

S T U D I A   P H I L O L O G I C A





*Вера Зубарева*

---

«НА ВСТРЕЧНОМ ТЕЧЕНИИ»:  
ПУШКИН СКВОЗЬ ПРИЗМУ  
ВЕСЕЛОВСКОГО



Издательский Дом ЯСК  
Москва 2024

УДК 82.091  
ББК 83.3(2Рос=Рус)  
3 91

**Зубарева В. К.**

3 91 «На встречном течении»: Пушкин сквозь призму Веселовского. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2024. — 384 с. — (Studia philologica).

ISBN 978-5-907498-77-8

Предлагаемая читателю книга новаторская не только по своей теоретической глубине и опоре на очень разные, но органично объединенные теоретические послышки, в ней также представлена точная реконструкция жанра по А. Н. Веселовскому, развитие его теории и приложение её к анализу текста и к трактовкам истории героев как истории жанров. Прикладная часть концепции Веселовского впервые стала предметом анализа художественного произведения.

УДК 82.091  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-907498-77-8



© В. К. Зубарева,, текст, 2024  
© Издательский Дом ЯСК, оригинал-макет, 2024

*К 75-летию Игоря Шайтанова*





## СОДЕРЖАНИЕ

От автора.....	9
I. НА ПУТИ К «ВСТРЕЧНОМУ ТЕЧЕНИЮ».....	13
В поисках «встречного течения» .....	13
Метасюжет «Евгения Онегина» .....	18
Смиренная лачужка: коломенский сюжет на «встречном течении» ....	53
II. ПРОЗА НА «ВСТРЕЧНОМ ТЕЧЕНИИ».....	83
Пушкинская «матрёшка». На материале «Повестей Белкина» .....	83
«Повести Белкина»: литература «действительности» и маслит .....	114
«Повести» как цикл. Дифференция жанров .....	114
«Гробовщик»: пробуждение литературы «действительности» ....	117
«Станционный смотритель»: ещё одно отпевание?.....	131
«Барышня-крестьянка». Отцы и дети.....	141
«Выстрел»: дуэль с искусством.....	157
«Метель»: сретенье жанров .....	165
Заключение. Граница жанров.....	177
«Пиковая дама»: вист против фараона .....	179
III. ДРАМА «НА ВСТРЕЧНОМ ТЕЧЕНИИ» .....	209
Новое определение драмы: Пушкин и Веселовский vs. Аристотель ....	209
«Борис Годунов»: проблемная комедия.....	227
Убийца ли Годунов? К вопросу о принципе неопределённости в творчестве Пушкина.....	253

---

IV. ИДЕАЛ «НА ВСТРЕЧНОМ ТЕЧЕНИИ» .....	267
«Маленькие трагедии»: потеря идеала .....	267
«Маленькие трагедии» как цикл .....	267
«Моцарт и Сальери». Борьба идеалов.....	281
«Каменный гость»: движение литературы .....	301
«Сказка о мёртвой царевне...»: эволюция пушкинского пророка.....	328
Cherchez la Rose, или А есть ли «Роза дивная»? .....	352
 Литература.....	 361



## ОТ АВТОРА

Эта книга сформировалась на основании моих статей, публиковавшихся в «Вопросах литературы» на протяжении нескольких лет. Связь в них с А. Веселовским открылась не сразу. Поворотным моментом стала работа над «Евгением Онегиным». Именно тогда возникли вопросы, разрешить которые без Веселовского, его «Исторической поэтики», не представлялось возможным. Позднее в этом свете пришлось пересмотреть выходявшее у меня ранее.

Всякий раз сожалея о том, что потребовалось столько времени на поиск, понимаю всё же — к Веселовскому нужно прийти не вначале, а на этапе, когда появилось зрелое видение. Сегодня могу со всей определённой сказать, что Веселовский влился в эти пушкинские статьи буквально «на встречном течении».

Мой опыт интерпретации художественного произведения вырос из размышлений над методологией, разработанной в 1930-е годы в Общей теории систем — General Systems Theory (ОТС). Основатель — Людвиг фон Берталанфи (1901–1972). Моя первая монография по чеховским пьесам [Zubareva 1997], предварившая защиту докторской диссертации, была посвящена вопросам приложения к литературоведению методологий, разработанных представителем школы Берталанфи профессором Уортонской школы бизнеса Пенсильванского университета Ароном Каценелинбойгеном (1927–2005), с которым мы стали впоследствии добрыми друзьями. Это послужило темой обсуждений во время нашей первой встречи с Игорем Шайтановым в редакции «Вопросов литературы». Помню, с каким интересом отнёсся Игорь Олегович к концепции Берталанфи и к теории предрасположенностей Арона Каценелинбойгена. То, что сделала теория Арона для моего дальнейшего развития как учёного, неоценимо.

Идеи и методология позиционного мышления помогли мне понять и сущность чеховского метода, над которым я работала в то время. Проблема была в том, что все эти находки — не только теоретического, но и прикладного характера — не имели аналога в литературоведении. По крайней мере я не видела пересечений на тот момент. Вокруг этого и завязался разговор с Шайтановым, наметивший рабочие параллели между видением Веселовского и теорией предрасположенностей. В результате родилась моя теоретическая статья «Перечитывая А. Веселовского в XXI веке»\*, где мне, смею надеяться, удалось по-новому взглянуть на метод мышления Веселовского, тяготеющего к современному взгляду на литературу как подсистему более широкой системы, основанной на изменениях, складывающихся в историческом пространственно-временном континууме.

Какое-то время положения, высказанные в статье, оставались в области теории. Для того чтобы увидеть, как теория согласуется с практикой, потребовалось дополнительное время. Веселовский возник в процессе работы над пушкинскими статьями совершенно неожиданно, и возможности, которые открывались в результате, помогли приблизиться к Пушкину. Поражала сродственность понимания учёного и поэта основных тенденций движения литературы. Они были во многом на одной волне и словно вели диалог во времени, каждый в своей области. Такого естественного симбиоза я прежде не встречала.

Сложно сказать, как бы всё сложилось, не прояви Шайтанов на тот момент интереса к тому, что меня занимало, а главное — не будь он так открыт новому и одновременно предан идеям «Исторической поэтики», дав ей вторую жизнь. Судя по тем проблемам, с которыми я столкнулась в процессе размышлений над пушкинскими текстами, этот путь оказался наиболее продуктивным и эвристическим.

Многое обсуждалось в процессе написания пушкинских статей и работы над главами этой книги. Это касалось не только Веселовского, но и Шекспира. Концептуальность интерпретаций Шайтанова послужила новым витком в моей работе над «Каменным гостем» и не только. Вопросы, поднятые им в шекспировской монографии, затрагивали

---

\* *Зубарева В. Перечитывая А. Веселовского в XXI веке // Вопросы литературы. 2013. № 5. С. 47–81.*

---

тот же круг проблем, которые волновали и меня. Это касалось и его подхода к пониманию жанра — в частности, его новаторской концепции сонета в связи с «Ромео и Джульеттой» (одна из особо любимых мною глав его книги, см. [Шайтанов 2023]), нестандартного понимания термина «проблемные пьесы» и многих других связанных с этим комментариев и находок. Не могу даже сказать, чего я больше ждала, отправляя на его суд очередную статью, — одобрения или дополнительных замечаний и уточнений. У Шайтанова есть удивительное свойство. Как редактор он вовлекает рецензируемого автора в процесс творчества на новом витке, привнося неожиданный угол зрения и ставя задачу проблемно. Над этим можно ломать голову несколько дней, а то и больше. Но когда найден выход из лабиринта собственных соображений, оказываешься в поле новых возможностей...

С благодарностью посвящаю эту книгу дорогому Игорю Шайтанову в честь его 75-летия.

Хочу также выразить благодарность Виктору Есипову, Марине Ларионовой и Ирине Роднянской, с которыми обсуждалась не одна глава этой книги, и чьи помощь, советы и подсказки были неоценимы в процессе работы.



## I. НА ПУТИ К «ВСТРЕЧНОМУ ТЕЧЕНИЮ»

### ☉ В поисках «встречного течения»

Сколько раз Пушкину вменялось в вину и ставилось на вид, что он заимствует сюжеты для своих произведений из европейской литературы!

Показателен отзыв Баратынского, адресованный Киреевскому (1832), который не решались «перепечатывать советские издания Баратынского». Это письмо «опущено даже в специальном издании» [Бочаров 1985: 79]. Приведём его полностью.

Читал ли ты 8-ую главу «Онегина», и что ты думаешь о ней и вообще об «Онегине», конченном теперь Пушкиным? В разные времена я думал о нём разное. Иногда мне «Онегин» казался лучшим произведением Пушкина, иногда напротив. Ежели б всё, что есть в «Онегине», было собственностью Пушкина, то, без сомнения, он ручался бы за гений писателя. Но форма принадлежит Байрону, тон тоже. Множество поэтических подробностей заимствовано у того и у другого. Пушкину принадлежат в «Онегине» характеры его героев и местные описания России. Характеры его бледны. Онегин развит не глубоко. Татьяна не имеет особенности. Ленский ничтожен. Местные описания прекрасны, но только там, где чистая пластика. Нет ничего такого, что бы решительно характеризовало наш русский быт. Вообще это произведение носит на себе печать первого опыта, хотя опыта человека с большим дарованием. Оно блестяще; но почти всё ученическое, потому что почти всё подражательное. Так пишут обыкновенно в первой

молодости из любви к поэтическим формам, более, нежели из настоящей потребности выразаться. Вот тебе теперешнее моё мнение об Онегине. Поверяю его тебе за тайну и надеюсь, что она останется между нами, ибо мне весьма некстати строго критиковать Пушкина. От тебя же утаить настоящий мой образ мыслей мне совестно [Рачинский 1899: 41–42].

«Уж эти мне друзья, друзья! / Об них недаром вспомнил я...» (V, 73\*). Увы, во многих случаях уровень осмысления и традиционный подход не позволяли литераторам подняться до новаторства Пушкина.

В 1833 году выход полного издания романа стал поводом для новых пасквилей. О Пушкине хулителю говорили как о писателе «без мыслей, без великих философических и нравственных истин, без сильных ощущений», он «просто гударь»... Но и некоторые из тех журналов, которые раньше оценивали первые главы романа сочувственно, теперь писали о нем совершенно иначе, обнаруживая полную неспособность понять его новаторство [Мейлах 1984: 79].

Пушкина это огорчало, но не удивляло. Он ставил перед собой новые задачи, чего не понимали его друзья и критики.

Пожалуй, Катенин был первым, кто поднял тему заимствования в литературной критике, осмыслив её полемически, как если бы высказывался в кругу литераторов, мыслящих по-другому. Так оно и было — судя хотя бы по той критике «Онегина», писавшей о Пушкине как подражателе Байрона. Катенин развивает свою мысль на примере Вергилия, показывая, как исторически зародилась необходимость «чужое связать искусно со своим и на старую холстину положить новый рисунок» [Катенин 1981: 75]. Обращаясь ко всемирной литературе, он сопоставляет свои разборы с размышлениями о путях развития

---

\* Здесь и далее тексты А. С. Пушкина цитируются по изданию: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / Сост. Б. В. Томашевский. 4-е изд. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1977–1979* — с указанием в круглых скобках номера тома и страницы.

русской литературы — приём, близкий Пушкину. Поэтому, «о чем бы он ни говорил — о Еврипиде или Петrarке, о Данте или Ариосто, — это была история, “опрокинутая в настоящее”» [Фризман 1981: 32].

Об «Илиаде» и «Одиссее» я уже прежде сказал свое мнение: как они составились из рапсодий, на преданиях основанных; то же сказать должно и об испанских романах, и о повестях, наполняющих рыцарские поэмы XVI столетия, и, если угодно, о так называемом Оссиане; но кто же известный автор не заимствовался у предшественников и всем обязан себе? Можно отвечать решительно: никто; а слынут многие оригинальными гениями потому только, что образцы их как-нибудь забыты либо неизвестны господам хвалителям; все толкуют и хлопочут о чем-то новом, невиданном и неслыханном, и ничего не выходит, кроме нелепого и безобразного. Более скажу: если бы даже поэт имел счастье найти под руками новый источник, никем не исчерпанный, всё бы несправедливо было превозносить его дар над тем, кому менее выгодная доля досталась, но кто своим умом и прилежанием и то обратил в пользу. Большое дарование надо иметь, чтобы старое, давно известное обновить и свежие красоты в нем отрыть и схватить [Катенин 1981: 74–75].

Пушкин, разделявший с Катениным многие взгляды на литературу, написал нечто аналогичное в рецензии «Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова, 1836»:

...подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь (VII, 287).

Эту мысль процитировал и Веселовский, добавив: «Иных, менее оригинальных поэтов возбуждает не столько личное впечатление, сколько чужое, уже пережитое поэтически; они выражают себя в готовой формуле. “У меня почти всё чужое, или по поводу чужого, и всё,

однако, моё», — писал о себе Жуковский» [Веселовский 2011: 406] Такой подход Веселовского к заимствованию объясняется тем, что он, в отличие «от многих — с бóльшим доверием относится к способности национального, “своего” противостоять влиянию, не отвергнув “чужое”, а усвоив его, претворив себе на пользу» [Шайтанов 2011а: 42].

В сжатом виде Веселовский дал не только чёткое представление о роли заимствований, но и методику работы с ними. «Заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии» [Веселовский 1889: 116]. Из высказывания следует, что процесс работы учёного с заимствованиями двуступенчатый. Первая ступень — нахождение заимствования. Вторая — определение сходных моментов, позволяющих говорить о заимствовании. (О том, как отличить заимствование от совпадения, Веселовский пишет в «Поэтике сюжетов» [Веселовский 2011: 535–670].)

Концепция «встречного течения» чрезвычайно проста и продуктивна. Проста в смысле чёткого логического обоснования в нескольких словах нового понимания роли и функции заимствований. Веселовский обосновывает свою точку зрения так естественно и с такой очевидностью, что уже через несколько минут забываешь, как трудно шли к этому предшественники, порицавшие «подражание» и «заимствование» и ставившие их на одну ступень, относясь к ним как к признаку вторичности произведения.

В «Сочинениях и переводах в стихах Павла Катенина» Пушкин проводит различие между посредственным подражанием и творческим развитием «образца» по критерию «энергетической красоты».

Она («Ленора». — В. 3.) была уже известна у нас по неверному и прелестному *подражанию* Жуковского, который сделал из нее то же, что Байрон в своем «Манфреде» сделал из «Фауста»: *ослабил дух и формы своего образца*. Катенин это чувствовал и вздумал показать нам «Ленору» в энергической красоте ее первобытного создания; он написал «Ольгу»... (курсив мой. — В. 3.) (VII, 183).

С этим перекликается положение А. Веселовского в лекции 1870 года: «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари



---

завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?» [Веселовский 2010: 19]. Веселовский именно потому «не боится говорить о заимствовании, что полагает “чужое” не вредным или опасным, но необходимым (как катализатор) для развития “своего”» [Шайтанов 2010а: 623]. То же можно отнести и к Пушкину.

Разумеется, в заимствовании есть доля риска, поскольку «заимствованное способно подавить органику культурного развития, но, будучи воспринятым на встречном течении, оно способствует выявлению “своего”, его включению в контекст международного взаимодействия, делая понятным и родственным другим культурам» [Шайтанов 2011а: 44].

## © Метасюжет «Евгения Онегина»

Проблема подражания.

Повествователь и автор. Метауровень

К сожалению, никто из пушкинского окружения не приложил к «Онегину» те критерии, которыми руководствовался Пушкин, говоря о *подражании*. В результате остался в тени и до сих пор там пребывает метасюжет «Онегина», разворачивающийся вокруг *проблемы подражания*. Имеется в виду весь скрытый сюжет отношений повествователя и автора, постоянно оценивающего склонного к подражанию (но не подражательного!) героя, т. е. весь «метатекстовый пласт — пласт, в котором объектом изображения становится само литературное изображение» [Лотман Ю. 1995: 434]. Ю. Н. Тынянов отмечал, что в «Евгении Онегине» «заявление о форме плана стоит в связи с аналогичными отступлениями, делающими предметом романа сам роман (с этой точки зрения «Евгений Онегин» — не роман, а роман романа)» [Тынянов 2019: 58].

Если в сюжете «Онегина» главные герои Онегин и Татьяна, то в метасюжете главный герой — «своего рода художественный двойник автора-поэта» [Роднянская 2006: 42]. Назовем его авторской ипостасью, чтобы не путать с повествователем. В отличие от авторской ипостаси повествователь взаимодействует с другими героями и является одним из них. Автор стоит «за композицией, архитектуроникой, героями» [Зубарева 2021: 13], и есть создатель всего, включая и повествователя, и авторскую ипостась. У Пушкина фигура повествователя меняется от произведения к произведению, что связано с авторской задачей в каждом конкретном случае. В «Онегине» повествователь и авторская ипостась — это сложная двойственность, где «очевидец» — «приятель» (повествователь) выступает и как писатель, не являясь при этом ипостасью автора, хоть и во многом сближен с автором. «А[втор]-творец внеположен

своему творению — в том смысле, что ни один из компонентов произведения не может быть непосредственно, в обход системы художественных взаимосвязей возведён к личности художника...» [Роднянская 1987: 13].

В «Онегине» дело осложняется ещё и тем, что чёткой границы между повествователем-писателем и авторской ипостасью практически не существует — до момента, пока автор их не разделит:

Но скоро были мы судьбою  
На долгий срок разведены.

После этого повествователь-приятель уступает место другому повествователю, который в курсе того, о чём удалившийся «на долгий срок» от Онегина «приятель» знать не может, включая мысли и чувства других героев. Для чего это нужно Пушкину? Ответ может быть таким: замена — знак *смены жанра*.

Экспозиция в историко-литературном контексте

Метасюжет «Онегина» выстраивается по тем же принципам, что и сюжет, и состоит из аналогичных элементов (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка), но объектом его являются литературные тенденции («в повествовательном сюжете рассказывается история героев, а в поэтическом — как автор сочинял этот роман» [Чумаков 1999: 218]), идейно-философские, эстетические и прочие тренды («один из центральных “сюжетов” “Евгения Онегина” — судьба различных форм поэтического выражения» [Проскурин 1999: 149]), так что пушкинский роман предстает не только «энциклопедией русской жизни», но и энциклопедией ментальности различных слоёв русского общества.

Движение метасюжета «Онегина» выстраивается на коллизиях между заимствованными литературными жанрами, являющимися отголосками «чужих» культур, и их носителями, принадлежащими к «своей» культуре. Так Пушкин создаёт историю поиска русской интеллигенцией своей национальной идентичности. Это в равной степени касается и Татьяны, и Ленского и других, включая и высшее общество Петербурга. Задача автора в том, чтобы помочь героям обрести

себя, заговорить своим голосом, построить свою судьбу, и с этой целью он сталкивает и разлучает их.

Уже в метаэкспозиции формируются основные принципы взаимодействия «своего» и «чужого». В деревне встречаются «денди лондонский» Онегин, Ленский «с душою прямо геттингенской» и Татьяна, воображающая себя «Кларисой, Юлией, Дельфиной».

«Своё» представлено в образе повествователя, который всё больше замещается ипостасью автора. Повествование о пребывании Онегина в деревне ведётся уже не от лица «приятеля», а от лица «ваятеля». Он с самых первых строк погружает героев в детально выписанную атмосферу «русского духа», где им предстоит осознать, насколько она согласуется с их природой.

Картина русской деревни, в которую стекаются идеи немецкого романтизма, французского просветительства и байронизма, выглядит комично. Сам факт их перенесения в мир русской деревни вызывает улыбку. Пушкин словно показывает, сколь несостоятелен прямой перенос «чужого» на «свою» почву.

В метасюжете деревня предстаёт как своего рода мини-модель окололитературной жизни России того времени.

Тип «подражателя» был настолько распространенным в конце 20-х годов, что каждый заметный поэт предстал в окружении своих поэтических спутников, «звезд» второй и третьей величины. Так, Баратынскому поэтически сопутствует Н. М. Коншин <...> ...Пушкин писал о В. Туманском, на творчестве которого весьма отчетливо сказалось влияние пушкинской поэзии: «Мой Коншин (т. е. В. Туманский. — Р. И.) написал, ей-богу, миленькую пьесу «Дев.<ушка> влюбл.<енному> поэт.<ту>», — кроме авторами» (XIII, 143). Поэтическим «двойником» Дельвига был поэт-лицеист М. Деларю. Поэту-гусару Д. Давыдову сопутствовал поэт-моряк Е. Зайцевский и т. д. [Иезуитова 1969: 64].

Ирина Роднянская в нашей частной переписке во время подготовки статьи отмечает, что *такие персонифицированные «отражения» свидетельствуют о достаточной зрелости рассматриваемого*

литературно-поэтического периода в России (здесь и далее цитируемые отрывки из этой переписки приводятся курсивом).

Литературные фигуры типа Вяземского закреплены за Москвой, а в деревне поэт — Ленский. Его «немецкая» лира претерпевает существенные изменения на родной почве. Г. А. Гуковский полагал, что «суть образа Ленского — вообще “романтизм”, как единый принцип культуры» [Гуковский 1957: 225]. Однако Пушкин делал упор именно на «Германии туманной», связывая туман не только со зрительным восприятием Германии [Лебедева О., Янушкевич 1999], но и с туманом «в голове сочинителя» («Возражениях на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”», 1824–1825), а также с Нибелунгами, детьми тумана. («Германия давно имела свои Нибелунги», — пишет Пушкин в статье «О ничтожестве литературы русской») (VII, 212). Ленский, писавший «темно и вяло», воплотил в себе эти «туманные» тенденции. Но для него они были наносными. Поэтому вскоре «чужое» как источник вдохновения превратилось в «чуждое» и отпало.

«Твой Владимир говорит языком немецкой драмы», — пишет Пушкин Бестужеву из Михайловского (конец мая — начало июня 1825 год). Другой Владимир — Ленский — также пытавшийся говорить языком немецкой поэзии, словно принял это к сведению и сбросил свою геттингенскую маску. Если поначалу он «пел <...> нечто, и туманну даль», то в четвёртой главе уже переключается с «туманов» на ясность: «Что ни заметит, ни услышит / Об Ольге, он про то и пишет: / И полны истины живой / Текут элегии рекой». «В стихах Ленского Пушкин пародировал характерные черты а[льбомной] л[ирики] своего времени», — пишет А. П. Квятковский [Квятковский 1966: 23]. И действительно, все элементы альбомной лирики здесь налицо.

«Переключка переживаний поэта и его героя дает повод задуматься над тем, кто более близок душе автора — Онегин или Ленский», — пишет В. А. Фортунатова [Фортунатова 2016: 54]. Судя по тексту, ни один из них. В экспозиции Пушкин отделяет авторскую ипостась и от байронизма, и от последователей романтизма, озаменованного «печатью мечтательности и германского идеологизма» (VII, 24). Да и сам принцип творчества разный: «Прошла любовь, явилась муза» — для авторской ипостаси; *пришла* любовь, явилась муза — для Ленского.

Ленский и Онегин, которые в сюжете сошлись, как «стихи и проза», «лёд и пламень», в метасюжете олицетворяют антагонизм философии немецкой и французской, популярной в русской писательской среде.

В статье «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833–1834) Пушкин, в частности, пишет:

Философия немецкая, которая нашла в Москве, может быть, слишком много молодых последователей, кажется, начинает уступать духу более практическому. Тем не менее, влияние ее было благотворно: оно спасло нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии и удалило ее от упоительных и вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествовавшего поколения! (VII, 190)

Здесь намёк на Вольтера, который упоминается позднее в обзорной статье 1834 года «О ничтожестве литературы русской» (VII, 210–215). «В начале 18-го столетия французская литература обладала Европою. Она должна была иметь на Россию долгое и решительное влияние», — пишет Пушкин, разворачивая драматичную картину завоевания Францией литературного рынка (VII, 211). В то же время он показывает, как элементы «чужого» переходят в категорию «чуждого»:

Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя. Она была направлена противу господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием ее была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная. Вольтер, великан сей эпохи, овладел и стихами, как важной отраслю умственной деятельности человека... Все возвышенные умы следуют за Вольтером (VII, 214).

Перед подражанием Вольтеру не устоял и Байрон.

Онегин — «резкий, охлажденный ум» — предстаёт воплощением «холодной иронии» и «насмешки», идущих от вольтерианства и байронизма. Неслучайно в романе никто не может быть «противоположнее поэзии», чем он. Намёк на Вольтера присутствует в описании кабинета Онегина, которое «включает и отзвуки одновременно иронического

и сочувственного изображения быта щеголя в стихотворении Вольтера «Светский человек» [Лотман Ю. 1995: 571]. В отличие от Вольтера и Байрона, Онегин не относится к категории «возвышенных умов». «Томясь душевной пустотой», он пытается «себе присвоить ум чужой», но из этой попытки «заимствования» ничего не выходит, так как герой недотягивает до творческой личности.

Одновременно в метаэкспозиции показана динамика отношений главного героя и повествователя, который, как отмечено выше, поначалу сблизился с Онегиным («С ним подружился я в то время»), оценив его «неподражательную странность», но вскоре разочаровался, обнаружив подражательные черты («Как Child-Harold, угрюмый, томный», «Певцу Гюльнары подражая»). Эта кривая отношений описывает процесс работы над образом на начальном и продвинутом этапах. «Приятельство» в метасюжете означает *приятие* автором идеи будущего героя, привлекавшего его поначалу. Это первый этап работы над литературным образом. Готовность отправиться в совместное путешествие означает готовность развивать сюжет, где герой мог бы раскрыться лучше. Отторжение наступает на следующей стадии, когда автор обнаруживает подражательные черты своего героя. Это писательский тупик, который можно преодолеть, взглянув на своё детище со стороны.

К моменту планируемого совместного путешествия пути «приятеля» и героя расходятся. В качестве объяснения повествователь ссылается на «судьбу» («Но скоро были мы судьбою / На долгий срок разведены»). В метасюжете причина несостоявшегося вояжа имеет литературную подоплёку. Байронический герой тяготел к сюжету странствий, что перекрывало новые возможности его развития на «своей» почве.

Во «Фракийских элегиях...» Пушкин отмечает: «В наше время молодому человеку, который готовится посетить великолепный Восток, мудрено, садясь на корабль, не вспомнить лорда Байрона и невольным соучастием не сблизить судьбы своей с судьбою Чильд-Гарольда» (VII, 287). Расставание знаменует собой отказ автора двигаться по следам «Чильд-Гарольда» («Онегин был готов со мною / Увидеть чуждые страны»). Вместо «странствий» он «отсылает» героя в деревню, что заранее снижает байронический пафос и направляет повествование в небайроническое русло. Устраняя повествователя-друга, отправившегося в «чуждые страны», Пушкин вводит новый тип повествователя

и повествования, связанного непосредственно с жанром «поэзии действительности». Новый повествователь сближен с автором и совмещает в себе некоторые его функции. Отличие от прежнего в том, что он принадлежит к литературному кругу, о чём свидетельствуют его упоминания известных в то время литературных деятелей. Кроме того, этот тип повествователя является как бы связующим звеном между автором и его героем, поэтому на метауровне его можно трактовать как автора и рассматривать отношения Онегина и повествователя как отношения Онегина и его автора.

Находя сходство с известными образцами в литературе, автор не отказывается от своего замысла. Он только перестаёт «приятельствовать» с существующими литературными тенденциями. Его герой не очередной персонаж нравоописания наподобие Чайльд Гарольда. Онегин создаётся в жанре «действительности». Это означает, что герои, к которым критики приравнивают Онегина, стоят на полке в библиотеке самого Онегина. Они — *книжные образцы для подражания*, а Онегин — их читатель. Он *сам* пытается найти на страницах своей библиотеки предмет для подражания.

Из этого следует, что не автор прилагает к своему роману уже разработанные до него трафареты нравоописания, а его герой выбирает, на кого он *хочет походить*, исходя из той литературы, что популярна в его кругу. Иными словами, не Пушкин подражает Байрону, сотворяя своего Онегина, а его герой, у которого к тому моменту сформировался *свой* вкус и *свои* представления о том, как вызвать к себе интерес в свете. Онегин *сам* хочет походить на «денди лондонского» и другие литературные образцы.

С душою, полной сожалений,  
И опершися на гранит,  
Стоял задумчиво Евгений,  
Как описал себя пиит.

(V, 25)

Иронический смысл «пиита» здесь совершенно очевиден, на что в своих комментариях к роману указывал и Ю. М. Лотман («*Пиит* (церковносл.) — “поэт”, здесь имеет иронический оттенок» [Лотман Ю. 1995: 583]).



Предположить, что «в XLVIII строфе Пушкин подспудно соотнес героя с собой, изображая его и себя в той типичной, красноречивой “поэтической позе”, которую он узнал в произведении старшего писателя» [Росси 2007: 43], было бы большой натяжкой.

Итак, автор отправляет своего героя в деревню.

С этого момента Онегину предоставлена полная свобода самораскрытия на фоне развёрнутой картины русской жизни. Автор, наблюдая за своим героем, начинает нащупывать «встречное течение». Здесь важен «принцип постепенности» «с пристальным вниманием ко всякой детали, её оценке и интеграции с целым» [Зубарева 2013а: 60]. Что из этого получится, пока неясно даже самому автору. Но суть не в этом. Детали и отступления свивают «материи», из которых сшито «своё». Это задел на будущее, о котором известно лишь, что оно зиждется на фундаменте прошлого. Чем богаче развернётся настоящее, тем больше шансов, что оно возродится памятью. Это типично индетерминистский подход к процессу творчества, где ведёт герой, а не заранее продуманная фабула. («Представляете, какую штуку удрала со мной моя Татьяна... Замуж вышла...» [Гусев 1970: 200]).

Экспозиция изобилует деталями, описаниями и лирическими отступлениями. С одинаковой тщательностью выписаны картины светской и деревенской жизни. В одной герой развлекается и скучает в «суетном и бесплодном светском существовании» [Благой 1960: 519], в другой — просто скучает. В. Непомнящий пишет: «“отступления” — лишь наиболее очевидные проявления, опорные точки насквозь лирической структуры произведения. ... В результате именно звенья сюжета героев можно будет осмыслить как своего рода “отступления” от сюжета автора, точнее, инобытие этого сюжета» [Непомнящий 1987: 131].

На уровне сюжета свет и уезд — два полюса, контрастирующие друг с другом. Перемещаясь в область метасюжета, они раскрывают своё взаимодополняющее значение. В заметке «О народности в литературе» (1825–1826), которая «являлась программой его собственного творчества» [Томашевский 1961: 118], Пушкин определяет народность по нескольким критериям, следуя им в дальнейшем.

Образ няни, а также описание деревни с её обычаями, поверьями и привычками, несомненно, подпадают под категорию народности. Колоритом, однако, понятие народности не исчерпывается.

Не исчерпывается оно и «демократизацией литературы» [Томашевский 1961: 132]. Полнота достигается охватом всех уровней, включая и описания светской жизни с её этикетом, присущим той или иной культуре.

Есть общий знаменатель между жизнью уездной и светской в «Евгении Онегине». «Пушкин встречается с Онегиным... Муза поэта... присутствует, как мифологическая персонификация, на лицейском экзамене перед Державиным... — пишет Ю. М. Лотман. — И в этом, и во всех других случаях принадлежность любого структурного элемента тому или иному уровню организации оказывается условной» [Лотман Ю. 1995: 445]. Однако условность эта особого свойства. В «Онегине» Пушкин описывает не столько общество как таковое, сколько *сознание* общества, позволяющее ежеминутно ассоциировать и замещать по ассоциации разные уровни реальности — от созданной Творцом до созданной художником.

В «Онегине» о литературных героях судачат, как о реальных лицах, и воздействие их на воображение и формирование читательского идеала велико. Они становятся эталоном для молодых девиц типа будущей матери Татьяны, даже и не читавшей этих романов — «в старину княжна Алина, / Ее московская кузина, / Твердила часто ей об них» (V, 43). Обычно «твердят» о реальных лицах, которых боготворят или осуждают. У Пушкина же это превращается в молву о литературных персонажах, являясь знаком того, что мир воображаемый пересёк виртуальную границу и начинает влиять на жизненный уклад. И это не гиперболизация, не ирония и не подшучивание над наивными героями. Такова была реальная ситуация, коснувшаяся и «Онегина». Е. А. Соловьёва приводит отрывок из одной рецензии на четвертую и пятую главы «Онегина», где о Татьяне, в частности, говорится: «Один молодой человек так живо представил себе эту милую дочь русской природы, что на вопрос своего приятеля, на бале, как ему нравится одна девушка, — отвечал: очень; она похожа на Таню» [Кунин 1987, т. 2: 131].

В метаэкспозиции Пушкин явно ведёт речь о специфике русского менталитета. Он подметил характерную для русского характера особенность «живо представлять себе» литературных героев и населять ими реальное пространство. Отсюда и корни подражания, в том числе Онегина.

Игровая природа — национальная черта русского характера, отмеченная в ряде произведений Пушкина. Его герои лицедействуют и в «Барышне-крестьянке», и в «Домике в Коломне», и в «Пиковой даме», и в «Дубровском». В «Барышне-крестьянке», например, находим: «Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам» (VI, 100, 101). А своей молодой жене Пушкин настоятельно советовал в письме от 20 и 22 апреля 1834 года: «... в деревне не читай скверных книг дединой библиотеки, не марай себе воображения» (X, 370).

Пушкин понимал то, чего не понимал Ларин, который «не заботился о том, / Какой у дочки тайный том / Дремал до утра под подушкой» (V, 42). Лучше бы позаботился, учитывая, что «тайный том» чуть не разбил его собственной семейной жизни.

Пушкин называет книгу, с которой бродит Татьяна, «опасной», и в этом не только шутивное подтрунивание над героиней. В обществе, где литература приравняется к жизни, книга становится своеобразным источником жизненного опыта для молодой девушки, присваивающей себе «чужой восторг, чужую грусть». «Свое» — основа национальной культуры, но всё основательное тяготеет к замедлению, к потере динамики. «Чужое» способно обострить движение, взволновать воображение культуры» [Шайтанов 2011а: 43]. Именно это и происходит с Татьяной и другими героями в романе.

## Завязка

«Чужое» в лице импозантных молодых людей играет роль всплеска в неторопливой деревенской среде. Желание сделать «чужое» «своим» юмористически выражено в свадебных намерениях помещиков («Все дочек прочили своих / За полурусского соседа» VI, 35). Но если «странная» Татьяна ещё как-то может сочетаться с «чудаком» Онегиным, то незатейливая Ольга, казалось бы, никак не гармонирует с «душою прямо геттингенской». Узвязка, однако, отыскивается на уровне метасюжета, позволяющего достроить литературные ассоциации, связанные с именем Ольги. Оно возрождает в памяти катенинскую «Ольгу» (1816), написанную по следам готической «Биргеровой “Леноры”».

Пушкин восхищался этим переводом, написав: «Первым замечательным произведением г-на Катенина был перевод славной Биргеровой “Леноры”» (VII, 188). Сама Ленора возникает в качестве одного из обликов музыки автора. «Как часто по скалам Кавказа / Она Ленорой, при луне, / Со мной скакала на коне!» (V, 143). Ольга тоже муза поэта, но только Ленского.

Имя Катенина фигурирует в первой главе «Онегина» («Там наш Катенин воскресил / Корнеля гений величавый») и в предисловии к «Отрывкам из путешествия Онегина». Литературоведы сходятся на том, что «Пушкину в “Евгении Онегине” важно было упомянуть Катенина, чтобы ободрить ссыльного поэта» [Акимова 1999: 77].

Гипотеза имеет смысл, но она не раскрывает значения фигуры Катенина как автора «Ольги», с которой обнаруживаются сюжетные параллели. И действительно, обе Ольги молоды, у обеих есть жених, и в обоих случаях женихов постигает трагическая участь. С этого момента начинаются расхождения. «Что-то с Ольгой стало? / В ней сердце долго ли страдало, / Иль скоро слез прошла пора?» (V, 118), — задаётся вопросом некая «горожанка молодая», проходя мимо могилы Ленского. В памяти воскресает история катенинской Ольги, которую, «сон тревожил слезный, / Смутный ряд мечтаний злых» [Катенин 2014: 15], перед тем как к ней явился призрак её суженого. Ничего подобного не происходило с пушкинской Ольгой. Накануне дуэли тревоги отданы Татьяне и поданы они в стиле тревог катенинской Ольги:

Как будто холодная рука  
 Ей сердце жмет, как будто бездна  
 Под ней чернеет и шумит...  
 «Погибну, — Таня говорит, —  
 Но гибель от него любезна».  
 (V, 104)

«Хладная рука», «гибель», «бездна» — это катенинское / «биргерское» готическое пространство. В нём Татьяна — Ольга-Ленора, но не потому, что Пушкин видит её такой, а потому что она сама себя так представляет в рамках впечатлившего её сюжета (какого именно — решать читателю). Что же касается Ольги, то она не обременена

подобными сюжетами, сон её спокоен, и после гибели Ленского, «не долго плакала она» — «другой увлек ее вниманье» (V, 124).

Такое нарочитое выламывание из рамок готического повествования создаёт эффект обманутых ожиданий. Подобный эффект Пушкин использует в «Гробовщике», где показано, «как рассыпается жанр готического нравоописания в лучах жанра “действительности”» [Зубарева 2019: 200]. В «Онегине» мистическое отдано снам и грёзам, а реальное — реальности.

В метазавязке мнимое соперничество Онегина и Ленского читается как соперничество жанров. «В русской литературе... “байронические” личности соперничали с мелкопоместными вертерами, окончательно вытеснив из памяти читателей и грандисонов, и ловласов» [К вопросу об истории] В «Онегине» соперничество вертеров и грандисонов выражено в стремлении каждой из этих линий навязать свой сюжет байроническому герою, который обязан своим появлением добайроническим жанрам. Но герой упорствует. Он намерен идти в ногу с лидирующим жанром. «Когда бы жизнь домашним кругом / Я ограничить захотел» (V, 70), — отвечает он Татьяне, отвергая идею превращения в героя сентиментального романа.

На именинах Татьяны столкновение жанров заканчивается победой байронического, что отражает его доминирующее положение в русской литературе первой трети XIX века.

Сюжет Онегина виртуозно реализуется на балу. «К минуте мщенья приближаясь, Онегин, втайне усмехаясь, / Подходит к Ольге» (V, 101). Это описание злодея из паралитературных романов Булгарина. Оно выбивается из описаний неторопливого деревенского уклада («в деревне, где скучал Евгений») и переводит действие в «острый» сюжет, популярный среди массового читателя. О Булгарине напоминают говорящие фамилии гостей — приём, высмеянный Пушкиным. Фамилии явно выбиваются из реалистического повествования. Похоже, это прозвища, которые презрительно даёт гостям «начитанный» Онегин, разыгрывающий свой сюжет соблазителя. Его расчёт точен, и в этот момент им явно владеет злой гений «мрачного, могущественного лица, столь таинственно пленительного» (VII, 50; «О трагедии Олина “Корсер”»). На самом же деле интрига шаблонна, и эффект рассчитан на неприхотливую уездную публику.

Сюжет сюжетом, а жизнь жизнью. Апофеоз дуэли как расправы с соперником (мнимым) разрешается скорбным трезвучием в сюжете «действительности». В этот момент читателю предлагается параллельное изложение сюжета «расправы» в жанре остросюжетного романа и в жанре «действительности». Первое преподносится в качестве мысленной расправы:

Еще приятнее в молчанье  
Ему готовить честный гроб  
И тихо целить в бледный лоб  
На благородном расстоянии.  
(V, 115)

Второе — психологическая картина:

Скажите: вашу душу  
Какое чувство овладеет,  
Когда недвижим, на земле  
Пред вами с смертью на челе,  
Он постепенно костенеет,  
Когда он глух и молчалив  
На ваш отчаянный призыв?  
(V, 115)

Сравнение даёт возможность увидеть, сколь далёк от жизни паралитературный жанр, рождающийся в зоне пылкого воображения, где выстраиваются сюжеты с картонными фигурками, лишёнными души и жизни.

Сюжет «действительности» звучит отрезвляюще. Он снижает ложный пафос «расправы» и смещает фокус с эффектной интриги на размышления. Пока что — писательские. На этой стадии можно с уверенностью сказать лишь об ипостаси автора — в поиске «своего» он вышел на новый виток («С ясной душою / Пускаюсь ныне в новый путь») (V, 119).

## Движение сюжета

С гибелью Ленского байроническая линия начинает двигаться бок о бок с линией Татьяны. Попытки героини примерить на Онегина модели поведения известных ей литературных героев аналогичны тому, как осуществляется процесс оценки нового в рамках известного. Онегин — ещё не читанный ею роман. Она не понимает, по какому критерию оценить его. В библиотеке Онегина этот критерий открывается.

Литературоведы, отмечая работу Пушкина над различными вариантами книг в библиотеке, задаются вопросом, почему Пушкин остановился на последнем, где из авторов присутствует только Байрон, а остальное указано как «два-три романа». Одна из версий — включённые ранее книги «не имели прямого отношения к судьбе Татьяны, к сюжету пушкинского романа» [Рейфман 2001: 143]. Но в «Онегине» много чего не имело «прямого отношения» к судьбе героев и к сюжету, хотя Пушкин не скупился на детали.

Согласимся, что «два-три романа» звучит пренебрежительно, словно тут и говорить не о чем, тем более в сравнении с Байроном. С одной стороны, Пушкину важно не только то, какой у героя «тайный том» «дремлет» на полке, но и какой ракурс в книгах его привлекает. Пушкин делает выбор в пользу ракурса.

Судя по описанию, Онегина привлекали произведения рационального содержания с односторонне выведенными характерами и расставленными акцентами,

В которых отразился век  
И современный человек  
Изображен довольно верно  
С его безнравственной душой,  
Себялюбивой и сухой,  
Мечтанью преданной безмерно,  
С его озлобленным умом,  
Кипящим в действии пустом.

(V, 129)

В литературоведении эта цитата соотносится с именем Констана благодаря увязке, сделанной Пушкиным в заметке «О переводе романа Констана “Адольф”» (1830): «Бенж. Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона» (VII, 69). «Адольф», был написан «в рационалистической традиции, рационалистическими средствами» [Гинзбург 1977: 279].

Увлечение подобной литературой не противоречит психологическому портрету Онегина, проступающему из его более ранних литературных предпочтений. Это не означает, однако, что в момент написания Пушкин имел в виду именно Констана. Он связал цитату с Константином позже. В контексте отношений с Булгариным — негласным цензором и гласным критиком «Онегина» — характеристика романов, увлекавших Онегина, могла быть и завуалированной иронией по отношению к стилю Булгарина, рассчитанному на массового читателя, с присущей ему расстановкой акцентов и однозначной трактовкой. Это и в соответствии с критическими высказываниями Пушкина по поводу произведений Булгарина, из которых «мы ясно узнаем: сколь не похвально лгать, красть, предаваться пьянству, картежной игре и тому под.» (VII, 172; «Торжество дружбы...»).

Метафабула, двигавшаяся по пути сближения героя и героини, резко сменила вектор. Вместо ожидаемого «внешнего» сближения («внешний принцип идет от постулата о фабуле» [Зубарева 2015: 101]) происходит отдаление — поначалу в личном пространстве героев, а затем в пространстве географическом. В то же самое время начинается внутреннее сближение, за счёт проникновения одного из них в психологию другого. Понимание психологии «чужого» важно для сближения его со «своим». Эта миссия возложена на Татьяну.

В библиотеке Онегина вскрываются не столько особенности Онегина (о них мы осведомлены ранее), сколько Татьяны. До сего момента она воспринималась как эмоциональная и романтическая натура. В библиотеке начинают раскрываться её незаурядные аналитические способности.

Обратим внимание на то, как Пушкин описывает процесс её анализа психологии Онегина.

Хранили многие страницы  
Отметку резкую ногтей;



Глаза внимательной девицы  
Устремлены на них живеи.  
(V, 129)

«Девнца» названа «внимательной», а не, к примеру, страдающей или тоскующей, что было бы уместно. С первых шагов Пушкин меняет ракурс в её описании с эмоционального на аналитический. Ничто не ускользает от её взгляда. Татьяна не только обращает внимание на то, *что* отметил Онегин, но и *как* онотреагировал на прочитанное. Это помогает ей составить его психологический портрет.

Татьяна видит с трепетаньем,  
Какою мыслью, замечаньем  
Бывал Онегин поражен,  
В чем молча соглашался он.  
(V, 129)

Согласимся и мы, что не каждому даётся такое пронизательное прочтение, «к тому же 17-летней, к тому же влюбленной» (X, 88; Из письма Пушкина к Вяземскому от 29 ноября 1824 года). Определённо, Татьяна обладает живым умом и незаурядным мышлением, что и позволяет ей сделать нетривиальный вывод по поводу подражательности её кумира. Это и в соответствии с её прямой характеристикой в тексте: она была «от небес одарена <...> умом» (V, 57). «От небес» и означает — в высшей степени. Эта характеристика Татьяны появляется в третьей главе (строфа XXIV), где предваряет письмо Татьяны, в котором, как подметила И. Роднянская, та же черта будет выделена самой героиней. «*Никто меня не понимает, / Рассудок мой изнемогает...*», — говорит о том, что уже тогда она искала в своем адресате не только предмет романтической любви, но и собрата по интеллекту, в каком качестве новый знакомец ею угадан совершенно точно. Это исключительно важный момент, в особенности с точки зрения проекции на будущее. Увы, несмотря на хороший интеллект, Онегин так и не сумел понять, что перед ним не просто провинциальная девушка (а позднее — не просто блестящая красавица, объект всеобщего восхищения), а целый мир — глубокий, вдумчивый, тонкий.

В своей оценке Онегина Татьяна совпадает с повествователем. Это сближает их и свидетельствует о наступившей зрелости героини. Не забудем, однако, что речь идёт об образе в становлении. Это касается не только Татьяны, но и Онегина, и в первую очередь их создателя, который не знает, по собственному признанию, к чему приведут его герои, и станет ли «Онегин» законченным произведением. В этом ещё одна сторона новаторства Пушкина, не побоявшегося ввести читателя в свою творческую лабораторию и обнародовать непривычный стиль постепенного развития сюжета от начала (а не от конца, как это было принято в остросюжетных романах и поэмах с ярко выраженной фабульной основой). Впоследствии этот стиль, названный нами позиционным, найдёт своё дальнейшее развитие и углубление в творчестве зрелого Чехова [Зубарева 2013б].

В этом плане представляет интерес суждение Татьяны об Онегине.

Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, иль еще  
Москвич в Гарольдовом плаще,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?..  
Уж не пародия ли он?

(V, 130)

Согласимся, что если подражательность можно в равной степени отнести как к человеку, так и к произведению, то пародийность — только к жанру. Начиная с термина «подражание», который вполне может быть соотнесён с суждением Татьяны, Пушкин плавно переходит к голосам литературной среды, колеблющейся между подражанием и пародией. (Эти голоса появятся вновь на рауте, о чём будет говориться ниже.) Поскольку на метауровне Онегин — не только главный герой, но и произведение, то пародийность в метасюжете относится к роману «Евгений Онегин». Так как главы выходили постепенно, по мере написания, немудрено, что некоторые из них, в особенности последние, включали в себя отголоски полемики вокруг «Онегина», зачастую в форме пародии и подражания.

И. Н. Розанов в главе о ранних подражаниях «Евгению Онегину» выделил три подражания, «появившихся до окончания пушкинского романа, т. е. до 1832 г.» [Розанов И. 1936: 214] Нас интересуют подражания, вышедшие в Москве до публикации седьмой главы. К ним относится, в частности, «Сашка» (1825–1826) А. Полежаева (полупародия-полуподражание, по определению И. Н. Розанова) и две книжки романа М. Воскресенского «Евгений Вельский» («... в 1828 г. первая глава, в 1829 г. вторая и третья вместе. Всё это появилось, следовательно, до седьмой главы “Онегина”» [Там же: 223].).

Чёткой границы между подражанием и пародией не было. Не только «Сашка», но и «Вельский» были отмечены этой половинчатостью.

Неудивительно, что и И. Н. Розанов, и К. Турумова задумались над вопросом, с чем же мы имеем дело и что перед нами: «спекуляция на новый модный жанр, добросовестная попытка дать посильное изображение знакомого быта или, наконец, как думал “Московский телеграф”, талантливая пародия на подражателей Пушкина?» Или же «двойник, причем, может быть, и похожий, но совершенно безжизненный» [Чумаков 1999: 68–69].

Именно в этих половинчатых терминах «подражание-пародия» и переданы размышления Татьяны, которые в метасюжете озвучивают литературный процесс.

Единство текста «Вельского» обеспечивается не собственной органикой, логикой и внутренней связностью, а разрозненными сопоставлениями с онегинской структурой, ориентацией лишь на нее. Итак, вместо внефабульности «Онегина» находим бесфабульность «Вельского», вместо лиризма — плоское остроумие и бойкую говорливость, вместо инфраструктуры — внешнюю связность, возникающую на аналогиях с «Онегиным». Всё это подается как сознательно проведенная пародийность [Там же: 76].

Второе «противоречие» в суждениях Татьяны — «Москвич в Гарольдовом плаще» — также разрешается в поле метасюжета<sup>1</sup>. Пушкин

не мог не откликнуться в последующих главах романа на московского «Онегина» «Вельского» и других подражательных или пародийных онегинных. «Москвич в Гарольдовом плаще» не об Онегине, а о его московских истолкованиях, также присутствующих в размышлениях Татьяны («Чужих причуд истолкованье»)(V, 130). Они словно нарочно вносят смятение в восприятие героини, пытаясь внушить ей, что предмет её любви смешон и нелеп, и тем самым пошатнуть веру в «неподражательную странность» её избранника.

