 1. С. 29–33.

³ *Левин Ю.* Комментарий к поэме «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. Гарц, 1996; *Власов Э.* Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки». Спутник читателя // Ерофеев В. Москва – Петушки. М., 2000. С. 121–574.

⁴ *Богомолов Н.* «Москва – Петушки»: историко-литературный и актуальный контекст // Новое литературное обозрение. 1996. № 38. С. 302–319.

⁵ См. об этом нашу статью: Стиховая экспансия в «пушкинской» прозе А. Терца // Пушкин и поэтический язык XX века. М., 1999. С. 261–269.

⁶ Здесь и далее используется принятое в стиховедении условное обозначение стихотворных размеров: X5 — пятистопный хорей и т. д. Соответственно значком «/» обозначается граница условно выделяемого в прозаическом тексте аналога силлабо-тонической строки.

⁷ Впервые отмечено С. Кормиловым в его статье: Метризованная проза Л. Добычина на фоне традиции русской метризованной прозы первой трети XX века // Писатель Леонид Добычин. СПб., 1996. С. 142–154.

⁸ См. об этом в нашей статье: Стиховое начало в прозе «третьей волны» // Литература «третьей волны». Самара, 1997. С. 44–54.

⁹ Подробнее об этом см., напр., в нашей публикации: Русское версе в кругу источников и параллелей // Источниковедение и компаративный метод в гуманитарном знании. М., 1996. С. 144–149.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Настоящим изданием продолжается публикация учебно-методических пособий «Образцы изучения текста художественного произведения в трудах отечественных литературоведов. Вып. 1. Эпическое произведение» (Ижевск, 1995), «Образцы изучения лирики» (Ижевск, 1997), «Опыты изучения драмы» (Ижевск, 2010). Их цель — познакомить студентов, магистров и аспирантов с направлениями, по которым развивается изучение текста художественного произведения и тем самым способствовать выработке навыков его анализа. Обращает на себя внимание различие в названиях этих изданий. «Образцы...», задуманные и составленные в первой публикации (Ижевск, 1974) профессором Б. О. Корманом, построены по принципу хрестоматии. В них включены извлечения из теоретических и историко-литературных работ о прозе и лирике. Материал разбит по разделам, которые позволяют последовательно освоить методологию системно-субъектного анализа. Этому способствует и структура каждого раздела, открывающегося предварительными замечаниями, где вводятся то или иное литературоведческое понятие, тот или иной элемент поэтики художественного произведения, и завершающегося вопросами для самопроверки.

«Опыты...» построены иначе — по принципу онтологии. Собраны воедино наиболее репрезентативные исследования драмы и поэмы, что позволяет увидеть направления, по которым сегодня идет осмысление драмы как литературного рода и поэмы как жанра, в отличие от лирики и романа, притягивающих обычно более пристальное внимание ученых. И поскольку мы имеем дело не с литературоведческой классикой, а с живым процессом выработ-

ки филологического знания, в «Опытах...» статьи исследователей публикуются полностью. Методический аспект в учебном пособии такого типа снят. Читатель получает возможность самостоятельно следить за тем, как жанр поэмы описан на разных этапах его развития и с помощью различных подходов. В результате складывается целостное впечатление о степени и характере его изученности.

Учебным пособием «Опыты изучения драмы» завершился разговор о литературоведческих подходах к различным литературным родам. «Опыты изучения поэмы» открывают публикацию новой серии учебных пособий по изучению литературных жанров. И этим обусловлена необходимость его более подробной характеристики.

Статьи, включенные в «Опыты изучения поэмы», позволяют проследить историю жанра от эпической поэмы М. Хераскова «Россиада» до поэмы в прозе Вен. Ерофеева «Москва-Петушки». А между этими крайними точками, отмечающими границы жанра, внимание уделяется романтическим поэмам («Цыгане» А. С. Пушкина и «Демон» М. Ю. Лермонтова, «Поэма Конца» М. Цветаевой), повестям в стихах («Домик в Коломне», «Граф Нулин», «Медный всадник» А. С. Пушкина), эпической поэме («Полтава» А. С. Пушкина), лироэпическим поэмам («Россия» М. Волошина, «Василий Теркин» А. Т. Твардовского), поэме в прозе («Мертвые души» Н. В. Гоголя), мифопоэтическим поэмам («У самого моря» А. Ахматовой, «Погорельщина», «Мать-Суббота», «Медный Кит» и «Четвертый Рим» Н. Клюева). Таким складывается целостный, системный взгляд на один из ведущих жанров лирики как рода.