Коллизия нарастает и достигает апогея в стремлении сосватать героиню за действительно пародийных персонажей.

«Не влюблена ль она?» — В кого же?

Буянов сватался: отказ.

Ивану Петушкову — тоже.

Гусар Пыхтин гостил у нас...

(V, 130)

На языке метасюжета это попытка свести новаторское произведение к шутке, пародии, сменив жанр оригинальный и непростой для массового восприятия на популярный. Но героиня не поддаётся внушению, как не поддаётся внушению литература, продолжающая двигаться в непонятном никому направлении. Татьяна чувствует нечто большее в Онегине, всё ещё непроявленное. Она по-прежнему влюблена, но это уже влюблённость на новом витке, когда пелена спадает с глаз, но не с сердца.

В литературоведении принято считать, что изменения Татьяны происходят внезапно. «В восьмой главе фигура Татьяны неожиданно обретает новые грани. Это происходит внезапно и в то же время неявно, так что многие читатели не хотят замечать нового облика» [Чумаков 2008: 173]. Внезапность связана, скорее, с внешними переменами Татьяны. Внутренние происходят постепенно, эволюционно, и поэтому их непросто заметить. Постепенность вообще свойственна природе Татьяны, что запечатлено и в её облике («Она была нетороплива»)(V, 147). Таково и размеренное повествование русской литературы, в отличие от «быстрых повестей» западной.

В метасюжете Татьяна сближена с литературой. В седьмой главе даётся краткое описание реакции дочерей московской кузины Алины на только что приехавшую Татьяну: «Ее находят что-то странной, / Провинциальной и жеманной» (V, 138). Если бы не эпитет «жеманный», реакцию можно было бы отнести на счёт характеристики героини или непонимания кузин, принявших искреннюю застенчивость за жеманство. Эпитет же переносит разговор в литературную сферу, где определение «жеманный» часто использовалось Пушкиным по отношению к литераторам. «Отчего происходит эта смешная стыдливость и жеманство, эта чопорность деревенской дьячихи, зашедшей в гости к петербургской барыне? Потому что нашим литераторам хочется доказать, что и они принадлежат высшему обществу (high life, haute société)...» («Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений». Набросок к статье «Г-н Полевой, издатель...») (X, 435).

В статьях и заметках Пушкина встречаем и «романтическое жеманство» («О поэзии классической и романтической»), и «жеманство лжеклассицизма французского» («Письмо к издателю московского вестника»), и «жеманство и напыщенность» критиков («О новейших блюстителях нравственности»). Отсутствие жеманства — один из главных признаков большой литературы. «Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности», — пишет Пушкин о произведениях Гоголя («Письмо к издателю “Литературных прибавлений к русскому инвалиду”», 1831) (VII, 180).

«Без жеманства, без чопорности» предстаёт и Татьяна («Перед хозяйкой легкий вздор / Сверкал без глупого жеманства») (V, 151), явно сумевшая обдумать реплики сестёр. В этом раскрывается ещё одна грань её ума — способность к самоанализу и самоусовершенствованию. «Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV», — саркастически отмечает Пушкин в статье «О предисловии г-на Лемонте...» (VII, 22). В «Онегине» он создаёт инверсию этих отношений: не свет «припудривает музу», а Татьяна смывает «румяна» со света, внося дух естественности и аристократической простоты.

Начиная с Л. Н. Штильмана, в литературоведении много написано о Татьяне-музе как «модификации авторской музыки» [Чумаков 1996: 105].

Поначалу действительно кажется, что образ музы совмещается с Татьяной, наполняя сюжет особой поэтичностью, как это продемонстрировал в своём анализе Ю. Чумаков. В пользу гипотезы «Татьяна-Муза» могу привести ещё один пушкинский текст, не относящийся к «Онегину», но относящийся к образу музы.

Литературоведы давно обратили внимание на географические несостыковки в описании места, где проживала юная Татьяна. В седьмой главе, повествующей о её разочарованиях, читаем: «О страх! нет, лучше и верней / В глуши лесов остаться ей». Онегин же, встретив её на балу, восклицает: «Как! из глуши степных селений...» (V, 148). «Попытки объяснения через географическое пространство, предпринятые В. В. Набоковым и Ю. М. Лотманом, не привнесли ясности. Верным путем пошел В. С. Баевский», — пишет Чумаков. Его точка зрения: «Татьяна идентифицируется с Музой, помимо всего прочего, по признаку принадлежности к “степи”, хотя генеративно (т. е. генетически. — В. З.) признак исходит от Музы» [Чумаков 1996: 107].

Есть ещё и другой образ музы, восхитившей Пушкина, и он связан с лесом.

Муза-девушка, обитающая в лесу, вдали от света и суетности, в бедной хижине, девушка, не претендующая на звание первой красавицы, тихая и скромная, ухаживающая за старым больным отцом, покорила Пушкина, когда он прочёл стихотворение Иосифа Делорма. «Совершеннейшим стихотворением из всего собрания, по нашему мнению, можно почтить следующую элегию, достойную стать наряду с лучшими произведениями Андрея Шенье», — пишет Пушкин в рецензии на сборник поэта, приводя полностью эти стихи (*Vue, poésies et pensées de Joseph Delorme <Жизнь, стихотворения и мысли Иосифа Делорма>. Les consolations. Poésies par Sainte Beuve <Утешения. Стихотворения Сент-Бева>, 1831*) (VII, 165). Читая их, можно уловить несколько общих моментов, роднящих музу Делорма с Татьяной.

«Нет, моя муза — не блистающая одалиска / С черными блестящими волосами, с продолговатыми глазами гурии, / Пляшущая с обнаженной грудью при резких звуках своего голоса», — пишет Делорма. «Никто б не мог ее прекрасной / Назвать», — читаем у Пушкина, сравнивающего Татьяну «С блестящей Ниной Воронскою, / Сей Клеопатрою

Невы» (V, 148). (Клеопатра в живописи часто изображалась со змеей у обнажённой груди — аналог одалиски с обнажённой грудью). Выбор, который делает муза Делорма, тоже в чём-то схож с Татьяниным — одна предпочла утехам света уход за больным отцом, другая пожелала остаться верной изувеченному в сраженьях мужу и променяла бы «постылой жизни мишуру» на «дикий сад» (аналог леса) и «бедное жилище» (аналог хижины).

Даже если это не заимствование, а совпадение, близость концепций поразительна.

Тем не менее есть и различия между пушкинской музой и Татьяной.

В пушкинской модели «поэт и муза», лидирующую роль берёт на себя поэт. Муза следует за поэтом, а не наоборот.

Я музу резвую привел  
На шум пиров и буйных споров,  
Грозы полуночных дозоров:  
И к ним в безумные пиры  
Она несла свои дары...

(V, 143)

Всё, что делала муза, было в соответствии с волей её господина: «И вдаль бежал... Она за мной. / Как часто ласковая муза / Мне услаждала путь немой...» Её метаморфозы связаны с желаниями поэта. Она меняется в соответствии с его вкусом и «позабыла речь богов / Для песен степи, ей любезной...» «Ей любезной» не является противоречием. Пушкинская муза — ведомая, ей любезно то, что любезно поэту, и то, что ему по душе, становится и её частью. Переход с одной формы повествования («я привёл», «я отстал» и т. п.) в другую («ей нравится») говорит о нарастающем согласии между музой и поэтом. В один из моментов наивысшего согласия он и встречается вторично со своим героем.

Татьяна, напротив, наделена «волею живой, / И своенравной головой» (V, 57). Её способность меняться — это одно из главных качеств и авторской ипостаси, находящейся в постоянном развитии («Но я отстал от их союза / И вдаль бежал») (V, 143). То же можно сказать и об авторе «Онегина». И. В. Киреевский писал:

...говоря о Пушкине, трудно высказать своё мнение решительно; трудно привести к единству всё разнообразие его произведений и приискать общее выражение для характера его поэзии, принимавшей столько различных видов. Ибо, выключая красоту и оригинальность стихотворного языка, какие следы общего происхождения находим мы в «Руслане и Людмиле», в «Кавказском пленнике», в «Онегине», в «Цыганах» и т. д.? Не только каждая из сих поэм отличается особенностью хода и образа изложения (*la manière*); но ещё некоторые из них различествуют и самым характером поэзии, отражая различное воззрение поэта на вещи, так что в переводе их легко можно бы было почесть произведениями не одного, но многих авторов [Киреевский 1979: 44].

Эти свойства перенесены на Татьяну. Только недавно она с волнением ожидала реакции Онегина на своё французское письмо на фоне «Песни девушек», письмо, переведённое ипостасью автора (намёк на их слияние в единый образ пишущего), и вот уже сама слагает свою неприязательную, но душевную песнь на языке родных пенатов в дни прощания с ними:

«Простите, мирные долины,  
И вы, знакомых гор вершины,  
И вы, знакомые леса;  
Прости, небесная краса,  
Прости, веселая природа;  
Меняю милый, тихий свет  
На шум блистательных сует...  
Прости ж и ты, моя свобода!  
Куда, зачем стремлюся я?  
Что мне сулит судьба моя?»

(V, 131)

Песнь знаменует собой пробуждение духа народности в Татьяне, и её образ всё яснее обретает значение ипостаси зарождающейся «поэзии действительности».



## Подготовка кульминации

Татьяна и Онегин сталкиваются в метасюжете как две антагонистические литературные школы, процветавшие на русской почве. В «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкин характеризует эти школы так:

Литераторы петербургские по большей части не литераторы, но предприимчивые и смышленные литературные откупщики. Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы. Московский журнализм убьет журнализм петербургский.

Московская критика с честью отличается от петербургской. Шевырев, Киреевский, Погодин и другие написали несколько опытов, достойных стать наряду с лучшими статьями английских Reviews, между тем как петербургские журналы судят о литературе, как о музыке; о музыке, как о политической экономии, то есть наобум и как-нибудь, иногда впопад и остроумно, но большую часть неосновательно и поверхностно (VII, 189–190).

Онегин «родился на берегах Невы». Татьяна, судя по всему, в Подмосковье<sup>2</sup>.

Увлечение политэкономией, характер и воспитание Онегина напоминают пушкинские высказывания о петербургской литературной среде того времени. Суждения «наобум и как-нибудь» перекликаются с «чему-нибудь и как-нибудь», а дилетантский «счастливый талант / Без принужденья в разговоре / Коснуться до всего слегка» соответствует характеристике питерских критиков, высказывающихся о литературе «неосновательно и поверхностно». Петербургские литературные журналы «судят о литературе, как о музыке; о музыке, как о политической экономии». Онегин увлекается политической экономией и не чуток к художественному слову.

Онегин, разумеется, не принадлежит к кругу литераторов, он просто продукт той атмосферы, из которой вышел. Именно она дала «смышленных литературных откупщиков» типа Булгарина, которые процветали на литературе, позднее получившей название массовой. Сам Онегин

тоже тяготеет к подобным произведениям. Неслучайно на его образ отбрасывают тень «задумчивый Вампир, / Или Мельмот, бродяга мрачный, / Иль Вечный Жид, или Корсар, / Или таинственный Сбогар» (V, 53). При этом не будем забывать, что Пушкин был петербургским литератором, основателем «Современника», а также создателем «петербургского текста», по определению В. Топорова. Последний, говоря о писателях этого круга, подчёркивал, что «и сам Пушкин, и те, кто шёл за ним по “живому следу”, — Гоголь, Лермонтов, Достоевский, Андрей Белый — были писатели-непетербуржцы, и долгое время их главенствующая роль была несомненной» [Топоров 2003: 5–6]. Пушкинская Татьяна проходит этот путь, став в конце законодательницей петербургского салона. Она привносит в высшее общество именно те качества, которые ценил и развивал в литературе Пушкин.

В метасюжете диалог на рауте отражает спор автора и критики. Здесь появление художественного двойника в окружении его героев ассоциируется с появлением в прессе очередной главы об Онегине с последующей дискуссией. Присутствие музыки усиливает «литературную» ассоциацию.

Поскольку раут — в Петербурге, то речь о петербургских критиках, в числе которых Булгарин. Вопросы и ответы говорящих имитируют аналогичные вопросы-ответы из некоторых критических статей Булгарина:

Каков вам кажется «Онегин»? Что вы скажете об «Онегине»? — Вот вопросы, повторяемые беспрестанно в кругу литераторов и русских читателей. <...> Но как *любопытство*, вероятно, столько же мучит читателей, как и нас самих, чтобы постигнуть, предузнать, кто таков будет Онегин, то мы, *теряясь в догадках и предположениях*, невольно остановились мыслью на *Чайльд-Гарольде*... (курсив мой. — В. З.) [Булгарин 1996: 300].

Ср.:

Кто он таков? Ужель Евгений?

Ужели он?.. Так, точно он.

<...>

Скажите, чем он возвратился?  
Что нам представит он пока?  
Чем ныне явится? <...>  
Гарольдом..?

(V, 145)

Как видим, и в критике, и на рауте в центре внимания подражательная природа Онегина. Никого не интересует, кто кроется под маской, каждый хочет угадать лишь тип маски. Это в точности отражало уровень дискуссий по поводу «Онегина», сделанного по «образцу» «Гарольда».

### Кульминация

Онегин как подражание являет собой «упрощённость духа и формы». Татьяна призвана влить в него «энергетическую красоту». Но как?

Общепринятая точка зрения сводится к тому, что «Пушкин показал нравственное возрождение личности Онегина через любовь» [Макогоненко 1974: 31], «захватившую всё его существо, страстную влюбленность в Татьяну» [Благой 1960: 528].

Никто не станет отрицать роль страсти как стимула. У Онегина страсть была лишь первой ступенью к преображению. Поначалу он зажигается сюжетом встречи. Тут тебе и уездная девочка, некогда написавшая ему любовное письмо, и отказ, и смятение, и неожиданная встреча в высшем свете, где она уже блистательная светская львица. «Ужель та самая Татьяна...» Это как выброс адреналина в кровь. За этим следует схема поведения героя авантюрного романа, желающего, как в годы юности, «Преследовать любовь, и вдруг / Добиться тайного свиданья...» (V, 12).

«Онегин восьмой главы не мыслит себя литературным персонажем», — считает Ю. М. Лотман [Лотман Ю. 1995: 456]. Возможно, если речь идёт о конкретных ситуациях. Но если взять шире, то Онегин явно находится во власти сентиментально-авантюрного жанра, в стиле которого выдержано его письмо с типичными элементами сентиментальности и преувеличения. «Еще одно нас разлучило... / Несчастной жертвой Ленский пал... / Ото всего, что сердцу мило, / Тогда я сердце

оторвал...» (V, 155). Онегин пытается переписать прошлое, обставяя всё так, будто речь идёт о роковой случайности, разлучившей чуть ли не Ромео и Джульетту. На самом же деле он не любил ни дом своего дяди, ни уездную жизнь, ни соседей, от которых норовил сбежать с заднего крыльца. Уже на третий день пребывания в деревне «роща, холм и поле / Его не занимали боле» (V, 27). Да и семейство Лариных не произвело на него впечатления. Ему не от чего было «отрывать сердце».

Всё письмо пестрит банальностями:

Ловить влюбленными глазами,  
Внимать вам долго, понимать  
Душой всё ваше совершенство,  
Пред вами в муках замирать,  
Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!

(V, 155)

Здесь без труда угадывается вульгарный романтизм, воспевающий подобным образом «все перипетии романтической любви» [Иезуитова 1969: 95]. Приведу для сравнения отрывок из стихов короля вульгарного романтизма Владимира Бенедиктова:

«Люблю тебя» произнести не смея,  
«Люблю тебя!» — я взорами сказал;  
Но страстный взор вдруг опустился, млея,  
Когда твой взор суровый повстречал.  
«Люблю тебя!» — я вымолвил, робея,  
Но твой ответ язык мой оковал;  
Язык мой смолк, и взор огня не мечет,  
А сердце всё «люблю тебя» лепечет.

[Бенедиктов 1939: 35]

Жанр письма Онегина сталкивается с жанром «действительности», знаменуя коллизия жанров. Разница между стилями такая же, как между «обманами» и реальностью. Читая письмо, Татьяна обливается слезами — не столько над самим письмом, сколько над прошлым, над пережитыми ею некогда сильными чувствами. Это эмоциональная

память. В то же время перед нами Татьяна, прошедшая эволюцию, Татьяна, которая проанализировала Онегина и вынесла ему «приговор». Укор, кстати, сделан в той же форме, в том же риторическом ключе, что и ранняя догадка о сути Онегина (ср.: «Уж не пародия ли он?» — «не потому ль что мой позор...»). И в этом — скорее сомнение в глубине его чувства, чем утверждение. Неоднозначное отношение Татьяны к Онегину по-прежнему связано с тем, что она видит в нём нечто большее. Хотя письмо не даёт ей на то оснований — оно написано прежним Онегиным, ещё не познавшим перемен. И тем удивительнее скачок от навязчивого желания встречи, одержимости, «безумства», в которое Онегин «глубоко погружён», к грёзам, не имеющим ничего общего с тем, что кипит и бушует в нём.

«Превращения Онегина не могут быть восприняты как “этапы” и “ступени” (хотя каждое из них связано с предшествующими и в каком-то смысле всегда означает возвышение над ними)», — полагает В. Маркович [Маркович 1997: 18]. И он совершенно прав. Онегин развивается скачком, а это действительно ближе к превращению, которое мгновенно по определению. Тем не менее читателю, прослеживающему подготовку к скачку, открывается кропотливое формирование Пушкиным предрасположенности Онегина к изменению в пространстве Татьяны. В самом начале их знакомства, «получив посланье Тани, / Онегин живо тронут был. <...> И в сладостный, безгрешный сон / Душою погрузился он» (курсив мой. — В. З.) (V, 70). В этом «погружении» душой заложен прообраз других «безгрешных» грёз героя, обнаруживших себя в последней главе.

В описании грёз Онегина присутствует что-то гипнотическое, словно некто раскачивает шар, и подсознание мечет «пёстрый фараон», воскрешая образы прошлого, лишь ассоциативно связанные с настоящим. В лишённые конкретики картины видений вкрапляются «ни с чем не связанные сны» (V, 158). Их непрагматическая направленность усиливает ощущение свободного полёта. Вместе с тем задаётся направление литературы, необременённой фабульностью, сотканной из образов и отступлений, прямо не увязанных ни с конфликтом, ни с сюжетом. Онегин, привыкший мыслить утилитарно, знающий, как «добиться тайного свиданья», «теряется в этом» многомерном пространстве грёз («Он так привык теряться в этом, / Что чуть с ума не своротил») (V, 158).

Преобразование органично интегрирует новый тип повествования, выстраивающего роман с новым типом героя, в результате чего рождается литература, в которой неискущённому читателю немудрено «потеряться» и к которой неприменимы доселе существовавшие критерии. И неважно, что Онегин, которому это открылось, «не сделался поэтом». Вернее, важно, потому что Пушкин намеренно не связывает грёзы Онегина с какой-то конкретной ролью в будущем. Иначе это противоречило бы принципам «поэзии действительности», основанной на внимании к внутреннему самоусовершенствованию героев вне его прагматического приложения к конечной цели. Это типично кантовская «нецелесообразная целесообразность», придающая красоту произведению искусства и литературы.

«Глубина» — ключевое понятие в преобразении Онегина. До сих пор она была открыта только страстям. В XXXVI строфе формируется духовное измерение. Вслед за упоминанием мечтаний, желаний и печалей, которые «теснились в душу *глубоко*», говорится, что «В них-то он / Был совершенно *углублен*» (курсив мой. — В. 3.) (V, 158). Использование близко стоящих однокоренных слов подчёркивает важность параметра глубины. Если «безумства» делали Онегина сосредоточенным на конкретной цели, то духовная глубина освободила его от сиюминутного, событийного, переводя всё в пласт прасознания, где «тайные преданья / Сердечной, темной старины, / Иль длинной сказки вздор живой» (V, 158) — всё то, что ощущается как народность. Женское начало присутствует в этой иносказательной картине «угроз, толков и предсказаний», но оно возвышено до образа «девы».

Несомненно, это мир, «в который была погружена Татьяна и который явно противоречит знакомому нам облику Онегина» [Петрова 2013: 303]. Слияние подчёркнуто и сближенной позицией обозревателей: картины проходят перед глазами Онегина, а «у окна» «сельского дома» сидит Татьяна.

Кроме того, сближение происходит по линии жанра «действительности». Онегинское восприятие сцены дуэли («Когда недвижим, на земле / Пред вами с смертью на челе, / Он постепенно костенеет») (V, 115) теперь совпадает с авторским:

То видит он: на талом снеге,  
Как будто спящий на ночлеге,  
Недвижим юноша лежит,  
И слышит голос: что ж? убит.  
(V, 158)

Сравним с более ранними видениями Онегина, покинувшего деревню, «Где окровавленная тень / Ему являлась каждый день» (V, 147). Описание разительно по контрасту. В раннем варианте чувствуется явное влияние готического жанра. В восьмой главе на смену приходит «жизненное». Так, в процессе движения сюжета, выкристаллизовалось «сходное направление мышления, аналогические образы фантазии» [Веселовский 2010: 317] — всё то, что знаменует собой «встречное течение».

Говоря об эпохе Возрождения, Веселовский подчёркивает: «Тот факт, что движение принялось и произвело результаты, показывает, что оно явилось желанным, что сама жизнь шла ему навстречу, готовая воспользоваться всяким толчком, который помог бы внутренним требованиям органического развития» [Веселовский 2010: 317]. «Желанным» для Татьяны стал Онегин, она «шла ему навстречу», как русская литература «шла навстречу» байронизму. Но об «органическом развитии» не могло быть и речи, поскольку по внешним характеристикам «образец» годился только в «пародию». Нужно было, чтобы он раскрылся изнутри. Это произошло тогда, когда «желанной» стала воспринимая сторона. В этот момент и произошёл «толчок», ознаменовавший наступление «внутреннего согласия» [Там же: 61].

Под воздействием «странных» мечтаний Онегин трансформируется в «новую идею», в сложное произведение, находящееся внутри ещё более сложной художественной системы, в эпицентре которой «она... и всё она!»<sup>3</sup>.

## Развязка

«Как роман в целом, так и каждый эпизод, равный, грубо говоря, главе, кончается “ничем”» [Лотман Ю. 1995: 441], — пишет Ю. М. Лотман вслед за Белинским, пояснившим, «что есть романы, которых мысль

в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки» [Белинский 1953–1959, т. VII: 469]. Продолжая разворачивать тезис Белинского, Ю. М. Лотман отмечает, что «эта “непостроенность” жизни — не только закон истины для автора, но и трагедия для его героев: включенные в поток действительности, они не могут реализовать своих внутренних возможностей и своего права на счастье» [Лотман Ю. 1995: 442].

Точка зрения на жизнь как на самотёк не соответствует ни современным представлениям, ни представлениям самого Пушкина, верившего в божественное провидение и трактовавшего случай как механизм «мощного, мгновенного орудия провидения» («Второй том “Истории русского народа” Полевого», 1830) (VII, 100). А то, что «жизнь не знает категорий начала и конца», и «не дает искусственно изолированной цепочки» иерархизированных событий [Лотман Ю. 1995: 435–436], верно лишь при условии, что имеется в виду жизнь «как таковая». Как только переходишь в конкретный мир, то там и иерархия, которая «включает в себя все фазы — от хаоса до полной упорядоченности» [Зубарева 2013в: 193–194], и «движение к единой сюжетной цели», будь то сватовство, женитьба или карьера, словом, всё, что требует выбора направления, формирования промежуточных целей и многое другое. Жизнь вмещает в себя все ступени от частичной до полной иерархизации. В противном случае в мире царили бы хаос и неразбериха.

В этом смысле «Онегин» начинается не «как произвольно вырезанный кусок произвольно выбранной жизни» [Лотман Ю. 1995: 436], а с того момента, который приводит героя в поместье Лариных. И открытая концовка, на самом деле, оказывается не столь уж неопределённой, если взглянуть на неё с позиций пушкинской концепции народности. Конечный выбор Татьяны знаменателен. Не выбор мужа, за которого она вышла в то время, когда «для бедной Тани / Все были жребии равны» (V, 162), а выбор верности ему.

«С тех пор, как она хочет век быть верною своему генералу <...> — ее прекрасный образ затемняется», — пишет Белинский Боткину 4 апреля 1842 года [Белинский 1953–1959, т. XII: 94]. «Своему генералу»... Белинский словно забывает, что генерал этот — герой, сражавшийся за отечество и получивший увечья. «Муж в сраженьях изувечен», — именно об этом. А вот «нас за то ласкает двор» ещё и вносит



опосредованно образ государя, усиливая значение фигуры генерала как защитника родины и трона государева.

Тема 1812 года самым непосредственным образом связана с романом, а именно — со скандалом вокруг седьмой главы, спровоцированным Булгариным «при помощи грубой передержки» [Гиппиус 1941: 238]. «18–19 марта 1830 г. выходит из печати седьмая глава “Евгения Онегина”, и в связи с этим 22 марта 1830 г. в “Северной пчеле” — № 35 — появляется статья Булгарина, в которой эта глава подвергается уничижительной критике» [Есипов 2021: 13]. Булгарин «не только срывался на прямую брань, но и высказывал тяжкие политические обвинения» [Иезуитова 1989: 50]. В «Торжестве дружбы...» Пушкин в полемике с Булгариным вновь противопоставляет Москву и Петербург, говоря, что Москва — «центр нашего просвещения», где «родились и воспитывались, по большей части, писатели коренные русские, не выходцы, не переметчики, для коих *ubi bene, ibi patria*, для коих всё равно: бегать ли им под орлом французским или русским языком позорить всё русское — были бы только сыты» (VII, 171).

Татьяна не просто «выбрала судьбу традиционную, вековую, народную, нянину» [Бочаров 1986: 154]. Она делает выбор в пользу ценностей «коренных русских», оставаясь верной тому, с кем повенчана, кто воевал за отечество и не позорил «всё русское». В выборе Татьяны тема развития и становления личности в поле своей истории и культуры достигает концептуальной завершённости.

Невзирая на открытую концовку, роман заканчивается очень и очень многим. Разговор о том, каково место литературы «действительности» в русской культуре и на мировой арене, состоялся.

Пройдя путь от увлечения западным романом до осознания своей самобытности, русская литература вступает в новую эпоху. «Британской музы небылицы» переходят в зону снов и мечтаний героев. Меняется тип повествования — от динамичного, захватывающего, полного коллизий, к размытому, статичному, со слабовыраженной фабулой. Это, в свою очередь, требовало другой техники чтения — медленного — и другого читателя. Даже среди пушкинского круга мало кто годился на эту роль. И не удивительно. Когда появляется что-то в единственном экземпляре — будь то научная теория или художественное произведение, — оно поначалу кажется оторванным от всего, что сделано

прежде. Нужно время, чтобы достроить промежуточные ступени между общепринятым и новаторским. «Я читал недавно вторую главу Онегина в рукописи — не лучше первой: то же отсутствие вдохновения, та же рифмованная проза», — писал Языков в письме брату в 1825 году [Языков 2003: 412].

Мысленно погружая героиню в контекст западной культуры и давая предполагаемую реакцию на неё со стороны французов («Она казалась верный снимок / *Du comme il faut*») и англичан («Никто бы в ней найти не мог / Того, что модой самовластной / В высоком лондонском кругу / Зовется vulgar»), Пушкин в конце выстраивает образ «европейской общежительности» («О предисловии г-на Лемонте...»). В этом слышится вера в то, что новый жанр не будет стоять особняком, а станет достоянием мировой литературы.

После объяснения с Татьяной Онегин покидает её, унося в сердце не модный сплин, а картины, увиденные «духовными глазами». Это блудный сын, который *был мёртв и ожил*. Это литература, которая состоялась, получив заряд «энергетической красоты».

Татьяна же по-прежнему любит Онегина, как любят книгу юности, как любил Пушкин то литературное наследие, из которого вырос его «Онегин», чтобы заговорить своим голосом и заложить фундамент нового жанра на «встречном течении». Оно немислимо вне контекста культурного обмена, поскольку «ограниченность культурного горизонта — знак провинциализма и культурной потерянности» [Шайтанов 2010а: 624].

## Примечания

<sup>1</sup> Читатель прекрасно помнит, что Онегин «родился на берегах Невы». Откуда же взялся «москвич»? В. А. Кошелев подходит к этому «противоречию» с точки зрения пародийности Онегина в восприятии Татьяны, которая «по маргинальным пометам на <...> “двух-трех романах” <...> восстанавливает облик Онегина как пародии» [Кошелев 2021: 311]. При этом в процессе сопоставления москвичей и петербуржцев («“Москвич” — это не обыденное название “жителя Москвы”, а некий устойчивый символ “московского” бытового консерватизма, противостоящего петербургским “новациям”» [Там же: 310]), теряется

изначальное намерение пояснить, почему же Онегин всё-таки назван «москвичом». Ю. М. Лотман обращается к черновым вариантам, где вместо «москвич» стоит поначалу «москаль», видя в этом осуждение Онегина [Лотман Ю. 1995: 692]. И. Роднянская, высказала мнение, что «москвич» может читаться как синоним понятия «московит», «русский», «русак» в противоположность английскому гарольдову плащу. Некоторые исследователи, напротив, видят в этом сочетании метафору «русского европейца».

- <sup>2</sup> «Дом Лариных» в Тригорском (Дом-музей Осиповых-Вульф) считается прототипом усадьбы Лариных. Расстояние от Михайловского до Москвы составляет примерно 700 км. В седьмой главе семья Татьяны отправляется в Москву к кухне Алине.

Путешествие занимает семь дней. Средства перевозки — старенький «возок» и три нагруженные домашним скарбом кибитки:

Осмотрен, вновь обит, упрочен  
Забвенью брошенный возок.  
Обоз обычный, три кибитки  
Везут домашние пожитки

<...>

Средняя скорость лошадей, везущих пассажиров с багажом, составляла примерно 3–4 км/ч в сутки. С необходимыми остановками и ночлегом можно было пройти не более 40 км за 10 часов. После этого следовало лошадей подковать и дать им отдых. Ларина же ехала даже медленнее обычного:

К несчастью, Ларина тащилась,  
Боясь прогонов дорогих,  
Не на почтовых, на своих,  
И наша дева насладилась  
Дорожной скукою вполне

<...>

То есть за семь дней при такой езде обоз мог проехать в лучшем случае 260–280 км, но никак не 700.

На таком расстоянии от Москвы находится, к примеру, южная часть Тульской области. Так, от Черни, ставшей в 1802 — уездным городом Чернского уезда, до Москвы расстояние составляет 260–280 км, в зависимости от дороги. Интерес представляет тот факт, что Тульская область находится «в пределах зоны широколиственных лесов и лесостепи», которая занимает южные и восточные районы. На юге Тульской области расположен Чернский район. «Серые лесостепные почвы, занимающие 40 %, располагаются в центральной и южной части района» [Чернский район] (курсив мой. — В. З.). О лесе и степи

в связи с образом Татьяны-музы писал Чумаков, отметив, что «контрастные черты “леса” и “степи” поглощаются семантическим единством, обозначающим пространство русского ареала. Не случайны у нас заглавия “Лес и степь”, “Лес”, “Степь”» [Чумаков 1999: 223].

Понятие лесостепи вполне укладывается в сочетание образа леса и степи в ракурсе предполагаемого географического положения усадьбы Лариных. Интересно и то, что в Чернском уезде было небольшое имение отца Антона Дельвига, «куда А. А. Дельвиг наведывался время от времени. А вот его младший брат, Александр Антонович, выйдя в отставку, поселился в Тульской губернии окончательно» [Бритенкова].

Существует много гипотез по поводу пребывания Пушкина в Туле и её областях. Краеведы утверждают, что Пушкин был в Тульском крае проездом. Но даже если и были бы прямые доказательства посещения этого края, предположение о прототипе усадьбы Лариных всё равно осталось бы в области гипотез. Прототип — это всегда синтез самых разных впечатлений автора. В этом смысле и расположение усадьбы может иметь такой же символический смысл для автора, как другие детали. Неисключено, что он связан и с Дельвигом. Можно лишь наверняка сказать, что усадьба Лариных находилась гораздо ближе Михайловского и по расстоянию от Москвы тяготела к Чернскому краю на юге Тульской области, где находились родовые имения Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, и куда приезжали погостить и Дельвиг, и Грибоедов, и Суворин, и многие другие.

- <sup>3</sup> Не могу не привести в этой связи замечательный комментарий Ирины Роднянской касательно вышеприведённых мыслей: *это первый в нашей художественной словесности образец «потока сознания». До сих пор считалось, что эта честь принадлежит автору «Войны и мира», психологическое проникновение которого подхватила вскоре вся большая европейская литература. Анализ же вольно или невольно даёт понять, что и здесь первым был Пушкин.*

## © **Смиренная лачужка: коломенский сюжет на «встречном течении»**

Игрушка с секретом

Эта «игрушка, сделанная рукою великого мастера» [Белинский 1953–1959, т. VII: 535] — с секретом и полна неожиданностей, обрушившихся в том числе и на самого автора. «Когда в сокращенном виде напечатана она была в “Новоселье” 1833 года, то почти всеми принята была за признак конечного падения нашего поэта. Даже в обществах старались не упоминать об ней в присутствии автора, щадя его самолюбие и покрывая снисхождением печальный факт преждевременной потери таланта» [Анненков 1984: 271].

Воспитанный на нравоучительных романах широкий читатель не увидел ничего, кроме банального сюжета. Критик увидел чуть больше, поскольку намёки на литературные споры во вступительной части были ему ясны и не очень лицеприятны. По тем же причинам «Румяный критик мой», написанный в то же время, не вызвал особого энтузиазма. Для рядового читателя эта часть не была занимательной. То ли дело романы Булгарина!

«У нас есть критика? где ж она? Где наши Аддиссоны, Лагарпы, Шлегели, Sismondi? что мы разобрали? чьи литературные мнения сделались народными, на чьи критики можем мы сослаться, опереться?», — с горечью вопрошал Пушкин ещё в 1825 году в «Возражениях на статью А. Бестужева “Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов”» (VII, 17). Это был глас вопиющего в пустыне.

Дальше — хуже.

К началу 30-х годов окончательно обозначился разрыв между Пушкиным и современным ему кругом читателей. Уже «Борис

Годунов» был встречен полным непониманием. Ряд других величайших созданий Пушкина нашел самый холодный прием со стороны критики и общества. Все, даже молодой Белинский, говорили «об упадке пушкинского таланта» именно тогда, когда гений поэта вполне раскрылся. Пушкин понял, что должен оставить все попытки подойти к своему читателю, т. е. снизойти до него <...> «Домик в Коломне» в значительной степени недоступен широким кругам читателей и теперь и, вероятно, таким останется...

Так писал Брюсов, повествуя о неудачах, постигших произведения Пушкина той поры [Брюсов 2014: 112].

Сегодня ситуация существенно изменилась. Широкий читатель не признаёт нравоучительности и приветствует развлекательный и игривый тон «Домика», наслаждаясь мастерством, лёгкостью и остроумием Пушкина. Поклонники пушкинской поэзии называют «Домик» одним из своих любимых произведений, и даже вступительная часть привлекает, благодаря популярным в среде начинающих поэтов публичным разборам стихов, ведущимся мастерами с обсуждением формы, стиля и прочих немаловажных для общего образования составных поэзии. Воистину «воспринимается лишь то, к чему сознание подготовлено и что способно оценить как нечто для себя необходимое» [Шайтанов 2011а: 19]. И это касается не только творчества: у читателя и писателя тоже должно быть «встречное течение».

Приоткрыв дверь в гостеприимное, остроумное и дружелюбное пространство «Домика», постепенно осознаёшь, что оно построено по типу лабиринта, выход из которого читающий должен проложить самостоятельно. Именно проложить, а не найти.

Интереснейшие, фундаментальные исследования литературоведов показывают, насколько изощёрен пушкинский «простенький» текст, насколько многопланов и гипотетичен, и насколько непосильна задача для рядового читателя и (или) критика сформулировать смысл прочитанного в одной-двух фразах, не впад в банальность.

Так что и сегодня повесть стоит в одном ряду загадочных пушкинских произведений. Более ста лет назад Михаил Осипович Гершензон писал: «До сих пор никто не мог сказать, что разгадал смысл этой

странной поэмы» [Гершензон 1919: 138], и ситуация остаётся той же. «Поэма эта принадлежит к числу наиболее значительных и вместе с тем наименее осмысленных произведений Пушкина зрелого периода его творчества», — отмечает Л. С. Сидяков [Сидяков 1968: 3]. В современном прочтении загадочный смысл «Домика» иногда прочитывается «как импульс для размышлений, как пост-идея уже не текста, но мира, который не ведом ни духу, ни физике, а существует после них» [Палехова 2003: 106], как «алгоритм некоей программы, по которой, собственно, просчитывается вся дальнейшая периодичность *пост* в художественной культуре» (курсив мой. — В. З.) [Там же: 107].

### Непонятная связь

Загадки начинаются со вступительной части. «Непонятна связь между тем вступлением и самой повестью» [Гершензон 1919: 138]. Так или примерно так можно сформулировать ситуацию, касающуюся первых восьми октав. Разумеется, то, о чём пишет Пушкин во вступлении, всем ясно. Вкратце это можно определить как «вызов критикам...» [Гиппиус и др. 1953: 261]. Дальнейшее рассматривается литературоведами как воплощение «вызова». «“Литературность” *Домика в Коломне* выходит за рамки “игры”. Под пером Пушкина шуточный курс историко-сравнительной поэтики становится оружием в литературной борьбе», — пишет Л. И. Вольперт [Вольперт 1998: 198]. По мнению Шкловского, вступление «почти целиком занято описанием приема, каким написано. Это поэма о поэме. Это почти чистая беспредметная фактурная вещь. “Сюжет”, если взять это слово в смысле фабулы, играет в ней еще меньшую роль, чем в “Евгении Онегине”» [Шкловский 1923: 213]. Поэтому для Шкловского сюжет «Домика» «дан, как пародия» на его «будущих критиков», см.: [Там же].

Если придерживаться такой точки зрения, то можно вполне согласиться с критикой ведущих литературоведов. «Полемический характер носит и непропорционально длинное вступление, где Пушкин рассуждает о технических вопросах поэтического искусства: о рифмах, о стихотворных размерах, цезурах, о трудности выбранной им строфической формы — октавы. Сами по себе эти рассуждения очень

интересны, несмотря на их шутовскую форму, но вне полемической цели, всерьез, Пушкин никогда не стал бы посвящать им столько места в стихотворном произведении» [Бонди 1960: 515].

Действительно, чтобы высказать свои несогласия с критикой, не нужно «Домик» городить. Можно было бы вполне обойтись первыми восемью октавами.

Только не в пушкинском стиле мудрствовать лукаво и разливать-ся мыслию по древу ради того, чтобы попенять критикам или — того хуже! — поучать всех, как надо писать, основываясь на литературных высказываниях вступительной части. Для измышлений критического толка восьми первых октав было бы вполне достаточно. Самостоятельное ёмкое высказывание в стихах вместо повести вполне бы потрафило вкусу критики и читателей. Именно так всё и было бы, если перед Пушкиным стояли бы те задачи, которые ему приписывались. Но тогда он не был бы Пушкиным.

Во вступительной части Пушкин делает несравнимо больше. Он вводит читателя в свою творческую лабораторию, позволяя ему увидеть, как из формы стиха рождается художественная идея, не привязанная к форме, а оживляющая её наподобие того, как дыхание Творца оживляет глиняное детище. В плане теоретическом это вычленение «жизненной идеи» искусства в процессе художественного сотворения.

Искусство должно овладеть ею, удалить то, что относительно ее представляется не развитием, а привесками и ненужными дополнениями; что имеет смысл лишь в запутанном обилии конкрета и никакого относительно его жизненной идеи. После такого выделения побочных идей и форм, их осложнивших (предполагается, что этот акт совершается бессознательно), в результате получается та чистая форма, которой существенная идея покрывается без остатка; другими словами, восстанавливается гармония идеи и формы, недостижимая в действительности [Веселовский 2011: 95].

Начиная разговор с формы, Пушкин как бы пробует новый материал, разминает его в пальцах, ибо:



Идея предмета — не что-либо данное, объективно существующее; мы создаем идею предмета; формы, которые всего рельефнее очерчивают эту идею, мы называем характеристическими для неё. И там и здесь происходит акт субъективного, хотя и бессознательного выбора, только искусство не выделяет сначала идею предмета, освобождая ее от формальных затемнений, чтобы оставить за нею лишь всецело отвечающую ей форму [Веселовский 2011: 95, 96].

И вот уже на наших глазах начинает лепиться живой мир городка, который позднее будет заселяться образами обитателей, с их отношениями, с создателем и его alter ego в образе повествователя. Уже в первой строфе читаем:

Ведь рифмы запросто со мной живут;  
Две придут сами, третью приведут.

Антропоморфизм здесь не случаен. Он знак того, что сотворение началось:

...что формальные особенности предмета более других останавливают на себе внимание, делаются характерным признаком предмета, его *символом*, его идеей. Но процесс совершается ни в ту, ни в другую сторону, ни от идеи к форме, ни от формы к идее: он совершается совместно, путем особой психической апперцепции [Веселовский 2011: 96].

Обладающий маломальским воображением дорисует городок с военными на постое, направляющимися на званый ужин или на игру, куда приводят друзей, как Нарумов Германа, или просто «бредут» «одни или с товарищем вдвоем». Картинка военного городка незамедлительно подтверждается сравнением рифм с войском в конце третьей октавы:

что слог, то и солдат —  
Все годны в строй: у нас ведь не парад.

Четвёртая октава расширяет и конкретизирует этот «строй», весьма любопытным образом накладывая мужское и женское начало на типы слогов:

Ну, женские и мужские слоги!  
 Благословясь, попробуем: слушай!  
 Равняйтесь, вытягивайте ноги  
 И по три в ряд в октаву заезжай!

В стихосложении термины «мужские» и «женские» слоги условны, но превращённые в солдат они вочеловечиваются, и создаётся довольно нелепая для того времени картинка. Представившь себе эти «женские слоги», вытягивающие носок наподобие мужских, и подивисься: неужто Пушкин и впрямь не смог подыскать более уместной метафоры для них? А, может, они вовсе не «женские»? Тогда к чему рядить солдат в женское и выставлять их в такой смехотворной функции? Мы немного запутались...

Однако Пушкин на этом не останавливается. Он уже вошёл во вкус, сотворение началось, и сквозь оболочку рифм всё сильнее просвечивает образ «строя». Ещё чуть-чуть, и вот уже автор взаимодействует с ними как с характерами, а не с формами стиха, всячески подбадривая их:

Не бойтесь, мы не будем слишком строги;  
 Держись вольней и только не плошай,  
 А там уже привыкнем, слава богу,  
 И выедем на ровную дорогу.

(IV, 235)

В сюжетной части наблюдаем как раз обратное. Вместо того чтобы держаться «вольней», переодетая Мавруша (чье имя также на границе мужского и женского), «прижалась в угол, фартук разбирая». И — «оплошала». На «ровную дорогу» ей выйти так и не удастся.

А стихотворец... с кем же равен он?  
 Он Тамерлан иль сам Наполеон.

(IV, 235)

Сравнение с Тамерланом и Наполеоном любопытно. Тамерлан, как известно, был тем самым непобедимым полководцем, который слыл ещё и покровителем искусств. Увы, после его смерти, основанная им империя Тимуридов распалась. Наполеон также познал горечь поражения, разбившего в прах миф о его непобедимости. Так что в этом сравнении большая доля иронии, реализующаяся в разрешении конфликта, где Мавруша позорно бежит от хозяйки дома, как Наполеон от Кутузова. Да, полководец славен победами, но исход боя в руках Божьих.

Мотив Присутствия возникает в шуточном тоне во второй октаве, рождаясь из обсуждения типов рифм и неожиданно воплощаясь в образе Шихматова, на которого Пушкин не раз писал пародии и эпиграммы.

А чтоб им путь открыть широкий, вольный,  
Глаголы тотчас им я разрешу...  
Вы знаете, что рифмой наглагольной  
Гнушаемся мы. Почему? спрошу.  
Так писывал Шихматов богомольный;  
По большей части так и я пишу.  
(IV, 234)

В таком же шутовском тоне этот мотив будет обыгрываться и в сюжете повести. Но к лёгкому тону начнут примешиваться нотки лиризма.

Так, постепенно, октава за октавой, Пушкин формирует художественное пространство, состоящее из неясных пока до конца образов и отношений, которым в последующих частях суждено реализоваться из «слов» и «рифм» в героев повести. В терминах Веселовского, здесь нам предоставлена возможность присутствовать при акте «апперцепции» художника,

...воспринимающей исключительно внешние, формальные признаки явлений, которые и становятся содержанием, *художественной* (в отличие от социальной, нравственной и т. д.) идеей поэтического произведения. Наблюдение над этим психическим актом приведет нас впоследствии к другому определению поэзии — со стороны ее творческого процесса [Веселовский 2011: 96].

Это в наиболее точных терминах раскрывает значение вступительной части как описывающей первые этапы творческого процесса.

Автор или повествователь?

Несмотря на то что образ повествователя в «Домике» сближен с Пушкиным, их нельзя отождествлять.

Понимание того, что автор и повествователь не идентичны, не новость в литературоведении. Однако в анализе литературоведов они зачастую идут бок о бок, незаметно сливаясь.

Такая сплавленность мешает чёткости понимания границы между автором и повествователем в повести, сказываясь на интерпретациях. К сказанному на эту тему в главе об «Онегине» можно добавить ещё одну аналогию. Если использовать опыт древнейшей книги, то там наглядно видно, что в *Сотворении* определение Творца строится, прежде всего, на структурной отделённости Его от тварного мира. Творец находится вне системы, которую сотворяет, хотя и взаимодействует с тварным миром, в том числе и посредством «повествователей» типа Моисея с Аароном, пророков и др. То же относится и к автору произведения, который структурно отделён от своих героев, в отличие от повествователя, который с ними взаимодействует тем или иным способом.

Структурная разделённость автора и повествователя согласуется и с различными функциями обоих. Прежде всего, «автор — тот, кто стоит за композицией, архитектуроникой, героями, повествователем и подтекстом, проявляющимся в деталях» [Зубарева 2021: 13]. Именно его сознание, а не сознание повествователя «обретает неогранич[енную] осведомленность, оно не только в каком угодно ракурсе, с какой угодно пространственно-временной позиции панорамирует внешний мир, но и, в меру развития многосубъектного повествования, поочередно совмещается с сознанием каждого из героев (проблема «точки зрения», изучаемая Б. Успенским, А. Чудаковым, Б. Корманом и др.)» [Роднянская 1978: 32].

Автор живёт в историческом континууме, а повествователь — в художественном. Повествователь связан только с происходящим в произведении. У него нет ни той полноты видения, ни того опыта, которыми обладает автор. Повествователь «знает немного больше тех, о ком он

повествует, но ему не дано всевидящее око автора» [Зубарева 2021: 13]. Например, повествователь может видеть и слышать Парашу, давая описание её портрета и исполнение романсов. Но он не может знать, какой у неё «тайный том / Дремал до утра под подушкой». Этим ведаёт автор, он даёт бóльшую полноту представлений о героях.

В «Домике» автор раскрывается ещё и в размышлениях профессионального плана. Так, вступительная и заключительная части идут от лица автора, создателя текста, руководимого определёнными литературными интенциями, а не повествователя, который рождается под пером автора, как всё остальное. Здесь структурная разделённость автора и повествователя более упрощённая, чем в «Евгении Онегине». Однако появление новых авторских задач делает отношения автора и повествователя более усложнёнными.

Дело в том, что повествователь в «Домике» несёт в себе некую загадку, которую нужно разгадать. Движение к разгадке требует *рассуждения* — приёма, на котором основано прочтение многих пушкинских произведений. При этом разгадка не бывает полной и окончательной — это главный принцип «поэзии действительности». Движение к разгадке ведёт по пути анализа *внутреннего* у повествователя, который не так уж разговорчив, когда дело касается его самого. Понять, чем мотивированы те или иные слова и поступки повествователя можно только, опираясь на его «свидетельства» о происходящем. Как известно из криминалистики, личность свидетеля влияет на свидетельство, посему понять нужно прежде всего, кто кроется за определёнными показаниями.

Повествователь является таким свидетелем, и прежде чем принять или не принять его слова на веру, нужно проанализировать его самого, его интенции. Автор помогает в этом, но не за счёт внутренних монологов, как было принято в литературе того времени, а при помощи деталей, играющих в пушкинском жанре «действительности» роль рассыпанных путеводных знаков. Вот, к примеру, отступление, в котором повествователь признаётся, что часто в грёзах мечтает вернуться

В Коломну, к Покрову — и в воскресенье  
Там слушать русское богослуженье.  
(IV, 239)

Это настраивает на воспоминания картины богослужения, её возвышенных особенностей, столь памятных сердцу повествователя. Увы! вместо описания службы XXI октава начинается описанием графини. Какой в этом смысл?

Литературоведы интерпретируют функцию графини как способ отвлечь Парашу и «обогащить образы обеих героинь», а в плане структурном как своеобразный «переход» «к самой анекдотической истории». [Вольперт 1998: 108]. Бесспорно, выведя героинь по контрасту, повествователь раскрывает дополнительные качества Параша. Нас интересует не только это, но и факт несовпадения слов и действий повествователя.

Повествователь утверждает, что частенько грезит о службе в Покрове, а по его воспоминаниям выходит, что он не особенно-то и вовлечён в службу. Зато он очень вовлечён в разглядывание двух женщин, о чём свидетельствуют их детальные психологические описания во время богослужения. Невзирая на то что с того времени прошло уже «лет восемь», повествователь живописует каждый нюанс в их облике. Это ставит под сомнение предмет его частых грёз «наяву». О службе ли как таковой грезил он все эти годы?

Базируясь на биографическом аспекте, литературоведы склонны видеть в образе графини Екатерину Буткевич (в замужестве графиня Стройновская), на которую якобы заглядывался Пушкин. Возможно, графиня в какой-то мере и послужила прототипом. Но это совершенно не означает, что и всё остальное должно быть привязано к биографической подробности и что строки

Тогда блажен, кто крепко словом правит  
И держит мысль на привязи свою,  
Кто в сердце усыпляет или давит  
Мгновенно прошипевшую змию.  
(IV, 237)

непременно полнятся автобиографическими намёками. «По-видимому, во время прогулки с товарищем поэту удалось сдержаться, а сейчас он проговорился — в беседе с тем, на сочувствие кого он полагается (в работе Якобсон[а] убедительно показано (см. [Якобсон 1987]. — В. 3.), что в этих строфах поэмы нашли выражение сугубо личные мотивы

Пушкина — необходимость превентивной самоцензуры)» [Перцов 1996: 180]. Как будто впрямь «уж невозможно / Писать поэмы о другом, / Как только о себе самом» (V, 28)! Мне ближе пушкинская точка зрения. Повествователь имеет право на свою собственную влюблённость, тайну и историю, относящуюся к его личному пребыванию в Коломне. Попробуем приоткрыть эту тайну.

Литературный сюжет отношений повествователя и двух женщин может выстраиваться следующим образом. Графиня принимает взгляды повествователя за интерес очередного поклонника. Тем не менее интенции повествователя, похоже, поняты ею превратно, судя по тому, что он сфокусирован на другой женщине, за которой следит не только на службе, но и околачиваясь у её дома. Иначе откуда ему знать, что делала «под окном» мать Параша, и как сама Параша «То у окна, то на дворе мелькала» и как по ночам у открытого окна «дочка — на луну еще смотрела»? Да и первый визит он наносит не Покрову, по которому так ностальгировал, а домику, описывая с неприкрытой горечью эту первую встречу, явно раздираемый воспоминаниями, мучающими его.

Мне стало грустно: на высокий дом  
Глядел я косо. Если в эту пору  
Пожар его бы охватил кругом,  
То моему б озлобленному взору  
Приятно было пламя.

(IV, 236)

Сказанное выше позволяет предположить, что в описании службы в Покрове повествователь предстаёт в роли псевдопоклонника. Это напоминает аналогичную ситуацию в «Моей жизни» Данте. По наущению Амура Данте делал вид, будто влюблён в «благородную даму» («дама для прикрытия»), на которую случайно упал его взгляд во время богослужения, в то время как он смотрел на Беатриче. Ситуация схожа с той, что описана Пушкиным. Так, может, графиня служит повествователю «дамой для прикрытия», в то время как он наблюдает за Парашей? Может, Параша и есть его тайная муза, его Беатриче? Не случайно же он ассоциирует её с русской музой («Поет уныло русская девица, / Как музы наши, грустная певица») (IV, 237)!

Нужно ещё учесть, что 1830 год признан годом Данте в творчестве Пушкина. В этом году Пушкин особо активно обыгрывает дантовы сюжеты и символику (см. подробнее в настоящем издании: «“Каменный-гость”: движение литературы»). К Дантову полю в «Домике» относится и употреблённое словно мимоходом число «три» в описании октавы:

И по три в ряд в октаву заезжай!

Это, в свою очередь, даёт возможность интерпретировать октаву как включающую в себя терцину, что само по себе является аллюзией к Данте. В *девятой* (!) октаве число «три» вынесено в конец, завершая октаву, и «утраивается» оно благодаря добавочному двукратному повторению в десятой.

Светелку, три окна, крыльцо и дверь.

Х

Дни три тому туда ходил я вместе  
С одним знакомым перед вечерком.  
Лачужки этой нет уж там. На месте  
Ее построен трехэтажный дом.

(IV, 241)

Троичная структура в описании двух домов в соединении с троичностью в описании времени даёт Дантову девятикружную конструкцию, включающую в себя довольно драматичное движение повествователя из прошлого в настоящее. За подобными построениями стоит автор. Он позволяет увидеть на метауровне, как могут быть поняты отношения повествователя с другими героями.

К той же категории относится и метафора змеи в XII октаве («Кто в сердце усыпляет или давит / Мгновенно прошипевшую змию») (IV, 237), вновь возникающая в XXV октаве в описании Парашаи.

Коса змией на гребне роговом,  
Из-за ушей змиею кудри русы,  
Косыночка крест-накрест иль узлом,  
На тонкой шее восковые бусы <...>

(IV, 240)



Объединённые метафорой змеи мысль, сердце и Параша образуют триединство в восприятии повествователя — подробность, которую не обошли вниманием литературоведы. А. А. Бельская проводит связь змеиною с именем Параша, производном от «Параскева», которая является покровительницей женщин и «...нередко воспринимается существом своенравным, меняющим свои настроения, свои действия <...> Показательно, что большинство пушкинских Параш, а также тургеневская Параша — натуры если не своенравные, то противоречивые», поэтому «образ “простой и доброй” Параша из “Домика в Коломне” сопровождает образ *змеи*, который ассоциируется с соблазном» [Бельская 2011: 151].

Действительно, «змия» олицетворяет соблазн, и Параша также ассоциируется с соблазном («И девушка прельщать умела их»). Да и «Коса змией на гребне роговом, / Из-за ушей змиею кудри русы» вызывает в памяти образ Змия-искусителя, нашёптывающего Еве запретные желания. Но и в данном случае нельзя ограничиться анализом метафоры «змии». Не менее важен тот, кто описывает Парашу в этих терминах. Согласимся, что не каждый так увидит Парашу, а только тот, для кого она является источником соблазна.

Автор и повествователь различаются и по интонации. Интонация повествователя более лиричная, с оттенком грусти, ностальгии по прошлому. Интонация автора ироничнее, острее. Связано это с тем, что один видит ситуацию изнутри, а другой — изнутри и снаружи.

Ещё одна зона пересечения автора и повествователя связана с принципом неопределённости. И автор, и повествователь постоянно что-то не договаривают, но автор даёт более широкое полотно, предоставляя читателю больше ракурсов и, стало быть, больше возможностей для догадок.

Принцип неопределённости напрямую соотносится с «поэзией действительности», органично вырастая из неё. В действительности мы не можем знать до конца, как всё увязано, у нас нет полноты информации, но даже если бы она и была на определённый момент времени, то в силу развития и изменчивости окружающего, сложно было бы предсказать с точностью, как всё сложится в следующий момент. Это отличает жанр «действительности» от других жанров, где развязка ставит все точки над «i», выводя читателя из зоны неопределённости.

На перекрёстке сакрального и мирского

Включив в название повести строение, Пушкин направляет движение сюжета от малого строения (домика) к большому (церкви) и назад. Малое строение — мирское, большое — сакральное. Пространства пересекаются благодаря взаимодействию героев. Детали сакрального мира настолько вживлены в общую картину, что их не замечаешь, принимая только за колорит, хотя за ними кроется большее.

И церковь, и домик являются непосредственным местом развития сюжета — от завязки до развязки всё происходит в их пределах. Их взаимодействие идёт по типу сообщающихся сосудов, где сюжет, в который они погружены, перемещается из мирского в сакральное, всякий раз обогащаясь новым качеством. При этом появляется больше возможностей для толкований и гипотез происходящего.

Завязка относится ко второй части (всего их пять — по восемь октав в каждой) и закреплена за пространством домика. Эта часть базируется на описаниях домика и Параши. Первое, что мы узнаём о домике, — его расположение.

У Покрова  
Стояла их смиренная лачужка  
За самой будкой.

(IV, 236)

К чему такая точность? Многие ассоциируют домик с реальным домом в Коломне, сопоставляя его то с домом, где жил Пушкин с семьёй (две версии адреса), то с домиком, изображённым на деревянной гравюре Е. Бернадского (1819–1889), послужившей иллюстрацией к «Домику в Коломне». Дома по указанным адресам не подпадают под описание. Дом на гравюре почти в точности ему соответствует. Даже история в чём-то схожа: позднее на его месте был построен трёхэтажный дом, который затем надстроили. Одна только неувязка — трёхэтажный дом был построен в 1859 году...

«Домик В Коломне». Почему «домик»? Чем он значит, какой-то домик и где-то далеко?», — задаётся правомочным вопросом О. Палехова вслед другим литературоведам. Её ответ эмоционально окрашен, что

предполагает оппонентов со стороны биографического подхода: «Да ничем. Ничем. Дом — фантом. Его нет. Его придумал Пушкин, изобретая формальный контроль над хлынувшими предчувствиями какого-то необходимого, неминуемого состояния, которое строит свой собственный мир далеко от уже пережитого» [Палехова 2003: 105].

Скорее всего, домик — собирательный образ, который не должен быть сведён исключительно к одному конкретному строению. Домик — такой же герой повествования, как остальные характеры, и соткан из исторических и художественных деталей, участвующих в раскрытии художественного замысла.

Как одушевлённый характер домик имеет свою независимую внутреннюю жизнь, которая не является производной от внутренней жизни его обитателей. У него своя, суверенная, душа. Эпитет «смиренный», которым он охарактеризован, означает его «мир с Богом». Не случайно он поставлен в пространственную близость к Покрову. Жизнь обитателей, их решения и интриги не меняют его собственной внутренней природы. Например, он «выдаёт» «лазутчика», словно «заманив» его в наиболее доступное для обнаружения место. Не без подмоги высших сил, конечно, проявивших себя во время службы.

Мысль о том, что в доме происходит что-то неладное, посещает вдову совершенно неожиданно и в самое неурочное, казалось бы, время — на богослужении. Сцена внезапно возникшего беспокойства настолько комична и полна приземлённых деталей, что невозможно удержаться от смеха. Сколько ни читаешь её, не перестаёшь рукоплескать пушкинскому остроумию и психологичности.

Развитие сюжета: жанр «действительности»

Ничего не может быть дальше от «поэзии действительности», чем сюжет с переодеванием, использовавшийся в комедиях и авантюрных романах. И хотя литературоведы давно сошлись на том, что бессмысленно искать, какой именно из вариантов этого сюжета лёг в основу «Домика», ряд работ направлен на сопоставление пушкинского сюжета с аналогичными сюжетами в мировой литературе. Наиболее близко к пушкинскому сюжету подходит В. Степанов, обратившись к романам Эмина, упомянутого в повести.

Размышляя о том, какого именно Эмина Пушкин имел в виду — Эмина-отца или Эмина-сына (оба были писателями), В. Степанов приходит к выводу, что имелся в виду всё-таки Эмин-отец, этот «авантюрист и делец, Чичиков русской литературы XVIII века» [Гуковский 1999: 153], автор нравоучительных романов, «не всегда благонаправных по цели» [Степанов 1974:113]. Параллели, которые нашёл Степанов, достаточно убедительны, и мы приведём их ниже, но под немного другим углом зрения.

Для литературы «действительности» важно не только, что происходит, но и кто стоит за происходящим. В нашем случае речь о сюжете с переодеванием. Он не может идти в отрыве от того, кому подобная идея могла прийти в голову. Ясно, что задумка принадлежала Параше. Но откуда мечтательной коломенской девушке пришла экзотическая мысль привести в дом переодетого возлюбленного? Не иначе как из романов.

В. Степанов специально останавливается на одном из эпизодов «Мирамонда», напоминающем сюжет «Домика».

Наперсник Мирамонда Феридат рассказывает другу историю своей любви к дочери губернатора провинции — Наркизе. <...> как выясняется из рассказа Феридата, довольно легко можно проникнуть в дом семейного человека, переодевшись в женское платье. Сам он таким путем попадает в число служанок Наркизы, вскоре открывается ей в любви и остается в роли прислужницы до того момента, когда складывается ситуация, достаточно удобная, чтобы можно было сделать официальное предложение. <...> Судьба вскоре разлучает платонических любовников, а когда Феридат, верный прежней страсти, вновь находит Наркизу, то узнает, что она была вынуждена выйти замуж за его бывшего воспитателя и сообщника в альковной истории, который повторил опыт своего воспитанника, но с большим успехом использовал свое положение на ролях служанки [Степанов 1974:113].

Параша вполне могла воспользоваться этим сюжетом, уверовав на примере того же Феридата, в благородные намерения своего возлюбленного (а были ли они таковыми, кто знает?). Само имя «Мавруша»,

которым она нарекла его, звучит отголоском «мавританского» имени в русском варианте (по ассоциации с восточными героями Эмина).

В осуществлении задуманного Параше помогли все три качества, отмеченные в завязке — любовь к чтению романов Эмина, незаурядные способности управляющей и мечтательность. Сочетание этих качеств убеждают в том, что Параша была способна реализовать книжную интригу.

Получается, «простая» Параша не так уж и проста, коль смогла закрутить такой сюжет у себя в доме? Всё зависит от того, с какой точки зрения на это посмотреть.

Если подходить с точки зрения предпринятой ею авантюры, то, с одной стороны, план действительно хитроумен. Никому во всей православной Коломне не придёт в голову такая экзальтированная идея. С другой стороны, план потерпел крах. В чём же тут дело, и какая пушкинская мысль кроется за этим?

Параша является не только инициатором замысловатой интриги, но и читательницей, воспитанной на примитивной литературе. В этом смысле она «простая». В жанровой литературе атрибуты действительности упускаются во имя занимательности. Читатель таких романов не обращает внимания на жизненные «мелочи», что сказывается в дальнейшем на его образе мышления. План Параша провалился в силу его нежизнеспособности. В отличие от сюжета Эмина, где «природа» не выдала мужского начала в переодетой служанке, у Пушкина разрешение конфликта строится на этой «незначимой» детали — герою элементарно нужно побриться. Наложение неправдоподобной ситуации (в гареме мужское начало обнаружилось бы мгновенно) на «действительность» приводит к краху «выдумки». Это своего рода шуточный приговор «выдумке», а в плане жанра — авантюрно-романтическому нравоописанию.

Также с точки зрения жанра «действительности» невозможно обойти стороной вопрос, касающийся практических деталей плана с переодеванием, а именно: как удалось Параше их реализовать?

Основательная часть организационной работы Параша, без которой невозможно было бы привести план в действие, от нас скрыта, но по неприметным деталям кое-что возможно гипотетически восстановить.

Прежде всего, вспомним, что нам известно о том времени, когда умерла кухарка и потребовалась новая. Только то, что Параша через несколько дней приводит поздним вечером другую кухарку. Далее следует описание «кухарки».

За нею следом, робко выступая,  
Короткой юбочкой принарядясь,  
Высокая, собою недурная,  
Шла девушка и, низко поклонясь,  
Прижалась в угол, фартук разбирая.  
(IV, 241)

Первый вопрос: откуда появился женский наряд для Мавруши? Не в магазин же отправилась Параша за покупкой! Обычно наряд в сюжете с переодеванием помогает добыть другая женщина, имеющая в арсенале нужную одежду. В данном случае одежда предназначалась для служанки. Как это, скажем, в «Барышне-крестьянке». Так как у служанок не имелось платьев в избытке, предоставить нужный наряд могла только госпожа. При этом требовалась примерка, чтобы выбрать мало-мальски подходящий размер для Мавруши, судя по «короткой юбочке», достаточно рослой. Не в казарме же примеривал одежды тайный возлюбленный Параша! Без помощника здесь не управиться. Кто же это мог бы быть?

Нам известна только одна фигура, находящаяся в поле зрения повествователя наряду с Парашей — графиня. В этой связи вспоминается странная подробность на богослужении:

Порой графиня на нее небрежно  
Бросала важный взор свой.  
(IV, 239)

Что могло привлечь внимание графини хоть на минуту к «бедной» Параше? Тем более, делать это не единожды (о чём свидетельствует наречие «порой»)! Где графиня и где Параша! Разве могло быть между ними что-то общее! Да и «важность» взора отметала всякие, даже

мимолётные мысли по поводу её сообщничества. Или это тоже было «прикрытием»? В таком случае, что же могло сближать этих двух героинь?

Пушкин кое-что подбрасывает читателю, задавшемуся этими вопросами.

Несмотря на то что о семье Параша создаётся впечатление, как о принадлежащей к небогатой мещанской среде, это не совсем верно. Исследуя место действия «Домика», Е. Лямина пишет следующее о Коломне:

...перечень заслуживающих внимания точек Коломны пролонгирует её границы до Никольского собора, отражая ещё один важный момент — её внутреннюю неоднородность, акцентированное деление на Коломну Большую, относительно престижную и тяготеющую к центру, и Малую, места «плохо обстроенные и населением бедные: это Козье болото, это Пряжка с казёнными казармами». <...> При этом наиболее однородными по составу домовладельцев были 2-й и 3-й кварталы, т. е. Малая Коломна; наиболее пестрыми — 4-й и 5-й (от тайного советника графа Стройновского и вице-адмирала Клокачева, в доме которого в 1817–1820 гг. снимали квартиру С. Л. и Н. О. Пушкины, до надворной советницы Даревской, мещанина Пелторакова, чиновника 14 кл. Фокина и наследников купеческой жены Вавиловой), относившиеся к приходу Покрова Богородицы. В 5-м квартале и живут героини *ДвК* («Домика в Коломне». — В. 3.).

...Эти обитательницы Коломны у Пушкина обрисованы без абсолютной однозначности. При неоднократно отмеченной (и подчеркнутой) «бедности» они «два, три дня — не доле» могут жить без кухарки, не заняты снисканием хлеба насущного и располагают досугом, который девушка проводит, в частности, за чтением книг, не сдают комнат в своем домике, а в церкви становятся «перед толпою У крылоса налево». Всё это, и в особенности последний штрих, заставляет предположить, что перед нами не мещанки, а скорее вдова и дочь чиновника (возможно, выслужившего дворянство) [Лямина 2007: 71–72].

Теперь становится ясней суть намёка на то, что у Параша могли бы в будущем появиться возможности жить светской жизнью, которой жила графиня.

Покамест мирно жизнь она вела,  
 Не думая о балах, о Париже,  
 Ни о дворе <...>

(IV, 240)

Здесь «покамест» поставлено в сильную позицию и привлекает внимание. То есть временно Параша вела простую жизнь, но в перспективе её возможности позволили бы ей подумать и о светской жизни, в особенности, имея родственников при дворе, о чём мы узнаём из той же строфы:

(хоть при дворе жила  
 Её сестра двоюродная, Вера  
 Ивановна, супруга гоффурыера).

(IV, 240)

В этой части в сильной позиции оказывается «хоть», что говорит о большой вероятности такой возможности.

Гоффурыер — это придворная должность, позволявшая после десятилетней службы получить право на чин, соответствующий девятому классу «Табели о рангах». В обязанности гоффурыера входило распределение жилых покоев для придворных. Вполне возможно графиня из Коломны могла знать супругов, имеющих родство в Коломне.

Всё это обрисовывает некое гипотетическое поле, объединяющее Парашу и графиню за пределами Покрова. Давая понять, что у графини было практически всё и даже Фортуна «была подвластна» ей, повествователь намекает на внутренние истоки её неудовлетворённости. Из таковых вероятнее всего — несчастливое замужество. Возможно, это сыграло свою роль и помогло молодой графине проникнуться судьбой девушки, посодействовав ей в осуществлении плана с возлюбленным.

Никто, разумеется, не утверждает, что скрытый сюжет развивался именно в этом русле, но детали, которые рассыпает лаконичный



Пушкин, позволяя *рассуждать* о возможных увязках в поле «действительности». При этом мы никогда не получим «прямых улик», потому что именно так всё и происходит в жизни, которая полнится слухами, предположениями и всякого рода догадками. Главное, что автор не «упустил» намёков на скрытые увязки, без чего жанр «действительности» был бы недействителен. А что упустил читатель, не так важно.

Два домика: сюжет и мотивы

### *Заимствование или..?*

Ещё один нерешённый вопрос касается выбора места действия повести. На сей раз вопрос относится не к повествователю, а к автору. Почему вся эта история должна была происходить в Коломне? Только потому, что Пушкин жил там в своё время? Но в Болдине он тоже жил! А также в Одессе, в Кишинёве и в других местах. И с каждым из них связаны воспоминания. Автобиографический аспект — слабый довод в качестве единственного пояснения. Здесь мы вновь возвращаемся к «жизненной идее» искусства. Что могло бы стать такой идеей в пространстве Коломны с её богатой историей? Было ли какое-то особое предание, в котором мог бы пустить корни «Домик»?

На предание настраивает фольклорное начало повествования («Жила-была вдова»), на что обращали внимание литературоведы. М. И. Шапир полагает, что фабульную основу «Домика» составляет «похабная сказка о батраке Марфутке, впервые напечатанная только в 1997 г.». Далее автор сопоставляет два текста, однако из сопоставления не следует, что пушкинский сюжет является заимствованием этой сказки. «В некотором царстве, в некотором государстве был поп с попадьей, у него было три дочери-красавицы; а недалечко от них жила вдова <...>» (Афанасьев 1997: 393). Ср. у Пушкина: Теперь начнем. — Жила-была вдова <...> («Домик в Коломне», строфа IX: стих 67). Обращает на себя внимание не только дословное совпадение поэмы со сказкой, но и специфически сказочный зачин (жила-была) отнюдь не сказочного сюжета» [Шапир 2009: 121].

Не знаю, о каком «дословном совпадении» идёт речь в данном случае, но кроме глагола «жила» (даже без «была!») и существительного «вдова»

в приведённом выше отрывке ничего нет. Но даже если бы и было, это не могло бы служить доказательством, так как заимствование не выводится из употребления одинаковых слов или сходных описаний.

Приведу ещё несколько сопоставлений такого же рода из работы Шапира:

- <...> *Короткой юбочкой принарядясь* <...> (XXX: 234);  
 ср.: «Нарядился в женское платье <...>» (Афанасьев 1997: 393);  
 <...> *Высокая, собою недурная, // Шла девушка* <...> (XXX: 235–236);  
 ср.: «<...> девка-то пришла славная, пригожая <...>» (Афанасьев 1997: 393) <...> [Шапир 2009: 122] и т. п.

Сюжет сказки совпадает с сюжетом «Домика» в той же мере, в какой и приведённые выше фразы. Для наглядности обратимся к краткому пересказу фабулы «похабной сказки». Она выстраивается на похотливом попе, взявшем на работу приглянувшуюся ему «девку», оказавшуюся на деле таким же похотливым переодетым юношей. Развитие сюжета строится на отъезде попа. Он берёт слово, что дочери будут вместе с Марфуткой. Марфутка соблазняет дочерей. Дочери беременеют. Обман вскрывает попадья в бане.

В чём здесь заимствование? И вообще, как определить, что является заимствованием, а что — нет?

Обратимся к Веселовскому. Сюжет определяется Веселовским как *тема*, «в которой снуют разные положения-мотивы» [Веселовский 2011: 542], где мотив — простейшая повествовательная единица. Какова, в этих терминах, тема сказки, на которую ссылается Шапир? Её можно сформулировать так: *похотливый парень и глупые девушки*. Сюжет «Домика» не описывается этой темой.

Различая сюжет и мотив, Веселовский даёт два варианта формулировки сюжета (темы). Упрощённый вариант: «1) сказки о солнце (и его матери; греческая и малайская легенда о солнце-людоеде); 2) сказки об увозе» [Веселовский 2011: 542]. Усложнённый вариант: «а) бегство Фрикса и Геллы от мачехи и золоторунный овен = сказки о таком же бегстве и в тех же условиях; помощные звери; б) трудные задачи и помощь девушки в мифе о Язоне и сказках» [Веселовский 2011: 542]. Усложнённые варианты появляются с течением времени, в результате того, что

«и мотивы, и сюжеты входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, сюжеты варьируются: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом» [Веселовский 2011: 542].

В случае «Домика» мы имеем дело с усложнённым вариантом поэтического сюжета, который можно сформулировать в той же шуточной форме и с элементом драматизма, которыми отмечена сюжетная часть: «Переодевание во имя любви, и спасение Параша коломенским Провидением».

Обратимся к мотивам в сказке и в повести.

Простейший род мотива может быть выражен формулой  $a + b$ : злая старуха не любит красавицу — и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы *способна видоизмениться*, особенно подлечит приращению  $b$ ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько (курсив мой. — В. З.) [Веселовский 2011: 538].

По аналогии выделим мотивы в сказке ( $a + b$ ):

- парень хочет соблазнить поповских дочек и переодевается в женскую одежду, чтобы наняться в работники;
- поп принимает переодетого работника за девицу и мечтает согрешить с ней;
- поп уезжает — и переодетый парень соблазняет глупых девушек;
- попадя замечает, что дочки беременны и велит всем идти в баню.
- все идут в баню, и там вскрывается обман.

Ничего подобного — ни по-отдельности, ни в комбинации — в «Домике» нет.

В «Поэтике сюжета» Веселовский подчёркивает, что

...на почве *мотивов* теории заимствования нельзя строить; она допустима в вопросе о *сюжетах*, то есть комбинациях мотивов» (курсив мой. — В. З.) [Веселовский 2011: 546].

Чем сложнее комбинации мотивов (как песни — комбинации стилистических мотивов), чем они нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве,

например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ [Веселовский 2011: 542].

В таком случае речь будет идти не о совпадении, а о заимствовании. Составные мотивы повести описываются следующими формулами:

- *кухарка неожиданно умирает, и это влечёт за собой перемены в доме;*
- *кухарку хоронят на охтинском кладбище, и вскоре в дом приходит переодетый гвардеец;*
- *переодетый гвардеец нанимается на работу и замещает умершую кухарку;*
- *провидение посещает хозяйку дома, и она разоблачает гвардейца.*

Как видим, мотивы, кроме переодевания и разоблачения (общих для многих сюжетов с переодеванием), не совпадают со сказкой. Сравнивая мотивы из румынского фольклора и романа Лонга Хлоя, Веселовский пишет:

Как румынский парень желал бы срезать девушку-тростинку, чтобы играть на ней и ее целовать, так в романе Лонга Хлоя хотела бы обратиться в Сирингу своего Дафниса. Тут нет заимствования образа, как и к самой схеме желаний нельзя приложить этого критерия, если он не вызван *сложностью сходных формул и совпадением последовательности* (курсив мой — В. З.) [Веселовский 2011: 396].

### *Коломенский сюжет*

Интрига с переодеванием воплощается Парашей, начитавшейся Эмина. Правда, здесь есть небольшая неувязка с четвёртой октавой, где переодевание впервые представлено как переодевание «женского» в «мужское», и не просто в «мужское», а в военное. Конечно, можно сказать, что это всего лишь отправная точка, зачин, из которого разовьётся несколько другое, а инверсия несущественна. Но тогда это шло бы вразрез с поэтикой Пушкина — лаконичной и базирующейся на деталях не случайного толка. Если отталкиваться от этого понимания детали у Пушкина, то нужно искать ещё один сюжет

с переодеванием, где любящая женщина переодевалась бы в мужскую одежду, а точнее — в военную форму. Главное — он должен быть связан с Коломой.

Такой сюжет есть. Будем называть его здесь «коломенским сюжетом». Широко известный коломенский сюжет базируется на смеси документальных фактов и устных свидетельств, смыкающихся с чудесным. Как предание он вполне мог бы стать материалом «поэтической сюжетности» «Домика» [Веселовский 2011: 537]. Имеется в виду сюжет, касающийся Ксении Петербургской и связанными с ней преданиями, зафиксированными в различных источниках.

Начнём с истории Покрова, с которой, вне сомнений, знаком был и Пушкин.

В 1703 г. в Петропавловской крепости была заложена деревянная церковь апостолов Петра и Павла, которую перенесли на Петербургскую сторону и вновь отстроили и освятили во имя апостола Матфея (1720). Около неотапливаемой церкви Матфея в 1754 году выстроили тёплую деревянную церковь Покрова, на месте которой в 1799 году возвели двухпридельный каменный храм. По преданию, в XVIII веке прихожанкой деревянной церкви была Ксения Петербургская (она же Ксения Блаженная). Там её венчали и отпевали.

История Ксении Блаженной — одна из замечательных историй любви и самоотречения, непосредственно связанная с мотивом переодевания.

В юном возрасте Ксения влюбилась в полковника лейб-гвардии Преображенского полка Андрея Федоровича Петрова, с которым вскоре обвенчалась.

Андрей Фёдорович был певчим придворного хора в приходе церкви Апостола Матфея. В повести певуньей выведена Параша. Интересно, что Пушкин даёт подробность, касающуюся молитвенного места вдовы с Парашей в Покрове.

По воскресеньям, летом и зимою,  
Вдова ходила с нею к Покрову  
И становилась перед толпою  
У крылоса налево.

(IV, 239)

«Крылос» (клирос) — место для певчих. На правом «крылосе» находятся опытные певцы, близкие к оперным («праздничные»). На левом — те, что выполняют роль служащего хора («простые»). Муж Ксении Блаженной не был оперным певцом, он был военным, и скорее всего находился в левом клиросе, где должна была стоять и его жена. Так, позиционно сближены в метатексте пушкинские герои и героини коломенского сюжета.

Дом Петровых был куплен на приданное Ксении и находился в приходе на Петербургской стороне. На Петербургской стороне находился и дом вдовы в повести, расположенный, как мы знаем, вблизи Покрова. Это усиливает позиционную близость двух домов.

Прожив три с половиной года с молодой женой, Андрей Фёдорович внезапно умирает от тифа в 1757 году, не успев покаяться. Смерть мужа становится поворотным моментом в судьбе Ксении. Глубоко потрясённая тем, что муж её скончался без должного покаяния, Ксения приняла решение вымолить покаяние мужу. В тот же день, переодевшись в его военную форму, она отправилась за гробом, называя себя отныне его именем и оглашая, что умерла Ксения Григорьевна. Она ходила так до конца своей жизни, и когда форма мужа истлела на ней, обрядилась в его лохмотья. Эхо этого переодевания слышится в четвёртой октаве, хотя и в комической инверсии.

Буквально в той же последовательности внезапная кончина Фёклы («Но горе *вдруг* их посетило дом») (курсив мой. — В. З.) влечёт за собой перемены: вскоре на место кухарки нанимается переодетый возлюбленный Параши. Если Ксения надевает на себя военную форму покойного мужа, то поклонник Параши её снимает, чтобы играть роль кухарки. В этом комичном «замещении» Фёкла словно обретает вторую жизнь, как покойный муж Ксении обретает вторую жизнь в момент её переодевания в его форму. Только если переодевание Ксении мотивировано желанием покаяния, то переодевание возлюбленного Параши мотивировано как раз обратным — греховностью замысла. В такой вариации коломенского сюжета идеальное содержание расторгнуто, и это приземляет его, внося элемент комичности.

Похоронив мужа, Ксения решает раздать всё своё имущество, включая и домик в Коломне, чтобы совершать подвиг юродства. Домик находился на улице Андрея Петрова (улицы тогда назвались по имени

домовладельцев), нынешней Лахтинской. Решению Ксении воспротивилась снимавшая часть его небогатая и бездетная вдова, которой Ксения пожелала оставить дом.

Нет, речь не о том, что в плоскости художественного пространства это, возможно, тот же дом, что и дом вдовы в повести. Хотя такие ассоциации вполне могут возникнуть. Речь о будущей хозяйке дома. Вдова была женщиной благочестивой и, видя состояние Ксении, испугалась, что та пойдёт по миру. Тогда она обратилась в суд, чтобы он не допустил разорения Ксении, заявив, что Ксения не в себе и не может распоряжаться имуществом по причине невменяемости. (Тревога, связанная с мыслью о разорении, охватывает и вдову в повести, и она тут же предпринимает всё возможное, дабы это предотвратить.) Однако после обследования медицинская комиссия объявила Ксению здоровой, и суд постановил, что она вольна распоряжаться собственным имуществом по своему усмотрению.

В конце концов Ксения настояла на том, чтобы вдова стала хозяйкой дома. Она обещала помогать во всём, в том числе и с содержанием дома, на которое требовались немалые средства. Взамен она взяла с вдовы слово, что та никогда не откажет в крове тому, кто в этом будет нуждаться. Когда согласие было получено, Ксения отдала новой владелице всё оставшееся имущество, став её покровительницей, и с того момента начала скитаться, помогая людям и предсказывая им будущее, включая и скорую смерть, чтобы человек сумел покаяться.

Новую хозяйку дома Петровых звали Параскева Антонова. Или попросту Параша.

О Параскеве и её доме Ксения Блаженная пеклась до конца своих дней. Как гласит одно из преданий, она помогла ей обрести сына, отправив её на набережную, где в это момент произошла страшная трагедия: беременную женщину задавили лошади, и она перед смертью успела родить мальчика. Ребёнок и был отдан Параскеве, так как других родственников найти не смогли. Параскева вырастила прекрасного заботливого сына, ставшего ей подмогой и опорой на всю жизнь. В повести наблюдаем инверсию этого мотива. Провидение (не та же ли покровительница Параскевы Ксения Блаженная?) воспрепятствовало приросту семейства вдовы столь греховным образом.

При сравнении обоих сюжетов необходимо помнить, что в повести мы наблюдаем комбинацию и инверсию, о чём писал Веселовский. Комбинация в данном случае строится на *чужом* «сюжете» Параша, начитавшейся Эмина, и отечественном коломенском сюжете. Наличие реконструкции бродячего сюжета существенно для понимания сути индивидуального творческого процесса. «Этим определяется отношение *личного* поэта к традиционным типическим сюжетам: его *творчество*» (курсив мой. — В. З.) [Веселовский 2011: 542].

Если отвлечься от специфики двух сюжетов (коломенского и пушкинского), то в схеме их мотивы можно представить следующим образом:

- *домочадец неожиданно умирает, и это влечёт за собой перемены в доме;*
- *влюблённый переодевается в одежду противоположного пола и замещает умершего;*
- *дому грозит разрушение, и хозяйка становится на его защиту.*

Из комбинации этих составных мотивов выстраивается сюжет, общий для обеих историй.

Помимо мотивов сюжет включает в себя образы. Некоторые из них ключевые, другие — побочные.

Ключевые образы для обоих сюжетов:

- *дом*
- *Покров*
- *переодетый*
- *Параша*

Думал ли Пушкин именно в таком ключе — останется в зоне пушкинской неопределённости. Речь не о разгадке, а о возможности обнаружения увязок в рамках гипотетического целого на основе методики, разработанной Веселовским. Пушкинский текст не предполагает разгадок, он только стимулирует догадку.

#### «Встречное течение»

Сюжет с переодеванием в том виде, в котором его реализует Параша, — это первая ступень, представляющая собой классический случай заимствования «чужого». «Чужое» способно обострить движение,



взволновать воображение культуры. Оно не случайно в том смысле, что не случайно выбирается для восприятия на “встречном течении” [Шайтанов 2011а: 43].

Параша прилагает сюжет напрямую, не учитывая особенностей своего окружения. Отсюда чужеродность и смехотворность этой придумки, полной драматизма в сюжете Эмина. В этом плане использование «чужого» выглядит как подражание. Это типичное влияние, которое «действует более в ширину» [Веселовский 2010: 61].

То, что далее делает Пушкин (тут ракурс героини сменяется ракурсом всепроникающего автора), довольно любопытно. Он переводит «чужое» на новые рельсы, подспудно, на уровне метатекста, устанавливая связь с «преданием», то есть с коломенским сюжетом («“чужое” случайно в том смысле, что не связано преданием» [Шайтанов 2011а: 43]).

Две музы в повести одицетворяют «встречное течение». Одна — «резвушка», т. е. покровительница «быстрых повестей». Как писал Пушкин А. А. Бестужеву, «твой “Турнир” напоминает “Турниры” W. Scott’a. Брось этих немцев и обратись к нам православным; да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами» (IX, 151). Эту музу в повести он пытается приструнить:

Усядься, муза: ручки в рукава,  
Под лавку ножки! не вертись, резвушка!  
(IV, 236)

Другая — Дева-муза, её полная противоположность. Предпочтение отдано последней как музе «действительности».

Печалию согрета  
Гармония и наших муз, и дев.  
Но нравится их жалобный напев.  
(IV, 237)

Этот «напев» и задаёт настрой на драматичный коломенский сюжет. Перед нами уже не комедия нравов, построенная «исключительно на наружной оболочке людской» [Катенин 1981: 165], лучшим изобретением которой Катенин считал сюжет с переодеванием, а многоярусное

повествование, в котором сплетены история, литература и «действительность». «Правда, что иные задачи уже истасканы, как сначала ни казались забавны и любопытны... — прибавляет он, советуя, — дать всему этому отдых и выдумывать, и перенимать, что менее пригляделось; кому бог пошлет по этой части новую счастливую мысль, может быть уверен в успехе блестящем и продолжительном» [Катенин 1981: 166].

Словно отвечая на этот призыв, Пушкин, всегда чутко относившийся к работам Катенина («Катенинская октава и полемика отозвались на «Домике в Коломне» [Тынянов 1929: 123]), создаёт сюжет «на встречном течении», вынося его в Коломну и Покрова, где развивался самый необычный, уникальный, трагичный и правдивый сюжет покровительницы семьи и дома, Параскевы и Петербурга — Ксении Петербургской.

## II. ПРОЗА НА «ВСТРЕЧНОМ ТЕЧЕНИИ»

### © Пушкинская «матрёшка». На материале «Повестей Белкина»

Метод формирования «встречного течения» в «Повестях»

Формирование «встречного течения» в «Повестях Белкина» происходит посредством обращения к наиболее ярким и привлекательным разработкам различных видов нравоописания, пропущенных сквозь призму жанра «действительности», где не последнюю роль играют историко-литературный контекст и пунктирная подача психологии характеров как способ создания противоречивой жизненной картины, отсутствующей в назидательно-развлекательном нравоописании. Историко-литературный контекст переводит аллюзии, возникающие в тексте, на отечественную почву и обращён к одному из аспектов пушкинской идеи народности.

Написанные в 1830 году в Болдино «Повести Белкина» продолжают развивать жанр «действительности» на «встречном течении». Назвав себя однажды поэтом действительности (точнее, заменив «краткой и точной формулой» «расплывчатую характеристику его творчества, данную Киреевским» [Томашевский 1977–1979, т. 7: 474]), Пушкин обозначил свой жанр и продолжал двигаться в направлении развития собственных идей. «Повести Белкина» стали следующим этапом в решении жанровых задач на «встречном течении».

Решая вопросы новеллистичности, Ю. М. Лотман отмечал: «Новеллистический сюжет — и именно за это его ценили и Пушкин, и Гоголь — позволял при помощи необычной, неправдоподобной ситуации

“взорвать” бытовое течение жизни и дать возможность персонажам показать себя с позиции их внутренних сущностей, глубоко запрятанных и не могущих проявиться в рутинной обыденности каждодневного существования» [Лотман Ю. 1995: 246]. Под новеллистическим Ю. М. Лотман понимал «событийный пласт» [Там же: 239]. Этот пласт состоит из «бытового течения жизни» и «неправдоподобной ситуации».

«Неправдоподобная ситуация» — детище нравоописания, где сплошь и рядом эксплуатировались далёкие от «действительности» характеры, отношения, конфликты и их разрешение.

М. В. Елифёрова в своей диссертации «“Повести Белкина” в контексте раннего восприятия Шекспира в России: 1790–1830» отмечает, что

...среди исследователей, считающих Белкина самостоятельной фигурой, мнения также разделяются. Кто эта фигура — выразитель мнения Пушкина или его антагонист? Первого мнения придерживался Ап. Григорьев и вслед за ним Н. О. Лернер (хотя последний и отказался от прямолинейной идеализации Белкина). Мы всё же стоим на точке зрения той школы, которая считает Белкина комическим антагонистом автора (В. С. Узин, Л. С. Сидяков, В. Е. Хализев, Е. Н. Купреянова, В. И. Тюпа и т. д.) [Елифёрова 2003: 238].

Частично соглашаясь, я всё же не придерживаюсь ни одной из этих точек зрения. Белкин для меня и не выразитель пушкинских идей, и не его антагонист. Он *средство передачи динамики «встречного течения», процесса перехода «чужого» в «своё»*. Пушкин вводит посредством Белкина элементы нравоописания и, используя недочёты этого писателя средней руки, выстраивает жанр «действительности», закрепляя то ценное, что было сделано предшественниками. Так формируется «встречное течение» в «Повестях».

Архитектура «Повестей». Пушкинская «матрёшка»

«Повести», невзирая на их внешнюю простоту и ясность, имеют довольно сложную архитектуру. Она складывается за счёт многоуровневой системы повествователей, которая образована по типу «матрёшки».

Первый уровень (самая маленькая «матрёшка») представлен рассказчиками. Как свидетельствует автор письма к издателю,

...в рукописи г. Белкина над каждой повестью рукою автора написано: слышано мною от такой-то особы (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии). Выписываем для любопытных изыскателей: «Смотритель» рассказан был ему титулярным советником А. Г. Н., «Выстрел» подполковником И. Л. П., «Гробовщик» приказчиком Б. В., «Метель» и «Барышня» девицею К. И. Т. (VI, 57).

С точки зрения жанра, рассказчики олицетворяют устное повествование или, в терминах Бахтина, первичные (простые) жанры. Как звучали рассказы до их оформления Белкиным, мы не знаем. Если предположить, что Белкину удалось частично передать или просто зафиксировать интонации рассказчиков (а повести отличаются наличием разной интонации и при этом две повести идут от первого лица), то тогда из безликих носителей инициалов рассказчики превращаются в «озвученных» персонажей. Это означает, что наряду с образом повествователя существуют ещё и образы рассказчиков. Поскольку образ у Пушкина выстраивается пунктирно и информативно (не в смысле прямой информации, а в смысле информации, которую нужно «сложить» и домыслить), то уже первый уровень вносит усложнённость в описание системы повествователей как различных характеров, обладающих, помимо собственной интонации и предпочтений, раскрывающихся в тематике их рассказов, краткими биографическими данными, такими как пол, звание или должность и даже семейное положение.

Второй уровень представлен Белкиным-повествователем. Вторичный жанр для повестей закреплён за ним. Переход жанров Бахтин связывает с природой высказывания, проявляющей себя прежде всего в стиле. Можно говорить о том, что вторичный речевой жанр, возникающий здесь на основе рассказов, несёт частично характеристики Белкина, которые выводятся опосредованно из его пристрастия к нравоописанию. Выбор Белкиным жанра и стиля повестей (именно повестей, а не «Повестей») обусловлен его внутренними предпочтениями.

Третий уровень представлен анонимным «почтенным мужем», бывшим «другом Ивану Петровичу». Его основная функция состоит в том, чтобы охарактеризовать Белкина. Подробнее об этом будет ниже.

Четвёртый уровень — это издатель А. П. Несмотря на пушкинские инициалы, он не может быть рассмотрен как фигура автобиографическая. Ни одно из перечисленных им лиц не является реальным. Функция А. П. состоит в том, чтобы довести до сведения читателей некоторые детали о Белкине посредством включения других вымышленных характеров. И не только. Поставив перед собой задачу «удовлетворить справедливому любопытству любителей отечественной словесности», А. П. вводит тему «отечественной словесности», которая звучит в ироническом ключе, учитывая, каков сам представитель этой «словесности» и насколько ничтожно любопытство к его писаниям даже в кругу его родных и близких.

Наконец, пятый уровень — авторский. Он является надсистемой и вмещает в себя все остальные уровни, интегрируя их в целое. В его поле проясняется тональность и стиль высказываний. К примеру, письмо друга Белкина написано в том же стиле, который высмеял Пушкин в «Прозе»:

Читаю отчет какого-нибудь любителя театра: <...> Презренный зоил, коего неусыпная зависть изливает усыпительный свой яд на лавры русского Парнаса, коего утомительная тупость может только сравниться с неутомимой злостиею... боже мой <...> (VII, 12).

Ср.:

С великим моим удовольствием исполняю сие ваше желание и препровождаю к вам, милостивый государь мой, всё, что из его разговоров, а также из собственных моих наблюдений запомнить могу (VI, 54).

Если читать тексты Белкина напрямую, то можно в лучшем случае сделать о них тот же вывод, который сделал Белинский («эти повести были недостойны ни таланта, ни имени Пушкина» [Белинский 1953–1959, т. VII: 577]). В худшем — искать откровений в белкинских текстах, опустив иерархию голосов.

«Матрёшка» в свете системного подхода  
и метод Веселовского

Говоря о двуголосом слове в «Повестях», Бахтин отмечает, что Белкин «важен Пушкину как чужой голос, прежде всего как социально определенный человек с соответствующим духовным уровнем и подходом к миру, а затем и как индивидуально-характерный образ. Здесь, следовательно, происходит преломление авторского замысла в слове рассказчика; слово здесь — двуголосое» [Бахтин 1972: 116].

Поскольку слово Белкина основано на словах рассказчиков, то к нему примешиваются и их голоса. Это мир «многих и разных “я”» рассказчиков и персонажей, которые говорят от себя», мир, который «уже обобщен и охвачен единством лица» и где «структура целого более сложная, чем в прозаических фрагментах», благодаря чему «создан сам образ целого в прозе» [Бочаров 1974б: 111]. Сергей Бочаров предполагает, что во всей этой иерархии «объединяющее лицо — не пушкинское, а белкинское» [Там же]. В смысле объединения — да, бесспорно. В смысле интеграции это всё-таки Пушкин.

Слово Белкина, включающее одновременно слово рассказчиков, их героев и различных литераторов как дополнительных голосов в плане множественных отсылок, интегрировано в аккорд — единство звуков разной высоты. Но поскольку слово не может существовать в отрыве от говорящего (на что и указал Бахтин, говоря о Белкине как о социально определённой личности), нужно ещё принять во внимание интенции и характеристики «говорящих» (а, может, даже с них и начать), а затем не только увязать их изнутри, но и друг с другом, чтобы получить целостное представление, с каким словом-аккордом в конечном счёте работает Пушкин. Это приводит к необходимости специальной методологии.

Хотя к литературе часто подходят с точки зрения словесности, где слово выступает «как материал художественного произведения» [Тамарченко 2006: 132], художественная литература и художественная словесность — два разных жанровых вида. Художественная словесность работает не с образом, а со словом; её цель — искусное изложение материала с возможным включением художественных средств как вспомогательных для получения большего эффекта. Слово здесь

направлено на то, чтобы наилучшим образом донести ключевые идеи, понятия, представления и т. п. до читателя. Образ играет вспомогательную, прикладную роль, иллюстрируя мысль. Художественная литература, напротив, растёт из художественного образа как цельного базисного образования. Образ больше суммы слов и знаковых смыслов, его составляющих. Это не «простейший атомарный элемент» в семиотической картине Ч. Пирса, Ч. Морриса и Ф. де Соссюра, и его нельзя описать, восходя от простого к сложному, не потеряв при этом целостности. Образ, как бы локален он ни был, несёт в себе отголоски художественного целого. Слово — нет.

Образ — это мини-система внутри макромира других образов. Поэтому подход к образу в основе своей опирается на системный подход (не путать с систематизацией!). В нашем случае разговор о системном подходе пойдёт в связи с анализом пушкинской «матрёшки».

Перечислю некоторые опорные методологические постулаты системщиков в связи с пушкинской «матрёшкой» и методом Веселовского.

*1. В системном подходе описание целого должно предшествовать анализу отдельных компонентов.*

Рассел Акофф подчеркивает, что различие между аналитическим и синтетическим мышлением не в том, что один «анализирует, а другой синтезирует, а из того, что в системном мышлении то и другое *сочетается по-новому*» (курсив мой. — В. 3.) [Акофф 1985: 40]. Прежде всего это связано с последовательностью шагов по изучению системы. Если аналитик идет от компонентов к пониманию целого, то системщик не приступит к анализу элементов системы до их синтеза, т. е. пока не определит вид целого, обратившись предварительно к надсистеме. Метод, позволяющий описать систему, связан с синтезом.

Задача получения целостного представления — общая для многих литературоведов. Разница — в подходе. Вопросами получения целостного эстетического восприятия занимались целостники, представленные прежде всего работами М. М. Гиршмана, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпы и впоследствии «кемеровской школой теоретической поэтики», которые выросли, по определению В. И. Тюпы, из Бахтина и интересовались целостностью как единым художественным впечатлением.



При этом методика и методология у разных целостников разная. У одних она аналитическая, что соответствует названиям некоторых монографий («Аналитика художественного...» В. И. Тюпы, «Целостный анализ художественного произведения» Н. М. Гиршмана и др.), а у других — системная. И это не противоречит концепции познания целого. Акофф подчеркивает: «Эти два подхода не должны давать (хотя часто дают) противоречивых результатов: они взаимно дополняют друг друга. Развитие этой взаимодополняемости — одна из главных задач системного мышления» [Акофф 1985: 41].

Акофф отмечал, что в системном мышлении «понимание идет от целого к его составляющим, а не от составляющих к целому, как это принято в теории познания» (перевод мой. — В. З.) [Аскофф 1981: 19]. Акофф весьма доступно поясняет разницу:

В аналитическом мышлении объясняемый предмет трактуется как целое, которое предстоит разложить на части. В синтетическом мышлении объясняемый предмет трактуется как часть некоторого целого. Первое *сужает* угол зрения исследователя, второе *расширяет* его.

Показать это различие можно на примере. Мыслитель века машин, столкнувшийся с необходимостью объяснить, что такое университет, начал бы делить его на части — например, от университета к колледжу, от колледжа к отделению, от отделения к факультету, далее к студенту и к обсуждаемой теме. Затем он дал бы определения факультета, студента и обсуждаемого вопроса. Наконец, он объединил бы эти определения в определение отделения, далее колледжа и закончил бы определением университета.