В каждой статье так или иначе решается вопрос о том, что такое поэма. Наиболее отчетливо он поставлен в работе Э. И. Худошиной «Феномен *молвы* и жанр романтической поэмы». Проанализировав поэнное творчество романтиков начала XIX в., когда «интерес к истории оказался одним из ведущих в движении культуры», исследовательница сделала вывод о том, что они руководствовались установкой на изображение истинного происшествия или слухов о нем. Потому эмблемой нового жанра стал подзаголовок к «Кавказскому пленнику» — «повесть в стихах». В. Ш. Кривонос в статье «"Повесть" и "поэма" в "Мертвых душах" Н. В. Гоголя» учитывает теоретическое обоснование Э. И. Худошиной жанра поэмы: «В слове "повесть", как оно использовалось в литерату-

ре пушкинско-гоголевского времени, значимым было указание на “нефикциональность сюжета”, основанного на *истинном* происшествии, ставшем, например, предметом молвы, литературная обработка которой лишь обнажает родственную природу поэтической истории и послужившей для нее источником истории бытовой». Таким образом, определение поэмы «повесть в стихах» обусловлено характером слова в данном жанре (установка на воспроизведение молвы) и отношением автора и читателя к материалу (требование достоверности — справедливости).

Б. О. Корман и Н. А. Ремизова в статье «О жанрово-родовой природе поэмы А. Т. Твардовского “Василий Теркин”» поставили вопрос о родовых характеристиках рассматриваемого жанра. Они заключили, что поэма и роман отличаются друг от друга по соотношению нормативной и познавательной функций. В поэме на первый план выдвигается нормативная функция, в романе — познавательная. Поэтому, с точки зрения авторов работы, в поэме наблюдается преимущественное перед романом усиление лирического начала. Постановка вопроса о родовой природе поэмы позволяет рассмотреть, как на всех уровнях ее художественной структуры взаимодействуют эпические и лирические элементы. А это сосредотачивает внимание исследователя поэмы на разнообразии ее жанровых модификаций.

Статьи, представленные в «Опытах...», отразили все богатство воплощений русского поэзного жанра. Оно становится очевидным благодаря изучению и описанию различных элементов поэтики поэмы. Последнее требует от ученых многообразия подходов к исследуемому материалу. В работах каждого исследователя читатель найдет индивидуальную манеру интерпретации художественного текста. Сделаем их обзор (соответственно содержанию книги), а заодно и представим тех, чьи статьи включены в учебное пособие.

Марина Феофановна Гришакова (Тартуский госуниверситет) в статье «Символическая структура поэм М. Хераскова» рассматривает, как в эпоху разрушения жанрового мышления поэма стала художественной экспериментальной площадкой для утверждения личностного начала в литературе. Автор в поэмах М. Хераскова стоит за отбором и расположением материала, за символизацией конкретного плана изображения, а следовательно «выступает как

некий «косвенный» текстообразующий фактор, концептуальное начало, транслируемое материалом».

Элеонора Илларионовна Худошина (Новосибирский госпед-университет) в статьях «Феномен *молвы* и жанр романтической поэмы», «Поэт, любимый небесами» (из комментария к «Медному всаднику»), «Снегу не было — Нева не была покрыта льдом» показывает, как, сформировавшись в романтической культуре, «повесть в стихах» в зрелом творчестве А. С. Пушкина обогащается новыми поэтическими средствами для выражения авторской концепции русской истории. Э. И. Худошина определяет лирический и иронический контексты поэмы «Медный всадник» и описывает свойственное Пушкину «мышление стилями», позволяющее ввести в текст несколько семантических пространств. Текст поэмы и примечания к ней рассматриваются как диалог с современными поэтами.

Лазаря Соломоновича Флейшмана (Стэнфордский университет США) в статьях «К описанию семантики “Цыган”» и «Поэзия как проза: нарратор в пушкинской “Полтаве”» интересуют стиль и — шире — повествовательная структура двух различных по художественному строю пушкинских поэм. Ученый показывает, как в романтическом тексте «работает механизм, варьирующий семантику словесных единиц в противоположных направлениях» — по линии «терминологизации» и по линии трансформации значений каждого термина. В «Цыганах» «слово стремится стать однозначным», но «оказывается адресованным к противоположным ценностным полюсам». В «Полтаве» Л. С. Флейшман обращает внимание на «новизну метода высказывания». Изложение фабулы, с его точки зрения, «осуществляется не “автором”, а передано отделенному от него и временем, и кругозором лицу». Текст поэмы и примечания к ней диалогически соотношены, так же как «историко-политическая» и «новеллистическая» линии поэмы. В организации нарративного плана «Полтавы», считает Л. С. Флейшман, Пушкин далеко опередил свое время.