Системно мыслящий человек, если бы он поставил перед собой такую же задачу, начал бы с выделения системы, содержащей университет в качестве элемента, например с системы образования. Затем он определил бы цели и функции системы образования и сделал бы это с точки зрения более крупной — социальной — системы, в которую она входит. Наконец, он объяснил бы, или определил бы университет в терминах его ролей и функций в системе образования [Акофф 1985: 40–41].

Веселовский шёл от синтеза к анализу, разрабатывая свою историческую поэтику. Взять хотя бы название первой части в наброске его плана в конце «Определения поэзии» «Синкретизм и дифференциация поэтических форм. Как выработалось понятие «поэзия» [Шайтанов 2011а: 13; Шайтанов 2011б: 286] [Веселовский 2011: 150]. В названии чётко обозначена последовательность — синтез предвосхищает анализ.

В конце «Определения поэзии» Веселовский набросал план, который даёт возможность убедиться в том, что учёный шёл от целого к составляющим, а не наоборот.

Свобода личного поэтического акта ограничена преданием; изучив это предание, мы, может быть, ближе определим границы и сущность личного творчества. Следующее обозрение распадается вследствие этого на две половины: А) поэтическое предание; Б) личность поэта. В первом отделе мы поставим вопросы:

а) Синкретизм и дифференциация поэтических форм. Как выработалось понятие «поэзия».

б) История поэтического стиля.

с) История сюжетов.

д) История идеалов.

а) История *Naturgefühl*<sup>3</sup>hl <чувства природы>.

β) Идеал красоты в историческом развитии.

γ) Мифологическое, символическое и аллегорическое мирозерцание. *Зачеркн.* [Веселовский 2011: 150].

Нетрудно заметить, что личный поэтический акт рассматривается здесь как подсистема более широкой системы — поэтического предания, обозначенного в плане пунктом «А». Роль и функция личности поэта (пункт «Б») будет обсуждаться в связи с ролью и функцией предания, которое в свою очередь описывается ещё более широкой системой — историко-литературной. Она не озаглавлена в черновике, но выписанные ракурсы позволяют говорить о том, что речь именно об исторической поэтике как надсистеме. Кроме всего, сам по себе «знаменитый *синкретизм* — прообраз и ранний пример системности в области культуры» [Шайтанов 2011а: 36].

Движение мысли Веселовского можно проследить в динамике по его черновикам. Разбирая план «Исторической поэтики», написанный рукой Веселовского, И. Шайтанов отмечает:

А. Н. Веселовский начал писать название раздела так: «История поэтических форм и их...» Затем зачеркнул написанное и здесь же дал другой вариант: «Дифференциация поэтических форм в понятии поэзии». Судя по тому, что слово «дифференциация» написано с прописной буквы, с него и должен был начинаться второй вариант названия. Однако поверх зачеркнутого, превращая всё со слова «дифференциация» во вторую часть названия, вписано: «Синкретизм и...» [Шайтанов 2011а: 16].

И это не единственный пример.

С тех же позиций Веселовский диагностирует причину, по которой застопорилось объяснение поэзии. Он видит её в подходе, который начинался с личности (аналитический подход), а не с более широкого полотна (системный подход). «Мне кажется, необъяснимость поэзии проистекала главным образом из того, что анализ поэтического процесса начинали с личности поэта» [Веселовский 2011: 149]. Начинать, по Веселовскому, нужно с большей системы, включающей «богатый *исторический материал* поэтических форм, сюжетов и образов, созданий языка и мифа» [Там же]. В первую очередь исследуется весь этот исторический пласт, а в нём уже рассматривается «личность поэта» [Там же: 150]. «Даже если Веселовский» не употреблял слово «система», «оно реально соответствует тому, что он делал, как он мыслил. Знаменитый синкретизм — прообраз и ранний пример системности в области культуры. Системная синхронизация материала в исторической поэтике предшествовала теории Ф. де Соссюра в применении к речи и соотносима с ней по смыслу сделанного» [Шайтанов 2011а: 36].

В пушкинской «матрёшке» каждый уровень поясняется посредством надсистемы. Так, рассказчики поясняются более широкой системой — образом Белкина. Белкин, в свою очередь, поясняется системой соседа, который поясняется издателем. Все вместе или по отдельности они поясняются авторской надсистемой. То же относится

и к организации текста. Рассмотрение отдельных повестей идёт в рамках более широкой системы — «Повестей Белкина», которая в свою очередь поясняется с точки зрения ещё более крупной системы — «отечественной словесности» в рамках ещё более крупной историко-литературной системы. В результате представление об отдельной повести определяется в терминах её роли и функции в историко-литературной надсистеме, где решается вопрос развития нового жанра на «встречном течении».

*2. Целостная парадигма устанавливается интерпретатором по фокальной точке на основании его субъективной оценки.*

В «Повестях» фокальной точкой лично для меня является образ Белкина как выразителя нравоописания в отечественной литературе. Для другого учёного это может быть что-то другое. Фокальная точка определяется каждым субъективно, в зависимости от его видения целого и возможностей работы со своей гипотезой. В своих трудах по индетерминизму А. Каценелинбойген показывает, что принцип субъективности лежит в природе оценочной категории и является определяющим в анализе, построении и развитии гипотезы. Конечно, возникает вопрос верификации. Ответ на него дан. Верификация литературоведческой гипотезы должна удовлетворять только двум условиям: 1) гипотетические построения не должны идти вразрез с информацией, данной в тексте (например, имена героев, места их проживания и прочее не должны быть искажены); 2) примеры, играющие роль доказательств, не должны противоречить логике самой гипотезы. Если доказательства удовлетворяют этим условиям, то гипотеза имеет право на существование.

Субъективность является прерогативой творческого процесса. Работая над художественным произведением, писатель отбирает то, что важно *именно ему*, komponуя материал *по своему* разумению и в соответствии *со своими* художественными задачами. Метод интерпретатора должен быть адекватен методу художника.

Веселовский понимал непреложность субъективного фактора. Не разделяя определение эпоса, лирики и драмы по ракурсу субъективного-объективного, он тем не менее сделал любопытный комментарий касательно субъективности как общей категории для личного и коллективного.

Эпос — объект, лирика — субъект; лирика — выражение зарождающегося субъективизма. На эти определения я уже успел возразить; если б я захотел присоединить к ним и свое, я подчеркнул бы субъективизм эпоса, именно *коллективный субъективизм*; я говорю о началах эпоса. Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проектируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. Так создаются у него обобщения, типы желаемой и нежелаемой деятельности, нормы отношений; тот же процесс совершается и у других, в одинаковых относительно условиях и с теми же результатами, потому что психический уровень один. Каждый видный факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство; песня будет коллективно субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, то есть того, чья песня понравилась, пригодилась. Он анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства [Веселовский 2011: 240].

В свете вышеприведённого определения коллективной субъективности лучше понимается пушкинское определение народности.

Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком. <...> Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу (VII, 28–29).

*3. Узвязки между целым и частью формируются при помощи нескольких методов, а не унифицированным способом.*

А. Каценелинбойген, основатель теории предрасположенностей в общей теории систем, разработал классификацию методов по узвязке элементов в протяжённых индетерминистских системах, к которым относится и художественная литература. Одни узвязки носят случайный

характер, другие связывают всё прямо и непротиворечиво, а третьи занимают промежуточное положение. Эти три метода увязок А. Кацелинбойген назвал соответственно методом случайностей (слепой поиск), программным методом и методом predispositions.

В арсенале писателя содержатся все типы увязок, но используются они на разных этапах в разной мере. Начинающий писатель пользуется в основном двумя крайними методами (методом случайностей и программным методом). Зрелый писатель базируется на методе predispositions (см. подробнее в моей книге: [Зубарева 2015]).

Работая с художественной системой, интерпретатор должен принять во внимание все три типа увязок, которые использует писатель. К сожалению, заметная часть литературоведов предпочитает прямые и непротиворечивые увязки при анализе художественного произведения. Для них это является знаком объективности. Когда концепцию В. Тюпы касательно «истории блудного сына» как циклообразующей в «Повестях» называют «искусственной» на том основании, что «прямого переноса сюжета лубочных картинок в композицию “Повестей Белкина”, конечно, нет» [Коровин 2005, ч. 1: 408] — это говорит лишь о недостаточном понимании основ искусства интерпретации.

Поскольку художественный образ как индетерминистская система включает в себя разные типы увязок, в том числе не прямые и противоречивые, интерпретации должны базироваться на том же принципе. В. Тюпа и продемонстрировал это, показав, как парадигма блудного сына представлена разными типами увязок в каждой повести. Более того, обыгрывая понятия «притча» («история блудного сына») и «анекдот» в плане «двуголосия» цикла, он показал, как в «жанровом отношении текст» «Повестей» даёт «возможность одновременного прочтения как на языке анекдота (типичный прароманный жанр, “отец” новеллы и “дедушка” романа), так и на языке притчи» [Тюпа 2009: 211]. Соответственно, язык «анекдота» отражён в языке Белкина, тогда как язык «притчи» закреплён за Пушкиным.

Пушкинский текст не рассчитан на исключительно «прямые» переносы смыслов, иначе перед нами был бы текст школьного сочинения. Способ прочтения должен учитывать метод воплощения. В противном случае это приведёт к снижению планки интерпретаций.

#### 4. Многокурсный подход.

Джамшид Гараедаги выделяет пять основных независимых ракурсов в описании системы: структурный, описывающий вид системы и ее составляющие, процессуальный (как идет процесс взаимодействия внутри системы), функциональный (каково назначение), операторский (кто оператор) и генезис. Важно, что ни один из них не является детерминирующим, как это было, к примеру, в структурализме, где структурный ракурс определял все прочие, которые выводились из него.

Джамшид Гараедаги называет этот подход концепцией «плюрализма, дополняющей принцип многомерности и параллельной ему» (перевод мой. — В. 3.) [Gharajedaghi 1985: 42]. Платоновское определение «человек есть животное на двух ногах, лишённое перьев» — классический пример однокурсного подхода (структурного в данном случае). Ощипав для наглядности петуха, Диоген не только продемонстрировал, как выглядит «платоновский человек», но и показал, что определение с точки зрения одного ракурса не работает.

Несмотря на то, что Веселовский «был достаточно скуп на теоретические высказывания», которые «возникали у него либо в связи с решением исследовательских задач, либо делались по конкретным поводам: защита диссертации, начало лекционного курса, научный отчет, рецензия» [Шайтанов 2010б: 6], он подходил концептуально к решению своих научных задач. Так, создавая целостную картину исторической поэтики, Веселовский, ещё за сто лет до появления этих концептуальных методологических разработок, предложил подход, подпадающий под определение *многокурсный плюралистический*. Этим объясняется тот разброс примеров из разных эпох и сфер деятельности, к которым он обращается.

Благодаря многокурсности исследований Веселовского создано большое эпическое полотно, сопротивляющееся единому углу зрения. В многокурсном подходе ракурсы суверенны, поэтому информация, которую они несут, может быть противоречивой. «Смысл не в том, чтобы получить идеально согласованную картину, а в том, чтобы представить систему во всей ее противоречивой многогранной полноте» [Зубарева 2015: 24, 25]. В литературоведении такой подход ещё не освоен. Так, структуралисты выводят всё из структуры, функционалисты — из функции и т. д.

По той же причине «Стиль мышления и письма у А. Н. Веселовского так и остался трудным для теоретического восприятия, ускользающим от быстрой реконструкции. Ученый ставит проблему и затем погружается на глубину материала, проходит сквозь всю его толщу, предлагая следовать за ним, предполагая и в читателе ту же свободную ориентацию в языках и культурах» [Шайтанов 2011а: 22]. Отсутствие в то время необходимого теоретического базиса, который помог бы пояснить и упорядочить для читателя шаги учёного, усиливало сложность восприятия сделанного Веселовским. Разрабатывая свой нестандартный подход, он интуитивно двигался в сторону зарождающейся концепции системщиков, и сегодня можно лучше увидеть, что именно и как было сделано.

О чём бы ни писал Веселовский, он детально исследовал каждый аспект как суверенный, интегрируя это в дальнейшем в сложную картину. Поэтому так богата разветвлённая панорама его исторической поэтики, направленной, как и в общей теории систем, на «понимание закономерностей развития» [Там же: 10].

Пушкинская «матрёшка» также предполагает многоракурсный подход.

- С точки зрения структуры она включает множество голосов и образов, о которых писалось выше.
- Функция «Повестей» в том, чтобы воссоздать «встречное течение».
- Процесс описывается как движения жанров навстречу друг к другу с последующим преобразованием «чужого» для согласования его со «своим».
- Оператор занимается поиском условий для выявления возможностей согласования «своего» с «чужим».
- Генезис связан с историко-литературным пластом.
- Интеграция ракурсов помогает получить представление о целостной картине «во всей ее противоречивой многогранной полноте».

*5. Система и агрегат как два различных способа представления целого.*

Основатель Общей теории систем и общесистемного подхода Людвиг фон Берталанфи пишет: «Система может быть определена как совокупность элементов, взаимодействующих друг с другом и средой» (перевод и курсив мой. — В. 3. ) [Bertalanffy 1976: 55]. Агрегат



характеризуется отсутствием подобного взаимодействия. Например, офис, где размещены компьютеры, не взаимодействующие друг с другом, представляет собой агрегат, тогда как такой же офис, где компьютеры включены в сеть и выполняют общие задачи, является системой.

В литературе аналогом системы и агрегата могут служить понятия «текст» и «произведение».

Дебаты по поводу противопоставления текста художественному миру, обширны и хорошо известны. Об этом писали и Ю. М. Лотман, и Чудаков, и Гиршман, и многие другие.

Новая критика во всех её вариантах, возникших в первой половине XX в., надолго занялась не словом в жанре, а словом в тексте. При этом целое текста виделось достаточно расплывчато, скорее как контекст того или иного речевого жеста, парадокса, смысловой амбивалентности. Способ завершения текста, его целостность и историческая обусловленность интересовали гораздо менее или вовсе не интересовали, как не интересовал и способ завершения текста — жанр [Шайтанов 2022: 16].

Строго говоря, текст (художественный) — это *сегмент, включённый в произведение*. «...Приходится возражать против отождествления “текста” с представлением о целостности художественного произведения», — пишет Ю. М. Лотман [Лотман Ю. 1998: 59]. И. Шайтанов отмечает: «Замена понятия “произведение” на понятие “текст” знаменовала, кроме прочего, отказ от идеи делания как творчества, изначально (и на всех языках) закреплённой в первом из них: *opus, work*... Вместе с произведением ушло представление о необходимости пластического владения формой» [Шайтанов 2011д: 12]. Ушло и понимание произведения как системы-организма, а это повлекло за собой рост методологий с лингвистическим уклоном, оперирующих теми же терминами «система», «подсистема» и пр., но в лингво-математическом смысле, более узком, направленном на систематизацию и формализацию структур и структурных элементов.

Вот краткий перечень памятных тезисов и понятий: «поэтика как общая лингвистика» (Б. Кроче), поэтика, которая была

объявлена «лингвистической» (В. Шкловский), а поэзия — функцией языка (Р. Якобсон). <...> Экспансия языка захватила всю гуманитарную сферу: лингвистической стала философия, а кризис культуры был осознан к концу века как языковое событие — крушение языковых парадигм, текстуальность истории, смерть автора, утрата означаемым означаемого... Языковая составляющая была семиотической доминантой прошлого столетия [Шайтанов 2011д: 10–11].

Два подхода соответствуют двум способам представления художественной системы. Лингвистический подход описывает её как агрегат, тогда как литературовед подходит к ней как к организму.

Строго говоря, агрегат — это вырожденная система. Ю. М. Лотман, вводя понятие «семиосфера», как раз и различает эти два подхода:

Можно рассматривать семиотический универсум как совокупность отдельных текстов и замкнутых по отношению друг к другу языков. Тогда все здание будет выглядеть как составленное из отдельных кирпичиков. Однако более плодотворным представляется противоположный подход: всё семиотическое пространство может рассматриваться как единый механизм (если не организм). Тогда первичной окажется не тот или иной кирпичик, а «большая система», именуемая семиосферой [Лотман Ю. 1992, I: 13].

Веселовский исходил из роли отношений в любой сфере исторической поэтики, рассматривая развитие искусства и литературы под этим углом зрения. И. Шайтанов отмечает:

Форма у А. Н. Веселовского понимается как *форма отношения*: «Как в области культуры, так, специальное, и в области искусства мы связаны преданием и ширимся в нём, не создавая форм, а привязывая к ним новые отношения...»

Процесс разложения родового синкретизма представлен в исторической поэтике с точки зрения различения ролей, которые в этом процессе выпадают на долю разных родовых форм: «Эпос

и лирика представились нам следствием разложения древнего обрядового хора; драма, в первых своих художественных произведениях сохранила весь его синкретизм...» [Шайтанов 2011а: 36].

Полифония — это ещё одно представление системы посредством специфической увязки голосов в противовес какофонии, которая соответствует понятию агрегата. В этой связи интересно посмотреть на определение полифонии у Бахтина.

Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского. Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события [Бахтин 1972: 7].

Прежде всего, «множественность самостоятельных и неслиянных голосов» не является достаточным признаком полифонии. Чтобы стать полифонией, голоса должны быть скоординированы. Полифония предполагает развитие голосов в соответствии с правилами гармонии и контрапункта.

Неслиянность в музыкальных терминах это диссонанс, т. е. «звучание тонов, “не сливающихся” друг с другом» [Холопов 1988: 13]. Не сливающихся не в том смысле, что они не соединяются вместе (диссонанс выявляется через *соединение звуков* — к диссонансу «относят большие и малые секунды и септимы, тритон и др. увелич. и уменьш. интервалы, а также все аккорды, включающие хотя бы один из этих интервалов» [Там же]), а в том, что они не согласуются в этом звучании. То есть полифония, которую описывает Бахтин, — диссонантная. В строгом смысле это не полифония. В полифонии должен присутствовать параметр согласованности.

Согласование является необходимым условием полифонии. «В музыкальной пьесе полифонического склада голоса равноправны в композиционно-техническом (одинаковые для всех голосов приёмы

мотивно-мелодической разработки) и логическом (равноправные носители «музыкальной мысли») отношениях» [Рахматов 2021: 436]. Однако, «при всей функциональной (музыкально-смысловой, музыкально-логической) независимости отдельных голосов они всегда согласованы по вертикали. В полифонической пьесе слух выделяет консонансы и диссонансы, аккорды, а их связи, которые проявляются в развёртывании музыки во времени, подчиняются логике того или иного лада. Любая полифоническая пьеса обладает признаком целостности звуковысотной структуры, музыкальной гармонии» [Рахматов 2021: 436–437]. Поэтому «вне вертикального контроля над движением линий говорить о полифонии некорректно» [Южак 2006, кн. 1: 16, сноска 9].

У Достоевского это мир отделённых друг от друга голосов, звучание которых скорее сродни оркестру, настраивающему инструменты в оркестровой яме перед началом концерта. Это типичная какофония, разброд умствований, в котором гармония и контрапункт начисто отсутствуют. Наиболее точно эта какофоничность Петербурга описана Свидригайловым: «Да вот еще: я убежден, что в Петербурге много народу, ходят, говорят сами с собой. Это город полусумасшедших» [Достоевский 1989: 357]. Но если всё же Бахтин имел в виду полифонию, то принцип согласования должен был быть отражён в формулировке и в анализе.

Согласованность в художественном произведении отнюдь не знак вмешательства авторского голоса. Согласование составляющих художественную систему может идти по-другому, как это показано на примере пушкинской «матрёшки». Существуют различные композиционные приёмы по согласованию уровней произведения. В «Повестях» Пушкин расширяет поле взаимодействия героев за счёт невербального пласта, обращённого к скрытой системе отношений, прочитывающихся в результате *рассуждения*. Последнее можно считать ещё одним своеобразным пушкинским приёмом, который он обозначил в черновике письма к Н. Н. Раневскому. Пушкин так описывает место *рассуждения* в работе над «Борисом Годуновым»: «Я пишу и размышляю. Большая часть сцен требует только *рассуждения*; когда же я подхожу к сцене, требующей вдохновения, я или выжидаю, или перескакиваю через нее. — Этот способ работы для меня совершенно нов. Я чувствую, что

мои духовные силы достигли полной зрелости, я могу творить» (курсив мой. — В. 3.) [Пушкин 1935: 397].

Пушкинский сжатый текст предполагает *рассуждение*. *Рассуждение* как метод прочтения — одно из необходимых условий пушкинских произведений, написанных в жанре «действительности». Специфика жанра диктует подход к произведению. Все неясности, недоговоренности, пропуски и пробелы в пушкинском тексте должны достраиваться на основе увязок с «действительностью», т. е. исходя из логики сцены, образа и характера. Например, фигуры рассказчиков в «Повестях», если подходить к ним не просто как к носителям инициалов и схематичным посредникам между Белкиным и автором, могут обогатить представление о Белкине и его взаимоотношениях с окружающими.

Так, девица К. И. Т. снабжает Белкина сразу двумя рассказами. Была ли это её личная инициатива попотчевать Белкина ещё одной историей или ему так понравилось услышанное, что он пожелал послушать ещё что-нибудь в этом роде? Как мы знаем из письма белкинского друга, Белкин был большой охотник до историй и благодарный слушатель. Но самой истории недостаточно, чтобы пожелать дважды встретиться с рассказчиком. Важно ещё и расположение к собеседнику. Возможно, К. И. Т. приглянулась Белкину. Это предположение поддержано информацией о том, что К. И. Т. — «девица», т. е. молодая и незамужняя женщина. Довольно игривый и романтический характер её рассказов позволяет рассуждать и о её характере, и о предрасположенности к романтическим отношениям. Это в свою очередь ставит вопрос о её интенциях, что вполне правомочно, принимая во внимание её незамужний статус и всё вышеперечисленное.

Или почему «Станционный смотритель» заканчивается на такой смехотворно прагматической фразе, никак не вяжущейся с печальным окончанием? «И я дал мальчишке пятак и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных...» Это что, намёк на возмещение убытков или на гонорар? Как разрешились в таком случае отношения рассказчика и Белкина?

Независимо от того, каков будет ответ, уже сама постановка вопроса показывает, какую разветвлённую, неоднозначную, во многом противоречивую систему отношений создаёт Пушкин.

Психологический портрет Белкина  
и жанр «действительности»

В результате интеграции уровней произведения вырисовывается психологический портрет Белкина.

В литературоведении бытует мнение, что описание Белкина «не содержит в себе его реальной характеристики» [Сидяков 1973: 59]. Литературоведы указывают на расплывчатость описания Белкина, «воссоздавать “характер”» которого «по двум-трём случайно брошенным чертам невозможно» [Гиппиус 1937: 49]. Только вот действительно ли черты «брошены» «случайно»?

Мы знаем, что Пушкин очень избирательно, без избыточности, но и без явных увязок с целым, вводит детали. Все они важны в интерпретации, но место их проясняется лишь в связи с целым. Только погрузив деталь в целое, можно говорить о её назначении.

Во вступительном слове «От издателя» приводится письмо соседа, знавшего Белкина. Оно проливает свет на уровень Белкина, представляющего во всей смехотворности его либеральных идей, приведших к экономическому упадку его поместья. «Сменив исправного и расторопного старосту, коим крестьяне его (по их привычке) были недовольны, поручил он управление села старой своей ключнице, приобретшей его доверенность искусством рассказывать истории» (VI, 55). В результате село пришло в разорение, а рукописи Белкина «употреблены его ключницею на разные домашние потребности. Таким образом прошлою зимою все окна ее флигеля заклеены были первою частию романа, которого он не кончил» (VI, 56).

Почему эти детали были важны Пушкину? Потому что *Белкин, столь далёкий от реальности, не мог бы работать в жанре «действительности».*

Литература и действительность идут бок о бок в рассказе о Белкине, который управляется со своими литературными изысканиями столь же неуспешно, сколь и с собственным селом. Не случайна в этом плане подробность, относящаяся и к первоначальному образованию Белкина, полученному «от деревенского дьячка. Сему-то почтенному мужу был он, кажется, обязан охотою к чтению и занятиям по части русской словесности» (VI, 55). Думаю, дьячку не было чуждо

нравописание, сформировавшее стиль Белкина. Эта деталь особенно ясно прочитывается в поле историко-литературного контекста, связанного со столпами русского нравописания — Нарезного и Булгарина. Так или иначе, занятия с дядьком сказались на «Станционном смотрителе», о чём речь пойдёт ниже. Разумеется, Белкин в «Повестях» проявляет начитанность в области не только отечественной, но и западноевропейской литературы, о чём свидетельствуют его эпитафии и различные прямые и не прямые ссылки на произведения. Только главное — не количество прочитанного, а способ осмысления.

Белкин не «маска» и не приём «литературной мистификации» [Вацуру 2000: 481]. Это литературный характер, роль которого гораздо сложнее и многоаспектнее функции маски. Маска предполагает реальное лицо, скрывающееся за ней. За Белкиным никто не скрывается. Белкин самостоятелен как характер, олицетворяющий конкретное направление в литературе — Митрофанушка пушкинских времён, чьи произведения спустя время будут обклеены окна, дабы извлечь из этих писаний хоть какую-то практическую пользу.

В литературоведении существуют различные версии значения имени Белкина. Пересказывать их здесь не стану. Скажу лишь, что поиск однофамильца представляется мне вспомогательным. Даже при наличии реальных Белкиных, как это убедительно показали С. Ипполитов и В. Тюпа, речь не о прототипе, а о носителе фамилии, использованной автором в своих художественных целях. Всё, связанное с прототипом, требует более серьёзных обоснований. С. С. Ипполитов и В. И. Тюпа очень интересно развивают гипотезу, что Пушкин вполне мог познакомиться в мае 1830 года с неким Фёдором Степановичем Белкиным, соседом Гончаровых. «С кем же из рода Белкиных мог встретиться Пушкин в мае 1830 г., когда приехал в Полотняный Завод и жил в господском доме Гончаровых? И кто именно мог стать прототипом «автора повестей» Ивана Петровича Белкина?», — задаются вопросом Тюпа и Ипполитов, проводя своё интереснейшее исследование, имеющее отношение к пушкинской родословной и к увязке с фамилией пушкинского повествователя [Тюпа, Ипполитов 2015: 130]. Но почему выбор пал именно на эту фамилию, остаётся неясным. Ведь любой, кто жил поблизости или встречался с Пушкиным, мог бы стать однофамильцем повествователя. Почему именно эта фамилия привлекла Пушкина? Разница — как

между родственниками и однофамильцами. Прототип — родственник. Выбор имени связан с концепцией характера, его функцией в произведении и задачами автора. Реальное имя (или лицо) — всего лишь товар на прилавке писательской памяти, предложение на авторский спрос. Автор выбирает из имеющегося или ищет новое, и процесс этот целенаправлен. В случае с Белкиным имя было выбрано после завершения работы над «Повестями», а это означает, что концепция повествователя уже сложилась. Вполне возможно, что семейство Белкиных — соседей Гончаровых — и натолкнуло Пушкина на выбор имени, но для писателя пушкинского калибра важна концептуальная увязка имени с целым, а не документальная деталь.

Почему Пушкин остановил свой выбор на этой фамилии? У каждого здесь может быть своя гипотеза. Для меня наиболее естественна увязка фамилии с белкой-сказительницей. В «Повестях» «песенки поёт» Белкин, а «орешки не простые» поставляет Пушкин. Стала ли белочка родоначальницей фамилии Белкина, от лица которого ведётся повествование? Вполне возможно, в особенности, если учесть, как давались имена арзамасцами.

### Стилевые особенности жанра «действительности»

Над стиливыми особенностями жанра «действительности» Пушкин размышлял с ранних пор. Они рождались не в соответствии, а в противовес популярному стилю и бросались в глаза по контрасту, знаменуя собой переход к новому жанру.

В черновом наброске 1822 года «Проза» Пушкин противопоставляет витиеватый описательный стиль стилю естественному по самовыражению и точному по мысли. «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» (V, 12–13). В дальнейшем он придерживается этого правила. Его детали точны, они никогда не используются в качестве описательности и служат выражением его художественной мысли.

Позднее, в черновом наброске «О поэтическом слого» Пушкин вводит условие «благородной простоты» как необходимое для развития нового жанра. «Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать



напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» (VII, 57). С. Бочаров отмечает, что

...пушкинские эпитеты прозы дают в самом деле очерк его теории прозы, не сухо-терминологической, но органической, «живой», конкретно-чувственной теории: «простая», «суровая», «нагая», «смирненная» — эти эпитеты возникают на фоне другого, более вольного, «гордого» и блестящего поэтического лица; эти характеристики прозы у Пушкина существуют не сами по себе, выражая ее безотносительные, твердые качества, но они выражают самый момент отношения, перехода, изменения лица [Бочаров 1974б: 107].

Эти и другие особенности обнаруживают себя в «Повестях» в качестве двух стилей повествования, один из которых является ведущим (белкинский), а другой исподволь вкрапляется в него (пушкинский). Стили различаются по концепции и реализации. Появление «чужеродного» стиля в нравоописании должно насторожить читателя, заставить его задаться вопросом касательно авторских задач. «Переход стиля из одного жанра в другой не только меняет звучание стиля в условиях несвойственного ему жанра, но и разрушает или обновляет данный жанр.

Таким образом, и индивидуальные и языковые стили довлеют речевым жанрам» [Бахтин 1986: 257]. В поле Белкина несовместимость стилей оправдана непрофессионализмом Белкина. Но это не борьба и даже не «диалог» жанров. Это — формирование «встречного течения», где в основе лежит усовершенствование достигнутого в другой культуре с привнесением «своего».

И. Шайтанов, подчёркивая интерес Бахтина к происходящему «внутри высказывания», отмечает, что «интеориоризируя проблемы речевого жанра, Бахтин не сходит с пути, прочерченного Веселовским» [Шайтанов 2022: 19]. В данном случае для нас важно очертить разницу между «внутренним» у Веселовского и Бахтина.

Хотя бахтинский «жанр возвращается в историческую поэтику как еще одна категория поэтического языка», он обращён в своих разработках к «носителю высказывания», к «речевому субъекту», тогда как Веселовский идёт от человека, исторической личности, погружённой

в исторический контекст. Разница в терминологии говорит о разнице в подходе. У Бахтина «специфические отношения между репликами диалога являются лишь разновидностями специфических отношений между целыми высказываниями» [Бахтин 1986: 264]. У Веселовского это отношение «личного поэтического акта» к тому культурному пласту, с которым работает поэт.

У Веселовского всё начинается с внутреннего, с живого, включая и концепцию возникновения новой эпохи. Размышляя об эпосе и задаваясь вопросом перехода в некоторых древних культурах от группового к личному творчеству, Веселовский задаётся вопросом: «Что вызвало эту особую поэтическую эволюцию и почему иные народности обошлись одними былевыми песнями?» Его ответ: «Прежде всего *личный* почин, при отсутствии заявления о нем, указывает на такую стадию развития, когда личный поэтический акт уже возможен, но еще не ощущается как таковой, поскольку личный еще не объективировался в сознании как индивидуальный процесс, отделяющий поэта от толпы (курсив мой. — В. З.) [Веселовский 2011: 60].

Говоря о романтизме, желая «показать на нем, как часто старые формулы исправляются и освещаются новыми» [Там же: 59], Веселовский отталкивается не от стилей, а от личности. Приводя формулировки романтизма, он пишет: «Но одну общую черту можно подчеркнуть как в явлении, так и в определениях северноевропейского романтизма: стремление *личности* сбросить с себя оковы гнетущих общественных и литературных условий и форм, порыв к другим, более свободным, и желание обосновать их на предании» (курсив мой. — В. З.) [Там же].

Именно так Пушкин подходит к жанру «Повестей» — через личность Белкина, погружённого в историко-литературный контекст.

Тот факт, что «намерение напечатать повести под именем Белкина и связанное с этим замыслом предисловие к повестям появились после того, как все пять повестей были уже написаны» [Есипов 2006: 365], не отмечает сказанного. Иногда в художественном произведении повествователь обозначен как конкретное лицо, но чаще он не назван, как, к примеру, в «Домике в Коломне» (см. в настоящем издании: «Смиренная лачужка: коломенский сюжет на “встречном течении”»). Тем не менее ему присущи интонации, оценки и другие особенности: во-первых,

отличающие его от автора; во-вторых, свидетельствующие о его художественной цельности. Образ повествователя отсутствует только в научном труде, где автор излагает свои концепции напрямую, без помощи «второго оператора».

Тот факт, что автор художественного произведения решил конкретизировать фигуру повествователя на продвинутом этапе работы над текстом, не означает ни искусственной привязки к этой фигуре, ни изначального отсутствия в произведении внутренней связи с голосом повествователя, который выкристаллизовывался по мере развития художественной концепции. Поиск и смена имён героев в процессе написания произведения характерны для писательского мира.

Историко-литературный ракурс:  
«историческая поэтика» Пушкина

Говоря о круге «произведений и сюжетов, послуживших основой или отправной точкой для “Повестей Белкина”», которые «принадлежат комедии, нравоучительной и сентиментальной повести, наконец, особому жанровому образованию, существовавшему с XVIII в. и сохранявшемуся в русских журналах еще в начале 1820-х гг., — “справедливой” или “полусправедливой” повести» — В. Э. Вацуро заключает, что «не было никакой надобности в 1830 г. полемизировать с литературой, уже не существовавшей для образованного читателя и знакомой лишь провинциальному помещику, почитывающему от скуки журналы и книги прошедшего столетия» [Вацуро 1994: 36].

Дело тем не менее не в заимствованных сюжетах или мотивах, имеющих место в «Повестях». Середина 20-х — начало 30-х гг. XIX в. в русской литературе ознаменованы спорами вокруг жанровой литературы, снискавшей интерес у массового читателя. Нравоописательный роман, перекочевавший из Англии, привнёс с собой и такие популярные разновидности как просветительский, авантюрный, плутовской и готический. Первым русским романистом был провозглашён Булгарин, который также публиковал и нравоописательные очерки. До него в этом жанре дебютировал В. Нарезный в 1812 году, издав подражание «Жиль Блазу» Лесажа. Его примеру последовал Булгарин, опубликовав в 1829 году «Ивана Выжигина».

За основу «Повестей Белкина» взяты наиболее популярные разновидности нравоописания, в которых пробовали себя русские литераторы. Наибольшую популярность снискали романы Булгарина, чей успех в читательской среде был небывалым. Пушкин вводит в «Повести» контекст литературной борьбы и литературного процесса, при помощи деталей кодируя признаки реальных лиц и событий и создавая свою собственную «историческую поэтику» «Повестей». Не задумываясь над истоками тех или иных образов, сюжетных линий, деталей и подробностей, отмечая ассоциативно-гипотетический пласт, связанный с историко-литературным ракурсом, читатель лишает себя возможности проникнуть вглубь генезиса пушкинских «Повестей», «ибо поэзия не только психологический, но и исторический процесс» [Веселовский 2011: 121].

Выделив характерные признаки нравоописания и перенеся их в белкинский рассказ, Пушкин формирует на «встречном течении» различные типы совмещений нравоописания с жанром «действительности» — от частичного заимствования до творческой адаптации наиболее эффективных элементов коммерческого повествования. В лице Белкина Пушкин создаёт собирательный образ коммерческого писателя средней руки, потрафляющего вкусам массового читателя. Таким писателем в историко-литературном пространстве являлся в глазах Пушкина и его круга Фаддей Булгарин.

Идя по стопам Нарезного, Булгарин заменил активного и предприимчивого героя западного образца на «существо доброе от природы, но слабое в минуты заблуждения, подвластное обстоятельствам» [Булгарин 2003: 333]. Соответственно изменилась и сюжетная схема романа. Хотя герой и получает вознаграждение за свои мытарства в конце, но достигает всего не за счёт личных качеств, а по воле Провидения. Свою задачу Булгарин сформулировал в предисловии к роману так: «Любить отечество, значит — желать ему блага. Желать блага есть то же, что желать искоренения злоупотреблений, предрассудков и дурных обычаев и водворения добрых нравов и просвещения. ... Вот с какою целию сочинен роман: *Иван Выжигин*. В нем читатели увидят, что всё дурное происходит от недостатков нравственного воспитания и что всем хорошим люди обязаны Вере и просвещению» [Булгарин 2003: 330].

Булгарин следовал этой схеме неукоснительно, наделяя своих героев говорящими фамилиями, используя прямые описания и отступления назидательного толка. Отсутствие психологизма, подчинённость схеме и преобладание «просветительского дидактизма и рассудочности» [История русского романа 1962: 255] в построении характера, лишало глубины и правдоподобия его героев, делало их марионеточными. Тем не менее «Иван Выжигин» имел ошеломляющий успех у массового читателя — за пять дней разошлось две тысячи экземпляров, а в течение двух лет количество экземпляров выросло до семи тысяч. Это как раз о том самом «провинциальном помещике», «почитывающем от скуки журналы и книги прошедшего столетия» [Вацура 1994: 36]. Как видим, слухи о его незначимом месте в литературном процессе сильно преувеличены. По сегодняшним меркам такое распространение книги звучит фантастически. И это «в то время, когда Пушкин почувствовал первые признаки читательского охлаждения» [Эйдельман 2000: 378].

Нужно сказать, Булгарин успешно налаживал контакты с иностранными кругами. По словам Н. И. Греча, ему удалось попасть «во французский круг у генералов Базена, Сенновера», где он читал

...свои сочинения, которые кто-то переводил для него на французский язык.

Именно о французском своем сочинении Булгарин вспоминал во «Встрече с Карамзины»<sup>м</sup>, сообщая о том, что историограф услышал и оценил его при первой их встрече в 1819 г. Чтение этого сочинения происходило на литературном вечере у Эмиля Дюпре де Сен-Мора, литератора и ультрароялиста» [Кузовкина 2007: 278].

Шумиха, поднятая вокруг «Выжигина», вызвала резкую полемику относительно художественных достоинств романа. Вопрос по какому пути пойдёт русская литература, решался на разных уровнях — от жанрового до личного. Сам факт, что Видок Фиглярин (как метко и навсегда окрестил Булгарина Пушкин в своей эпиграмме), тайно работающий на Третье отделение, стал автором романа нравов и писал о любви к отечеству, против которого воевал в войсках Наполеона, вызвал не меньшее возмущение, чем его попытки войти в русскую литературу на правах большого писателя.

В рецензии на «Ивана Выжигина» (1829) Антоний Погорельский выступил с критикой «Выжигина», назвав это произведение «утомительным» и полным «противоречий и несообразностей». Он развернул дискуссию о романе как жанре, определив сверхзадачу романов так: «Цель романов вообще есть двоякая: нравиться и научать» [Погорельский 2010: 373]. Это противоречило задачам Булгарина, сформулированным им в предисловии. Булгарин пытался «поучать» своего читателя. «Научать» его он в принципе не мог, ибо идея верности «изображений физической и нравственной природы» [Там же: 373] была несовместима со схематичным нравописанием.

Фигуры Булгарина и Погорельского были поставлены рядом в критике того времени как антагонистичные. Роман Погорельского «Монастырка», вышедший в 1830 году, «Литературная газета» назвала «настоящим и, вероятно, первым у нас романом нравов», оспорив тем самым первенство Булгарина. Критика пушкинского круга противопоставила «Монастырку» «Ивану Выжигину» «как образец описания подлинно существующего быта и конфликтов, в противовес абстрактному нравоописанию, созданному по чужим моделям и подчиненному дидактическим целям; “слог” Погорельского также противопоставлялся булгаринскому» [Вацуро 2002: 423]. Ещё раньше, в книге «Двойник» (1828), Погорельский высказал мысли от лица Двойника писателя, касающиеся разработки литературного характера. Он скрупулёзно выписал характеристики, относящиеся к потенциалу человека, ввёл понятие меры и начертил таблицы, показывающие различные сочетания различных характеристик и их пропорции у различных типов личностей. Вот, к примеру, как он определяет ум:

В свете обыкновенно называют человека умным, не определяя ни рода, ни степени его ума. Но слово *ум* есть выражение общее, которое не представляет нам никакого точного понятия. Ум разделить можно на большое число родов, совершенно между собою различных и один от другого не зависящих. Так, например, остроумие, проницательность, здравый рассудок, понятливость и прочее суть различные роды ума, из которых человек может обладать иными, не имея в себе ни малейшего признака других [Погорельский 2010: 60].

Всё это имело целью обратить внимание на то, как строится образ литературного героя и как следует его интерпретировать, придавая значение особенностям, присущим тому или иному складу ума, души, интеллекта. Это сближало представления Погорельского с жанром «действительности».

Посредством диалога писателя и Двойника Погорельский не только призвал раздвинуть рамки жанра и отойти от схематичного изображения характеров, но и разработал способ анализа литературного героя. При этом он обозначил границы массовой литературы и её отличие от литературы большой. Так, вокруг гофманского сюжета о механической кукле, в которую влюбился молодой человек, Погорельский разворачивает диалог о правдоподобию.

Что касается до первого вопроса вашего, — отвечал Двойник, — может ли человек влюбиться в куклу? то, мне кажется, мудреного в этом ничего нет. Взгляните на свет: сколько встретите вы кукол обоюго пола, которые совершенно ничего иного не делают и делать не умеют, как только гуляют по улицам, пляшут на балах, приседают и улыбаются [Погорельский 2010: 58].

Здесь и роль психологии в анализе подтекста, и проблема поверхностного прочтения, и параллели со средним читателем, не отличающим жизненный образ от его схематичного изображения.

Ещё одним существенным вкладом Погорельского в повествовательный жанр были инновации, связанные с образом повествователя. Его диалог писателя и Двойника, где Двойник олицетворяет рациональное начало, а писатель — художественную интуицию, отражает механизм творческого процесса. Произведение должно нести мысль и образ, не сбиваясь при этом на дидактику. Разделение писателя на две физические ипостаси в «Двойнике» делает творческую лабораторию зримой. У Погорельского ни одна из ипостасей не доминирует.

Пушкин был не только знаком с творчеством Погорельского, но и с восторгом относился к его произведениям, публикуя их на страницах «Литературной газеты». Аналитические и художественные находки Погорельского не прошли мимо него.

Его повествователь в «Повестях Белкина» выстроен по той же модели писателя и Двойника, где писатель представлен фигурой Белкина, а Двойник — Пушкина. Если в этом и проглядывает «эффект двуголового слова» [Дарвин, Тюпа 2001: 158], то не в смысле смешения жанров притчи и анекдота, несомненно, присутствующего в тексте повестей, а в смысле наложения коммерческого жанра на жанр «действительности». Результатом этого и является «двойное эстетическое завершение» [Хализев, Шешунова 1989: 42], показывающее несостоятельность коммерческого жанра.

В литературоведении принято считать, что Белкин оттенён назидательностью и серьёзностью, тогда как Пушкин «стирает “указующий перст” своего “предшественника” лукавым юмором» [Там же: 43]. Безусловно, пушкинский юмор идёт параллельно серьёзному тону Белкина, но не только чувством юмора отличается Пушкин. У его имплицитного двойника несколько функций в «Повестях». Во-первых, он показывает несостоятельность самого жанра, в котором работает Белкин. Во-вторых, он вводит в повествование контекст литературной борьбы и литературного процесса. В-третьих, на основании этого он формирует подтекст и при помощи деталей биографического характера кодирует признаки реальных лиц и событий. Свою художественную задачу он выполняет изящно и с чувством юмора.

Каждая повесть представлена одной из разновидностей нравоописания. Всё, что прямо связано с сюжетом и стилем повествования — белкинское, остальное (подоплёка, контекст и подтекст, архитектоника и прочее) — пушкинское. Сталкивая оба жанра, Пушкин даёт возможность убедиться воочию, почему нравописание нежизнеспособно.

В примечаниях к вступительной части «От издателя» Пушкин приводит инициалы «особ», от которых Белкин слышал свои истории. То же делает и Двойник Погорельского, только не в примечаниях, а в развёрнутой форме, анализируя и повествователя, и его сюжет.

Не согласитесь ли вы со мною, что есть некоторое сходство между этими двумя историями? — продолжал Двойник. — Что до меня касается, то мне кажется, что происшествие с графинею Ст\*\* не что иное, как подражание Цицерону, раскрашенное,



преувеличенное и *приноровленное к новейшему вкусу* (курсив мой. — В. З.) [Погорельский 2010: 30].

Истории, которые пересказывает Белкин, так же включают в себя известные сюжеты, в частности, шекспировские. Об использовании шекспировских сюжетов в «Повестях» существует обширная литература. М. Елифёрова развивает интересную идею, что шекспировские сюжеты в «Повестях» даются в пересказе Белкина. Это и есть то самое подражание, «приноровлённое к новейшему вкусу», о котором писал Погорельский. Белкин переделывает Шекспира на свой лад и переделывает, добавим, под впечатлением стиля своего кумира — Булгарина, отражающего массовый вкус и массовое восприятие, в том числе и шекспировских переделок.

Так постепенно формируется «встречное течение», в которое исподволь вливается новая пушкинская струя.

## © «Повести Белкина»: литература «действительности» и маслит

### «ПОВЕСТИ» КАК ЦИКЛ. ДИФФЕРЕНЦИЯ ЖАНРОВ

«Повести» предстают в циклическом разворачивании аллюзий, мотивов и идей и представляют собой «книгу, обдуманную одним человеком и проникнутую единством духа» (VII, 98).

На цикличности «Повестей» сходятся многие учёные, хотя анализ повестей далеко не всегда связан с цикличностью. Как правило, вопрос цикличности связывается с поиском мотивов, тем, сюжетов, героев и других элементов повествования. Всё это также будет рассмотрено, но с точки зрения надсистемы, которая понимается здесь как жанр. Подобное понимание жанра отражено и в определении И. Шайтанова: «Жанр — путь выхода на уровень целого, способ художественного завершения, соотносящий каждое отдельное произведение с традицией и определяющий его место в той реальности, в которой оно бытует» [Шайтанов 2011а: 33].

Поскольку в литературоведении термин «жанр» традиционно охватывает большой спектр понятий, уточню ещё раз, что имеется в виду в данном случае.

То, что названо здесь жанром, относится не к жанровой форме (роман, повесть, притча, анекдот, новелла и т. п.), а к жанровому виду и типу, которые влияют на многообразие жанровой формы и служат её постоянному обновлению и усовершенствованию. Жанровый вид вмещает в себя жанровые типы, а те в свою очередь включают жанровые стили. Каждый жанровый вид и тип имеет свою специфику, отличающую его от других жанровых видов. По сути, это та же «матрёшка» в системном представлении. Для простоты можно сказать, что жанровый вид и тип отвечают на вопрос «какой» (нравоописательный, авантюрный, рыцарский и т. п.), тогда как жанровая форма отвечает на вопрос «что» (рассказ, повесть, новелла, поэма и т. п.). Жанровые формы согласуются с жанровыми видами и типами. Например,

нравописание имеет свою специфику, а жанр «действительности» — свою. В то же время они включают одни и те же формы, но преобразованные в соответствии с жанровой природой того или иного вида и (или) типа. Так, нравоописательный роман будет отличаться от романа «действительности» наличием специфических особенностей, присущих нравоописанию.

Попутно отмечу, что вслед Веселовскому я отношу эпос, лирику и драму к родовым понятиям. Они в свою очередь делятся на *родовые виды*, связанные с ритмической организацией слова — ритмически организованные, ритмически неорганизованные и смешанные. Родовые виды делятся на *родовые формы* — стихи, повествование, пьесы, — которым присущи *стили* поэтические и прозаические.

В сочетании стилей и форм возникают *понятия* поэзии и прозы, которые объёмнее и многоаспектнее стихотворных и нестихотворных видов и форм, так как в основе поэтических и прозаических стилей лежит не слово, а образ. Не всякие стихи мы назовём поэзией, не всякое повествование — прозой, и не всякую пьесу — драмой (см. в настоящем издании: «“Борис Годунов”: проблемная комедия»). Понятие поэзии и поэтического описывает сущностные качественные характеристики не только в сфере литературы и искусства, но и в других областях. Понятие прозы также не однозначно. С одной стороны, оно употребляется как сниженное и прагматичное использование образа, а с другой наоборот — выделяет образное богатство, служа разделителем между текстом художественным и нехудожественным. Поэтому термины «поэзия» и «проза» целесообразнее рассматривать как *понятийные*, а не видовые или родовые. Мера и тип образности определяет дальнейшую дифференциацию родовых форм и видов на художественные и нехудожественные. Дальше идёт дифференциация жанров (см. выше).

Таково вкратце моё рабочее определение этих категорий, которого я здесь буду придерживаться. Для нас важно внести все эти уточнения, поскольку речь в дальнейшем будет вестись о наличии *двух жанровых видов* в «Повестях»: нравоописания и жанра «действительности» — проявляющих себя по-разному в одной и той же *жанровой форме* повестей. Точно так же мотивы, образы и темы будут рассмотрены с точки зрения их различной функции в этих жанровых видах. Работа В. Тюпы [Тюпа 2009] очень точно показывает, как звучит один и тот же мотив «истории

блудного сына» в двух жанровых видах, обретая признаки то притчи, то анекдота (притча и анекдот для меня — *жанровая форма*).

В «Повестях», помимо этого мотива, есть ещё и другие, речь о которых пойдёт ниже. Какой из них является главным или ключевым, циклообразующим — в нашем случае неважно. Предметом рассмотрения цикличности «Повестей» будет «встречное течение», включённое в более широкую систему, связанную с жанром «действительности», которая в свою очередь описывается ещё более объёмной системой — историко-литературной. В этих рамках мы и станем определять цели, функции, процессы преобразования и истоки мотивов и образов в цикле.

С точки зрения структуры жанр «действительности» включает аспекты, отражённые «в зеркале поэзии» (VII, 28). Из внешних — это климат, образ правления, вера, среда. Из внутренних — это «образ мыслей и чувствований», обычаи, поверья и привычки, принадлежащие «исключительно какому-нибудь народу» (VII, 28–29).

- Функция связана с формированием народности в литературе.
- Процессом движет «встречное течение».
- Оператор — автор поэзии «действительности».
- Генезис — историко-литературная ситуация в области жанра в «отечественной литературе» того времени.

Весь круг тем, образов и мотивов будет проведен через эти ракурсы явно или неявно.

Знаменательная черта — в литературе о «Повестях» порядок рассмотрения их всегда подчинен расположению повестей в их окончательной печатной редакции, вне зависимости от прослеживания реальных этапов генезиса цикла и, я бы сказал, своеобразного ритма работы над циклом и тех дополнительных импульсов, которые могли иметь место в творческой «биографии» этих произведений [Гей 1989: 13].

Мы будем рассматривать повести, придерживаясь той последовательности, в которой они писались. Дальнейшая перетасовка повестей и её значение — это отдельная тема. Оригинальная последовательность даёт лучшее представление об эволюции пушкинского замысла, о том, что стало его первоначальной завязкой, кульминацией и развязкой.

## «ГРОБОВЩИК»: ПРОБУЖДЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ «ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ»

Готическое нравописание. Пушкин и Погорельский

Разговор в «Гробовщике» выстраивается вокруг готического нравописания, но с позиций жанра «действительности» и в рамках историко-литературной надсистемы. Готический роман в 1830-е годы уже не воспринимался всерьёз. Он «был дискредитирован журнальной критикой» и «прошел через горнило травести и пародирования» [Вацуро 2002: 420]. В этом была немалая заслуга Погорельского, чьё имя упоминается в «Гробовщике» в связи с будочником Юрко. «Лет двадцать пять служил он в сем звании верой и правдою, как почтальон Погорельского», — пишет Пушкин о Юрко, очерчивая зону дискуссий о готическом жанре. Сам факт, что имя Погорельского открывает цикл «Повестей», говорит о многом, учитывая вклад Погорельского в теоретическое обсуждение нравописательного и готического жанра.

Почтальон Погорельского — персонаж «Лафертовской маковницы», которая вошла в пятую книгу «Двойника». Прочитав эту повесть, Пушкин пришёл в восторг, написав брату: «Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! Я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Три<фоном> Фал<елеичем> Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повертывая голову и выгибая спину» (27 марта 1825 года). Помимо художественных достоинств «Лафертовская маковница» отмечена и существенными жанровыми новшествами. Вопреки требованиям готического повествования, Погорельский завершил повесть открытой концовкой, оставив читателя в недоумении. Это нововведение вызвало возражения А. Ф. Воейкова, редактора «Русского инвалида», и он собственноручно дописал развязку для «Маковницы». В таком виде она предстала перед читателем «Литературных новостей» в 1825 году. В книгу вошёл оригинальный вариант повести, на основании которого Погорельский выстроил «Диалог».

В «Диалоге» Погорельский сталкивает две позиции относительно готического нарратива — традиционную и новую. Писатель у Погорельского выступает повествователем традиционного жанра ужасов. Его истории почерпнуты из древних источников и пересказаны

по традиционной схеме. Двойник делает обзор тем и мотивов готики, показывая, как один и тот же сюжет переходит от одного повествователя к другому «с небольшими отступлениями», работая на потребу публики. «Приключения с мертвецами, которые беспокоят живых, потому что кости их не погребены, также очень часто... встречаются», — говорит Двойник, словно подсказывая Пушкину сюжет для «Гробовщика» [Погорельский 2010: 97]. И не только сюжет. История гробовщика Адриана Прохорова, выстроенная по готическому образцу, также завершается открытой концовкой, и вопрос, в чём смысл повести, остаётся открытым.

В «Гробовщике» готическое распространяется только на сферу сна, что служит отсылкой к «Светлане» Жуковского, чей эпиграф замыкает «Повести», превращая их в цикл. С наступлением дня в права вступает жанр «действительности», который и даёт возможность ретроспективно проанализировать истоки сновидения Адриана. Они связаны с действительностью Адриана — с тем, как он вёл бизнес со своими клиентами. Его сон — это самая что ни на есть небывалая комбинация бывалых впечатлений, которых у Адриана набралось немало за всю его профессиональную жизнь, где не обошлось без махинаций.

Поскольку рамки готического ограничены сферой сновидений, ничего из снов не перебрасывается на реальность. В реальности царит жанр «действительности». Поэтому и говорящие фамилии не оправдывают своего назначения, как это принято в готическом нравоописании. Например, фамилия Трюхиной настраивает на то, что Трюхина превратится в труху, т. е. умрёт. Но умирает она только во сне Адриана, ждущего её смерти, а в «действительности» она продолжает здравствовать. Это эффект обманутых ожиданий, служащий знаком прихода нового жанра на «встречном течении», о котором Белкин, разумеется, не имеет понятия. Он расписывает то, что ему интересно, и пробрасывает всё остальное.

Белкин — любитель. Сюжет его размыт, неясен, не упорядочен. Впечатление, что повесть написана новичком, не знающим азов готического жанра и не понимающим, как развить готическую сцену, чтобы она была действительно «ужасной». Опытный писатель, работающий в этом жанре, посоветовал бы Белкину отказаться от деталей, не воссоздающих атмосферу «ужаса», поработать над образами мертвецов, над повисшей в воздухе линией купчихи, линией масонства и прочего, и прочего. Увы, кроме ключницы и соседа, никого поблизости не было.

Не только говорящие фамилии, но и мотив франкмасонства не сбавывает в белкинском повествовании. Начало 1820-х годов в России было ознаменовано приездом известных немецких мистиков Иоганна Евангелисты Госснера и Игнаца Линдля. Их миссия состояла в том, чтобы духовно направлять движение «пробуждённых»<sup>1</sup>. Стал ли Адриан «пробуждённым» после пробуждения — неясно, но направленность его сна звучит комическим отголоском «пробуждения».

В контексте франкмасонства сапожник Готлиб Шульц выглядит шуточной ассоциацией с родоначальником западной теософии Якобом Бёме, тоже сапожником. Белкин вряд ли знал о Бёме. Немудрено, что разговор сапожника и гробовщика во время их первой встречи самый что ни на есть прозаичный. Сапожник судит обо всём не выше сапога, а гробовщик — не дальше гроба. Но не этой ли простоты ожидает средний читатель от коммерческих произведений?

Сюжет сна не имеет никакого разрешения в реальности. Сон Адриана явно не «прорицатель муки», как и сон Светланы (сравнение юмористическое). Контрастирует и стиль двух частей повествования. В готической части он тяжеловесен, местами даже витиеват, с длинными высказываниями, пересыпанными эпитетами, наподобие того, как это высмеял Пушкин в черновом наброске «Проза». В жанре «действительности» он прост, информативен и краток.

Луна сквозь окна освещала их желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные, полузакрытые глаза и высунувшиеся носы... Адриан с ужасом узнал в них людей, погребенных его стараниями, и в госте, с ним вместе вошедшем, бригадира, похороненного во время проливного дождя. Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями, кроме одного бедняка, недавно даром похороненного, который, совестясь и стыдясь своего рублища, не приближался и стоял смиренно в углу.

Ср.:

Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик. Наконец открыл он глаза и увидел перед собою работницу, раздувающую самовар (VI, 86, 87).

Немного о гробах. Историко-литературный ракурс

На «действительность» Адриана накладывается ещё одна «действительность», связанная с литературными кругами и литературной жизнью пушкинского времени. Намёки на это рассыпаны в тексте, формируя литературный метауровень, на котором проступает сатирическая окраска «действительности», связанной с отношениями в кругах литераторов.

Литературный аспект присутствует уже в эпиграфе из «Водопада» Державина:

Не зрим ли всякий день гробов,  
Седин дряхлеющей вселенной?

«Высокий смысл философской оды и трагическое звучание в данном случае не могут быть ни отброшены, ни оставлены в стороне только потому, что они предваряют произведение контрастно сниженное, травестийно-шуточное», — резонно замечает Н. К. Гей [Гей 1989: 16], выстраивая в дальнейшем трактовку «Гробовщика» на «стяжении» пушкинского мира и пушкинского стилевого синтеза. Н. Гей разворачивает свой тезис, аргументируя возможность такой интерпретации эпиграфа тем, что хоть «Адриан и его пожитки на похоронных дрогах не призваны обратить высокое содержание эпиграфа в буффонаду, они придают изображаемой повседневности черты мрачного драматизма. Пушкин может себе позволить кого бы то ни было поставить лицом к лицу с вечными вопросами бытия» [Там же].

Разумеется, Пушкин может позволить себе даже самое невероятное, но при этом он очень последователен в создании атмосферы своих произведений. «Мрачного драматизма» в «Гробовщике» не ощущается, и обоснования его у Н. Гей скорее умозрительны.

Эпиграф из поэмы Державина скорее всего служит отсылкой к историко-литературному контексту. Имеются в виду строки из восьмой главы «Евгения Онегина»: «Старик Державин нас заметил / И, в гроб сходя, благословил». Речь здесь вовсе не о гробах, а о преемственности, о том, как «Державин благословил мальчика-Пушкина вместе с его музой, благословил его союз с музой» [Еськова 1999: 30]. Не забудем, что Пушкин завершил работу над этой главой 25 сентября 1830 года



в Болдине. «Гробовщик» был закончен 9 сентября. То есть практически речь о том же периоде времени, когда писались «Повести». Конечно, если исключить ассоциативное мышление, которым славился Пушкин, то можно говорить, что эти «гробы» возникли абсолютно независимо друг от друга. В противном случае придётся признать, что между державинскими строками, ставшими эпиграфом к «Гробовщику», и упоминанием Державина в «гробовом» контексте в восьмой главе «Онегина» существует связь, намекающая на литературный контекст повести. На фоне этой ассоциации разворачиваются и другие «лицейские» мотивы в повести.

Вернёмся к началу восьмой главы «Онегина». Несложно заметить, что оно проникнуто духом лицейства, веселья и окрылённости, духом балагурства и проказ:

В те дни, когда в садах Лицея  
Я безмятежно расцветал,  
Читал охотно Апулея,  
А Цицерона не читал,  
В те дни в таинственных долинах,  
Весной, при кликах лебединых,  
Близ вод, сиявших в тишине,  
Являться муза стала мне.  
Моя студенческая келья  
Вдруг озарилась: муза в ней  
Открыла пир молодых затей,  
Воспела детские веселья,  
И славу нашей старины,  
И сердца трепетные сны.  
И свет ее с улыбкой встретил;  
Успех нас первый окрылил;  
Старик Державин нас заметил  
И, в гроб сходя, благословил.

(V, 142)

В «Гробовщике» Пушкин вплетает в готическое повествование сюжеты из жизни литературного круга в стиле поэтики отпевания литературных оппонентов, разработанной арзамасской школой. «Сквозь

повесть Пушкина, выдержанную в духе фантастических рассказов Гофмана, просвечивают автобиографические детали, а вымышленная жизнь гробовщика то и дело “косит и подмигивает” в сторону реальной жизни Пушкина» [Давыдов 1997: 48]. С. Давыдов напоминает читателю, что «деятельность Арзамаса (кроме поедания арзамасских гусей) сводилась в основном к ритуалу отпеваний и похорон. <...> В результате арзамасских заклинаний трупы беседчиков восставали из своих могил на манер мертвецов в “Гробовщике”» [Давыдов 1997: 48–49].

Скандал в жёлтом доме.

Историко-литературный метасюжет

Там, где кончается сюжет Белкина, начинается метасюжет Пушкина.

Намёк на литературную среду содержится уже в описании нового дома Адриана Прохорова. Прежде всего это касается названия улицы. Обычно она трактовалась пушкинистами как место проживания его будущей жены. Такое пояснение кажется несколько натянутым и даже комичным, если вдуматься в суть. Более правдоподобной мне представляется связь с автором произведений готического жанра — с Погорельским.

Погорельский провёл осень и зиму 1826 года на Новой Басманной в особняке своей матери Марии Соболевской, где сблизился с вернувшимся из Южной ссылки Пушкиным. Сегодня дом Перовских — один из заповедных уголков Басманной слободы, ставшей местом действия «Гробовщика». С середины XVIII века особняк принадлежал Мордвиновым, но после пожара 1812 года от него остался лишь каменный фундамент, и его перестроили из дерева, декорировав под камень. Позднее усадьба перешла к Марии Соболевской — матери десяти внебрачных детей графа Алексея Разумовского, один из которых был Антоний Погорельский. Немудрено, что именно туда, в место обитания автора готического жанра, помещает Пушкин своего гробовщика, которому снится сон готического содержания. Детали, отмеченные в «Гробовщике», связаны именно с этим местом. То же касается и упоминания полицейской «бутки», и пожара 1812 года, и площади Разгуляй.

Цвет нового дома Прохорова также примечателен. Во-первых, именно в такой цвет выкрашен дом Перовских. Но жёлтый имеет

и другую символику в повести. «Домик, которому не радуется гробовщик, нарочито весёлого цвета — жёлтый», — пишет С. Бочаров [Бочаров 1974а: 216]. Веселье усиливается, если учесть, что жёлтыми домами называли дома для душевнобольных.

К этому общепринятому значению примешивается ещё одно, расширяющееся уже на область литераторов. Оно пришло из широко известного во времена Пушкина памфлета А. Ф. Воейкова «Дом сумасшедших». Памфлет начинается с того, что лирическому герою снится сон, как он попадает в дом сумасшедших:

Снилось мне, что в Петрограде,  
Чрез Обухов мост пешком  
Перешед, спешу к ограде  
И вступаю в желтый дом.

Сюжет памфлета напоминает сюжет сна Адриана, с той лишь разницей, что вместо мёртвых лирическому герою Воейкова являются безумные писатели. Его кошмар ничуть не лучше кошмара Адриана. Состояние после пробуждения у гробовщика и у лирического героя Воейкова идентичное. Оба находятся какое-то время во власти видения и не могут поверить, что всё это им приснилось:

И, проснувшись, не очнулся,  
И не верил сам, что спал.

Узловой точкой повести и её поворотным моментом становится ссора гробовщика с отставным сержантом гвардии Петром Петровичем Курилкиным. Из покойников лишь он один представлен персонально и по имени, и это естественным образом выделяет его из прочего мертвецкого окружения. Фамилия *Курилкин* сама напрашивается на ассоциацию с М. Т. Каченовским — редактором «Вестника Европы», профессором и адресатом пушкинской эпиграммы «Жив, жив Курилка!». Интересно, что экскурс по жёлтому дому Воейкова начинается именно с него:

Нумер первый — ваш приятель,  
Каченовский здесь сидит...

История отношений Пушкина и Каченовского достаточно освещена в критике. Для нас представляет интерес эпиграмма, связанная с Курилкой, так как в ней много схожего с сюжетной линией Курилкина.

Как! жив еще Курилка журналист? —  
 — Живёхонек! всё так же сух и скучен,  
 И груб, и глуп, и завистью размучен,  
 Всё тискает в свой непотребный лист  
 И старый вздор и вздорную новинку. —  
 — Фу! надоел Курилка журналист!  
 Как загасить вонючую лучинку?  
 Как уморить Курилку моего?  
 Дай мне совет. — Да... плюнуть на него.

Итак, Курилку принимали за умершего, а он оказался жив. В основу положена гадальная песня «Жив, жив курилка...», на которую ссылаются пушкинисты в связи с мистическими мотивами в «Гробовщике». С. А. Давыдов, интерпретируя сюжет «Гробовщика» в рамках истории отношений Пушкина и Державина, отмечает, что «воскрешение Курилкина» напоминает не только о русской поговорке «Жив Курилка», но также и «о державинском восклицании “Я ещё не умер!”» и «восходит к старой гадальной песне, которую Пушкин использовал в эпиграмме на Каченовского: “Жив, жив, Курилка!” (1825) ... В основу пушкинской эпиграммы положена гадальная песня “Жив, жив Курилка. Жив, жив, да не умер” ... Гадающие поют эту песню, передавая зажженную лучину. Желания исполняются у тех, кто допоёт песню прежде, чем погаснет лучина. См. “курить” у Даля» [Давыдов 1997: 130]. От Курилкина остался только трухлявый скелет, и хоть он и восстал из гроба, всё закончилось скандалом.

Ясно, что мистический конфликт сна Адриана на метауровне стал отголоском какого-то реального конфликта между двумя литераторами, одним из которых был Каченовский. В «Гробовщике» сцена ссоры Адриана и Курилкина выглядит, как настоящий скандал: «Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адриану с бранью и угрозами». С кем же

так скандально рассорился Каченовский, и имеются ли упоминания об этом у Пушкина?

В статье «Отрывок из литературных летописей», написанной 27 марта 1829 года для «Невского альманаха», но не пропущенной цензурой (статья вышла в сокращении в «Северных цветах» в 1830 году), Пушкин не без удовольствия изобразил распрю «между двумя известными журналистами» — Н. А. Полевым и М. Т. Каченовским — и тяжбами «одного из них с цензурой», которые «наделали шуму» (VII, 61). Ещё в 1828 году «в 20-й книжке “Московского телеграфа”» вышла статья Полевого, «в которой сильно напал он на почтенного редактора “Вестника Европы”» (VII, 62).

Началось с того, что «Вестник Европы» находился на грани умирания, и Каченовский, «убедившись единогласным мнением критиков в односторонности и скудости» своего детища, решил в новом 1829 году реанимировать его. «Он собирался пуститься в неизмеримую область бытописания, по которой Карамзин, как всем известно, проложил тропинку, теряющуюся в тундрах бесплодных» (VII, 61–62), — с многозначительной иронией пишет Пушкин, намекая здесь и далее на антикарамзинскую позицию Каченовского и сравнивая обоих не в пользу последнего. Как череп Курилкина, Курилка-Каченовский тоже поначалу «ласково улыбался» своему «гробовщику» литератору, предлагая писательской братии поучаствовать в процессе воскрешения его журнала. «Но г. Полевой, долгое время наблюдавший литературное поведение своих товарищей-журналистов» (имеются в виду нападки Каченовского на Полякова), вместо этого напечатал у себя статью, «в которой сильно напал <...> на почтенного редактора “Вестника Европы”» (VII, 62).

Это было началом грандиозного скандала, который закончился тем, что Каченовский подал жалобу на цензора С. Н. Глинку, «пропустившего статью г-на Полевого» (VII, 64). Глинка выступил с ответным письмом, отстаивая свою позицию и доказывая, что Полевой не написал ничего предосудительного и что «личность Каченовского не была затронута». В этом крылся намёк на травлю самого Полевого, и Полевой незамедлительно доказал, что Каченовский «неоднократно с упреком повторял г. Полевому, что сей последний купец (другое столь же

ужасное обвинение!), и всё сие в непристойных, оскорбительных выражениях» (VII, 65).

Николай Алексеевич Полевой действительно происходил из старинного курского купеческого рода, и был первым, кто ввёл тему купечества в литературу. Его ходульные купеческие герои выступают поборниками исконно русских ценностей и православия. В «Гробовщике» поборником православных становится пьяный Адриан, воскликнувший к ужасу разувавшей его домработницы: «А созову я тех, на которых работаю: мертвецов православных».

Купеческая тема в «Гробовщике» очерчивается купеческим окружением Адриана, с которым связывается потенциальное благосостояние гробовщика. Мыслью о смерти купчихи Трюхиной начинает Прохоров свой день, с этой же мысли начинается его сон, и известием о том, что купчиха жива, начинается его новый день. Во сне Адриана, как в рассказах и повестях Полевого, племянник Трюхиной — «молодой купчик» «в модном сертуке» — предстаёт в самом благородном свете и вообще похож скорее на аристократа, чем на купца. Он благодарит Адриана «рассеяно» и «о цене он не торгуется, а во всем полагается на его совесть». Стилистически некоторые сцены «Гробовщика» пародируют писания Полевого. Для сравнения привожу отрывок из повести Полевого «Сохатый» (1830).

Вдруг — гроб с мертвецом затрещал! Мальчик оробел, ноги его подкосились, язык окостенел во рту. Священник подошел ко гробу, но не смел приблизиться, слушал и, ободрив внука, начал продолжать заутреню. Вдруг опять трещит гроб, слышно стенание — холод пробежал по жилам мальчика... Он помнил еще, что священник взял кадило, начал молитву, подошел ко гробу, и вдруг мертвец поднялся, вскочил из гроба, ударил чем-то священника, и тот повалился на пол... [Полевой. Сохатый: 7]

Ср.:

...мертвец простер ему костяные объятия — но Адриан, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Пётр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался. Между мертвецами поднялся

ропот негодования; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адриану с бранью и угрозами, и бедный хозяин, оглушённый их криком и почти задавленный, потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств (VI, 87).

В этой связи можно предположить, что фамилия Прохорова, с одной стороны, созвучна «похоронам» (и в этом смысле её можно трактовать как дань Белкина значащим фамилиям), а с другой — тяготееет к купеческой теме, закреплённой в литературе за Н. Полевым, а именно к купцу Прохору Иголкину, история которого была весьма популярна благодаря историческому сочинению И. И. Голикова «Деяния Петра Великого». Этим же источником пользовался и Пушкин, работая над «Полтавой». И ещё более — над «Историей Петра». «Второй он гильдии купец и третьей гильдии писатель», — писал о Н. Полевом в эпиграмме А. Писарев.

Возвращаясь к скандалу с Каченовским, отметим, что Московский Цензурный комитет принял сторону истца, и «лишь один В. В. Измаилов подал особое мнение, в котором он оправдывал Глинку. В результате, «дело было передано в Главное управление цензуры, которое <...> отказало Каченовскому в его жалобе» (VII, 68). Так «рассыпался» Курилкин-Каченовский. Разумеется, как водится у мертвецов, а также у критиков и литераторов, принадлежащих к одному клану, «все вступились за честь своего товарища, пристали» к Полевому «с бранью и угрозами», но в отличие от Прохорова, Полевой не потерял «присутствия духа» и не «лишился чувств». Его сильная купеческая натура, высмеянная Каченовским на страницах «Вестника Европы», возликовала, и он с возрастающим рвением принялся за отражение нападок.

### Загадочный Юрко

«Совестливый» купец у Полевого иногда выступает в паре с благородным полицмейстером. В «Гробовщике» в паре с Адрианом выступает будочник Юрко. Должность надзирающего в сочетании с темой 1812 года и именем одного из болгаринских персонажей, тоже второстепенного (рассказ «Черногорцы»), указывает на Булгарина. Детали

новой будки Юрка ведут к месту той встречи Белкина, что описана «В истории села Горюхина».

Новая «сериньякая с белыми колонками дорического ордера» будка ассоциируется с местожительством Булгарина в Петербурге (Москва и Петербург в повести предстают как единый пространственно-временной континуум, который свойствен литературной жизни). Вернувшись в Петербург в 1819 году, Булгарин снял квартиру на третьем этаже дома Котомина (1822). Это здание серого цвета выдержано в строгих кано-нах классицизма. «При перестройке дома архитектор Стасов объединил два нижних этажа дорическим ордера: центр он обработал восемью полуколоннами...» [Каменский 1969: 139]. Уменьшительная форма «колонки» в описании будки Юрка ассоциируется также и со сферой журналистики, которую Булгарин монополизировал. Во времена Пушкина на первом этаже дома располагалась кондитерская Вольфа и Беранже<sup>2</sup>, куда заходили литераторы, чтобы пообщаться и почитать свежую периодику за чашкой кофе. Там же «часто сидели и подслушивали беседы за соседними столиками тайные агенты III отделения, например враг А. С. Пушкина Ф. В. Булгарин — литератор и доносчик по совместительству, живший в этом же доме» [Дом Котомина].

Изрядно подвыпившего Юрка поддерживает «румяный булочник» (не намёк ли на кондитерскую в доме с «колонками»?); «Булочник» и «будочник» рифмуются у Пушкина так же, как в рассказе Н. Полевого: «ни души по улицам, кроме дворников, булочников, будочников» («Золотой мешок»). Только если у Полевого они достраивают ряд «благочестивых» образов московского уклада («ставни окон заперты, все спит; только не спала молитва благочестивых людей» и т. п.), то у Пушкина этот образ выворачивается иронией. Оба персонажа функционируют слажено: булочник играет роль зачинщика, предлагая тост «за здоровье тех, на которых мы работаем...», а будочник перенимает эстафету, провоцируя Адриана. Это типичная модель работы провокаторов. Кроме булочника, Юрка поддерживает ещё некий печатник, и это смыкается с темой «ремесленников-промышленников», очерчивая яснее поле Булгарина.

Присутствие Булгарина в «Гробовщике» обсуждалось в литературоведении в связи с автоиллюстрацией Пушкина, где одна из фигур напоминала Булгарина. «Булгарин, представляет собой лицо,



в литературном отношении эквивалентное неведомому нам “приказчику Б. В.”», — пишет А. Ю. Панфилов, отмечая, что «два из трех инициалов» Булгарина (Булгарин Фаддей Венедиктович) «совпадают с инициалами этого “приказчика”» [Панфилов 2010]. Возможна и несколько другая трактовка инициалов, но в том же болгаринском поле. Инициалы могут быть основаны на комбинации имени и прозвища Булгарина-Видока, что мгновенно прочитывалось в среде литераторов.

Все «лишние» детали и описания, включая и будку Юрка, и цвет домика Адриана, и всё, о чём упоминалось выше, обретают смысл в историко-литературном пространстве, где литераторы ряжены под покойников, гробовщиков и полицейских. Это жанр писательской действительности, представленный в юмористическом свете творящихся там «ужасов». Переключки постоянны. Например, Адриан Прохоров переселяется на Никитскую, а это недалеко от местонахождения типографии Августа Ивановича Семена, в которой в 1825–1834 годы печатался «Московский телеграф» Н. Полевой. Отпочковавшись от Булгарина и Греча, на которых он доселе работал, Полевой обнаружил на новом месте «суматоху» под стать той, что неприятно поразила Адриана («переступив за незнакомый порог и нашед в новом своем жилище суматоху <...> вздохнул о ветхой лачужке»). Оба начали сразу же бранить окружающих. Адриан «стал бранить обеих своих дочерей и работницу», а Полевой — писательскую братию, периодически употребляя в статьях кладбищенскую лексику по отношению к своим конкурентам: «журнальные критики без пощады бранят меня, и, читая их рецензии, право, можно подумать, что “Телеграф” хуже покойного “Журнала для милых”» (курсив мой. — В. 3.) [Полевой 1996: 271]. Или: «Надобно исследовать причину такого журнального поветрия рассмотрением жизни покойников и живых. Желаем всем им бессмертия, но будем с ними беспристрастны» (курсив мой. — В. 3.) [Полевой 1990: 60]. Фраза, что «Адриан с ужасом узнал» в покойниках «людей, погребенных его стараниями», выглядит весьма забавно, если прочитать её в этом ключе.

Здесь нужно привести очень точное и тонкое понимание В. Есипова касательно роли гробовщика.

Адриан Прохоров <...> не понимает мрачно-торжественной сути своей профессии, непосредственно связанной с величайшей

тайной бытия — смертью. Ему неизвестно, что дело, которым ему волею судеб выпало заниматься, в определенной степени сопредельно с духовной сферой жизни. Ведь гробовщик издавна такая же обязательная фигура у смертного одра соплеменника, как и священнослужитель. В скорбном ритуале похорон они в известном смысле дополняют друг друга, выполняя единый обряд погребения.

В непонимании гробовщиком духовной сути своего занятия и состоит, по нашему мнению, основная мысль пушкинской повести [Есипов 2006: 378–379].

Парфразировав Виктора Есипова, можно сказать, что в историко-литературном аспекте литераторы, меркантильно затевающие и решающие свои конфликты, так же не понимают, что дело, которым «волею судеб» им «выпало заниматься, в определенной степени сопредельно с духовной сферой жизни».

На метауровне «Гробовщик» — о пробуждении литературы «действительности» от «дискредитированного» готического жанра. Отражив те тенденции, которые испытывал на себе нравоописательный готический роман в 1830-е годы, Пушкин включил не одну, а две «реальности», построив на них небывалую комбинацию бывалых впечатлений. В поле Белкина — это впечатления Адриана. В поле Пушкина — это остроумно поданный историко-литературный контекст, понятный в кругу литераторов того времени. «Остроумием называем мы не шуточки, столь любезные нашим веселым критикам, но способность сближать понятия и выводить из них новые и правильные заключения» (VII, 98).

## Примечания

- <sup>1</sup> Движение «пробуждённых» (нем. *Erweckung* 'пробуждение') возникло в Германии. Оно обретает неслыханный размах и довольно быстро распространяется в России. Паломничество «пробуждённых» было связано с тем, что Россия воспринималась ими как земля обетованная, где в соответствии с предсказаниями Иоганна Юнга-Штиллинга должно состояться второе пришествие Христа.
- <sup>2</sup> См.: Дом Котомина. Кондитерская Вольфа и Беранже. Санкт-Петербург. URL: [http://www.hellopiter.ru/House\\_kotomina.html](http://www.hellopiter.ru/House_kotomina.html) (дата обращения: 14.07.2024).

## «СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ»: ЕЩЁ ОДНО ОТПЕВАНИЕ?

«Станционный смотритель» выстроен вокруг вопросов «лубочного» нравоописания, данного с позиций жанра «действительности», включённого в более широкую историко-литературную надсистему. С этих позиций будет рассматриваться формирование «встречного течения» а также роль мотивов, тем и образов как циклообразующих.

Если Адриан падает без чувств в своём жутком сне и после пробуждения возвращается к счастливой реальности, то Самсон Вырин так и уходит из жизни, не очнувшись от своего кошмара. Хуже того — дочь его падает в обморок при виде его, словно он и есть привидение из кошмарного сна Адриана.

«Гробовщик» заканчивается репликой Адриана: «Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей» (VI, 87). Первая реплика Самсона Вырина также относится к дочери и чаепитию: «Эй, Дуня! — закричал смотритель, — поставь самовар да сходи за сливками» (VI, 90). Но здесь отношения отца и дочери выносятся на первый план, наряду с морально-этическими отношениями и сопутствующими проблемами инокультурья, которые под другим углом решались в «Гробовщике». Общность и различие тем и мотивов обусловлены общностью и различием жанровых задач.

### Злодеи и мученики

С первых строк Белкин живописует горести станционных смотрителей, впадая из одной крайности в другую. Если, по мнению путешественников, станционный смотритель — «диктатор», то, по мнению Белкина, он «сущий мученик». Таков художественный метод нравоописания, где должны быть расставлены все точки над «і». Сюда же относится и витиеватый, громоздкий стиль, которым пользуется Белкин для описаний.

Кто, в минуту гнева, не требовал от них роковой книги, дабы вписать в оную свою бесполезную жалобу на притеснение, грубость и неисправность? Кто не почитает их извергами

человеческого рода, равными покойным подьячим или, по крайней мере, муромским разбойникам? (VI, 88)

Так и вспоминается пушкинская ирония по поводу такого стиля:

Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут дружба, не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: рано поутру — а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба — ах как это всё ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее (VI, 12).

Белкин и пишет такую «детскую прозу». Его «Станционный смотритель» выдержан в духе нравоописания, куда входит родительское наставление, морализаторство, чёткая расстановка акцентов и странствия героя, знакомящегося с нравами. Нравоописательный сюжет отражен в картинках на стене у Вырина, отбрасывая тень на отношения Вырина и Дуни. Поиск дочери служит предлогом для показа нравов, как это принято в нравоописании. Тот же метод использован и в романах Нарезного и Булгарина. Возможно, 1816 год, которым Белкин начинает своё повествование, служит отсылкой к Булгарину, который в этом году впервые «выступил в печати с мелкими повестями, историческими и географическими заметками» [Русский биографический словарь. Сл. ст. «Булгарин Фаддей Венедиктович»].

Инициалы рассказчика также вписываются в схему нравоописания. В литературоведении их трактуют как переставленные инициалы пушкинского тестя Николая Афонасьевича Гончарова. Я не то что бы против реального лица, скрывающегося за инициалами рассказчика, но должно быть уж очень сильное обоснование связи этого лица с белкинским текстом, чего в данном случае нет. В контексте повести инициалы титулярного советника А. Г. Н. прочитываются как «Агн» (чистый, непорочный агнец), что во вкусе нравоописательных романов. Белкин, разумеется, не обратил внимания на то, что совмещение чиновничьего чина А. Г. Н. с его библейским акронимом погружает

повествование в иронический контекст. Но писательской прозорливости от Белкина и не требуется.

В нравоописании Белкина коллежский асессор Вырин предстаёт агнецом, «жертвой» обстоятельств. Однако за пределами нравоописания открывается вся противоречивость его натуры. «Диктаторский» тон Вырина по отношению к дочери как бы подтверждает строку из эпитафия. «Эй, Дуня! — закричал смотритель, — поставь самовар да сходи за сливками» (VI, 90). Так обращаются к холопке, но никак не к дочери. Только не нужно смешивать эпитафию, относящуюся к должности, с характером семейных отношений. Как смотритель Самсон проявляет должную заботу о постояльцах, и его «диктаторские» замашки никак не сказываются на них. Другое дело с дочерью! Он обязан заниматься её воспитанием и делает это в меру своего понимания. А оно у него довольно ограничено.

В этой связи картинки на стене имеют двоякую функцию. В плане нравоописания они являются знаком смиренного характера хозяина «обители» («я занялся рассмотрением картинок, украшавших его смиренную, но опрятную обитель»). Кроме того, они служат ориентиром в осмыслении сюжета. Для читателя нравоописательного жанра картинка — данность. Ему неважно, кто их повесил и для чего. Он во власти изображенного на картинках сюжета.

Читатель жанра «действительности» примет в расчёт все три пункта: кто, что и для чего. На первое место он ставит личность, т. е. героя произведения, исходя из того, что выбор картинок говорит о герое, который сделал их частью своего интерьера.

Почему же Вырин выбрал именно этот библейский сюжет? Ответ очевиден. Картинки изначально направлены на дочь. Это она должна каждую минуту смотреть на них и помнить, чем грозит ей уход из отчего дома. Так раскрывается психология Вырина, его страхи и желание держать дочь при себе. Это способ психологического воздействия на дочь. Но не только. Вырин даже не подозревает, что психологическое воздействие картинок распространяется и на него самого.

Лубок настолько сросся с ним, что в дальнейшем он воспринимает всё, случившееся в его семье, сквозь призму картинок. Он уже не в состоянии сменить установку. Дуня, невзирая ни на что, навсегда будет закреплена в его глазах за гешталтом блудного сына. Он и думает о ней

как о «заблудшей овечке». Дуня прекрасно это понимает. Именно поэтому она так долго не навещает Вырина. Тот факт, что Вырин стал требовать её назад, говоря: «Ведь вы натешились ею» (VI, 95), только подтверждал её вывод.

Жанр «действительности» формируется из психологических характеристик героев, расшатывая схему нравоописания за счёт показа их противоречивых наклонностей. Это разрушает жанровую однозначность персонажа, делает его негодным для назидания. Герои постоянно колеблются на границе лубка и «действительности», обманывая друг друга и читателя внешней благопристойностью. Писательского опыта Белкина явно не хватает на то, чтобы привести всё в соответствии с требованиями жанра. В результате начинает искривляться сюжетная схема нравоописания, основные принципы его не работают: «блудная дочь» не возвращается к отцу, отец не обладает библейскими качествами.

С точки зрения жанра «действительности», мир «Станционного смотрителя» — это стихия соблазна. У каждого он свой. Рассказчику А. Г. Н. хочется, чтобы Дуня поцеловала его; Вырину — чтобы постоляльцы благоволили к нему (не потому ли он не замечает, как Дуня кокетничает с ними?); доктору — получить хороший куш; Минскому — заполучить Дуню без родительского благословения, а Дуне хочется новой жизни, во имя чего она готова преступить заповедь «почитай отца твоего и мать твою». В них нет устойчивости, нет определённости. Вот Вырин бросает деньги на землю и тут же хочет их поднять. Вот Дуня раздумывает, садиться ли с Минским в кибитку, а затем навсегда покидает отца. При встрече с Выриным она теряет сознание, а в дальнейшем плачет на его могиле.

Вне нравоописания это не злодеи и не ангелы, не блудные сыновья или дочери, это люди, которым свойственны порывы. У каждого из них своя психология, своя боль, свои радости. Они совершают ошибки, раскаиваются, пытаются что-то изменить в меру своих возможностей... Они не могут быть втиснуты в лубочные картинки, как не могут быть сдержаны рамками нравоучительной повести Белкина.

За пределом картинок открывается поле «действительности», оставляющее в растерянности белкинского читателя, уверовавшего, что лубочная схема срабатывает. Привыкший к дивным поворотам

судьбы в нравоописательном сюжете, он недоумевает, почему всё это не сложилось, не увязалось, не сошлось в ясной картине торжества добродетели. Даже имя Самсона не оправдывает себя. Так может быть, дело в том, что картинки не из той культуры («картинки представляют собой произведение иной культуры — тоже христианской, но не православной» [Золотухина 2015]), что на них «представлена история блудного сына, понятая “по-немецки”» [Берковский 1960: 178]? Литературоведы не раз указывали на тот факт, что «на картинках чужой рассказ, из евангелия» [Там же]. Инокультурье действительно представлено в повести с негативным оттенком. Оно не ограничено картинками. Метафорой обмана становится всё немецкое. Сюда относятся немецкие картинки со стихами, немецкий доктор и говорящий по-немецки Минский.

Немецкое в «Станционном смотрителе» проявляет себя на двух основных уровнях — физическом и духовном. Метафора физического закреплена за врачом, а метафора духовного — за евангельскими картинками. Ни то, ни другое не выполняет своего прямого предназначения, играя обманную роль: лекарь входит в стовор с Минским, а картинки не усают от греха. Жизнь и смерть Вырина закольцованы метафорой немецкого. После смерти смотрителя «в доме его поселился пивовар», а у Пушкина пиво является знаком немецкой культуры. (На вечеринке у Шульца в «Гробовщике» «пиво лилось» и разговор шёл на немецком.)

Перемещаясь из двумерного настенного пространства в трёхмерное, лубок трансформируется в образ немецкой культуры с негативным знаком.

По-видимому, на уровне метатекста здесь разворачивается разговор о внедрении европейских образцов, заполонивших литературу и заглушающих национальное. Одной из таких ярких книг был роман «Немецкий Жилбаз» А. Книгге, переведенный на русский в конце XVIII века и вызвавший всплеск подражательного чтения. Булгарин поначалу назвал «Ивана Выжигина» «Русским Жилбазом» («Иван Выжигин, или Русский Жилбаз», 1825), но для книги оставил только первую часть названия (1829). Самсон Вырин выступает в повести таким «добрым от природы», но иногда заблуждающимся существом.

Пушкин не сбрасывает со щитов опыт другой культуры и выстраивает «встречное течение» на лучших её образцах.

Два Самсона. Библейский  
и историко-литературный ракурс

Метауровень «Станционного зрителя» включает в себя два ракурса — библейский и историко-литературный. Оба важны для понимания встречного течения и формирования жанра «действительности».

Библейский ракурс отражён, помимо картинок, в имени главного героя. Назвав Вырина Самсоном, Белкин явно руководствовался лубочным представлением о Самсоне, которое, увы, распространено и в среде читателей. В литературоведении принято считать, что «сближение» двух Самсонов «иронично» [Ильичёв 2007: 285]. «Подобно библейскому Самсону наш герой слеп, но в отличие от него — никогда не прозревает и уж никак не богатырь, даже духовно», — пишет В. Г. Комаров [Комаров].

Библейская история Самсона глубже и психологичнее той, что представлена в лубке. В ней Самсон выступает противоречивой фигурой. Его изначальной миссией было спасти «Израиль от руки Филистимлян» (Суд. 13:2). Под этим предлогом он, к неудовольствию своих родителей, женился на филистимлянке. На самом деле женщина просто приглянулась ему. «И пришел и поговорил с женщиною, и она понравилась Самсону. Спустя несколько дней опять пошел он, чтобы взять ее...» (Суд. 14: 7–8). План уничтожить филистимлян был у Господа, а не у Самсона. Позже он влюбился в Далилу и так бы и жил с ней припеваючи, если бы филистимляне не видели в нём потенциальной угрозы. И хотя Самсон дважды расправлялся с ними, этому способствовали сугубо личные мотивы. Самсон обладал силой, но был слишком прост и недалёковиден. Трижды попадает он на крючок Далилы, хотя и малолетний ребёнок сообразил бы после первого раза, что ей доверять нельзя.

Самсон лишился зрения, потому что был слеп к окружающему. Он не понимал ни психологии людей, затевающих против него козни, ни той угрозы, какую он для них представлял. Точно так же и Самсон Вырин был «слеп», когда не замечал ни игривого характера Дуни, ставшей приманкой для проезжающих, ни взглядов, что бросала она на постояльцев, и они на неё. Дальше своих обязанностей Вырин не видел.



«Бедный смотритель не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него ослепление, и что тогда было с его разумом» (VI, 93).

О втором значении имени Самсона упоминаний в основополагающих работах по «Станционному смотрителю» нет. Это значение появляется у Пушкина — автора заметки «О записках Самсона», опубликованной анонимно в пятом номере «Литературной газеты» за 1830 год. Самсон, о котором идёт речь в заметке, не имеет никакого отношения к библейскому герою. Это коллективный псевдоним французских писателей, издавших «Записки палача», предположительно с Бальзаком (или только сам Бальзак), о Шарле Анри Сансоне — палаче, казнившем Робеспьера, Дантона, Марию Антуанетту и ещё примерно три тысячи человек. «Недоставало палача в числе новейших литераторов. Наконец и он явился, и, к стыду нашему, скажем, что успех его “Записок” кажется несомнительным», — пишет Пушкин, ставя в один ряд фигуры Самсона и Видока и тем самым давая понять, что они синонимичны. Пушкин пишет: «Сочинения шпиона Видока, палача Самсона и проч. не оскорбляют ни господствующей религии, ни правительства, ни даже нравственности в общем смысле этого слова...» (VII, 63–64). И далее: «Мы кинулись на плутовские признания полицейского шпиона и на пояснения оных клейменого каторжника. Журналы наполнились выписками из Видока» (VII, 42).

«Плутовские признания» звучат как плутовской роман, в жанре которого был написан «Выжигин», а «полицейский шпион» — это метафора Булгарина. Вскоре в «Литературной газете» Пушкин разразится заметкой о «Видоке», и тогда связь между этими двумя фигурами и Булгариным станет очевидной. Она будет перенесена и в пространство «Станционного смотрителя».

«Мы не довольствовались видеть людей известных *в колпаке и в шлафроке*, мы захотели последовать за ними в их спальню и далее (курсив мой. — В. З.), — пишет Пушкин в «Заметке о Самсоне». «В колпаке и в шлафроке» описан отец на библейской картинке у станционного смотрителя: «почтенный старик в колпаке и шлафроке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами» (VI, 90). Это заставляет вернуться к заметке

о Самсоне и в свете сближения фигур Самсона и Видока переосмыслить метафору немецких евангельских картинок в «Станционном смотрителе» в историко-литературном контексте.

В заметке Пушкина Самсон выступает как безнравственный автор безнравственной книги. Близость его к безнравственному автору нравоописания Булгарину устанавливается через Видока. Между Видоком, Самсоном и Булгариным Пушкин ставит знак равенства. В Болдино он возвращается к этой теме и с помощью метафоры «колпака и шлафрока» переносит это сближение в повесть. Но если в заметке сравнение касалось литераторов — Булгарина и Самсона, то в повести к этому добавляется новый носитель «колпака и шлафрока» — отец блудного сына. Как почтенный старец согласовывается с литератором и «полицейским шпионом»?

В литературной среде Фаддей Булгарин прослыл «блудным отцом», породившим блудного сына. Эпиграмма П. И. Шаликова навсегда соединила эти две ипостаси в Булгарине — издателя «Сына отечества»:

В твореньи видим мы творца:  
Закон, открытый нам природы властелином;  
И «Сын отечества» у нового отца  
Стал чисто блудным сыном.

[Шаликов 1988: 151]

Ипостась Булгарина как автора нравоописания вводится в текст повести посредством аллюзий, связанных с его героями и сюжетными линиями. Мотив блуда в «Станционном смотрителе» не раз дискутировался в литературоведении. Это выразилось и в постоянной смене ролей отца и сына («На станции Вырин — отец, Минский — сын; в Петербург — наоборот», — пишет О. В. Заславский [Заславский 2001: 9]), и в появлении «блудной дочери» [Верещагин, Костомаров 2000: 90], и даже «блудного отца» («он ведет себя как отец, влюбленный в свою дочь и соперничающий с ее любовником» [Шмид 1996: 99]). В. Н. Турбин ещё более откровенен в своих выводах о Вырине: «Бедствовал он, но праведником он отнюдь не был, и жил он с дочерью, что ни день высылая ее к проезжающим: умиротворять их, ублажать. Дуня, заменившая Вырину жену и ставшая ему вторым оком, вовсе не невинное

дитя... И Дуня, и отец ее жили двойной жизнью: много страдали они, но и грех нашел место в их доме, слепя их» [Турбин 1978: 75]. Не разделяя этой интерпретации, привожу её лишь с целью показать разброс мнений о Вырине по шкале «праведник — грешник».

С чем можно согласиться в других комментариях, так это с тем, что Вырин показан как отец-ревнитель. Он поставил себе на службу картинки, уверовав в их охранную силу. Помыслы его чисты. Они — отеческой, а не извращённой природы. Что-то подобное встречаем в «Иване Выжигине», хотя немного в другом ключе. Учитывая все историко-литературные аналогии с Булгариным и его произведениями, можно предположить, что имя *Дуня* в «Стационарном смотрителе» — дань восхищения Белкина романом Булгарина, где главная героиня звалась Дуней. Белкин не мог читать роман — ко времени его выхода (1829) Иван Петрович уже умер, — но он вполне мог читать журнальный вариант, выходивший в «Северном архиве» у Булгарина с 1825 по 1827 год.

Булгаринская Дуня — мать Ивана Выжигина и героиня с похожей судьбой. Впервые параллели между пушкинскими и булгаринскими текстами были проведены в дипломной работе Савы Росич «Литературная мистификация у А. С. Пушкина», защищенной в 1976 году в МГУ (научный руководитель доцент В. Н. Турбин). В дальнейшем литературоведы отмечали различные сюжетные и стилистические параллели между «Иваном Выжигиным» и «Стационарным смотрителем», усматривая в этом спор Пушкина с Булгариным. Например, в «Иване Выжигине» появляется почтовый смотритель 14-го класса, который за взятку даёт лошадей Миловидину. Вырин не таков. Он не взяточник и даже напротив — готов поделиться тем, что у него есть. Росич полагает, что за этим стоит пушкинское «желание показать *настоящего* смотрителя в ответ на булгаринского» [Росич 1976]. Так же как в других более поздних сравнительных работах, здесь не учитывается авторство Белкина.

Белкинский смотритель — «сущий мученик» — другая крайность булгаринского злодея. «Вникнем во всё это хорошенько, и вместо негодования сердце наше исполнится искренним состраданием», — пишет Белкин, призывая своего читателя переметнуться из полюса негодования в полюс сострадания. В то же самое время Пушкин исподволь

включает в характеристику станционных зрителей качества Видока: «Станционные зрители... от природы услужливые» (ср.: «а Видок человек услужливый») и т. п.

Мотив странной отцовской привязанности, о которой упоминалось выше, также является издержкой жанра. Двусмысленность отношений Дуни и Вырина нужно искать не в психологии героев, а в жанре, игнорирующем психологию. В «Иване Выжигине» Дуня рассказывает Ивану о сватовстве некоего Баритона, который годился ей в отцы. «Баритон привез меня в Москву и обходился со мною, как нежный отец с дочерью», — говорит Дуня. Вскоре, однако, роль отца сменилась на роль мужа, то бишь нежные отцовские ласки трансформировались в ласки любовника. Поскольку нравоописательный жанр не психологичен, подобная смена ролей не взрывает текст.

Пристрастие Белкина к Булгарину сказывается и в выборе других имён. Так, фамилия Минского ассоциируется с местом рождения Булгарина — Минским воеводством. В повести упоминается, что Минский «в Петербурге живет в Демутовом трактире». Булгарин дважды поселяет туда своего Ивана Выжигина. Отсюда угадывается и созвучие фамилий Вырина и Выжигина (оно сделано по типу пушкинского ироничного варианта «Высухин и Выжигин»).

Как же всё это увязывается с героями «Станционного зрителя»? Не прямо. То есть Вырин — не Самсон-видок-Булгарин, а история Дуни — не пародия на историю булгаринской героини. Увязки происходят не на уровне сюжета и героев, а на уровне жанра. Самсон-Булгарин — приверженец нравоописания. Это его литературная вотчина. К ней он относился очень ревностно. Самсон Вырин — жертва нравоописания, лубка, который повлиял на его сознание и судьбу. Всё, к чему он стремится, это вернуть в свой лубочный мир дочь, которая свернула в лоно «действительности» и уже никогда не вернётся в прежнее русло.

Самсон Вырин умирает. Новый жанр в лице Дуни приходит на «могилку» почтить память «отца».

Если это звучит отголоском отпевания литературных оппонентов в арзамасской школе, то с последующим обращением к наследию «отцов», к историко-литературному пласту, без которого нет развития и невозможно «встречное течение».

## «БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА». ОТЦЫ И ДЕТИ

Авантюрное нравописание, включающее бродячий сюжет с переодеванием, предстаёт в «Барышне-крестьянке» в рамках жанра «действительности» с акцентом на тему народности как одного из ракурсов историко-литературной надсистемы. Мотив инокультурия, возникающий в двух предыдущих повестях, раскрывается в этой надсистеме в связи с концепцией «встречного течения». Мотив избавления от «чужого» на пути обретения «своего» относится к процессуальному ракурсу, описывающему формирование «встречного течения» в историко-литературной надсистеме.