Новизна подхода Доры Израилевны Черашней к уже хорошо изученным поэмам А. С. Пушкина «Граф Нулин» и «Домик в Коломне» состоит в том, что она увидела в них непосредственную реакцию автора на русскую историю. События первой поэмы, с ее точки зрения, иносказательно передают возникшую в 1825 г.

«ситуацию *междоусобия*», а факты, имена, детали, цитаты, используемые во второй, — историю России «от убийства Павла I до пушкинской современности». Такое прочтение позволяет Д. И. Черашней рассматривать поэму как жанр, который позволяет автору воплотить в слове свою историческую и поэтическую интуицию и тем самым заявить о своем прямом участии в истории. Эта имеющая теоретическую ценность идея подтверждается и дополняется анализом субъектных форм проявления авторского сознания в тексте.

Об участии поэта в истории размышляет и Ольга Александровна Скрипова (Уральский госпедуниверситет), исследуя поэму М. Волошина «Россия». Она показывает, как в структуре произведения художник совмещается с человеком, формулирующим философско-историческую концепцию русской жизни.

Для Андрея Анатольевича Фаустова (Воронежский госуниверситет) художественное произведение ценно своими имманентными связями. Он погружается в переплетения словесной ткани, разгадывает узоры, вышиваемые на ней автором. В статьях «Вокруг “Домика в Коломне”», «Встреча с судьбой в “Медном Всаднике”» проделан тонкий филологический анализ, являющийся образцом рецепции художественного текста.

Анна Ивановна Журавлева (Московский госуниверситет) рассматривает поэму М. Ю. Лермонтова «Демон» как «модель *всего лермонтовского творчества*». Элементы, составляющие структуру текста, с ее точки зрения, позволяют проследить, как «поэма росла и менялась вместе с автором».

Владислав Шаевич Кривонос (Самарский госуниверситет), Е. А. Егоров (Самара) и Юрий Борисович Орлицкий (Российский гуманитарный госуниверситет) исследуют не собственно поэму, а прозаические произведения, обозначенные этим жанром («Мертвые души» Н. В. Гоголя и «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева). Для этих ученых актуальным оказывается вопрос о взаимодействии прозы и поэзии в данных художественных структурах. Отвечая на него, В. Ш. Кривонос разводит процесс создания произведения и процесс повествования. Он показывает, что их организуют разные субъектные формы, не противостоящие друг другу: изображенная действительность и мир творческого акта так или иначе соотно-

ются автором с терминами метатекста «повесть» и «поэма». При этом образуется «удвоенный, но единый универсум авторского сознания». А. Е. Егоров справедливо утверждает, что, в отличие от «Мертвых душ», в поэме «Москва – Петушки» трудно вычлениить двучастную лиро-эпическую структуру. Он считает, что комплекс мотивов «Мертвых душ» имплицитно присутствует в поэме «Москва – Петушки», что и позволяет Вен. Ерофееву довести до логического предела тенденции гоголевской поэтики, то есть преодолеть эпические элементы прозаического текста лирическими. Ю. Б. Орлицкий придерживается этой же мысли. Он описывает комплекс приемов, используемых Вен. Ерофеевым и соотносимых со стихотворной техникой и традицией. Он считает, что «ритмическое единство “поэмы” в значительной степени обеспечивается именно этими приемами».

Борис Осипович Корман, исследуя способы утверждения нормативного начала в поэме Н. А. Некрасова «Саша» и в написанной совместно с Нелли Александровной Ремизовой статье — жанрово-родовую природу поэмы А. Т. Твардовского «Василий Теркин», выходит к постановке вопроса о соотношении лирики и реализма и родовых начал в больших лирических жанрах. С его точки зрения, поэма сильнее, чем роман, тяготеет к лирическому роду. Осознавая ее двуродовую природу, ученый показывает, как путем принципа отбора материала и способа изображения характеров Некрасов реализует свойственную эпосу установку на познание и характерную для лирики установку на прямую оценочность, то есть на изображение нравственной нормы. Тщательный анализ субъектных форм и стиля в поэме «Василий Теркин» привел Н. А. Ремизову совместно с Б. О. Корманом к выводу о том, что лироэпическое здесь «выступает в лирической функции, является средством выражения лирического». Выводы, содержащиеся в обеих статьях, шире того историко-литературного материала, на основании которого они получены. Отчасти в поэме «Саша», и особенно в поэме «Василий Теркин» лирика «отличается особым характером». Она передает не только индивидуальную, но и социальную точку зрения, «которая требует и широкого введения эпического материала, и использования некоторых эпико-драматических форм». Исследователи считают, что поэма — «жанр, предполагающий широкое

развертывание эпических элементов: сжатые мотивы превращаются в сцены, детали — в описания, реплики».