### Поколение отцов. Историко-литературный ракурс

Ассоциации литературного толка возникают с самого начала. В поле Белкина они проявляются в мотиве почти что шекспировской вражды двух соседей, один из которых «англоман» Муромский, а другой — русофил Берестов. В итоге «две равно уважаемых семьи» кладут «конец непримиримой розни», и дети их женятся<sup>1</sup>. Так шекспировский конфликт улаживается на почве взаимной выгоды соседей. «Муромский нередко думал о том, что по смерти Ивана Петровича всё его имение перейдет в руки Алексею Ивановичу; что в таком случае Алексей Иванович будет один из самых богатых помещиков той губернии и что нет ему никакой причины не жениться на Лизе» (VI, 113).

В историко-литературном пласте англоманство Муромского уводит к Булгарину. Главный герой «Ивана Выжигина» в детстве имел прозвище «Ваньки Англичанина, от одежды жокея» [Булгарин 1830: 15]. Конюхи, одетые английскими жокеями, фигурируют и в «Барышне-крестьянке» в связи с Муромским («Конюхи его были одеты английскими жокеями»). Упоминание тихой деревни, где «проказничал», «но уже в новом роде» Муромский, служит, по-видимому, отсылкой к Карлово, где Булгарин купил дом, оповестив об этом своих подписчиков. «Проказы» Муромского и поля, обработанные по «английской методе», ассоциируются в литературном контексте с булгаринскими памфлетами на Пушкина, которые он публиковал у себя в «Северной пчеле». Один из таких памфлетов («Анекдот») был якобы заимствован из *английского*

журнала и повествовал о «двух авторах». Под ними подразумевались сам Булгарин и Пушкин. Написан он по следам анонимной критики на «Дмитрия Самозванца», автором которой был Дельвиг, но Булгарин думал, что автор рецензии — Пушкин. Пасквиль Булгарина положил начало полемической войне против Пушкина и его круга. «О записках Видока» было пушкинским ответом на памфлет Булгарина.

Вслед за упоминанием «английской методы» Муромского Пушкин приводит цитату из известной в то время сатиры А. А. Шаховского: «Но на чужой манер хлеб русский не родится...». Цитата звучит вполне уместно в связи с земледельческим мотивом. Только вот в сатире речь идёт вовсе не о земледельцах, а о литераторах. Посредством цитаты земледельческое поле преобразуется в литературное, а фраза «на чужой манер» читается как ещё один намёк на булгаринский роман нравов.

Вот как полностью звучит этот отрывок:

Тот захозяйничал и в деревнях мудрит:  
Из иностранных книг и с образца чужого  
Без толку, без пути он сеет русский хлеб;  
Да на чужой манер хлеб русский не родится.

Впечатление, что образ помещика-англомана взят Пушкиным отсюда. И если связь с литературным метатекстом ещё до конца не проявилась, то предложение: «Англоман выносил критику столь же нетерпеливо, как и наши журналисты» (VI, 100) — ставит все точки над «i». Томашевский поясняет: «Имеется в виду Булгарин, издатель “Северной пчелы” и автор романов “Иван Выжигин” и “Дмитрий Самозванец”. На отрицательные рецензии, появившиеся в “Литературной газете”, Булгарин отвечал пасквилями, бранью, политическими доносами и пр.» [Томашевский 1977–1979, т. 6: 522].

Однако конфликт отцов в повести имеет другую историко-литературную подоплёку, не связанную с Пушкиным. Свет на генезис конфликта проливает образ Берестова-отца.

Старый Берестов «хотя и признавал в своем соседе некоторое сумасбродство (или, по его выражению, английскую дурь), однако же не отрицал в нем и многих отличных достоинств, например: редкой *оборотливости*» (курсив мой. — В. З.) (VI, 100). Существительное

«оборотливость» — пушкинская метка Булгарина в контексте его коммерческого успеха.

Булгарин не просто умел потрафить вкусам среднего читателя. Он понял, как нужно разжечь интерес в публике, и в соответствии с этим разработал целую систему рекламирования своих произведений. До него ничего подобного в русской литературе не было. В «Торжестве дружбы, или Оправданном Александре Анфимовиче Орлове» (1831) Пушкин, касаясь вопроса писательской славы Булгарина, саркастически описывает причину его успеха:

Оборотливость, любезные читатели, оборотливость Фаддея Венедиктовича, ловкого товарища Николая Ивановича! «Иван Выжигин» существовал еще только в воображении почтенного автора, а уже в «Северном архиве», «Северной пчеле» и «Сыне отечества» отзывались об нем с величайшею похвалою. Г-н Ансело в своем путешествии, возбудившем в Париже общее внимание, провозгласил сего еще не существовавшего «Ивана Выжигина» лучшим из русских романов. Наконец «Иван Выжигин» явился; и «Сын отечества», «Северный архив» и «Северная пчела» превознесли его до небес. Все кинулись его читать; многие прочли до конца; а между тем похвалы ему не умолкали в каждом номере «Северного архива», «Сына отечества» и «Северной пчелы». Сии усердные журналы ласково приглашали покупателей; ободряли, подстрекали ленивых читателей; угрожали мстью недоброжелателям, не дочитавшим «Ивана Выжигина» из единой низкой зависти (VII, 173).

В «Барышне и крестьянке» «оборотливость» относится к Муромскому, а шире — к желанию Берестова (не менее оборотливого) совершить удачную сделку, выдав Лизу за сына Муромского. Этот «оборотливый» план стыкуется в историко-литературном контексте с отголоском вражды и примирения Булгарина и Полевого, ставших объектом иронии журналистов.

Начав издавать «Московский телеграф», Полевой выступил с нападками на журналы Булгарина и Греча, в которых до того времени сотрудничал. Упрёки Полевого были наподобие тех, с которыми Берестов

обрушивался на Муромского — не так, мол, поле литературное засевае и не те у вас всходы. («Уже в первом номере “Телеграфа”, в разделе “Критика”, он поместил свои рассуждения о том, что есть Идеальный Журнал, подразумевая под ним, по-видимому, собственное издание... Сравнивая с этим идеалом другие издания, он находил, что ни одно из них ему не соответствует» [Гайдученя 2008: 76].) Критики, начиная с Н. Н. Страхова, соглашались в том, что «История села Горюхина» была во многом пародией на «Историю русского народа» Н. Полевого, которую Пушкин в свою очередь назвал пародией на труд Карамзина. Поскольку «История села Горюхина» пишется от лица Белкина, то логично будет предположить, что и Белкин несёт в себе черты Полевого. Кроме того, Белкин дал Берестову своё имя и отчество. Стало быть, Иван Петрович Берестов несёт в себе в какой-то мере черты Ивана Петровича Белкина, который несёт в себе некоторые черты Н. Полевого. И все трое (Белкин, Берестов и Муромский) дети одного Ивана — Выжигина. Снова та же пушкинская **матрёшка**.

Практичное мышление унаследовано помещиками от их прототипов, не раз высмеянных в критике за «деловой» подход к «дружбе», позволяющий им быстро забывать нападки друг на друга во имя получения лучшей прибыли и так же быстро их возобновлять. «Полевой готовился издавать свою “Историю русского народа”, а г. Булгарин — своего “Ивана Выжигина”, — пишет В. Г. Белинский не без сарказма, — одновременное появление этих двух великих творений, из которых одно начало собою живую эру истории, а другое — романа в русской литературе, само собою показало разумную необходимость согласия. Помирились и, в чистой радости примирения, осыпали друг друга всевозможными похвалами и превозносили друг друга до седьмого неба» [Белинский 1953–1959, т. IV: 60].

С этого исторического примирения Булгарина с Полевым Пушкин начинает свой памфлет «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем» (1831):

Я не принадлежу к числу тех незлопамятных литераторов, которые, публично друг друга обругав, обнимаются потом всенародно, как Пролаз с Высоносом, говоря в похвалю себе и в утешение: *Ведь, кажется, у нас по полной оплеухе* (VII, 175).



Намекая на природу подобных дружб, Пушкин далее пишет:

Я не похожу на того китайского журналиста, который, потакая своему товарищу и в глаза выхваляя его бредни, говорит на ухо всякому: «Этот пачкун и мерзавец ссорит меня со всеми порядочными людьми, марают меня своим товариществом; но что делать? он человек деловой и расторопный!» (VII, 178).

Если дети писателей — это их произведения, то венчание «детей» Булгарина и Полевого осуществляется не иначе как по Вяземскому. В своей критической статье «О духе партий; о литературной аристократии» (1830) Вяземский так обозначил это супружество: «“История русского народа” и “Иван Выжигин”, сии книжные близнецы нашего времени, сии *Иван и Марья* в царстве литературного прозябения...» (курсив мой. — В. З.) [Вяземский 1918: 115]. Оба произведения были в центре дискуссий о проблеме народности, и оба были «повенчаны» как псевдонародные.

Это то, что касается старшего меркантильного поколения повести, ассоциирующегося со старшим поколением литераторов, представляющих нравописание средней руки.

Народность и молодое поколение героев

Совершенно другую картину единения даёт Пушкин, показывая молодых героев и принципы их сближения.

Концепция народности скрепляет сюжет отношений Лизы и молодого Берестова, воплощаясь в театрализованном действе, в которое вовлечены почти все герои. Это отсылает сразу к двум текстам Пушкина: к черновому наброску «О народности в литературе» и к неоконченной статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”», написанной примерно через месяц после окончания «Повестей». В ней Пушкин развивает идеи чернового наброска и явно продумывает их в момент работы над «Повестями», в частности, над «Барышней-крестьянкой».

В наброске, возникшем в связи со спорами в русской критике в 1820-х годов, Пушкин развивает определение народности как внутреннее достоинство культуры.

Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком. Ученый немец негодует на учтивость героев Расина, француз смеется, видя в Кальдероне Кориолана, вызывающего на дуэль своего противника. Всё это носит, однако ж, печать народности. Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу (VII, 28–29).

В тех же терминах можно описать и молодых героев «Барышни-крестьянки» на пути обретения «особенной физиономии» и формирования образа «мыслей и чувствований», соответствующих своей культуре.

Ещё интереснее в этой связи звучат высказывания Пушкина в статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”». Разыгрывая роль Акулины, Лизе приходится «отвыкнуть от аристократических своих привычек» и от «насильственного принорования всего русского ко всему европейскому» в семье англомана Берестова.

Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расиновой, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, *важного* и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? Как ей вдруг отстать от подбострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла, без насильственного принорования всего русского ко всему европейскому, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика? (курсив мой. — В. 3.) (VII, 149–150).

Лиза довольно успешно пытается «перейти от своего разговора, размеренного, *важного* и благопристойного» к крестьянскому наречию под руководством её наставницы Насти. Тем не менее аристократические нотки прорываются в разговоре с Алексеем.

«Если вы хотите, чтобы мы были вперед приятелями, — сказала она с *важностью*, — то не извольте забываться». — «Кто тебя научил этой премудрости? — спросил Алексей, расхохотавшись. — Уж не Настенька ли, моя знакомая, не девушка ли барышни вашей? Вот какими путями распространяется просвещение!» (курсив мой. — В. 3.) (VI, 105).

Как видим, Пушкин использует то же слово, что и в тексте статьи, как бы увязывая эти отрывки в метатексте повести.

Происходящее в «Барышне-крестьянке» разделяется на притворное и естественное. Каждый подражает чему-то на свой лад. Слова «притворяться» и «играть роль» присутствуют в ключевых сценах, превращаясь в действо и вновь воскрешая в памяти пушкинскую статью «О народной драме...».

Да нет, барин, — сказала она, *притворяясь* полуиспуганной, полужастенчивой... (VI, 104).

Алексей размышлял о том, какую *роль играть* ему в присутствии Лизы... (VI, 110).

Она бросала пламенные взгляды на молодую проказницу, которая, отлагая до другого времени всякие объяснения, *притворялась*, будто их не замечает (VI, 111).

Сели за стол. Алексей продолжал *играть роль* рассеянного и задумчивого (курсив мой. — В. 3.) (VI, 111).

Лицедействуют на всех уровнях по заранее продуманному сценарию.

Лиза выполняет роль драматурга и одновременно актрисы. Она актёрствует то на лоне природы (эквивалент «площади»), где пытается быть максимально натуральной, то в гостиной (эквивалент салонного театра Расина), где является в гриме, камуфлирующем её облик. «Расинов» мотив угадывается в описании Насти в начале повести. «Настя была в селе Прилучине лицом гораздо более значительным, нежели любая наперсница во *французской трагедии*» (курсив мой. — В. 3.) (VII, 101). «Расинова» метафора возникает вновь в эпизоде встречи Лизы и Алексея в доме у Муромского.

Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши, насурьмлена пуще самой мисс Жаксон; фальшивые локоны, гораздо светлее собственных ее волос, взбиты были, как парик Людовика XIV; рукава à l'imbécile торчали как фижмы у Madame de Pompadour; талия была перетянута, как буква икс, и все бриллианты ее матери, еще не заложенные в ломбарде, сияли на ее пальцах, шее и ушах (VI, 110).

Наличие грима, костюмов, причёски, сделанной под парик Людовика XIV, равно как упоминание маркизы де Помпадур и прочие детали имитируют атмосферу театра эпохи, представленной в статье Пушкина.

Алексей тоже лицедействует в этой «драме», по обыкновению своему, принимая вид «рассеянного и задумчивого».

Совершенно обратное мы наблюдаем во время встреч героев на лоне природы.

Идея переодевания приходит Лизе в голову после рассказа Насти, о том, как непосредственно ведёт себя Алексей с деревенскими девушками. Его облик и поведение совершенно не соответствуют представлениям Лизы, связанным, конечно, с молвой об Алексее, а не с её личным опытом.

- Каков он тебе показался? Печален, задумчив?
- Что вы? Да этакого бешеного я и сроду не видывала. Вздумал он с нами в горелки бегать.
- С вами в горелки бегать! Невозможно!
- Очень возможно! Да что еще выдумал! Поймает, и ну целовать!
- Воля твоя, Настя, ты врешь.
- Воля ваша, не вру. Я насилу от него отделалась. Целый день с нами так и провозился.
- Да как же говорят, он влюблен и ни на кого не смотрит?
- Не знаю-с, а на меня так уж слишком смотрел, да и на Таню, приказчикову дочь, тоже; да и на Пашу колбинскую, да грех сказать, никого не обидел, такой баловник!
- Это удивительно! А что в доме про него слышно?

— Барин, сказывают, прекрасный: такой добрый, такой веселый. Одно не хорошо: за девушками слишком любит гоняться. Да, по мне, это еще не беда: со временем остепенится.

— Как бы мне хотелось его видеть! — сказала Лиза со вздохом (VI, 103).

Неудивительно, что столь противоречивые описания Алексея вызвали желание у Лизы понять, каков он на самом деле. В этом заключалось её главное отличие от других барышень, единственной задачей которых было привлечь внимание Алексея к себе.

Для осуществления задуманного Лизе самой приходится избавиться от светских условностей, что не так уж и просто.

Оказавшись вне пространства, где царил светский этикет, Лиза проявила должную тонкость и чуткость, внутренне оставаясь собой и тем обворожив молодого помещика. Она привлекла его не подражанием деревенским девушкам (их он насмотрелся вдоволь!), а естественной целомудренностью и непритворным достоинством. «Мысли и чувства, необыкновенные в простой девушке, поразили Алексея» (VI, 107) потому, что открылись ему на другой почве, где не было места светским играм.

Разыгрывая крестьянку, Лиза не имитировала полностью крестьянских девушек, а только взяла те характерные черты, которые не противоречили её природе. Это позволило ей быть искренней и правдоподобной.

Вопросы правды и правдоподобия также обсуждались Пушкиным в упомянутой выше статье.

Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов. У Кальдерона храбрый Кориолан вызывает консула на дуэль и бросает ему перчатку. У Расина полускиф Ипполит говорит языком молодого благовоспитанного маркиза (VII, 147).

Костюм Лизы был почти в строгом соответствии с тем, что носили крестьянские девушки, лишь с небольшим дополнением. «Одно затрудняло ее: она попробовала было пройти по двору босая, но дерн колот ее нежные ноги, а песок и камушки показались ей нестерпимы» (VI, 104). Тогда сметливая Настя сняла мерку с её ноги, и Лизе сшили лапти. Эта деталь не повлияла на правдоподобие так же, как и не идеальное соответствие речи Лизы крестьянскому наречию. Правдоподобие не в этом. По Пушкину, правдоподобие возникает из «истины страстей» и «чувствований в предполагаемых обстоятельствах» (VII, 147).

Утверждение на роль Акулины представлено как двухступенчатый процесс. Поначалу Лиза должна получить добро от народа, который олицетворяет Настя, а затем уж предстать перед «образованной публикой», то бишь перед Алексеем. Воспитанная на французской и английской литературе, но постигающая дух народности от своей наставницы Насти Лиза научилась от неё «наречию, понятному своему народу».

На следующий день назначена генеральная репетиция, где Лиза демонстрирует всё, чему обучилась.

Она повторила свою роль, на ходу низко кланялась и несколько раз потом качала головою, наподобие глиняных котлов, говорила на крестьянском наречии, смеялась, закрываясь рукавом, и заслужила полное одобрение Насти (VI, 103).

Для Насти лицедейство Лизы приемлемо только в рамках сценической условности. Если бы Лиза появилась в кругу крестьянских девушек, в ней сразу же распознали бы барыню, как она распознала барина в Алексее.

Алексей оказался менее проницательным. Он ни на минуту не усомнился, что перед ним крестьянская девушка, хотя и окрестил её про себя «странной крестьянкой». Но — не странен кто ж? Сам Алексей прослыл загадочной фигурой в обществе, хотя «несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкий малый и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаждения невинности» (VI, 107). Как же он, поднаторевший в светских играх, не заподозрил, что и его могут разыграть?

Всё просто. Алексей — читатель романтического нравоописания. Он не обучен другому чтению. Не только имя собаки, по которому начитанная Лиза догадалась о его происхождении (*Сбогар* — имя главного героя романа Ш. Нодье «Жан Сбогар»), но и романтическая переписка с некой Курочкиной, ходившая в списке, свидетельствует о читательских предпочтениях Алексея. Кстати, как звали его пассию? Ах, да! Акулиной Петровной.

«Как тебя зовут, душа моя?» — «Акулиной, — отвечала Лиза, стараясь освободить свои пальцы от руки Алексеевой; — да пусти ж, барин; мне и домой пора». — «Ну, мой друг Акулина, непременно буду в гости к твоему батюшке, к Василью-кузнецу» (VI, 105).

Вот и вся реакция на имя тёзки его таинственной пассии. Алексей никак не отреагировал на имя «Акулина», нисколько не подивившись такому совпадению. Зная, как непосредственно выражает свои эмоции Алексей в присутствии крестьянских девушек, можно предположить только одно: Акулина Курочкина была выдуманным лицом, и вся история направлена на создание ореола таинственности.

Тут же зреет другой вопрос. А почему Лиза решила назваться этим именем? Она никак не обсуждала выбор имени с Настей, с которой обговаривала практически всё, связанное со своей ролью. Имя возникло совершенно неожиданно во время знакомства с Алексеем. Неожиданно для читателя, но, скорее всего, не для Лизы, которая произнесла его без внутренних раздумий.

Очевидно, Лиза заранее продумала, как окрестит себя. Учитывая, что молва о таинственной любви Алексея распространилась далеко за пределы Москвы, логично было бы предположить, что и Лиза была в курсе этой истории. Возможно, если Алексей не произвёл бы на неё впечатления, она ушла бы, не назвав своего имени. Но поскольку он ей приглянулся, то вполне естественным было бы выяснить, состоит ли он до сих пор в романтических отношениях с Курочкиной. Как иначе это можно было бы проверить, если не назваться тем же именем? Отсутствие реакции Алексея было красноречивее любых слов. Алексей был свободен. Значит, встречи можно было продолжить. Теперь вопрос состоял в том, на какой основе продолжать отношения.

Лиза могла бы и дальше притворяться безграмотной крестьянкой и ограничиться бытовым общением, но ей было важно не подражание, не игра, а развитие отношений, которое она видела прежде всего в обращении к литературе. Будучи девушкой проницательной и начитанной, она смекнула, какова роль романов в формировании светского облика Алексея. Главное, она поняла, что перед ней не меркантильный молодой человек, а личность романтическая, знакомая с европейской литературой.

Литература стала тем «встречным течением», на котором Лиза, владеющая крестьянским наречием, собиралась выстраивать отношения с Алексеем. Но случилось это не раньше, чем Алексей приехал с отцом в имение Муромских.

На следующий день Лиза-Акулина устроила Алексею допрос, в котором слышались нотки ревности.

«Ты был, барин, вечер у наших господ? — сказала она тотчас Алексею, — какова показалась тебе барышня?» Алексей отвечал, что он ее не заметил. «Жаль», — возразила Лиза. «А почему же?» — спросил Алексей. «А потому, что я хотела бы спросить у тебя, правда ли, говорят...» — «Что же говорят?» — «Правда ли, говорят, будто бы я на барышню похожа?» — «Какой вздор! Она перед тобой урод уродом». — «Ах, барин, грех тебе это говорить; барышня наша такая беленькая, такая щеголиха! Куда мне с нею равняться!» Алексей божился ей, что она лучше всевозможных беленьких барышень, и, чтоб успокоить ее совсем, начал описывать ее госпожу такими смешными чертами, что Лиза хохотала от души (VI, 112).

Невзирая на уверения Алексея, Лиза понимала, что у настоящей Лизы было одно большое преимущество перед Акулиной — они с Алексеем относились к одному сословию и выросли в одной культуре. Лизе-Акулине вовсе не хотелось, чтобы уклад жизни, над которым она всегда посмеивалась, одержал верх над тем, что у них стало зарождаться наедине.

Лизе-Акулине нужно было во что бы то ни стало укрепить свою позицию в глазах Алексея. Сделать это возможно было только, обратившись к тому, без чего полнота отношений не могла быть достигнута.



«Однако ж, — сказала она со вздохом, — хоть барышня, может, и смешна, всё же я перед нею дура безграмотная» (VI, 112).

Вскоре Лиза стала не просто читать, а даже и комментировать повесть Карамзина, «прерывая чтение замечаниями, от которых Алексей истинно был в изумлении, и круглый лист измарала афоризмами, выбранными из той же повести» (VI, 112). Эту часть, касающуюся быстрого обучения, начитанная Лиза явно внесла в свой «сценарий», базируясь на истории образования болгаринской «барышни-крестьянки» Дуни, родившейся в крестьянской семье («верст на пятьдесят кругом я известна была под названием *прекрасной крестьянки*», — признаётся Дуня Выжигину) [Булгарин 1830: 45]. Правда, то, что заняло у Акулины пару дней, у Дуни заняло пять лет, но вдобавок к русской грамоте Дуня выучилась «французскому, итальянскому языкам, танцевать, петь и играть на фортепиано. Природа, столь щедрая к русскому народу, — признаётся болгаринская Дуня, — не требовала больших усилий к моему образованию. Я полюбила чтение и вскоре познакомилась со всем, что должно знать светской женщине» [Там же: 56–57].

Обе истории неправдоподобны с той лишь разницей, что Лиза — не крестьянка и прогресс её — часть розыгрыша. В этом слышится ирония Пушкина по отношению к болгаринскому сюжету.

В «Барышне-крестьянке» Лиза читает с Алексеем роман Карамзина. Конечно, это не случайно. В заметке «О прозе» Пушкин пишет: «Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ — Карамзина» (VII, 13). В пространстве героев выбор был обусловлен склонностью Алексея к сентиментальным сюжетам. Любовная история «Натальи, дочери боярской» со счастливой концовкой была идеальным чтением с возлюбленной. К тому же, главного героя тоже звали Алексеем («Скажи мне, как тебя зовут?» — «Алексеем». — «Алексеем? Я всегда любила это имя» [Карамзин 1964: 639]). А это должно было усилить акцент на истории Берестова и Акулины, заставить провести аналогию между силой чувств карамзинских героев и Алексея с Акулиной. Ну и, к слову сказать, столетняя тётка отца Натальи, знахарка, «жила в темноте Муромских лесов» [Там же: 631]. Хотя о таком совпадении Алексей знать не мог.

Отсылка к Карамзину является не только началом «встречного течения» (повесть построена на русском колорите и по мнению

некоторых исследователей отражает историю второго брака Алексея Михайловича с Натальей Нарышкиной), но и воскрешает в памяти другую повесть, написанную в то же время, — «Бедную Лизу». Пушкин не мог пропустить ассоциативную цепь, ведущую от карамзинской «Натальи» к «Бедной Лизе», а затем к его собственной Лизе. Речь не о сравнении двух тёзок, а о сравнении жанров.

Сюжет «Бедной Лизы» — первого русского sentimentalного романа — взят из европейской литературы и закреплён за русской почвой упоминанием Москвы, Воробьёвых гор и других хорошо известных Карамзину мест. Хотя описания играли чисто декоративную роль, но обращение к чувствам героев, отказ от старославянизмов, интерес к фольклору и разработка простого, лёгкого для чтения языка, а главное, отказ от дидактизма — всё это высоко ценилось Пушкиным как начало нового движения в развитии отечественного жанра. «Чистая, высокая слава Карамзина принадлежит России, и ни один писатель с истинным талантом, ни один истинно ученый человек, даже из бывших ему противниками, не отказал ему дани уважения глубокого и благодарности», — сказал Пушкин в своей речи 18 января 1836 года в Императорской Академии наук (VII, 278).

В отличие от отцов, сближающихся по болгаринской схеме «оборотливости», дети ставят во главу угла «образ мыслей и чувствований». Алексей даже готов пожертвовать материальным благополучием во имя того, чтобы быть со своей Акулиной. «В первый раз видел он ясно, что он в нее страстно влюблен; романическая мысль жениться на крестьянке и жить своими трудами пришла ему в голову, и чем более думал он о сем решительном поступке, тем более находил в нем благоразумия» (VI, 114). Разумеется, решения Алексея звучат наивно, в стиле просветительского нравоописания, и могут вызвать только улыбку. Как и просветительский роман, они далеки от реальности, и в жанре «действительности» им не дано воплотиться. Поэтому они остаются только мечтами.

В плане «встречного течения» наблюдается очень любопытная вещь. По сюжету, и меркантильные отцы, и руководствующиеся совершенно противоположными принципами дети приходят к одному и тому же результату. И отцы довольны, и дети счастливы. И это несмотря на то, что критерий довольства отцов диаметрально противоположен критерию

счастья детей. В плане «встречного течения» речь о «примирении» двух жанров на почве народности. Это также перекликается с мыслями Пушкина о путях сближения «площади» (VII, 147), представленной «народной, Шекспировой» драмой (VII, 148), и «двора», представленного «драмой придворной, Расиновой». «Расиновое» разыгрывается в доме Берестовых, тогда как «шекспирово» развивается во время встреч героев вне дома, в окружении народного колорита. Задача в том, чтобы шекспировское стало частью «дома» «без насильственного принорования всего русского ко всему европейскому» (VII, 150).

В повести «европейское» представлено англоманом Муромским, а шекспировское — сюжетом отношений Лизы и Берестова. Немудрено, что «встречное течение» выстраивается прежде всего между отцами. Идея общности задаётся в отчестве враждующих помещиков — оба они Ивановичи, что хотя и забавно, но символично в плане метафоры народности. Вероятность сближения усиливается тем, что «рознь» на почве противоположных убеждений наносная. На самом деле англоман Муромский «был настоящий русский барин» (VII, 99) и англоманствовал по-русски. «Промотав в Москве большую часть имения» (VII, 99), он уехал «в последнюю свою деревню» (VII, 99), продолжая проматывать деньги на русский манер, но тратясь уже на английский сад. Дочь его, по-видимому, унаследовала тот же ген «настоящей русской барышни», хотя и в другом плане.

Сближение героев на «встречном течении» даёт возможность увидеть, как, потрафив вкусу широкого читателя и меркантильного издателя, сделать повествование увлекательным, не изменив при этом своим писательским принципам. Это воскрешает в памяти «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824): «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать». Если под «вдохновеньем» понимать любовь детей, а под продажей «рукописи» — меркантильные устремления родителей их поженить.

## Примечания

- <sup>1</sup> На Шекспировские мотивы в «Барышне-крестьянке» не раз указывали литературоведы. Как отмечает Елифёрова: «С тех пор как В. С. Узин в начале 1920-х гг. обратил внимание на то, что “Барышня-крестьянка” воспроизводит сюжетную коллизию “Ромео и Джульетты», об этом писали многие. Наиболее исчерпывающий анализ мотивов “Ромео и Джульетты” в “Барышне-крестьянке” принадлежит Н. Н. Петруниной, вообще очень много сделавшей для выявления шекспировского плана “Повестей”. Она также обратила внимание на то, что написанию “Повестей Белкина” непосредственно предшествует заметка Пушкина о “Ромео и Джульетте” и подготовка к печати отрывков из этой шекспировской трагедии в переводе его ближайшего друга — Плетнёва» [Елифёрова 2003: 62].

## «ВЫСТРЕЛ»: ДУЭЛЬ С ИСКУССТВОМ

Вращаясь вокруг вопросов авантюрного нравоописания, «Выстрел» становится своего рода кульминационной точкой цикла. Здесь наиболее выпукло проступают писательские недочёты Белкина, по которым восстанавливается замысел автора и выстраивается «встречное течение». Развиваются темы, затронутые в предыдущих повестях, в том числе и связанные с «отпеванием» болгаринского нравоописания. В этом русле прочитывается и смерть главного героя, мотивы искусства и литературы. Как всегда, всё это освещено с позиций историко-литературной надсистемы, отражающей характер литературной борьбы и литературной дуэли в прямом и переносном смысле.

### Белкин и Пушкин

Обособленный герой, овеянное таинственностью прошлое, перемещения в пространстве, неожиданные встречи и узнавания, исповедь, проливающая свет на бывшее, — всё это сюжетные линии авантюрного нравоописания, в котором пробует себя Белкин. Он явно не преуспевает в этом, о чём свидетельствует и отзыв в болгаринской «Северной пчеле», чей издатель, как мы помним, был провозглашён мэтром авантюрно-плутовского нравоописания. «Первая повесть, “Выстрел”, слаба изобретением, характеров нет, ибо они не выдержаны; все, все рассказано, ничто не представлено в действии. Одна часть повести совсем бесполезна, излишня и ровно ни к чему не ведет», — писал Р. М., рецензент “Северной пчелы” в 1834 г. (№ 192) [Гукасова 1949: 18].

Разберёмся, чем именно не доволен был критик. «Не выдержанный характер» означает, что не расставлены все точки над «i» и не высказана позиция автора, как это принято в нравоописании. Следующее нареkanie, связанное с тем, что «ничто не представлено в действии», также относится к нарушению правил жанра: в авантюрном жанре действие должно превалировать, иначе убывает динамика, и повесть перестаёт быть «быстрой». Претензии к «бесполезной» части в повести свидетельствуют о чисто утилитарном подходе к тексту, где всё должно быть в рамках сюжета, без «болтовни». («Роман требует болтовни;

высказывай все начисто», — советовал Пушкин Бестужеву в письме 1825 года (X, 115).

Увы, многие критики читали Белкина, а не собственно Пушкина.

Белкин действительно не знает, как свести в единство разнородные характеристики Сильвио, чтобы создать цельный образ, а Пушкин использует этот приём для формирования противоречивой жизненной картины в соответствии с жанром «действительности».

Поначалу Сильвио выписан довольно чётко в смысле интенций, но по мере углубления его характера появляются новые нюансы, и образ становится всё более противоречивым, что не позволяет составить о нём однозначного представления. Исторический мотив, неожиданно возникающий в конце повести, так и остаётся неразвитым, и перемещения Сильвио, не поддержанные его психологическим портретом, превращают внешний мир в «сферу действия случайности» [История русского романа 1962: 256]. Белкин решает всё исключительно на фабульном уровне, не задумываясь, какая психология кроется за теми или иными принятыми решениями его героя. «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами», — пишет Белкин, полагая, что тем самым завершил историю Сильвио на героической ноте. На самом деле он оставляет много белых пятен, явно не понимая, как формировать предрасположенность литературного героя. Это типичная проблема нравоописания, за которую не раз критиковали Булгарина.

Белкинские описания зачастую скатываются на дурной вкус булгаринских повестей. «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола» (VI, 61). Дьявольское и ангельское — это приём, на котором зиждется создание характеров в нравоописании. Но Белкин и в этом непоследователен, поскольку опирается на «реальную» историю, а реальность противоречива и требует концептуального проникновения.

Некоторые критики, находясь во власти полярной схематичности нравоописания, трактуют Сильвио как героический характер, ссылаясь на его участие в освободительной войне. Превращение злодея в героя — эффектный приём нравоописания. Возможно, Белкин действительно пытался его использовать, но сделал это неумело, не показав

предрасположенности Сильвио к подобной трансформации. В результате не прозвучала ни концовка, ни сам выстрел в том смысле, в котором требует жанр.

Выстрел удачный и неудачный.  
Историко-литературный ракурс

В зависимости от того, какого автора принимать за точку отсчёта, по-разному трактуется роль выстрела. «Выстрел» Белкина — это неудачная попытка авантюрного сюжета со смазанной концовкой. «Выстрел» Пушкина — это история дуэли с искусством, история борьбы жанров с последующим «отпеванием» авантюрного романа.

То, что речь идёт об искусстве, становится ясным из неожиданного разрешения конфликта. Читатель ожидает, что конфликт разрешится смертью или хотя бы ранением одного из соперников, но вместо этого раненной оказывается картина. Причём один попадает в неё случайно, а другой намеренно. Сама картина также представляет интерес. Она служит показателем эволюции живописного жанра в «Повестях» — от лубка до произведения искусства. В отличие от картинок в «Станционном смотрителе», картина на стене графа не вызывает интереса у рассказчика. «Она изображала какой-то вид из Швейцарии», — сообщает он, признавшись заблаговременно в том, что «в картинах» он «не знаток». Картина представляет собой пейзаж, в ней нет никакого сюжета, и она малоинтересна подполковнику И. Л. П. Подполковнику нужно действие (вспоминается болгаринская претензия к «Выстрелу»: «ничто не представлено в действии»), на что намекают и его инициалы, прочитываемые в обратном порядке как «пли». Всё, что увидел на картине полковник «Пли», — это след от пули.

...Но поразила меня в ней не живопись, а то, что картина была прострелена двумя пулями, всаженными одна на другую.

— Вот хороший выстрел, — сказал я, обращаясь к графу (VI, 66).

В картину целится Сильвио. Для современников Пушкина было очевидным, что этот герой — носитель признаков Булгарина. Намёки на Булгарина содержатся в деталях, прозрачных для литераторов

того времени. Так, вызов на дуэль происходит «на бале у польского помещика» (курсив мой. — В. З.). Описывая стены в комнате Сильвио, практиковавшегося в стрельбе, Пушкин использует пчелиную метафору («Стены его комнаты были все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные»). Метафора несёт в себе историко-литературный контекст.

В развернувшейся в 1830 году полемике вокруг «Литературной газеты» на прицел был взят «литературный аристократизм». «Ядовитее всего были стрелы Булгарина» [Лотман Ю. 1995: 135]. «Стрелы» металась с платформы политической газеты «Северная пчела». В контексте литературной борьбы «стрельба» становится аллегорией расправы булгаринской братии над соперниками. Литературное соперничество в повести отражено в эпизоде с эпиграммами: «на эпиграммы мои отвечал он эпиграммами, которые всегда казались мне неожиданнее и острее моих и которые, конечно, не в пример были веселее: он шутил, а я злобствовал». Это соответствует реальности — эпиграммы Пушкина и его круга были куда острее того, что писал злобствующий Булгарин.

Возвращаясь к изобразительному искусству в повести, нужно отметить, что картина находится в доме графа, а картинки — в доме Вырина. Это даёт повод ещё раз вспомнить о литературных аристократах и промышленниках. В статье «О духе партий; о литературной аристократии» Вяземский отметил, что «мы живем в веке промышленности: теории уступили поле практике; надежда — наличным итогам», и остроумно показал, что и «литературная промышленность» «есть существенная аристократия нашего века, нечего по-пустому заботиться и кричать о так называемой аристократии, которая чужда оборотов промышленности» [Вяземский 2018: 114]. Разумеется, это не понравилось клану «промышленников», активно занимающихся сбытом своей продукции.

Противостояние Сильвио и графа несёт в себе отголосок войны с «аристократией». Графу, как пушкинскому Моцарту, всё даётся легко: и завоевание симпатий, и остроумные эпиграммы. Аристократичность его натуры лучше понимается в свете высказывания Вяземского: «...Есть аристократия дарований. Природа действует также в смысле некоторого монархического порядка: совершенного равенства



не существует нигде. Она также дарует законные преимущества в мире физическом и нравственном» [Вяземский 2018: 114]. Сильвио восстаёт против этого неравенства. В контексте спора становится яснее, почему жертвой дуэли стало искусство. А в контексте цикла чётче вырисовывается «промышленный» дух картинок на стене Вырина и картины на стене графа.

Сильвио-Сальери-Булгарин страдает от «монархического порядка», обделившего его завидными качествами.

Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились, и представьте себе, какое действие должен был он произвести между нами. Первенство мое поколебалось. Обольщенный моею славою, он стал было искать моего дружества; но я принял его холодно, и он безо всякого сожаления от меня удалился. Я его возненавидел. Успехи его в полку и в обществе женщин приводили меня в совершенное отчаяние (VI, 62).

Черты Булгарина и подробности его биографии настойчиво перекликаются с описанием Сильвио. Уход Сильвио со службы, бедность, изношенный сюртук, кутежи, пьянство — всё это узнаваемые факты биографии Булгарина. «Из военной службы его за дурное поведение выгнали. Опухший от пьянства, оборванный...», — вспоминает о Булгарине Вересаев [Вересаев 1970: 340]. «Какая-то таинственность окружала его судьбу; он казался русским, а носил иностранное имя», — пишет о Сильвио Белкин. «Иностранное имя», вернее, прозвище (Видок) носил и Булгарин, чья «таинственность» завязана на сотрудничестве с тайной полицией. А портрет угрюмого, мстительного, тщеславного и завистливого Сильвио, которого отличал «крутой нрав и злой язык», совпадает со словесным описанием Булгарина, данным его соратником Гречем:

...с каждым годом увеличивалось в нем чувство зависти, жадности и своекорыстия. В основе его характера было что-то невольно дикое и зверское. Он ни с кем не умел ужиться, был очень

подозрителен и щекотлив и при первом слове, при первом намеке бросался на того, кто казался ему противником, со всею силою злобы и мщения [Вересаев 1970: 343].

Несостоявшаяся дуэль.  
Историко-литературный ракурс

Сюжет «Выстрела» принято связывать с историей ранней дуэли Пушкина с офицером Зубовым в Кишинёве (июнь 1822 года), на которую Пушкин «явился с черешнями и завтракал ими, пока тот стрелял. Зубов стрелял первый и не попал». Пушкин «ушел не стреляя, но и не примирившись с Зубовым» (VI, 519). Сцена дуэли в «Выстреле» частично обыгрывает эти детали. Но только частично, поскольку не стреляет Сильвио, оставляя за собой право выстрела, а черешни ест граф. Кроме того, в «Выстреле» не одно, а три упоминания дуэли. Вызов на вторую дуэль не разрешается поединком вопреки всем ожиданиям. Из-за этого многие отвернулись от Сильвио, включая и его поклонника И. Л. П.

Если уж действительно обращаться к биографическому материалу, то стоит проверить, была ли ещё какая-либо скандальная дуэль, которая вписывалась бы в тему Булгарина. Если была, то в повести произошло наложение наиболее эффектных деталей разных дуэлей.

Такая дуэль действительно имела место, и она вызвала много толков в литературных кругах. Имеется в виду несостоявшаяся дуэль между Булгариним и Дельвигом. Булгарину в то время было 35 лет, как Сильвио в начале повести.

Поводом послужили слухи, которые Булгарин распускал о Дельвиге, пытаясь дискредитировать его как редактора готовящегося альманаха «Северные цветы» — реального конкурента его собственным изданиям. <...> 22 января 1825 г. ... П. А. Плетнев писал Пушкину: «Какие мерзости с Дельвигом делают эти молодцы за Северные цветы. У них на Парнассе толкучий рынок. Всё для денег». В апреле 1825 г. Дельвиг вызвал Булгарина на дуэль. Тот отказался и, видимо, просил все забыть. <...> Известно также, что отказом Булгарина от дуэли были возмущены многие литераторы.

«Дель<виг> послал ему ругательное письмо за подписью многих лиц» [Кузовкина 2007: 289–290].

С Дельвигом Булгарин расправился пять лет спустя, устроив разгон «Литературной газеты», о чём упоминалось выше. Сильвио приехал на расправу к графу через шесть лет и выстрелил в картину.

Скомканная концовка повести — один из главных недочётов Белкина. Нарисовав контрастно и красочно образ Сильвио, он обходится с ним в конце, как с эпизодическим персонажем, сообщая о его смерти в двух словах: «был убит в сражении под Скулянами». Здесь на первый план выходит жанр «действительности». Белкин передал, как сумел, то, что услышал. Не забудем, что повествование в повести построено по типу матрёшки: рассказчику кое-что рассказывает Сильвио и кое-что граф. И. Л. П., имевший, по его признанию, «романическое воображение», зажёгся той частью повествования, коей сам был свидетель. Это сказалось на стиле, вдохновившем и Белкина. Обоих интересовала развязка истории с дуэлью. Всё, что за её пределами, не волновало их в той степени, в которой волновала развязка. Здесь сымитирован принцип нравоописания в его крайних проявлениях, когда писатель и читатель устремлены к одному. «Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня», — признаётся И. Л. П. (VI, 69). И только после этого добавляет в одном предложении о судьбе Сильвио. Пушкин показывает, насколько характер подчинён сюжету в авантюрном романе, весь интерес которого связан с интригой и «действием». В то же самое время он даёт возможность увидеть, как это работает в жанре «действительности».

Психология рассказчика, его пристрастия становятся основополагающими в формировании его высказывания. Фигура повествующего поясняет все издержки его стиля. Не что сказано и не как, а кто кроется за словами — вот главное отличие пушкинского жанра от доминирующего стиля повествования, где герои зачастую звучат идентично, выражая не себя, а авторский замысел. Так, невыразительная концовка Белкина неожиданно достраивает литературно-исторический контекст.

Упоминание Скулян отсылает к сюжету Кирджали, впервые появившемуся в стихах «Чиновник и поэт» (1824), затем в наброске

стихотворения «Кирджали», а позднее разработанному в одноименной повести (1834), начинающейся так: «Кирджали был родом булгар» (VI, 238). Существительное «булгар» служило отсылкой к Булгарину, который и был разбойничьей фигурой в литературном кругу. По воспоминаниям Вересаева, Пушкин «в частных письмах называл Булгарина с Гречем “грачами-разбойниками”» [Вересаев 1970: 284]. Не говоря уже прочих кознях, Булгарин действительно грабительски обошёлся с рукописью «Бориса Годунова», из которой «целый ряд сцен поэма взаимствовал» [Там же].

В то же время имя Сильвио ассоциируется с известным в то время итальянским литератором Сильвио Пеллико, входившим в тайное общество карбонариев. Пеллико был арестован австрийским правительством и приговорен к смертной казни в 1820 году. Казнь была заменена заключением, и в 1830 году Сильвио вышел на свободу. Его судьба и сочинения были широко известны. Пушкин написал проникновенную рецензию на его творчество, но это произошло гораздо позже, когда Сильвио Пеллико опубликовал свою книгу «Об обязанностях человека» (1836). Приветствуя идеи книги, он тем не менее не разделял мировоззрения Пеллико.

У Белкина такого подтекста быть не может, и поэтому его концовка вызывает недоумение. Пушкин тоже оставляет много белых пятен в биографии своего героя, но в этом есть скрытый умысел.

## «МЕТЕЛЬ»: СРЕТЕНЬЕ ЖАНРОВ

### Многоракурсная картина

Девиза К. И. Т. ткёт полотно своих рассказов, не отступая от схемы любовно-авантюрного сюжета (инициалы её имени складываются в повелительное наклонение «тки»). Здесь тот же мотив блудной дочери, что и в «Станционном смотрителе», но дочери, возвратившейся к отцу и вознаграждённой за то счастливым браком и наследством.

Если читать на уровне занимательной фавулы, то в «Метели» действительно нет ничего от литературы «действительности». Можно, конечно, рассуждать о судьбе, экзистенциализме и прочих философских понятиях, напрашивающихся во время прочтения повести, но не это является предметом разговора в данном случае. Как в предыдущих повестях, смысл раскрывается посредством жанровой надсистемы сквозь призму «встречного течения».

Учитывая, что «Метель» была заключительной в белкинском цикле, в ней как бы подытоживается сделанное в повестях, но на новом витке. Жанр «действительности» обнаруживает себя в многоракурсном освещении повести.

*Структурный подход* выявляет отсутствие героев, которые хоть как-то могли бы ассоциироваться со злодеями или жертвами.

С точки зрения *процесса*, наблюдается инверсия нравоописательной парадигмы «блудной дочери». Вопреки библейскому сюжету раскаивается в содеянном не дочь — раскаиваются родители. Пока Марья Гавриловна лежит в горячке, они пересматривают своё отношение к неравному браку, осознав, наконец, что дочь «была смертельно влюблена во Владимира Николаевича и что, вероятно, любовь была причиной ее болезни» (VI, 75). Переоценка происходит на фоне формирования правдоподобного реалистичного психологического состояния родителей, которое переводит повествование из схематичного догматического нравоописания в жанр «действительности».

*Функция* повествования состоит в создании специфической *предрасположенности* каждого героя, стоящего перед лицом неизвестного будущего. В этом заключается спор с Булгариным, у которого «на “обстоятельства” и переносился основной акцент», а «роман строился

как цепь событий и приключений, предполагавших непрерывное перемещение героя в географическом и социальном пространстве» [Вацуро 2002: 418]. Случаю всегда есть место в жизни. Главное, на какую предрасположенность он попадёт. Иногда один и тот же случай может оказаться для одного счастливым, а для другого несчастным, как это показано на судьбе двух героев, оказавшихся в условиях метельного настоящего.

*Генезис* вскрывает формирование характеров, отличающееся по методу от жанровой литературы, где первичным является сюжет, а характеры играют подчинённую роль, и за ними закреплены конкретные роли, действия и диалоги, вытекающие из сюжета. В «Метели» первичными являются характеры, которые сами пишут «сюжет» своей жизни.

*Оператор* — высшее начало.

### Случай и предрасположенность

Повесть начинается с описания читательских пристрастий главной героини. Они и будут определяющими в принятии решений. Так, ключевую роль в её согласии бежать из дома и тайно обвенчаться сыграл план, который Владимир методично излагал ей в письмах в стиле сюжета её излюбленных сентиментальных романов. Это сыграло не последнюю роль в окончательном решении Марьи Гавриловны, уверовавшей, по-видимому, в сюжет как в Бога.

Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые конечно будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: Дети! придите в наши объятия (VI, 71).

Читая такую остроумную пародию на популярный в то время жанр, невольно вспоминаешь реакции пушкинских друзей на «Повести...» Но вот что интересно. Пушкин показывает, что в дальнейшем практически всё так и происходит, только с поправками, сделанными жизнью, которая, словно строгий редактор, потребовала сменить жанр, выписать отношения более правдоподобно и психологично, и в результате

не дочь, а родители осознают свою ошибку и готовы изменить своё решение.

То же относится и к кошмарам Марьи Гавриловны перед побегом, когда «видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться...» (VI, 71–72). «Бледный» и «окровавленный» только со сцены мог бы молить «пронзительным голосом» о венчании. В действительности же у него вряд ли хватило бы сил, чтобы прошептать хоть что-то. Здесь Пушкин также спародировал стиль популярного чтива, словно показывая, насколько прочитанное сжилось с читателем, проникнув в его воображение и став второй реальностью.

«В контексте повести сны могут быть осмыслены только как знаки, поданные Провидением (традиционная для Пушкина 1830-х годов функция сна)», — полагает Кибальник [Кибальник 1995: 73]. Частично так. Но это не единственная функция снов Марьи Гавриловны.

В конце мы действительно узнаём о печальной судьбе Владимира, о том, что он ушёл в армию в 1812 году, был тяжело ранен под Бородином и вскоре умер. Возможно, истекая кровью на траве (битва произошла 26 августа по старому стилю, стало быть, земля была покрыта травой), в последние минуты жизни Владимир действительно думал о Марье Гавриловне. Но в жанре «действительности» эти подробности опущены. «Действительность» «переписана» в приглушённых тонах — информативно и скупое, как в похоронке. «Владимир уже не существовал: он умер в Москве, накануне вступления французов» (VI, 76). Конечно в поле Белкина такое невыразительное сообщение расценивается как недочёт — наподобие того, что в конце «Выстрела» (см. в настоящем издании: «“Выстрел”: дуэль с искусством»). Булгарин развернул бы это куда сочнее! Тот факт, что Пушкин решил эту часть по-другому, говорит о намеренных нововведениях. Приём резкого несоответствия двух типов повествования должен привлечь внимание читателя и дать возможность лучше понять существо жанра «действительности».

Сентиментальный сюжет, зарождающийся в воображении возлюбленных, идёт бок о бок с «действительностью», которая переделывает его на свой лад. Отсюда создаётся впечатление, что романтический сюжет постоянно хромает и сворачивает не в ту сторону. Владимир, казалось бы, всё просчитал и предусмотрел, сумев разработать план,

по которому всё держалось в строгой тайне, и даже нашёл священника, готового повенчать молодых в ближайшее время. Но тут случился «сорокалетний корнет Дравин», согласившийся «с охотою» стать свидетелем на венчании.

В поле Белкина это чистейшей воды подражание Булгарину, ставившему на случай. В предисловии к «Ивану Ивановичу Выжигину», оформленному как «Письмо к Его Сиятельству Арсению Закревскому», Булгарин пишет: «Мой Выжигин есть существо доброе от природы, но слабое в минуты заблуждения, подвластное обстоятельствам — одним словом: человек, каких мы видим в свете много и часто» [Булгарин 1830: XIX]. То же можно было бы сказать и о Владимире. Но только о белкинском Владимире. В пушкинском поле взаимодействие героя и внешних обстоятельств решается по-другому.

Прежде всего, мы не знаем, был ли Владимир «существом добрым от природы». Пушкин не даёт ничего, что помогло бы судить об этом. Мы даже не знаем, как выглядит Владимир, что заставляет особо тщательно анализировать его *внутреннее*. Всё, что мы знаем о нём — это его происхождение, художественные способности и влюблённость в Марью Гавриловну. Вскоре выясняется, что он также был склонен к авантурным поступкам. Согласимся, что уговорить возлюбленную на тайное венчание мог тот, кто имел авантурные склонности. Герой другого типа на это не пошёл бы. В качестве примера возникают в памяти Андрей Болконский и Курагин. Конечно, Владимир не Курагин, но эпизод с Дравиным вскрывает его новые стороны.

Дравин настойчиво «уговаривает» и «уверяет» Владимира сделать то, чего тот делать не должен. «Это приключение, уверял он, напоминало ему прежнее время и гусарские проказы. Он уговорил Владимира остаться у него отобедать и уверил его, что за другими двумя свидетелями дело не станет» (VI, 73). Вопрос: почему Владимир так быстро согласился с формулировкой Дравина о «проказах»? Не потому ли что и ему это напоминало «прежние времена»? Или он на миг забыл, что его случай не имеет ничего общего с «приключением» и «проказами»? Каков бы ни был ответ, он не в пользу Владимира.

Дравин является поворотным моментом повествования. Не случайно его фамилия созвучна английскому *drive* 'стимул, побуждение', что соответствует функции этого героя. Фамилия *Дравин* ещё больше



указывает в сторону родины нравоописания. Это первая значащая фамилия в повести, и она символизирует перелом. Согласие отобедать с Дравиным меняет направление повести.

Напомню, что герои первой половины повествования не имеют фамилий — нам даны только их имена. Значащими в нравоописании всегда были фамилии. Именно они традиционно ориентировали читателя относительно морального облика героев и их функции. Критикуя художественный метод Булгарина, Пушкин пишет:

Г-н Булгарин наказует лица разными затейливыми именами: убийца назван у него Ножевым, взяточник — Взяткиным, дурак — Глаздуриным и проч. Историческая точность одна не позволила ему назвать Бориса Годунова Хлопоухиным, Димитрия Самозванца Каторжниковым, а Марину Мнишек княжнюю Шлюхиной; зато и лица сии представлены несколько бледно (VII, 172).

В отличие от фамилий булгаринских героев, пушкинские фамилии звучат вполне реалистично. Тем не менее в них тоже кроется некий намёк, о котором можно лишь догадываться по ассоциации с функцией героев. Это ново, и это — «встречное течение», на котором достижения предшественников совершенствуются в соответствии с новыми задачами.

С того момента как Владимира убедили, что «сюжет» его помолвки авантюрный, он начинает испытывать повороты судьбы, свойственные героям сентиментально-авантюрного романа.

### Принцип народности

По Пушкину, «климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии» (VII, 28–29). Поскольку климат стоит первым в пушкинском определении, и он же косвенно отражён в названии повести, с него и начнём.

В отличие от жанровой литературы, где описания природы играют подчинённую роль, в «Метели» климат сам является действующим лицом. Это реалистично: если не учитывать климатических особенностей,

можно попасть в затруднительное положение. Климатические условия рождают свои «сюжеты» в каждой культуре. Это и будет одной из особенностей её образа «в зеркале поэзии».

Вмешательство климатических условий в отношения героев «Метели» возникает уже в начале повествования. «Наступила зима и прекратила их свидания; но переписка сделалась тем живее» (VI, 71). Здесь природные условия играют двоякую роль. С одной стороны, они разлучают любящих, а с другой — способствуют росту их душевной близости в участившейся переписке.

Относительно пассивная роль природы сменяется активной фазой, как только герои решают перейти от слов к делу. С этого момента дух зимы являет себя в образе метели, которая в каком-то смысле звучит эхом гусарской попойки и воплощением «проказ».

Природа и характер здесь находятся в том соответствии, которое делает их частью единой культуры.

«Образ правления» находит косвенное воплощение в теме отечества, которой открывается повесть: «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную» (VI, 70). Томашевский уточняет в комментарии: «В рукописи было: “в эпоху, столь живо описанную Ф. Н. Глинкою, перед кампаниею”. Пушкин имел в виду “Письма русского офицера”» [Томашевский 1977–1979, т. 6: 519]. «Письма» Глинки — «не только новаторское комбинированное путешествие, начинающее собой путешествие нового времени, но и летопись роста национального сознания» [Пономарев 2012: 22]. Если герои «Писем» Карамзина — учёные, поэты и философы, то «герои “Писем” Глинки — это император, полководцы и прежде всего генерал Милорадович, адъютантом которого он состоит» [Там же].

Разумеется, в пушкинское время в кругу литераторов отсылка к Глинке прочитывалась сразу. Так же, пожалуй, как поставленное в позиционную близость к ней сообщение, что «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах» (VI, 70). Воспринятые в единстве оба упоминания подводят к теме противостояния России и Франции, которая в дальнейшем проявляется в мотиве войны 1812 года, прямо связанной с образами двух главных героев.

В плане жанра видим то же противостояние французского романа и русской действительности, где метель развеивает французские небылицы. Это относится к развязке повести. Слушая объяснение Бурмина,

«Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux» (VI, 79). Имеется в виду Сан-Прё — герой романа в письмах Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», заканчивающийся смертью героини, вышедшей замуж не за того, кого любила. Вопреки ожиданиям читателя «Новой Элоизы», героиня Пушкина замуж выходит по любви. Впервые в повести её предчувствия не сбылись, что знаменует собой окончательное торжество жанра «действительности» над сентиментальным нравописанием.

Вера венчает ряд перечисленных Пушкиным характеристик, формирующих своеобразие каждой культуры. В повести никаких прямых разговоров или отступлений, связанных с ролью религии нет. Да и сюжет, казалось бы, — сплетение случайностей. Неясно по какому принципу бедный армейский прапорщик Владимир сменяется интригующим гусарским полковником, мало того что раненным, так ещё и с Георгием в петлице и с «интересной» бледностью (не с той ли, с которой Лиза в «Барышне-крестьянке» представляла себе Алексея до знакомства?).

По всем параметрам Бурмин как нельзя лучше подходит на роль романтического любовника. Именно в этом стиле и даётся его описание: «Но все должны были отступить, когда явился в ее замке раненый гусарский полковник Бурмин» (VI, 77). На этой фразе все соответствия с сентиментальным нравописанием заканчиваются. Сохраняются лишь его внешние признаки (загадочность героя, наличие тайны, неизвестность). Они важны как элементы повествования, по которым выстраивается «встречное течение». Само же повествование строится по-другому, словно Белкину не хватило мастерства сделать картину захватывающей и яркой. Всё, кроме окончания, идёт на приглушённых тонах, да и сама развязка слишком быстро обрывает повесть, не расписывая подробностей, столь важных в сентиментализме.

Но в чём же проявляет себя мотив веры?

Сравнивая «Бесы» и «Метель», Гершензон отмечает «новый элемент», появившийся в «Метели». Он определяет метель, как «стихию умную, мудрейшую самого человека», знающую «их подлинную, их скрытую волю — лучше их самих» [Гершензон 1919: 134]. Интеллект стихии, по Гершензону, связан с тем, что «Власть-имущий следил за милой, простодушной Марьей Гавриловной. Она, шая, готова

была сбиться с пути, — он пошлет своего слугу спасти ее. Его слуга — жизнь, метель». Под «Власть-имущим» подразумевается, конечно, Бог. Это вполне соответствует пушкинской концепции природы. Вспомним «Сказку о мёртвой царевне», где королевич Елисей обращается к ветру:

Ветер, ветер! Ты могуч,  
Ты гоняешь стаи туч,  
Ты волнуешь сине море,  
Всюду веешь на просторе.  
Не боишься никого,  
Кроме Бога одного.

(IV, 356)

В пушкинской поэтике ветер подчинён Богу. Он является зачинщиком метелей и буранов и всяких катаклизмов. Но несмотря на свою мощь, он имеет ограниченные возможности. По версии Гершензона, «Власть-имущий» знает, что Марья Гавриловна не испытывает настоящего чувства к Владимиру, что её влюблённость наносная, подражательная, книжная. Бог, конечно, направляет, но не до такой же степени! И вообще, если Присутствие в судьбе каждого сказывалось бы подобным образом, то все счастливые семьи были бы счастливы одинаково, а несчастливых не было бы вовсе.

Тем не менее на первый взгляд всё выглядит так, как предположил Гершензон. Однако, если принять в расчёт и другие, не менее существенные, подробности отношений Марьи Гавриловны и Владимира, картина вырисовывается несколько по-другому.

Во-первых, нельзя забывать, что у Марьи Гавриловны было много общего с Владимиром в плане внутренней жизни. Они были в равной степени чувствительны к искусству, разделяли идеалы сентиментального романа. Ретроспективно мы узнаём, что Владимир действительно был натурой тонкой. Круг его интересов впечатляет. Марья Гавриловна «берегла всё, что могло его напомнить; книги, им некогда прочитанные, его рисунки, ноты и стихи, им переписанные для нее». Безусловно, герои были на одной волне восприятия, у них был свой мир. Книжный или нет — неважно в данном случае. Важно, что чувства их находили

отклик друг в друге. Да и тот факт, что Марья Гавриловна все годы хранила память о погибшем Владимире, говорит о многом.

В тексте можно увидеть, по крайней мере, две причины, по которым судьба разлучила влюблённых. Первая связана с родительским благословением. Решив действовать обманным путём, Владимир лишает себя и Марию Гавриловну этой важной части обряда венчания. Второе может относиться к правилам, связанным с причащением к таинству брака. Накануне причастия молодожены должны исповедаться, а накануне венчания воздержаться от еды и питья с 12 часов ночи. Поскольку венчание Владимира и Марьи Гавриловны было тайным, воздержание от еды Марьи Гавриловны могло быть только частичным, чтобы не навлечь подозрения домашних. Поэтому «в назначенный день она должна была не ужинать и удалиться в свою комнату под предлогом головной боли» (VI, 71).

Совершенно по-иному обстоит дело с Владимиром. Привожу отрывок полностью.

Утром был он у жадринского священника; насилу с ним уговорился; потом поехал искать свидетелей между соседними помещиками. Первый, к кому явился он, отставной сорокалетний корнет Дравин, согласился с охотою. Это приключение, уверял он, напоминало ему прежнее время и гусарские проказы. Он уговорил Владимира остаться у него отобедать и уверил его, что за другими двумя свидетелями дело не станет. В самом деле, тотчас после обеда явились землемер Шмит в усах и шпорах и сын капитан-исправника, мальчик лет шестнадцати, недавно поступивший в уланы. Они не только приняли предложение Владимира, но даже клялись ему в готовности жертвовать для него жизнью. Владимир обнял их с восторгом и поехал домой приготавливаться. Уже давно смеркалось (VI, 72–73).

Итак, с утра Владимир был у священника, где он, скорее всего, был оповещён о воздержании в еде и питье перед венчанием. К Дравину он приехал к обеду или чуть раньше, судя по тому, что Дравин ещё не обедал. Владимир соглашается отобедать (как обедают гусары нам хорошо известно). Сразу после обеда появляются друзья Дравина, которые

«клянутся» Владимиру «в готовности жертвовать для него жизнью». Конечно же, в ответ «Владимир обнял их с восторгом», и высокий градус этих взаимных уверений и обьятий только нарастал, судя по тому, что Владимир уехал не тут же, а когда уже сильно смеркалось. Иными словами, он пренебрѣт всеми правилами перед таинством венчания.

Интересно, что происшествие не послужило Владимиру поводом для раскаяния. По сути, на нём лежала вина и ответственность более, чем на ком-либо другом. Не предложи он план тайного венчания, которое могло разбить сердца родных его невесты, или прояви он больше ответственности и собранности, уехав сразу после получения положительного ответа от Дравина, всё могло бы закончиться не так. Дело, однако, в том, что Владимир не только не понимал своей вины, но и, похоже, винил всех, кроме себя, в чудовищной развязке. Иначе он ни за что бы не написал такого письма. «Он объявлял им, что нога его не будет никогда в их доме, и просил забыть о несчастном, для которого смерть остаётся единою надеждою» (VI, 76). Из письма следует, что он видит себя «несчастливым», а не виновником несчастья. То, что несчастна не менее, а даже более него его возлюбленная, ему и в голову не приходит.

Совсем иначе обстоит дело с Бурминым. Как только он отдался во власть метели, он словно потерял собственную волю. То, как Бурмин описывает венчание, оставляет странное ощущение его невключённости в происходящее. Он механически отвечает на вопросы гусаров и священника, описывая своё состояние Марье Гавриловне как «рассеянность». И это странно. Вокруг него царит оживление, ему что-то кричат, его торопят, а он, даже не поприветствовав подбежавших, не спросив, что происходит и вообще, где он, «молча выпрыгнул из саней и вошел в церковь, слабо освещенную двумя или тремя свечами». На вопрос же батюшки «“Прикажете начинать?”» он «рассеянно» отвечает: «Начинайте, начинайте, батюшка» (VI, 80).

Словно в трансе, Бурмин проходит ритуал венчания, и только окрик невесты приводит его в чувство, да и то ненадолго. Сон накапывает на него, и даже неясно, как долго он не помнил о происшедшем.

Во всём этом Бурмин предстаёт не лучше, а даже хуже Владимира. В результате наказаны все трое, потому каждый виноват по-своему. Теперь им предстоит воочию убедиться, как опрометчивое решение может поломать судьбу и даже жизнь другого.

Почему же Провидение сводит вновь Марью Гавриловну с Бурминым? Во-первых, они повенчаны и дали клятву верности перед Богом. Но это лишь исходные условия. Герои должны прийти друг к другу не в физическом, а прежде всего в духовном пространстве. Они должны вынести урок из прошлого.

Бурмин возвратился с новым опытом. Он пережил ранение на поле боя и появился перед Марьей Гавриловной с «Георгием в петлице». Статут награды гласит: «Ни высокая порода, ни полученные пред неприятелем раны, не дают право быть пожалованным сим орденом: но дается оный тем, кои не только должность свою исправляли во всем по присяге, чести и долгу своему, но сверх того отличили еще себя особливим каким мужественным поступком, или подали мудрые, и для Нашей воинской службы полезные советы... Сей орден никогда не снимать: ибо заслугами оный приобретается» [Статут].

«Георгий в петлице» — та деталь, которая свидетельствует о трансформации героя. Находящийся в петлице орден становится неотъемлемой частью *внутреннего*, олицетворяя доблесть и благородство воина как его неизменные качества. С точки зрения повествования орден олицетворяет национальное, связанное с историей и верой.

Для Бурмина пережитое и высокая награда стали рубежом между периодом «проказ» и «действительностью».

Время, данное Бурмину на осмысление бывшего, пошло ему на пользу. Он признал «преступность» содеянного и желал «отыскать ту, над которой подшутил <...> так жестоко, и которая теперь так жестоко отомщена». Это признак зрелого сознания, понимающего роль ответственности и чести. Знаменательно, что говорит об этом Бурмин просто, тихо, без эффектов, присущих нравоописанию. Это не грешник, ставший праведником (излюбленная схема нравоописания). Это повзрослевший и многое переосмысливший человек.

Добавим к сказанному, что Георгий Победоносец не только защищает от стихий и болезней, но и содействует в поиске правильного пути и обретения веры. С его фигурой связан миф об освобождении девы, приготовленной в жертву змию. Только Владимир здесь ни при чём. Если что-то и выступало в ипостаси «змия» в жизни Марьи Гавриловны, то это «искусительные» романы с неправдоподобными сюжетами.

Развязка: вероятное и неочевидное

Несмотря на то что развязка звучит невероятно и словно взята из сентиментального романа, основная часть её вполне укладывается в жанр «действительности». Вспомним, как появился Бурмин в поместье Марьи Гавриловны. «Он приехал в отпуск в свои поместья, находившиеся по соседству деревни Марьи Гавриловны» (VI, 77). Вероятность того, что молодой человек нанесёт визит семье с незамужней девушкой достаточно велика, в особенности если учесть, что семья была известна, и ещё при жизни Гаврилы Гавриловича дом славился «во всей округе гостеприимством и радушием; соседи поминутно ездили к нему поестъ, попить, поиграть по пяти копеек в бостон с его женою, Прасковьей Петровною, а некоторые для того, чтоб поглядеть на дочку их, Марию Гавриловну, стройную, бледную и семнадцатилетнюю девицу. Она считалась богатой невестою, и многие прочили ее за себя или за сыновей» (VI, 77). Гаврила Гаврилович умер, но всё остальное осталось.

Отмечает ли сказанное факт божественного вмешательства? Нисколько. Даже наоборот. Встреча — условие необходимое. Достаточным будет возникновение чувства. Если всё остальное поддаётся анализу, то эта сфера человеческих отношений находится в области Тайны. В развязке «Метели» акцент на Присутствии, в отличие от западно-европейского романа, где ведущими являются обстоятельства, как в «Новой Элоизе». Присутствие незримо, как в жизни, но иногда проявляет Себя, наподобие того, как это происходит с героями «Метели».

Так Пушкину удаётся объединить на «встречном течении» элементы занимательности популярных романов с основными принципами жанра «действительности» в рамках русской культуры.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ГРАНИЦА ЖАНРОВ

Рассмотренные в хронологической последовательности повести дают возможность лучше увидеть внутренний принцип постепенности жанровых преобразований в «Повестях», а также их цикличность в плане разработки идей Жуковского, звучащих металейтмотивом в «Гробовщике» и продолженных в «Метели». Пушкин сохраняет и развивает принцип Жуковского, наглядно показавшего, как разделение сна и яви в сюжете влечёт за собой и разделение стиля повествования. Как в «Светлане», сны пушкинских героев не являются пророческими, а только отражают их опыт и психологию. К снам прибавляются размышления, мечтания и представления пушкинских героев, что позволяет развить, дополнить и обогатить сделанное в этой области его учителем.

Процессуальный аспект даёт возможность проследить взаимодействие героев на «встречном течении». Так, в «Гробовщике» главный герой с лёгкостью переходит границу жанров, пробуждаясь ото сна, представленного в форме готического нравоописания, и возвращаясь к «действительности», описанной в соответствии с требованиями пушкинской прозы. Пробуждение своё Адриан воспринимает с радостью и благодарностью.

В «Станционном смотрителе» ментальность нравоописательного лубка сохраняет до последней минуты Самсон Вырин. Это стоит ему потери всего, в том числе и жизни. Дуня вырывается из рамок лубка и окунается в «действительность» со всеми её радостями и печалью, отдав долг памяти отцу, придя на его могилу.

В «Барышне-крестьянке» расставания с нравоописанием нет и быть не может. Оно присутствует в жизни героев как игра, светская маска, условность, не прижившаяся на этой «псевдоангломанской» почве.

В «Выстреле» погибает герой авантюрного нравоописания, который по своей природе не смог бы существовать в жанре «действительности».

В «Метели» печальная участь постигает «романического» Владимира, попытавшегося разыграть сюжет тайного венчания со счастливой концовкой, но столкнувшегося с метельной жизнью. Напротив,

Бурмин, словно вышедший из авантюрного жанра, преобразуется внутренне, и «действительность», которая, по Пушкину, повенчана с Творцом, благословляет его.

Завершает ряд жертв нравоописания покойный Белкин. О печальной судьбе некоторых его творений нам поведано в письме его друга к издателю. Как же всё-таки удаётся «Повестям» достичь издателя? На «встречном течении».

## © «Пиковая дама»: вист против фараона

### Психологизм «поэзии действительности»

«Пиковая дама», пожалуй, один из наиболее ярких вызовов жанра «действительности» нравоописанию. Повесть, конечно, невероятно смешная, если читать её не как примитивную страшилку, а очень психологичное и остроумное произведение, развивающее идеи «действительности».

Психологизм является одной из базисных характеристик «поэзии действительности». Это касается не только главных героев, но и групп, взаимодействующих с ними. Групповая психология, как показывает Веселовский, формируется внутри этноса и включённых в него отдельных коллективов. Таким коллективом в повести является мир игроков.

Пушкин сталкивает две разные этнические группы. Немецкое отражено в образе Германна. В жанровой надсистеме это читается как шуточная отсылка к немецкому мистицизму (см. в настоящем издании: «“Гробовщик”: пробуждение литературы “действительности”»), попавшему на русскую почву. «Встречное течение» формируется на загадочном, «потустороннем», готическом, пропущенном сквозь призму «действительности», складывающейся из нюансов атмосферы игорного дома.

Постараемся высветить эти и другие жанровые особенности «Пиковой дамы», до сих пор остававшиеся в тени. Отталкиваться будем от того, что происходящее с Германом неотъемлемо от мира игроков и может быть пояснено только в рамках ментальности их круга, с которой Пушкин был знаком не понаслышке.

### Призрачная фигура

Начнём с ключевого эпизода повести, где призрачная фигура появляется в доме Германна и достаточно чётко и однозначно определяет цель своего визита.

— Я пришла к тебе против своей воли, — сказала она твердым голосом, — но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду, но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже после не играл. Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне... (VI, 233)

Не дожидаясь ответа, графиня «тихо повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями». Сделка состоялась. Германн воспользовался секретом, соблюдая основное правило — не ставить более одной карты в сутки. Стало быть, и на Лизе он тоже собирался жениться. Германн ведь человек чёткий — инженер, этнический немец. Программа поведения — это то, от чего он не отступает, когда цель ясна и методы по её достижению известны.

Германн не то чтобы честен (затеянная им игра бесчестна), а прямолинеен и действует по заранее разработанной схеме. Так, он ставит Лизу в известность относительно содеянного, хотя мог бы и не признаваться, а просто улигнуть с ее помощью, не пообещав ничего определённого. Графиня ведь умерла своей смертью, и подозрение никогда бы на него не пало. Но Германн следует плану во всем и приходит к Лизе, как было условлено, чтобы поставить все точки над «i».

По той же причине он не останавливается на первом крупном выигрыше и даже на втором. А ведь мог бы и удовольствоваться начальным кушем! К чему рисковать и, говоря его же словами, «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее»? Но в том и суть, что в начале повести, когда он проповедует свою теорию, у него нет программы действий по обогащению при помощи карточной игры. А он человек рациональный, на случай надеяться не станет. Только рациональность его особого свойства: он верит в рациональность иррационального, в непоколебимость зыбкого, не допуская, что программа игры, предложенная ему призраком, может не сработать. Германн отнюдь не «поэт, творец фавулы», как его представляет себе Сергей Бочаров, ссылаясь на слово «воображение», постоянно присутствующее в портрете главного героя (см.: [Бочаров 2011]). Вопрос ведь не в наличии воображения, а в том, какого оно свойства.

Воображение у Германна безусловно есть, но оно меркантильно. До поэта ему далеко. Его «сказка» ограничивается видением игорного стола и быстрого обогащения.

Поздно воротился он в смиренный свой уголок; долго не мог заснуть, и, когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман (VI, 220).

Это фантазии существа, имеющего «мало истинной веры», «но множество предрассудков». Всё это к тому, что предрассудки не позволили бы Германну на йоту отклониться от условий, поставленных призраком. Почему же всё срывается? Германн объясняет это загробными кознями старухи. Так, по крайней мере, можно интерпретировать его последнее восклицание «Старуха!». Только вот из монолога призрака явствует, что цель прихода к Германну — желание устроить судьбу Лизаветы Ивановны, которая в случае большого выигрыша могла бы жить не просто безбедно, а по-царски. Так к чему топить Германна, согласного дать бедной Лизе то, чего пожелала графиня? В общем, история с призраком вызывает много вопросов.

Настораживает и то, что кроме этой детально и ярко выписанной сцены, а также рассказа Томского, всё остальное, включая диалоги, отступления, описания и даже действия героев, даётся штрихами, в дымке недосказанностей. Впечатление, что зыбкий и ускользающий физический мир поменялся местами с миром призрачным. Брошенные фразы, беглые взгляды, быстрые обеззвученные объяснения на балу. Кроме Германна, ни о ком ничего определённого не сказано в смысле целей и намерений. Словно Пушкин смазал весь этот малозначимый фон, дабы не заострять внимание на третьестепенном. А может быть, всё как раз наоборот? Может, размытое и есть главное? Это не только интригует читателя (или, наоборот, разочаровывает его), но и подталкивает к рассуждению как необходимому методу прочтения литературы «действительности».

Можно, конечно, всё упростить и свести к полумистическому сюжету с кульминацией и развязкой. Но ведь Пушкин не анекдот о старухе

пересказывает, а кропотливо выращивает своё повествование из неправдоподобных историй, оборванных или заглушенных звуками музыки, диалогов и многого другого, что составляет сложное и многозначное пространство действия. Как отмечает В. Виноградов,

В «Пиковой даме» семантическое многообразие доведено до предела. Художественная действительность образует целую систему движущихся и пересекающихся плоскостей. Их структурное единство не усматривается непосредственно в точной схеме линейных очертаний, а непрестанно меняет формы своей связи и своего понимания, как загадка, у которой правильному решению предшествует множество искусно подсказанных двусмысленных ответов [Виноградов 1980: 176–177].

Взяв это положение за основу, мы и будем двигаться в зоне полуопределенности, изменчивости и многосмысленности, выстраивая гипотезу в рамках карточной игры, ее знаковой роли в конце XVIII — начале XIX века и собственно пушкинской причастности к миру игроков.

История, рассказанная в кругу картёжников

Итак, мистическая история трёх карт озвучена игроком в пространстве игроков. Круг сей известен Пушкину не понаслышке. «Всеволожский Н. играет; мел столбом! деньги сыплются!» — пишет он П. Мансурову 27 октября 1819 года об одном из основателей «Зеленой лампы», где, как известно, литературная жизнь шла вперемешку с кутежами и карточной игрой. «Весной 1820 года Пушкин “полупродал, полупроиграл” Всеволожскому рукопись своих стихотворений, подготовленную к печати. После долгого ожидания поэт наконец получил ее обратно в марте 1825 года» [Черейский 1999: 84–85]. Вот такие ставки делались Пушкиным в ранние годы, и на этом его отношения с картёжным миром не прекратились.

Детали, касающиеся специфики окружения, в которое попадает Германн, типичны для мира, в котором бывал и сам Пушкин. Игроку они могут сказать многое, а вот обычный читатель может и не придать им должного значения. Поэтому придётся останавливаться

по возможности на каждой неувязке и недомолвке, считая это не упущением автора, а одним из приёмов жанра «действительности», направленным на то, чтобы читатель задавался вопросами. Ответы, разумеется, могут быть самыми разными, поскольку повесть предполагает гипотетические интерпретации. Но обращение к картёжному миру с его спецификой не менее важно, чем размышления умозрительно-го толка.

Первый вопрос, возникающий в этой связи: как мог Томский в кругу картёжников поведать то, что потенциально ставило под угрозу его бабушку? Неужели он и впрямь не понимал природу страстей, владеющих игроками? Верится с трудом. Отчаяние графини, о котором он говорил, типично для любого из его слушателей, готовых пойти на всё, чтобы отыграться. Причём сама история довольно сомнительная и скорее похожа на шутку, в чём старая графиня и пыталась уверить Германа, которому к тому времени было уже не до шуток.

Главный герой этой фантастической истории — граф Сен-Жермен, французский алхимик и авантюрист, — однозначно ассоциируется с шарлатанами: «Вы знаете, что он выдавал себя за Вечного Жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня, и прочая. Над ним смеялись, как над шарлатаном» (VI, 212). Так уже в самом начале формируется, говоря в музыкальных терминах, неустойчивое трезвучие «смех» — «шарлатанство» — «карты», разрешающееся в устойчивое — «это была шутка».

Неправдоподобный налёт лежит не только на описании фигуры Сен-Жермена, но и на всей истории. Например, существование Сен-Жермена Томский «подтверждает» записками Казановы — ещё одного известного авантюриста и сочинителя. Упоминание Казановы ставит под вопрос платонический характер отношений графини и Сен-Жермена. Тем более что, пригласив Сен-Жермена к себе, блистательная красавица, «la Vénus moscovite» (т. е. московская Венера) описывает «ему самыми чёрными красками варварство мужа» и говорит, «что всю свою надежду полагает на его дружбу и любезность» (VI, 212). Как она в результате рассчиталась с герцогом Орлеанским, останется между теми, кто был в курсе. Но Томский явно хочет убедить своих друзей в истинности этой фамильной истории и в подтверждение рассказывает вторую, сославшись на своего дядю, графа

Ивана Ильича, отчаянного игрока, поклявшегося честью в правдивости своих слов. Герой нового рассказа — покойный Чаплицкий, которому бабушка помогла отыгаться, почему-то «сжалившись» над ним. Причины бабушкиной жалости, которая вообще-то «была строга к шалостям молодых людей» (VI, 213), никто не выяснял, но, судя по всему, в обоих случаях речь шла о денежной помощи.

Но оставим пока графиню с её прошлыми похождениями и отправимся за Томским, чтобы выяснить, с какой стати он пустил слух о трёх картах.

### ТОМСКИЙ

Возможно, Томский тоже хотел пошутить. Но тогда он полный болван, не ведающий, к чему подобные шутки могут привести в кругу игроков. Это все равно что пошутить в кругу искателей кладов о том, что в сейфе у кого-то из родных хранится карта острова сокровищ. В противном случае у Томского была скрытая цель, и рассказ должен был раззадорить игроков. Попытаемся в этом разобраться.

Сразу после сцены у Нарумова Пушкин приводит нас в дом графини. Туда же приходит и Томский. Какова цель этого визита? Томский просит позволения представить графине одного из своих приятелей, а именно Нарумова, того самого, у которого была рассказана история о трёх картах. Прослушав историю, Нарумов воскликнул: «Как! <...> у тебя есть бабушка, которая угадывает три карты сряду, а ты до сих пор не перенял у ней её кабалистики?» (VI, 212). Так не «перенять ли кабалистику» у бабушки затеял Нарумов? И почему об этом знакомстве хлопочет Томский?

Ещё ряд любопытных деталей всплывает в сцене визита к графине. Как известно, она не отличается крепким здоровьем, и домашние стараются по возможности скрывать от нее всё то, что может её расстроить, в частности, известия о смерти близких друзей. Но Томский так рассеян, что просто-напросто забывает об этом правиле, удивляясь бабушкиной (но не своей!) забывчивости.

— ...Кстати: я чай, она уж очень постарела, княгиня Дарья Петровна?



— Как, постарела? — отвечал рассеянно Томский, — она лет семь как умерла.

Барышня подняла голову и сделала знак молодому человеку (VI, 215).

К счастью, «графиня услышала весть, для нее новую, с большим равнодушием» (VI, 215). Кстати сказать, эпитет «рассеянный» появляется во второй раз в описании поведения некоторых игроков у Чекалинского, который «записывал проигрыш, учтиво вслушивался в их (игроков. — В. З.) требования, еще учтивее отгибал лишний угол, загибаемый *рассеянною* рукою» (курсив мой. — В. З.) (VI, 235). В этом контексте под «рассеянной рукою» подразумевается рука шулерская. Это притворная рассеянность, которая должна насторожить опытного игрока. У Нарумова «в рассеянности» сидят игроки перед пустыми приборами. Там «рассеянность» связана с утомлением. Или это тоже игра? И какого же типа рассеянность была у Томского? Однозначного ответа нет. Но невзирая на рассеянность, вопрос Лизы не является ли Нарумов инженером, не остался без внимания. Томский моментально отреагировал на него, продолжая думать об этом, и покинул графиню слегка озадаченный: «Простите, Лизавета Ивановна! Почему же вы думали, что Нарумов инженер? И Томский вышел из уборной» (VI, 215).

### Три версии

Почему вопрос Лизы озадачил Томского, и как это увязывается с историей трёх карт и желанием представить Нарумова старой графине? Вопрос имеет смысл только в поле жанра «реальности», неотъемлемого от *рассуждения*. В поле готического жанра неясности подобного рода относятся на счёт сверхъестественного, сплывающего все карты. Любое прочтение имеет смысл, потому что Пушкин, виртуозно владея обоими жанрами, даёт картину настолько двойственную, что один увидит на ней старуху, а другой — молодую девушку. Но перейдём к гипотетическим ответам на поставленный выше вопрос.

Версия первая. Томский хотел выудить тайну у бабушки, но был уверен, что она никогда не раскроет её, как подтверждает и история с сыновьями. По признанию Томского, «у ней было четверо сыновей,

в том числе и мой отец: все четыре отчаянные игроки, и ни одному не открыла она своей тайны; хоть это было бы не худо для них и даже для меня» (VI, 212).

Окончание фразы довольно любопытно. Почему — «даже»? Противопоставляется ли Томский «отчаянным игрокам»? Судя по всему, Томский не из числа азартных игроков. В тексте нигде не упоминается его страсть к игре или прошлые проигрыши. Похоже, он ведёт умеренный образ жизни и влюблён в княжну Полину, притом серьёзно, свидетельством чему является его женитьба на ней. Конечно, в таком положении деньги не помешают — ведь в семье отчаянных игроков они, как правило, не водятся. Женитьба же, как мы помним, происходит только после смерти графини, что вполне может быть связано с получением долгожданного наследства.

Сообщение о женитьбе становится завершающим аккордом в повести. Это даёт повод к размышлениям, поскольку происходит смещение фокуса с ведущей пары на Томского и Полину. Куда естественнее было бы вынести в конец информацию о судьбе Лизы и Германна и на этом поставить точку. Но Пушкин решает по-другому. Почему?

Возможно ли, что все это время он действовал как фокусник, переключая внимание читателя с главного на второстепенное, и только в конце слегка расставил акценты? Может быть, история вовсе не о Германне, а о том, как Томский пытался раздобыть денег? Это рассуждение общее для трёх версий. Возвращаясь к первой версии, можно предположить, что Томский решает заинтересовать одного из своих приятелей и, если дело выгорит, стать обладателем тайны. Учитывая, что каждый может воспользоваться ею только раз, вопрос о соперничестве друзей отпадает. Такая версия маловероятна, судя по предрасположенности Томского к интриге. Такого типа характер не мог быть настолько легковёрным, чтобы принять бабушкины сказки за чистую монету.

Версия вторая чуть отличается от первой, но по результату они совпадают. По этой версии Томский в курсе, что анекдот о бабушке шутка, но, зная слабость графини к мужскому полу, решает познакомиться её со своим приятелем-игроком в надежде, что она «сжалится» над симпатичным молодым человеком, как некогда «сжалилась» над

Чаплицким, испытав к нему симпатию, и деньги в результате можно будет поделить.

Третья версия кажется мне наиболее вероятной. По ней вся история изначально направлена на Германна, которого пытаются вовлечь в игру, убеждая в том, что игра будет «наверняка», если графиня откроет тайну карт. Мне слабо верится, что ушлые игроки вроде Нарумова могли попасться на удочку «трёх карт». Он мог бы только согласиться завоевать симпатию графини по просьбе Томского. Но это был бы запасной вариант.

Скорее всего, азартного, но не играющего пока Германна хотели «раскрутить», учитывая, что он является обладателем «маленького капитала», доставшегося ему от отца, притом капитала нетронутого, включая и проценты, которых «Германн не касался». О какой сумме может идти речь? Судя по тому, что Германн сразу поставил на карту у Чекалинского, она составляет не менее 47 тысяч рублей. Он удваивает эту сумму во второй день. Недавно, читая историю династии купцов Прохоровых, я наткнулась на рассказ о том, что «когда сыновья выросли, то с общего согласия 20 апреля 1824 года Екатерина Прохорова произвела “любовный” раздел и выделила им неравные доли из семейного капитала — от 47 тысяч до 91 тысячи рублей». Стало быть, 47 тысяч, которыми обладал Германн, были немалой суммой. Она явно представляла интерес, тем более что в то время

...падение курса бумажных денег привело к резкому удорожанию жизни, особенно в Петербурге. В первой половине XIX века убогая комната с мебелью, отоплением, самоваром и прислугой стоила в столице пять рублей в месяц, обед обходился в пятнадцать-двадцать копеек. Очевидно, что для основной массы чиновников прожить на одно жалованье было трудно, а содержать семью практически невозможно <...>. Прилично содержать семью можно было лишь при доходах не меньше 6000 рублей в год (в конце XVIII века для этого было достаточно 3000 рублей). Такому уровню жизни соответствовало жалованье чиновника, занимавшего должность не ниже директора департамента министерства [Писарькова 2004: 366].

Окружение Германна включало в себя и служащих, и дворян, а общая картина упадка распространялась на всех. Не на это ли намекает и Томский, говоря о том, что ему не помешали бы деньги?

Вопрос в том, намеревались ли Томский и его компания раскрыть Германна, чтобы потом поделить капитал. Нет, речь не о детективе. Пушкин детективов не писал. Не писал он и рассказов о привидениях. Пушкин писал о том, с чем лично сталкивался, о чём знал и что понимал. Вопрос в том, *как* он об этом писал и свойственно ли ему в принципе прятать между строк то, что требует нестандартного подхода от интерпретатора? Ответ на это давно дали пушкинисты и повторяться тут излишне. В «Пиковой даме» Пушкин развивает повествование при помощи скупых, отобранных, точных, но не однозначных деталей, имеющих первостепенное значение в жанре «действительности». Для того, чтобы в нём работать, нужно знать реалии.

Пушкин был в гуще не только литературного, но и картёжного мира, которые пересекались. Он знал эту кухню изнутри со всеми её нюансами, которые не могли не отразиться в повести. Поскольку автор этой статьи не имел опыта игроков, пришлось обратиться к источникам, содержащим информацию о некоторых теневых сторонах картёжного мира.

В статье Евгения Вышенкова, опубликованной в «Фонтанке» — Петербургской интернет-газете — приводится интервью с крупнейшим ленинградским шулером по кличке Бегемот, который утверждает, что Германн в «Пиковой даме» «погорел на скрупулезно отработанном шулерском приеме, именовавшемся в Ленинграде “качалка”» [Вышенков 2012]. Бегемот свидетельствует:

Постановка Пушкина нами исполнялась. Научился ей в Харькове в конце 50-х, когда там гастролировал столичный шулер эпического дарования Боря Альперович. Так что парни нашей масти «Пиковую даму» никогда до дыр не зачитывали. Дело в повести начинается в покоях Нарумова. То есть на дворянском катране. Туда постоянно заглядывает немец Герман. Он никогда не играет, но «смотрит до пяти часов», а не ведется. В то же время признается, что игра занимает его сильно. Таких называли дармовыми, то есть наивными. А так как Герман жил на жалованье военного

инженера, то и «безвоздушными», то есть безденежными. Герман щеголял бережливостью. Так что игровые вначале подсуетились и прознали, что за душой у него имеется в наследстве имение (здесь неточность. — В. З.). С этого момента и начинается классическое исполнение старинной разводки, где кульминацией является технический трюк — «качалка». Томский, как бы случайно, начинает рассказ о своей бабушке... <...> Сперва Герман сомневается. Тогда <...> хозяин заведения Нарумов, который не может быть не в курсе всех лукавых делишек на своей территории, а именно с них он фактически и живет, подталкивает в беседе Томского, и тот все же добывает, что бабуля секрет редко, но раскрывает [Вышенков 2012].

Итак, расклад видится следующим. Инициатором разговора является Нарумов. Повесть начинается с его подначивания Сурина, проигравшегося «по обыкновению»:

- Что ты сделал, Сурин? — спросил хозяин.
- Проиграл, по обыкновению. Надобно признаться, что я несчастлив: играю мирандолом, никогда не горячусь, ничем меня с толку не собьешь, а все проигрываюсь!
- И ты ни разу не соблазнился? ни разу не поставил на руте?.. Твердость твоя для меня удивительна (VI, 210).

Тут же к нему подключается один из гостей, переводя как бы незначай разговор на Германна: «А каков Германн! — сказал один из гостей, указывая на молодого инженера» (VI, 210). И с этого момента все внимание переходит на инженера.

Всё это в соответствии со схемой «разводки», в которой участвуют, как правило, несколько человек. Упоминание о том, что повесть Пушкина служила своего рода «сценарием» для подобных вещей, соответствует высказыванию Пушкина после выхода повести. Седьмого апреля 1834 года Пушкин поместил следующую запись в своём «Дневнике»: «Моя “Пиковая дама” в большой моде. Игроки понтируют на тройку, семерку и туза. При дворе нашли сходство между старой графиней и кн. Натальей Петровной и, кажется, не сердятся...»

(цит. по: [Раков 2001: 8]). С тех пор, как видим, модель актуальности не утратила.

Но вернёмся к началу повести, к эпизоду в доме старой графини, куда Томский забегает, чтобы попросить представить ей Нарумова. Там происходит краткий разговор между нею и внуком, в ходе которого она просит Томского прислать ей «какой-нибудь новый роман» (VI, 215). На просьбу бабушки Томский не откликается. Он куда-то торопится и при этом очень озадачен предположением Лизы о том, что приятель, которого он собирается представить графине, — инженер. Любопытно также, что, получив согласие графини, Томский так и не представляет ей Нарумова. Более того, Нарумов вообще бесследно исчезает из поля зрения и появляется только в конце, когда приводит Германна в дом Чекалинского. А на балу вместо его знакомства с графиней нам предложены две другие сцены.

### На балу

На балу Томский разговаривает по очереди с двумя героинями — Лизой и княжной Полиной.

Что нам известно об отношениях Томского и княжны? Не так уж много. Но и не мало. Конечно, повествование о них ведётся пунктирно, и многое приходится домысливать. Неясности вокруг их отношений больше, чем ясности. Одно лишь чётко проступает в дымке происходящего: оба чем-то серьёзно озабочены.

Внешне размолвка влюблённых похожа на сцену ревности. Но не исключено, что только внешне. Некоторые детали позволяют полагать, что не всё так, как это может выглядеть со стороны. Перечитаем отрывок, связанный с размолвкой.

В самый тот вечер, на бале, Томский, дуясь на молодую княжну Полину <sup>\*\*\*</sup>, которая, против обыкновения, кокетничала не с ним, желал отомстить, оказывая равнодушие: он позвал Лизавету Ивановну и танцевал с нею бесконечную мазурку. Во все время шутил он над ее пристрастием к инженерным офицерам, уверял, что он знает гораздо более, нежели можно было ей предполагать, и некоторые из его шуток были так удачно направлены,

что Лизавета Ивановна думала несколько раз, что ее тайна была ему известна (VI, 227).

Итак, княжна Полина «против обыкновения» (!) кокетничает с другим, а Томский в отместку ей выбирает... ту, которая «в свете играла самую жалкую роль», которую все «знали и никто не замечал», которая на балах «танцевала только тогда, как не доставало *vis-à-vis*» и которую «дамы брали <...> под руку всякий раз, как им нужно было идти в уборную поправить что-нибудь в своем наряде» (VI, 217). Не правда ли, странный способ отомстить княжне? Трудно поверить, что на балу не нашлось кандидатуры более подходящей.

И разговор у них завязывается тоже весьма странный. Томский постоянно подшучивает над Лизой, интригует ее намёками. Он довольно игрив и вообще мало похож на человека, который «дуется» на свою возлюбленную, кокетничающую с другим. Под видом пустой болтовни он обнаруживает знание деталей то ли затем, чтобы смутить девушку, то ли затем, чтобы заронить в ней сомнения и вызвать опасения:

— Этот Германн, — продолжал Томский, — лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния. Как вы побледнели!.. (VI, 228)

Здесь, как и в описании Сен-Жермена, Томский ставит Германна в один ряд с фигурами выдающимися и мистическими. И число три присутствует, только это уже не три карты, а три злодеяния. Впечатление, что Томский использует одну и ту же схему для обоих рассказов. При этом он следит за реакцией Лизы, словно желая увериться в том, что слова его возымели действие. В качестве доказательства своей осведомлённости он называет имя Германна. Правда, Германн в его рассказе выступает в качестве «приятеля» какого-то другого человека, якобы влюблённого в Лизу, но это лишь игра, в которой Германн и «приятель» переставлены местами.

Рассказ Томского даёт возможность составить представление о нём самом. Перед нами игрок, умеющий интриговать и блефовать. Ему что-то известно, и он пытается выведать больше.

## Вист в задних комнатах

Мы подходим к тому, что Пушкин ведёт двойную линию, по-разному развивая сюжет «Пиковой дамы» на уровне текста и подтекста. Всё, что лежит на поверхности и отвечает за динамику сюжета, за зрелищность, за столкновение «с силой мощной и иррациональной, зачастую осмысляемой как демоническая» [Лотман Ю. 1992, II: 400], относится к готическому жанру. С ним связан и «фараон» как модель отношений человека и внешнего мира. Ситуация «фараона» исчерпывающе раскрыта в основных трудах литературоведов и пересказывать то, что стало уже классикой пушкинистского анализа, не имеет смысла. При желании эти работы можно перечитать самостоятельно.

Здесь я буду говорить о том, что никогда не привлекало внимания корифеев и что не было детально разработано в приложении к повести, ее скрытому сюжету и архитектонике. Речь пойдет ещё об одной карточной игре, менее заметной, но не менее значимой для повести, а именно — о висте.

В вист, считавшийся наиболее сложной, интеллектуальной игрой в России XIX века, играют в доме у Чекалинского «несколько генералов и тайных советников». В отличие от популярного и зрелищного фараона, ставшего центром всеобщего внимания, вист скрыт от публики, и ему в повести сопутствует эпитет «тайный», относящийся к тайным советникам. Фараоном захвачены все, и даже игроки в вист на какое-то время отрываются от карт, «чтоб видеть игру, столь необыкновенную». Фараон усиливает ощущение мистики, тогда как вист, связанный с расчётом и запоминанием карт, относится к интеллектуальной сфере. «Чтобы прослыть хорошим игроком в вист, следует научиться запоминать ходы как противников, так и своего партнера. Главное в висте — запомнить 26 карт своих и своего партнера, порой карты приходится угадывать» [Комисаренко 2003: 105].

Вист в XIX веке числился в списке игр, подавших «просьбы о помещении их в службу степенных солидных людей» [Лотман Ю. 1992, II: 394]. В своем «Критическом и систематическом словаре придворного этикета» Жанлис пишет: «Будем надеяться, что хозяйки гостиных проявят достаточно достоинства, чтобы не потерпеть у себя азартных игр: более чем достаточно разрешить бильярд и вист» (цит. по: [Там же: 393]).



Одно из коренных отличий виста от фараона состоит в том, «что вист, который еще у Страхова числится как игра “в службе степенных и солидных людей”, — не средство быстрого и немотивированного обогащения» [Лотман Ю. 1992, II: 406]. В. Виноградов отмечает:

Сущность игры в фараон в «российском сочинении» «Жизнь игрока, описанная им самим, или открытые хитрости карточной игры» (М., 1826–1827) изображается в таком диалоге между комическим персонажем — землемером Дуралевичем и рассказчиком — игроком. Дуралевич не знал, «что ставить на карту». «Это очень просто, — возразил я, — выдерни наудачу какую-нибудь, положи ее на стол, а на нее наклади сколько хочешь денег. Я из другой колоды буду метать две кучки; когда карта подобная твоей выдет на мою сторону, то я беру твои деньги: а когда выпадет на твою, то ты получишь от меня столько же, сколько ставил на свою карту» (т. II, с. 199). Сторона банкومتта — правая, сторона понтёра — левая. Выбор карты всецело зависит от понтёра [Виноградов 1980: 178].

Совершенно иная ситуация представлена в висте.

В вист, как правило, играют четвером; два партнёра располагаются друг напротив друга. Для этой игры используется полная колода карт (52 карты), и каждому из участников раздают по 13 карт. Карточная иерархия — традиционная. Туз, король, дама и валет козырной масти называются онёрами. Во время игры они засчитываются как взятки. В вист играют не каждый за себя, а двумя командами, и цель каждой команды — заполучить как можно больше взяток. В каждой команде есть тот, кто обязан собирать и записывать взятки. Запись должна вестись строго по правилам, чтобы отражать происходящее и правильно вести счёт. Как видим, на игрока в висте возложена ответственность за течение игры, и роль случайности в сравнении с фараоном сводится к минимуму. Она связана лишь со сдачей карт и онёрами. Но серьёзные игроки в вист зачастую пренебрегают онёрами, относясь с презрением к элементу случайности, которые те вносят, и в современной игре они нередко опускаются.

Игра в паре требует от партнеров особого напряжения и собранности. Играющий в вист должен запоминать ходы не только соперника, но и напарника. Карты напарника приходится постоянно

просчитывать, а иногда и угадывать. Эта игра рассчитана на недюжинный интеллект, включая способность к анализу, предельное внимание к происходящему, хорошую память и математические способности. От игрока в вист требуется умение проанализировать ситуацию, выбрать правильную стратегию и тактику, разгадать стратегию и тактику противника, не сделать ошибки.