Мифопоэтический потенциал поэмы исследуют Марина Васильевна Серова, Ольга Александровна Скрипова (Уральский госпед-университет), Лариса Юрьевна Сидорова, Людмила Александровна Киселева (Национальный университет «Киево-Могилянская Академия»). М. В. Серова и О. А. Скрипова описывают формирование биографического мифа в поэмах А. Ахматовой «У самого моря» и М. Цветаевой «Поэма конца». В центре их внимания, естественно, оказывается образ лирической героини. М. В. Серова сосредотачивается на эволюции ее мироотношения, О. А. Скрипова — на способе проявления драматического сознания и на путях его преодоления. Л. Ю. Сидорова (Ижевск) и Л. А. Киселева исследуют мифологию Н. Клюева и соответственно — взаимодействие устно-поэтической, религиозно-книжной и книжной культур. Л. Ю. Сидорова интерпретирует систему образов в поэме «Погорельщина» и описывает ее субъектный строй, формулируя мысль о специфике выраженного здесь авторского мироотношения. Л. А. Киселева на материале поэм «Мать-Суббота», «Медный Кит» и «Четвертый Рим» показывает, что смысловые уровни клюевских текстов образуют «иаковскую лестницу», объемный поэтический орнамент «Словесного Дерева». Демонстрируя это, Л. А. Киселева привлекает к интерпретации каждой поэмы Н. Клюева широкий культурный контекст.

Не трудно заметить, что поэмы, которым посвящены выбранные для учебного пособия работы исследователей, до сих пор оставляют ученым немало вопросов. Авторы статей обратились к таким литературным явлениям, которые зачастую не вписывались в эстетические каноны своей эпохи. Например, Л. С. Флейшман заключает, что в «Полтаве» А. С. Пушкин значительно опередил уровень поэтического мышления своего времени. Исследование подобных культурных феноменов позволяет заключить, что, при всем стремлении исследователей к жанровой определенности, поэма выглядит «неготовым», становящимся жанром, откликающимся на запросы истории и на эстетические задачи включенного исторический процесс художника.

Е. А. Подшивалова

Филологический факультет Удмуртского госуниверситета
предлагает вниманию специалистов следующие издания:

Н. Г. Медведева

**«Муза утраты очертаний»
«Память жанра» и метаморфозы традиции
в творчестве И. Бродского и О. Седаковой**

Ижевск, 2006. 376 с. : ил.

(в твердом переплете)

Е. А. Подшивалова

Лекции по русской литературе 1920–1930-х годов

Ч. 1. Революция и гражданская война в художественном сознании
современников. Проблема пролетарской культуры
в эстетических спорах 1920-х годов

Ижевск, 2010. 266 с.

(в мягком переплете)

ОПЫТЫ ИЗУЧЕНИЯ ДРАМЫ

Сборник научных трудов

Ижевск, 2010. 384 с.

(в мягком переплете)

Д. И. Черашняя

**Лирика Осипа Мандельштама:
проблема чтения и прочтения**

Ижевск, 2011. 288 с. : ил.

(в твердом переплете)

Б. О. Корман
Избранные труды
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
Ижевск, 2006. 552 с. : ил.
(в твердом переплете)

Б. О. Корман
Избранные труды
ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Ижевск, 2008. 732 с. : ил.
(в твердом переплете)

Б. О. Корман
Избранные труды
МЕТОДИКА
ВУЗОВСКОГО ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
Ижевск, 2009. 716 с. : ил.
(в твердом переплете)

Справки по тел. 8 (3412) 91-61-51, 91-61-50, 91-61-54.
Книги можно заказать по адресу: 426034, г. Ижевск,
ул. Университетская, 1. УдГУ, корп. 2. Деканат филфака.
Высылаются наложенным платежом, включая почтовые расходы.

Научное издание

ОПЫТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОЭМЫ

Техническое редактирование, дизайн, верстка
И. Г. Абуговой

Подписано в печать 21.10.2011. Формат 60×84 1/16.
Уч.-изд. л. 22,90. Усл. п. л. 26,74. Тираж 100 экз.
Печать офсетная. Заказ № 2032.

Издательство «Удмуртский университет».
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.
Тел./факс: +7(3412) 50-02-95 E-mail: editorial@udsu.ru