Говоря в терминах игры, на балу разыгрывается нечто напоминающее «вист втроём»: Томский с княжной Полиной играют против Германна с Лизой. При этом Германн реально не присутствует — упоминается лишь его имя как «напарника» Лизы. Это и есть ситуация карточного «болвана», или виста втроём, когда участие принимают три игрока, а место четвертого занимает «болван», то есть подразумеваемый четвертый игрок. Его карты открыты. Все остальное происходит по правилам стандартного виста. В этом смысле сумма знаний Лизы и Томского о Германне аналогична открытой карте.

По окончании мазурки Томский оказывается в паре с княжной, но не по своей воле, а вытягивая жребий:

Подошедшие к ним три дамы с вопросами — *oubli ou regret?* — прервали разговор, который становился мучительно любопытен для Лизаветы Ивановны. Дама, выбранная Томским, была сама княжна \*\*\* (VI, 228).

В комментариях читаем:

*Oubli ou regret?* — Предлагающие этот вопрос дамы заранее улавливались, какое слово принадлежит какой даме. Кавалер, выбравший слово, должен был танцевать с дамой, которой принадлежало выбранное слово (VI, 530).

Это значимо для нас, поскольку в висте партнёры также меняются и партнёрство устанавливается по жребию. В результате Томский вновь с княжной, а Лиза остаётся со своими думами о Германне, то есть с «болваном».

Интересно, что «партнёрство» Томского и княжны выражено и в их именах, близость которых проступает при сопоставлении французского

варианта имени Томского и русского варианта имени княжны: Paul (так называет своего внука графиня) и Полина.

«Неслышный» диалог Полины и Томского во время мазурки — также одно из проявлений «молчаливого» виста, его метафора. Название игры (*whist*) означает ‘спокойный, молчаливый, внимательный’. В висте партнёры не имеют права переговариваться или обмениваться какими-либо репликами относительно карт. Во время танца между Томским и Полиной происходит какое-то объяснение, которого мы не слышим, поскольку музыка заглушает говорящих. Для читателя диалог беззвучен, можно только догадываться о его направленности.

Она успела с ним изъясниться, обежав лишний круг и лишний раз повертевшись перед своим стулом. — Томский, возвратясь на свое место, уже не думал ни о Германне, ни о Лизавете Ивановне (VI, 228).

О чем же он думал? По-видимому, о том, что ему сказала Полина. О содержании сказанного узнать невозможно, зато можно сделать вывод, что оно возымело действие на Томского. Деталь в данном случае играет ту же роль, что в висте взятка — её нужно «взять», то есть выделить для себя, отложить и запомнить, чтобы потом связать с другими.

В висте взятки кладутся лицом вниз, так что запоминать карты следует сразу. Перед следующей взяткой разрешается посмотреть на карты только предыдущей взятки. Просмотр взятки и их запоминание необходимо для дальнейших подсчётов и создания целостного представления о происходящем. В начале главы сказано, что Полина, «против обыкновения, кокетничала» с кем-то. В этих нескольких словах передано многое. Во-первых, произошла размолвка; во-вторых, это случилось до бала, иначе все заметили бы ссору. В тексте говорится, что обиженной стороной был Томский, но это взгляд стороннего наблюдателя. И слуху о кокетстве Полины с кем-то другим нельзя доверять в полной мере, поскольку и он может быть ложным впечатлением. И вообще, с кем разговаривала она так долго и о чём? И не этот ли разговор она передала потом Томскому?

Беседа Полины с неизвестным была достаточно длительной. Она продолжалась все то время, что Томский танцевал с Лизой «бесконечную

мазурку». И таким же длительным был разговор с Томским, судя по тому, что Полине понадобилось обежать «лишний круг и лишний раз» повертеться «перед своим стулом». Заметим, что об ответной реакции Томского не сказано ничего. Впечатление, что он только выслушал её и возвратился на своё место в задумчивости. Знаменательно, что после этой сцены о Томском упоминается только в конце повести и только в связи с его женитьбой на Полине. Кажется, даже в доме Чекалинского он не присутствует. А ведь там собралось довольно большое общество любителей поиграть, включая и его друзей! Не является ли его загадочное отсутствие результатом разговора с Полиной, которая выдала ему «строгача»? Но за что? Явно не за мазурку с Лизой. Тогда остаётся только что-то, связанное с Германном. Но это так и останется в плане догадок и гипотез, как многое в висте.

Введя вист в повествование, где на первом плане царит фараон, Пушкин удачно совмещает элементы триллера (аналог фараона) с серьёзной литературой (аналог виста), умея, не снижая качества, потрафить и массовому читателю, от спроса которого зависит издательское дело, и серьёзному.

### Германн и Наполеон

Ещё одна игра всплывает на поверхность в связи с карточной атмосферой «Пиковой дамы». О ней также никогда не упоминалось в литературе. Намёк на неё — в сравнении Германна с Наполеоном. Почему Томский сделал это сравнение? Германну явно далеко до гениального стратега, на которого он якобы смахивает в профиль. Сравнение Германна с Наполеоном обычно трактуется как намёк на историческую аллюзию. Виктор Есипов правомочно отмечает:

Фанатическая преданность идее, чрезмерно развитое честолюбие, подчеркнутое наполеоновским профилем, — такие качества Германна могли быть почерпнуты Пушкиным из реальной жизни, у реальных людей, составлявших его окружение, у знакомых. Например, у Пестеля, который также, кстати сказать, имел немецкое происхождение [Есипов 1989: 203].

В свете карточной игры к этому логично будет добавить аллюзию, связанную с картами. Именно она, на мой взгляд, лучше высвечивает иронию по отношению к этому квазинаполеоновскому типу.

«В самом заглавии “Пиковая дама” слиты три предметно-смысловых сферы, три плана сюжетного движения. В общей речи “пиковая дама” — название, термин карты. Следовательно, это имя влечет непосредственно за собой ситуацию карточной игры», — пишет В. Виноградов [Виноградов 1980: 177]. По аналогии можно говорить, что и имя Наполеона в контексте картёжной атмосферы также «влечет за собой ситуацию карточной игры». Имеется в виду игра «Наполеон», или «Клад Наполеона», весьма популярная в XIX и начале XX века. Она довольно проста и не требует интеллектуальных затрат и знания других игр. В игре принимают участие от двух до шести человек. Количество карт в колоде — 36. Задача игроков — не дать объявившему игру взять объявленное количество взяток. В центре стола ставится коробка с деньгами, которая и называется «клад Наполеона». Он достаётся тому, кто помимо объявленных пяти взяток заявит ещё, что идёт на Наполеона. Сделать это он может только в случае, если у него есть пять верных взяток. Иначе он должен будет внести в кассу ту сумму, которая там имеется.

Карточный Наполеон — это тот, на которого идут. В этом смысле Германн играет двоякую роль. С одной стороны, он «объявляет игру», направляясь за своим кладом. Но, как и в Наполеоне, ему не дают взять объявленное количество взяток. С другой, он сам является мишенью — «коробкой» с «кладом». Слово «клад» в связи с ним появляется в конце повести: «Он хотел в открытых игрецких домах Парижа вынудить клад у очарованной фортуны» (VI, 234). Связав сравнение с Наполеоном, упоминание Франции и существительное «клад», получаем «Клад Наполеона».

### Призрак с физическими характеристиками

Рассказ о трёх картах сыграл роковую роль в жизни Германа. Страсти, закупоренные в его душе, вырвались наружу и практически лишили рассудка этого рассудочного героя. То у него возникает «галлюцинация у гроба» [Виноградов 1941: 596], то его посещает призрак в ночной

комнате... Правда, насчёт призрака нельзя быть в полной уверенности. «Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром злых и враждебных человечеству духов», — пишет Достоевский в письме к Ю. Абаза 15 июня 1880 года [Достоевский 1988: 192]. Подобная двойственность привлекает, поскольку она присуща жизни вообще. Тем не менее жанр «действительности» позволяет поразмышлять на эту тему.

То, что Германн в этот день напился «против обыкновения своего» и «крепко уснул», «не раздеваясь», даёт основания литературоведам говорить, что «все это только показалось Германну» [Виноградов 1941: 597]. Однако из текста это не явствует. Во-первых, Пушкин уточняет, что Германн уснул «крепким сном», то есть сном, который дал ему возможность проспать. Крепкий сон — это «наступающее через определённые промежутки времени физиологическое состояние покоя и отдыха, при котором почти полностью прекращается работа сознания, снижается реакция на внешние раздражения» [БСТ 2004: 1234].

Пушкин всячески подчеркивает, что в момент пробуждения Германн не был пьян и действовал как протрезвевший человек. Он смотрит на часы, чтобы понять, который час. Он чётко видит циферблат и отмечает, что уже «без четверти три». К этому времени «сон у него прошел» (VI, 232), и он садится на кровать, думая о похоронах старой графини. Более того, он боковым зрением замечает, что делается за окном. В конце он записывает своё видение, что свидетельствует о состоянии, позволяющем связно излагать мысли на бумаге. Ни в одной сцене Пушкин не давал такой определённости в описании состояния своего героя, настойчиво показывая, что тот не грезит.

Германн подмечает все детали, которые не путаются и не размываются, как это происходит в уме человека не проспавшегося. Он увидел, как «кто-то с улицы взглянул к нему в окошко, — и тотчас отошел», а «чрез минуту услышал <...> что отпирали дверь в передней комнате» (VI, 232). Здесь хочется обратить внимание на глагол «отпирать», употребленный во множественном числе, словно отпирающих было несколько. Множественное число настраивает именно на посетителей, а не посетителя. Я подчеркиваю — *настраивает*, а не однозначно

предполагает наличие нескольких гостей. Пушкин ничего не описывает однозначно. Всё есть игра между значениями, во всём полуопределённость.

Глагол даётся в совокупности с другими деталями, которые располагают к тому или иному прочтению. Лично у меня при чтении этого эпизода всегда складывалось ощущение, что здесь участвует несколько человек. У И. Роднянской это же ощущение «компаний» передано сопоставлением со свитой Воланда и метафорой «насмешливых сил ада» [Роднянская 2015]. Но это уже готическое нравописание. Мы же будем оставаться в рамках жанра «действительности».

Итак, «визитеров» было несколько. Во-первых, в комнату вошла старуха, а посмотревший в окно старухой не был. В противном случае Пушкин написал бы во второй раз, что, уходя, «старуха посмотрела в окно». Ведь после посещения графини Герман уж точно узнал бы ее в окне. Во-вторых, пока отпирали дверь, Германн «думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки» (VI, 232). Это означает, что дверь отперли не сразу, с ней немного повозились в темноте, как может возиться незнакомец или не совсем трезвый человек. «После Германн проверит: “Дверь в сени была заперта”. Получается, что через запертую дверь прошли они оба», — пишет Сергей Бочаров, сравнивая появление призрака с описанием проникновения Германна в дом графини [Бочаров 2011].

Однако в пушкинском тексте ясно сказано, что дверь в комнаты отпирали и потом захлопнули. Что же до проникновения Германна в дом графини «через запертую дверь», то у Пушкина ничего такого нет. В записке Германну Лиза ясно говорит:

Как скоро графиня уедет, ее люди, вероятно, разойдутся, в сенях останется швейцар, но и он обыкновенно уходит в свою каморку. Приходите в половине двенадцатого. Ступайте прямо на лестницу. Коли вы найдете кого в передней, то вы спросите, дома ли графиня (VI, 223).

Германн так и сделал, пройдя через сени, открыв не запертые на замок двери, как это предположил Ю. М. Лотман и доказала, обратившись к словарям, Мария Переяслова:

Заманчиво, конечно, увидеть в «Пиковой даме» тонко скрытое преодоление пространственных границ и признать, что Германн «проходит сквозь двери». Решение в пользу реалистического или фантастического толкования зависит от короткой фразы: «Швейцар запер двери». И все же я склоняюсь к тому, чтобы в данном случае «запер» читать как «затворил» (именно такое значение дает для этого фрагмента «Пиковой дамы» и Словарь языка Пушкина [Переяслова 2015]).

По мере обдумывания возникают новые вопросы. Старуха (и тем более призрак) не могла по-мужски возиться с замком. Женская рука озвучила бы это по-другому (а призрачная — и вовсе иначе). Может быть, помощником был тот, кто заглядывал в окно, а может, к ним присоединился кто-то ещё... Но в любом случае было не меньше двух.

Шаркающая походка заставила изменить предположение Германа о денщике, но, завидев женскую фигуру, он принял ее за свою кормилицу. Ему и в голову не пришло, что перед ним призрак. И не мудрено! Он ведь рассудочный человек, а появление незнакомца сопровождалось физическими, а не мистическими деталями. Кроме того, веря, «что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь» (VI, 231), он явился на похороны и «испросил» у нее прощения, лежа несколько минут на холодном полу. Это должно было быть для него, верящего в правило, залогом того, что графиня оставит его в покое. Интересно, что заговорил призрак с Германном не призрачным, а каким-то странным «твёрдым голосом». Да не мужским ли?

### Дама пик

Всё это напоминает инсценировку или, в терминах шулера, интерпретировавшего выше рассказ Томского, «классическое исполнение старинной разводки, где кульминацией является технический трюк — “качалка”» [Вышенков 2012]. Если бы Германн сразу ринулся за призраком, то, возможно, ему и удалось бы разрешить загадку. Вместо этого он довольно долго переваривает происшедшее («Германн долго не мог опомниться») и только после того как оцепенение проходит,



направляется в другую комнату, пытаясь растормошить денщика, а заодно и проверяет дверь в сени.

Теперь он обладатель желанной тайны. Правда, карты, названные призраком, имеют мало общего с мистикой. Тройка, семерка и туз — это очко. Звучит как шутка для того, кто это понял.

Заключительные сцены у Чекалинского ведут к осуществлению этого шулерского трюка. Нужно сказать, что шулерство в последних сценах отмечается литературоведами. Виноградов утверждает:

Самый выбор пиковой дамы как стержня карточной игры и связанной с ней драмы должен еще более отстранить подозрение о порошковых картах. Ведь втирать очки можно лишь в нефигурные карты (от двойки до семерки и в девятке). Таким образом, последняя из трех карт, на которые делал ставки Германн (туз или пиковая дама), была непригодна для шулера, играющего на порошковых картах. Тройка, семерка и туз в пушкинской повести, непосредственно суля выигрыш, могли быть свободно назначены и выбраны понтером [Виноградов 1980: 186].

Но ведь есть же ещё множество других приёмов в шулерском мире! И этого нельзя не принять во внимание, тем более что в повести мотив шулерства возникает по крайней мере дважды.

Посмотрим прежде всего, как Германн оказался в хоромах Чекалинского.

Он стал думать об отставке и о путешествии. Он хотел в открытых игрецких домах Парижа вынудить клад у очарованной фортуны. Случай избавил его от хлопот (VI, 234).

Информации для размышлений довольно много. Во-первых, становится ясно — «клиент созрел», и настолько, что при всей осторожности и нежелании «жертвовать малым» готов уйти в отставку, дабы заполучить «клад».

Во-вторых, он готов для этого отправиться за пределы страны. Почему? Что мешало ему попытать счастья в Петербурге? Может быть,

ему не хотелось, чтобы всё происходило на глазах у сограждан? Тогда почему же он изменил своё решение? Ведь Чекалинский приехал туда, откуда Германн собирался уехать! Скорее всего, в Петербурге не было таких богатых игорных домов, как в Париже, а Германну с его аппетитами нужно было сорвать очень хороший куш, раз уж игра идёт на верняка. Весть о том, что Чекалинский представляет «общество богатых игроков», соблазнила Германна, и он переменил своё решение. Кто ему эту весть принёс, можно только догадываться. Непосредственное участие Нарумова, который лично позаботился, чтобы Германн приехал к Чекалинскому, неоспоримо.

У Чекалинского разворачивается представление с тремя картами.

— Сорок семь тысяч, — отвечал Германн.

При этих словах все головы обратились мгновенно, и все глаза устремились на Германна. «Он с ума сошел!» — подумал Нарумов (VI, 235).

Может ли внутреннее восклицание Нарумова означать, что он не причастен к афере? Отнюдь нет! Восклицание вызвано лишь крупной ставкой. Именно это поразило Нарумова, не ожидавшего, что у скромного Германна такие аппетиты. В конце, когда Германн забирает свой первый выигрыш, сказано, что «Нарумов не мог опомниться». Реакция Нарумова вполне естественна — сумма огромна, и риск все же есть.

Теперь немного о Чекалинском. Судя по всему, этот «славный» малый, не разорившийся, как многие, а напротив, наживший состояние на игре, довольно ловок (его фамилия созвучна глаголу *чеканить* и иронически ассоциируется с монетами). Его отличают деловой ум и «долговременная опытность». Он знает, как привлечь публику, и не скупится на повара, не оставаясь при этом в накладе. Он понимает, как нужно себя вести с гостями, поддерживая репутацию открытого, весёлого и обходительного хозяина. Он знаком со всеми шулерскими штучками и зорко следит за «рассеянными» картёжниками. О нём сказано, что он нажил «некогда миллионы, выигрывая векселя и проигрывая чистые деньги». Не перестаёшь удивляться, насколько фортуна должна

была быть благосклонна к нему, чтобы позволить выиграть (а не проиграть) такое количество векселей! Иными словами, дом для начинающего Германа вполне подходящий. Всё остальное — дело техники. Куда сложнее было разыграть комбинацию с призраком. Тут и загримироваться нужно — хотя всё происходит при свете луны, а не лампы — и одежду подобрать, и походку то шаркающую, то скользящую отрепетировать. Но одежды в гардеробе у графини было предостаточно и грима тоже. Вспомним хотя бы сцену переодевания, когда от графини буквально отклеивали всё то, на чём держался её светский образ:

Откололи с неё чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с её седой и плотно остриженной головы. Булавки дождем сыпались около неё (VI, 225).

Добавим к этому наклепанные мушки, о которых упоминал в рассказе Томский, румяна «по старинной моде» — и картина «собираения» образа графини становится вполне зримой. Но не слишком ли далеко мы зашли в своих предположениях о переодевании? Свойствен ли приём переодевания пушкинским сюжетам? На ум немедленно приходят «Барышня-крестьянка», «Дубровский», ну и, конечно же, «Домик в Коломне». Причём если в «Барышне-крестьянке» и «Дубровском» переодевание связано со сменой сословия и национальности, то в «Домике в Коломне» это и смена сословия, и смена пола. И никто из окружающих не догадывается, что новая кухарка — это переодетый мужчина! А читателю даны лишь некоторые настораживающие детали. В «Пиковой даме» такой настораживающей деталью становится «твёрдый голос» призрака.

Возвращаясь к финальной сцене с превращением туза в пиковую даму, интересно будет услышать мнение профессионала, то бишь карточного шулера — всё того же Бегемота. Как свойственно человеку нелитературному, он неточен в воспроизведении деталей пушкинского текста, но своё дело знает досконально.

У Пушкина начинается с того, что Германн в сопровождении Нарумова проходит «ряд великолепных комнат, наполненных учтивыми официантами». Бегемот поясняет это описание так:

Жертва нацелена на бой, считает, что против неё один противник, а на самом деле вокруг театр, начиная с официанта, заканчивая банкометом. Каждый знает, что и в какой момент исполнить. Каждый вовремя ловит нужный «маяк» — сигнал от товарища. Но самое важное в повести именно то, что Герман сам шельмует. Он же понимает, что будет играть криво. Карты-то вроде колдовские. Это и есть высший пилотаж, когда шулер выступает в роли тушки-Чекалинского, а Герман в роли мошенника. Если вы когда-нибудь сыграете на интерес, а кто-нибудь обидится на вас за проигрыш, советую — ответьте: «Ты же садился, чтобы я без штанов остался?» В наши времена надо было не столько выиграть, и выиграть красиво, сколько потом получить с клиента. Если обыгранный отмораживался, его извиняли, а потом за дело брались те, кто на катранах не отсвечивает. Тоже самое и у Пушкина. Чекалинский просит Германа показать наличку, чтоб потом в пятнашки не играть: «С моей стороны я, конечно, уверен, что довольно вашего слова, но для порядка игры и счетов, прошу вас поставить деньги на карту». Остальные понтёры дают ему место.

Первые два раза Герман играет в толпе — вокруг другие игроки. Мы их называем «шпульники» — те, кто тайком играют против новичка. У Пушкина они важны, так как надо было дважды проиграть — таков план. Шпульники тут играли скопом за него. Каждый разрывает свою новую колоду. Что будет ставить Герман, все знают. У Чекалинского колода заряжена, ему сделали сменку — быстро сунули заранее заготовленную колоду — в ней все карты сложены в нужном идеальном порядке. Это называется «чос», при котором «тройка», а потом «семёрка» проигрывают. Можно, разумеется, разложить, что и выиграют.

Чекалинский тасует, но это иллюзион. Сегодня ещё можно найти нашего коллегу «Путала», так вот он тасовать с час при вас будет, а потом назовет в колоде все карты по порядку и не ошибется. Его когда-то цыганские бароны опасались, а раз он у Арвидаса Сабониса на пари выиграл, когда поспорил, что в одной руке удержит бильярдных шаров больше чем баскетболист. Сабонис свой лопатой взял 10, а Путала — 13. Это история про гибкость рук.

Но мы отвлеклись. Перед самой игрой в штос дают снять — разрезать колоду. Стопка карт лежит на столе (это только дилетанты с руки снимают), вы снимаете часть листов и кладете рядом. После чего на вашу часть колоды нужно положить нижнюю. А делается наоборот. То есть, так, как будто вы и не срезали. Этот «вольт» — трюк и называется он — «качалка». Одной рукой, за треть секунды <...>

Проиграть два раза Чекалинскому было важно. Во-первых, жертву затягиваешь по уши, и он поглощен всеми низменными своими вожелениями, а игра при этом с понтом честная, боевая. Во-вторых, для прочего мира — всё правдиво, никто же не предъявит, что тебе с третьего раза подфартило. А в-третьих, это как реклама удали и риска. Фундамент мифологии. В третьем заезде руки Чекалинского тряслись. Конечно, и у меня бы затряслись. Вроде всё продумано, а на кону убийственный куш.

Третий день у Чекалинского «прочие игроки не поставили своих карт», то есть шпилили один на один. Чтобы точно всё было. У автора «это было похоже на поединок». Не похоже это. При таком раскладе, как я комментирую, это чистый отъем. Не колода была у Чекалинского, а петля для Германа. Дальше вы знаете: «Ваша дама бита» [Вышенков 2012].

Вот такой расклад даёт Бегемот, по памяти цитируя классика. Поскольку из нас двоих профессионал он, мне приходится лишь комментировать пушкинский текст. «Что будет ставить Герман, все знают», — говорит Бегемот. Он не говорит, почему все это знают. Так ему диктует его шулерская интуиция, и это имеет смысл, поскольку даже если Германн и не поделился с другом тайной карт, то инсценировка с призраком уже предполагала знание того, на какие карты будет ставить бедолага.

В последней сцене игры мы не знаем наверняка, на какую карту поставил Германн в действительности. Нам только известно, что он *собирался* поставить на туз. Поначалу Германн уверен, что он сделал именно это, но в конце он видит вместо туза даму. Как подобная трансформация могла произойти?

В тексте нет ни намёка на то, что Германн взволнован или эмоционально нестабилен в момент игры. Напротив, его поведение описано как поведение человека, уверенного в том, что он делает. Растерянным предстает Чекалинский. Детали растерянности (реальной или притворной) связаны именно с ним. Германн весьма спокойно начинает игру «противу бледного, но все улыбающегося Чекалинского». И руки у него не трясутся, как у хозяина. Ничего удивительного! Пушкин бы искажил природу своего героя, если бы описал его внутреннее состояние иначе. Германн не сомневается в выигрыше, не сомневается в истинности того, что ему сказал призрак. Ему даже проверка не нужна — он с первого раза ставит всё своё состояние на карту. Это и есть психологизм в изображении характера. Что уж говорить о третьем разе, который должен стать завершающим аккордом того, что было подтверждено двумя предыдущими выигрышами! Германн эмоционально стабильнее любого, кто находится вместе с ним в зале. Он не мог ошибиться по причине эмоционального стресса.

Итак, на какую же карту ставит Германн в третий раз? Перечитаем эту сцену:

Каждый распечатал колоду карт (как подготавливаются колоды в подобных случаях, мы уже осведомлены. — В. 3.). Чекалинский стасовал (как тасуют шулера, нам тоже известно. — В. 3.). Германн снял (как «лох» снимает карту, нам пояснили выше. — В. 3.) и поставил свою карту, покрыв её кипой банковых билетов (VI, 236–237).

Последняя деталь чрезвычайно важна. То есть Германн берёт карту и тут же покрывает её «кипой банковских билетов». Иллюзион начался. И Германн, и читатель полагают, что он поставил на одну карту, а из-под кипы ассигнаций он вытаскивает другую. Коли мистика не вмешалась, то что же произошло?

Если Германн и впрямь играет с мошенниками (мы помним, что окружение при таком раскладе также состоит из «своих»), то не он «обдёрнулся», а его «обдёрнули». Шанс принять картинку с дамой за картинку с тузом, будучи в трезвом уме, близок к нулю. Можно спутать даму с королем или даму с валетом, но спутать даму с тузом

практически невозможно — графика этих карт подчеркнута разная. Это понимает Пушкин. Это понимает и наш профессионал Бегемот, который высказывает следующее любопытное предположение:

Дальше вы знаете: «Ваша дама бита». В действительности тогда Чекалинский произнес: «Ваш туз бит». Но тогда бы Пушкин описал бы картежную историю, каких были с тысячу [Вышенков 2012].

Почему Бегемот убеждён, что «в действительности» Чекалинский должен был произнести: «Ваш туз бит»? Очень просто. Если следовать классической «качалке», то в третий раз «чос» будет направлен на то, чтобы туз проиграл. Однако схема «качалки» частично изменена Пушкиным. С точки зрения гипотезы шулерства речь идет о дополнительном трюке, позволяющем совершить подмену карты.

Трюк этот старинный, знакомый любому шулеру. Он называется «картохранитель» и состоит в следующем: «Картохранитель — один из шулерских приемов, представляющий собой приспособление с лишней картой. Суть картохранителя состоит в том, что в определенный момент карта выбрасывается из рукава или втягивается в него при помощи движения коленом» [Коммерсант 2007]. Дело несомненно рискованное. Поэтому Чекалинский бледен. Бледность не разыграешь, в отличие от дрожания рук. Но главное — *что* в случае провала теряешь. Дом Чекалинского известен хорошей репутацией, туда приходят очень богатые клиенты. Любой скандал повлечёт бы за собой конец бизнеса. А скандал непременно разразился бы. Германн — «лох», он взбунтуется, если гарантированная карта не сыграет. Ведь он убеждён, что играет наверняка — он уже дважды это проверил! Единственный вывод, который Германн может сделать в случае проигрыша туза, — что его обжульничали. Не забудем и про темперамент Германна, вторгшегося в покои графини и угрожавшего ей пистолетом. Для хозяина игорного заведения это был бы конец. Сразу же потребовали бы проверки, раскрыли «чос», обнаружили бы много чего занятного, и на этом карьера Чекалинского закончилась бы. Выходом в данном конкретном случае было заставить «лоха» поверить в то, что он сам виноват в проигрыше.

Напоследок вернёмся к классику, его собственному опыту общения с картёжниками — шулерами высокого класса и отнюдь не низкого происхождения. Приведу полностью цитату из книги Р. Скрынникова, основанную на документальных фактах биографии Пушкина:

После 1829–1830 гг. Пушкин чрезвычайно сблизился с П. В. Нащокиным, одним из самых известных московских карточных игроков.

В полицейском списке картежников за 1829 г. на первом месте фигурировал граф Ф. Толстой-«Американец», 22 месте — Нащокин, «игрок и буян». Описывая быт Нащокина, Александр Сергеевич писал в 1831 г.: «С утра до вечера у него разные народы: игроки, отставные гусары, студенты, стряпчие, цыганы, шпионы, особенно заимодавцы»; «...как можно жить, окруженным такою сволочью?».

Играя с подобной публикой, Пушкин постоянно оставался в проигрыше. За карточным столом плутовали не только профессиональные игроки, но и люди из высшего общества. Нащокин описал эпизод, имевший место в 1835 г. Поэт явился к троюродному дяде, князю Н. Н. Оболенскому с просьбой занять денег. Князь денег не дал, но предложил играть пополам. Пушкин принял вызов, рискуя наделать новые долги. Оболенский выиграл много денег. Когда проигравший ушел, Оболенский стал отсчитывать половину денег племяннику, сказавши: «Каково! Ты не заметил, ведь я играл наверное!» Поэт пришел в ярость и, бросив деньги, в которых крайне нуждался, пулею вылетел из квартиры [Скрынников 2006: 8].

Тому же Нащокину Пушкин якобы сам читал свою «Пиковую даму», о чём Нащокин рассказывал П. Бартеневу, пытаясь убедить его в том, что «главная завязка повести не вымыслена» и что внук графини Голицыной «рассказывал Пушкину, что раз он проигрался и пришел к бабке просить денег. Денег она ему не дала, а сказала три карты, назначенные ей в Париже Сен-Жерменом. “Попробуй”, — сказала бабушка. Внучек поставил карты и отыгрался» [Бартнев 1925: 46].

Но эту легенду мы уже слышали от Томского... Интересно, сколько после этого рассказа игроков побывало в «17-м номере» Обуховской больницы?



### III. ДРАМА «НА ВСТРЕЧНОМ ТЕЧЕНИИ»

#### © Новое определение драмы: Пушкин и Веселовский vs. Аристотель

Несмешная комедия

Новое определение драмы в целом и комедии и трагедии в частности напрямую связано с пушкинским «Борисом Годуновым» — несмешной комедией, предшественницей чеховских четырёх основных комедий, тоже несмешных.

Существует две версии, почему в подзаголовке «Годунова» значится «комедия», хотя в письмах Пушкин часто называл «Годунова» трагедией или драмой. Первая связана с «древним значением театрального действия» [Лотман Л. 1996: 136]. Вторая опирается на наличие «смехового мира» и эпизодическую комедийность. Смеховой мир «Годунова» замечательно проанализировал С. Фомичёв, показав, в частности, что «скоморошество (лицедейство) и юродство были двумя главными ипостасями смехового мира русского Средневековья» [Фомичёв 2007: 64]. Тем не менее комическое не может быть приравнено к смешному по определению, поскольку «комическое — это категория, а смешное — единичная характеристика» [Зубарева 2015: 94]. Кроме всего, это внешние признаки, не позволившие аристотелевской школе подойти к определению жанра с точки зрения целостности.

Аристотель был первым, кто связал комедию со смешным, и с того самого времени комическое трактуется как синоним смешного.

Комедия, как мы сказали, это воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде. Смешное — частица безобразного. Смешное — это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без страдания [Аристотель 1927: 46].

Все последующие школы и теории базировали свой подход к комедии на этой парадигме, «и на всем протяжении истории теории смешного формировали теории комедии» [Encyclopedia of Aesthetics 1998: 402].

Комическое и смешное приравнивались друг к другу в философских и литературоведческих трудах. О смешном пишет Шопенгауэр, разработавший теорию смешного как теорию несоответствий интуиции и концепта. Бергсон создаёт известную работу «Смех»; Кант, говоря о комическом, исследует механизмы, порождающие смех и осмеяние; то же, по сути, делает и Фрейд, связывая комическое с остроумием, в частности, с намёками на сексуальную тему; Бахтин говорит о смеховой культуре; Пропп сводит вопросы комизма к смеху. Э. Олсон подходит к жанру с точки зрения предмета, средств и способа подражания. Комическое он приравнивает к смешному и всему, что порождает смех: «Комическое включает только смехотворное, курьезное и все, что с этим соотносится, остроумное и юмористическое» [Olson 1968: 23]. А. Боуи выводит комическое и комедию из «безвредных уродств» [Bowie 1993: 15].

Неслучайно, невзирая на обширный эмпирический материал, аристотелевская школа не сумела дать удовлетворительного ответа на вопрос, что такое комедия (как не сумела дать и удовлетворительного ответа на вопрос, что такое трагедия. На это не раз указывали современные теоретики и исследователи комического и трагического — такие как Ричард Саймон, Марвин Т. Геррик, Пол Гроу и др.) Ричард Саймон сетует на то, что «теория комического обделена вниманием критиков, которые заняты более серьезными предметами анализа» (перевод мой. — В. З.) [Simon 1985: 12–13]. Пол Гроу отмечает, что одним из самых больших заблуждений теоретиков комического является приравнивание комедии к смешному:

Самой большой ошибкой было поставить знак равенства между комедией и смехом, но еще хуже то, что мы словно не замечаем, что самые блестящие комедии Шекспира, к примеру, гораздо менее смешны, чем второсортные, построенные на клише, пошлые комедии, и что некоторые комедии мирового уровня содержат в себе ничтожную толику смешного (перевод мой. — В. З.) [Grawe 1983: 5].

Гроу с сожалением констатирует тот факт, что «комедия была ошибочно определена изначально, и это определение держится на протяжении двух тысячелетий, что обусловило ее место Золушки рядом с сестрой-трагедией» (перевод мой. — В. З.) [Там же: 9]. Теоретики отмечали также отсутствие симметрии в определении этих двух жанров, что ещё больше осложняет их сопоставление.

Традиционно определение трагедии даётся в рамках парадигмы мышления, связанной с ролью внешних воздействий на развитие системы. Аристотель в «Физике» развивает идею, что система приводится в движение только внешними силами. То же понимание роли внешнего фактора было перенесено им и на драму, где главной движущей силой был объявлен сюжет. Аристотель, следуя постулату, что «всё движущееся непременно приводится в движение чем-нибудь» [Аристотель 1936: 205], развил идеи сюжета и характера в своей «Поэтике»:

...трагедия есть подражание не [пассивным] людям, но действию, жизни, счастью, [а счастье и] несчастье состоят в действии. И цель [трагедии — изобразить] какое-то действие, а не качество, между тем как характеры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают [только] в результате действия. Итак, [в трагедии] не для того ведётся действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот,] характеры затрагиваются [лишь] через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна... [Аристотель 1983: 652]

По мнению представителей аристотелевской школы, характер — марионетка, управляемая действием, заданным в фабуле; действие определяет и трагичность конфликта. Эта концепция и по сей день является доминирующей при определении жанра.

Аристотель и Веселовский. Категория драматического

Как отмечает И. Шайтанов, «Аристотель был главным собеседником и оппонентом для Веселовского. “Историческая поэтика” с ее оксюморонным названием — ответ если не Аристотелю, то поэтике, каковой она сложилась у его позднейших комментаторов, осененная его авторитетом. Еще в 1862 г. в одном из студенческих отчетов о своем пребывании в Европе А. Н. Веселовский писал: “Времена пиитик и риторик прошли невозвратно” [Шайтанов 2011а: 9]. Аристотель полагал, что героям драмы присущи только внешние атрибуты — статус (высокий в трагедии и низкий в комедии) и набор гомогенных качеств, позволяющих соотнести их однозначно с той или иной группой («негодные» или «худшие» в комедии и «лучшие из нас» в трагедии). Как отмечал Веселовский, «средние века остановились на формуле типа и не добрались до личности» [Веселовский 2016: 237].

В противовес Аристотелю и аристотельянкам Веселовский базирует своё определение драмы не на действии, а на характере, делая акцент на роли *внутреннего*. Во «Введении в историческую поэтику» он переформулировал представления о драме и драматическом, сместив фокус с *внешнего* на *внутреннее*, то есть с действия, сюжета, перипетии, фабулы и т. д. на характер.

Драма, стало быть, *внутренний* конфликт личности, не только самоопределившейся, но и разлагающей себя анализом. Конфликт этот может выражаться во внешних формах, объективирующих психические силы и верования в живых лицах мифологии, в божествах, определяющих долю, враждебную самоопределению личности; но он может представляться и совершающимся *внутри* человека, когда *ослабнет или видоизменится вера во внешние предрешающие силы* (перевод мой. — В. З.) [Веселовский 2011: 66].

Здесь нам важны несколько моментов:

- новое определение драмы как базирующейся на характере, а не на действии, как это было у Аристотеля;
- роль *внутреннего*;
- взаимодействие *внутреннего* и *внешнего*.

Веселовский дал много намёток и примеров того, как анализировать *внутреннее*. Он не успел ответить на вопрос, как анализ характера, положенного в основу драматического рода, помогает концептуально классифицировать комедию, трагедию и драму. У него не было в наличии того арсенала понятий, который появился благодаря развитию Общей теории систем (ОТС).

В процессе работы с профессором Пенсильванского университета Ароном Каценелинбойгеном (1927–2005), основателем теории предрасположенности — базисной для ОТС, мне удалось не только составить целостное представление о структуре *внутреннего*, то есть о потенциале системы, но и о способах его оценки, приложив это к теории драмы, как её видел Веселовский.

Обычно *внутреннее* по отношению к литературным героям связывается в литературоведении с психологизмом. Психологизм определяется в словарях как «воссоздание внутренней жизни персонажа, ее динамики, смены душевных состояний, анализ свойств личности героя» [Термины стилей 2021]. Однако понятие *внутреннего* не исчерпывается психологизмом, как любая система не описывается единственным ракурсом. «Герой, который подвергся психологической проверке, был героем интеллектуальным» [Лотман Л. 1974: 169], — пишет Лидия Лотман, связывая психологизм героя с самоанализом и способностью анализировать психологию других. Хотя учёный объединяет интеллект и аналитические способности с психологическим аспектом, отождествлять их с психологизмом нельзя. Они являются самостоятельными характеристиками и служат не только раскрытию психологии. Эти качества необходимы и для принятия решений, и для сбалансированности эмоционального и рационального, и для многого другого, что проявляет себя как на вербальном, так и на невербальном уровне. Анализ всех этих и некоторых других качеств даёт понимание того, с каким потенциалом мы имеем дело.

По Веселовскому, *внутреннее* складывается из множества зачастую противоречивых характеристик, требующих не суммирования, а интеграции в новое целое. «Личность предполагает прежде всего самосознание, сознание своей особенности и противоположности к другим индивидуумам, своей отдельной роли в общей культурной среде. ...она выражается целым комплексом отличий и одиночных признаков, которые уже выделились из типа и называются характером» [Веселовский 2010: 237]. Речевой аспект вкупе с анализом невербализованного (оценок, целей, методов принятия решений и пр.) дополняет и обогащает представление о *потенциале героя*.

Потенциал героя включает в себя волю, энергию, интеллект, тип ума, эмоциональность, психологический аспект, умение формулировать цели и достигать их, «систему ценностей, способность развиваться и многое другое» [Зубарева 2011: 105]. Характеристики, слагающие потенциал, одинаковы для характеров всех типов. Разница — в *мере* силы той или иной характеристики и их интеграции в целое. *Мера* силы потенциала системы, в том числе художественной, «определяет ее способность развиваться и влиять на свое окружение» [Там же].

*Внутреннее*, лежащее в основе характера, определяет также и категорию драматического (не путать с драматургическим!), которая и по сей день является неразработанной.

Напомню, что категория считается неразработанной, если она, во-первых, оперирует крайностями, а во-вторых, сводится к другой категории. Например, в литературной энциклопедии издательства Merriam-Webster комедия и трагедия определены как «серьезное и легковесное», а драма как сочетание этих крайностей. Это определение является базисным и лишь несущественно варьируется в различных трудах и словарях. *Мера* серьезного и легковесного, как правило, не обсуждается в критике, хотя она (мера), несомненно, разная в разных жанрах. Отсутствие меры является сигналом того, что не найден объективный критерий, по которому она устанавливается.

Прежде всего, что понимается под «серьезным»? Очевидно то, что имеет вес. Чем весомее система (биологическая или физическая), тем сильнее могут быть последствия её воздействия на другие системы

и тем серьёзнее мы будем её воспринимать. То же можно отнести и к отдельной личности. В художественном произведении это характер.

Весомость и сила системы или отдельного объекта описывается его *внутренним*, т. е. потенциалом. *Мера* силы и богатства потенциала определяет меру влияния системы или объекта на окружающее. Грубо говоря, речь идет о трёх основных типах потенциала — мощном, среднем и слабом.

Сила конфликта определяется потенциалом конфликтующих сторон, поэтому как в жизни, так и в художественном произведении важно понять, с каким типом потенциала мы сталкиваемся. Комическое (не путать с комичным, т. е. однозначно смешным!) легковесно за счёт потенциала героев, который не разрушителен. Герой может порождать различные реакции зрителя: от смеха — до слез и равнодушия. Поэтому реакция зрителя не должна приниматься в расчёт при определении жанра. Предметом рассмотрения должно быть *влияние героя на его собственное окружение, а не на зрителя*. В мере влияния и будет раскрываться потенциал литературного героя.

В соответствии с этим можно выделить три типа характеров — с мощным, средним и слабым потенциалом. Разумеется, это упрощенная схема, но она позволяет ухватить суть. На самом деле существует градация, пограничные зоны и переходные моменты, связанные с *мерой*. Мера силы потенциала героя «определяется: 1) мерой его влияния на его же среду и 2) его собственной способностью к развитию» [Зубарева 2011: 106]. Для традиционной комедии характерен герой со слабым потенциалом, тогда как главных героев трагедии отличает сильный/мощный потенциал. Драма как промежуточная между комедией и трагедией строится на среднем и (или) выше среднего по силе потенциале героев.

Традиционный комический герой имеет наименьшее влияние на своё окружение, драматический — среднее, а трагический — мощное. Поэтому гибель последнего способна перетряхнуть систему отношений его окружения, в отличие от гибели героя в комедии. Для сравнения: гибель Ромео и Джульетты ведёт к перемирию семей и преобразованию отношений, традиционно поддерживаемых Монтекки

и Капулетти. Гибель Треплева в комедии «Чайка» сопровождается репликой Дорна: «Лопнула склянка с эфиром». Поскольку первая попытка самоубийства Треплева мало что изменила в укладе жизни усадьбы Сорина, то можно предположить, что и вторая мало что изменит. Эти два примера иллюстрируют разницу влияния комического и трагического героя на своё окружение (но не на зрителя!).

Предложенный Веселовским переход от «перечня, в котором соединено многое несоединимое» [Веселовский 2016: 37], то бишь от набора внешних характеристик, к характеру как жанрообразующему — фазовый. Он связан с формированием целостности, если принять тот факт, что «жанр — путь выхода на уровень целого, способ художественного завершения» [Шайтанов 2022: 17].

#### Судьба и случай в определении видов драмы

Важная идея, которой завершается определение жанра у Веселовского, связана с ролью веры «во внешние предрешающие силы». Это касается не только интерпретации исторических и социальных событий в свете детерминирующей роли внешних факторов, но и вопроса судьбы и случая как определяющих в анализе литературных сюжетов.

В литературоведении жанр «Годунова» зачастую выводится из влияния судьбы или рока на жизнь Бориса. В этом слышится однобокое понимание роли случая или судьбы как всемогущих факторов, которое лежит в основе определения комедии и трагедии аристотелевской школой. О роли судьбы в связи с Самозванцем пишет Н. Карамзин в «Истории государства Российского»: «Чем, кроме действия непостижимой Судьбы, кроме воли Провидения, можем изъяснить не только успех, но и самую мысль такого предприятия?» [Карамзин 2014: 284]. Это размышление несколько напоминает простодушие Пимена.

В. Вацуро определяет конфликт пьесы как «борьбу с судьбой», где Борис действует «подобно античным трагическим героям». Поэтому, «каков бы ни был смысл его личной деятельности», он обречён на гибель, см.: [Вацуро 2000: 562–563]. Той же точки зрения придерживается В. Коровин, ставящий во главу угла не борьбу личностей, как в пьесах Шекспира, а роль Судьбы и Рока. Отталкиваясь от трагедийных



мотивов, архетипов, проблематики и конфликта, В. Тюпа соотносит «“Бориса Годунова” с трансисторическим жанровым инвариантом трагедии, конструктивные моменты которого неоднократно формулировались нормативными поэтиками конфликта» [Тюпа 2009]. Категорически оппорил этот подход В. Непомнящий, написав, что «автор “Бориса Годунова” бесконечно далек от понимания судьбы как слепого фатума, ничего “рокового”, абсурдного и даже парадоксального в развитии судеб нет» [Непомнящий 1999: 235].

Веселовский подчеркивает, что пока понимание *внутреннего* не развито, конфликт осмысляется как борение внешних сил — богов или богинь, управляющих судьбой. Но как только «вера во внешние предрешающие силы» «ослабнет или видоизменится», придёт понимание того, что все свершается «внутри человека». Веселовский связывает развитие личности с её собственным потенциалом. В статье «Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви» он пишет: «Как в самом деле было развиться индивидууму, когда средневековый человек был буквально заброшен самым странным разнообразием культурных элементов, с которыми надо было сосчитаться, — а у него не было сил найтись в их подавляющей массе?» [Веселовский 2010: 238]. «Не было сил» означает слабый потенциал, сказывающийся на неспособности переработать и усвоить богатство и многообразие *внешнего*. Те же представления учёный переносит и на характер в литературном произведении.

Разумеется, можно возразить, что Веселовский говорит об эволюции сознания, а у древних оно было связано с верой в детерминирующую роль бога и фатума. Вера, конечно, была, но не совсем такая, какой её пытаются представить, говоря об античной трагедии. Прежде всего судьба в лице богинь судьбы непоколебима только в смысле рождения и смерти: что рождено, то умирает. Все, что «между», т. е. судьба человека, может меняться в зависимости от того, как человек поведёт себя, насколько сумеет убедить Зевса, что он достоин того, чтобы судьба его изменилась к лучшему. Вот что об этом пишет Р. П. Уиннингтон-Инграм:

Боги — и в частности самый главный из них, Зевс, — настолько могущественны, что изъявления судьбы естественным образом воспринимаются как изъявления богов; тем не менее время

от времени возникает ощущение, что даже боги не могут — или не должны — отменять решение судьбы, в особенности когда речь идет о смерти <...> Разница между размытой судьбой и действенным богом заключается в следующем. Прежде всего, богиня судьбы непреклонна, тогда как боги могут менять свои решения под влиянием молитв и жертвоприношений. В этом смысле «действенный бог» может интерпретироваться как метафора меняющегося мира: пересмотр собственной модели поведения (раскаяние) может повлечь за собой перемены в судьбе героев (благодаря податливости богов) (перевод мой. — В. З.) [Winnington-Ingram 1980: 152, 155].

В «Царе Эдипе» обычно обращают внимание только на предсказание, упуская характер самого Эдипа. Но этот герой известен вспыльчивостью, нетерпимостью, даже жестокостью. Случайно ли Софокл наградил его подобными чертами? Если он сделал бы своего героя крайне внимательным, уравновешенным и рационально мыслящим и если при этом показал бы, что Эдип дал обет не убивать вообще никого и ни при каких обстоятельствах и после этого все равно убил бы своего отца, тогда имело бы смысл говорить о неотвратимости. В пьесе же всё совершенно по-другому. Услышав предсказание, Эдип идёт по пути наименьшего сопротивления — вместо того чтобы изменить свою натуру, он просто-напросто меняет место проживания.

Перемещение Эдипа, его встречи и конфликт — это движение сюжета. Все остальное — вопрос потенциала и предрасположенности героя, которые раскрываются в принятии решений, отношении к окружающим, образе мысли, системе ценностей и многом другом. Предсказание срабатывает только потому, что Эдип хочет «увернуться» от судьбы (направленность на *внешнее*), но не изменить себя *внутренне*. Мысль о том, что следует изменить *себя*, приходит к нему, но только после трагической развязки. Однако, понимая свою натуру, свой темперамент и силу, он даже и в трагическую минуту не уверен, послужит ли ему происшедшее уроком на будущее. Тогда он идёт на крайнюю меру и — в качестве вечного напоминания — выкалывает себе глаза. Он надеется, что слепота внешняя станет прозрением внутренним.

Аристотелевская школа не позволяет адекватно проанализировать подобные произведения, фокусируясь на сюжете, суть которого в том,

что сбывается предсказание богов. То же относится и к роли случая, который никогда не рассматривается аристотелевской школой в комбинации с предрасположенностью героя. Любые внешние влияния трактуются последователями этой школы как детерминирующие, и развязка ставится в зависимость от этого. Подобный подход критикуется Веселовским, писавшим о Средних веках:

...эпоха искания, ожиданий и попыток, где *как будто* не люди, какие-то мировые силы движут историей, церковь и империя, массовые движения и сословные предприятия, и чудо иногда спускается на землю на помощь людскому бессилию, и личность постоянно выгораживается личной инициативой (перевод мой. — В. З.) [Веселовский 2010: 237–238].

По Веселовскому, за всеми идеями и движениями стоят не абстрактные мировые силы, а люди: инициатива рождается изнутри, а не даётся извне. Люди меняют структуру общества в соответствии с собственными внутренними потребностями, «ощущениями» и возможностями. Их вкусы, система ценностей и прочее формируют потенциал системы, в которой они живут.

Когда из среды, коллективно настроенной, выделился, в силу вещей, кружок людей с *иными ощущениями и иным пониманием жизни*, чем у большинства, он внесет в унаследованные лирические формулы новые сочетания в уровень с содержанием *своего чувства*; усилится в этой сфере и сознание поэтического акта, как такового, и самосознание поэта, ощущающего себя чем-то иным, чем певец старой анонимной песни. И на этой стадии развития может произойти новое объединение с теми же признаками коллективности, как прежде... (перевод мой. — В. З.) [Веселовский 2011: 242]

Внутренний принцип, идущий от потенциала и предрасположенности личности или коллектива, является основополагающим в работах Веселовского. Например, выступая против ложной трактовки Боккаччо, Веселовский критикует неспособность интерпретаторов оценить

по *внутреннему*, а не внешнему принципу созданную Боккаччо систему отношений. Поэтому традиционно Боккаччо, рассматривают как поэта «сладострастия, по преимуществу» [Веселовский 2010: 267]. Веселовский с горечью отмечает, что «даже новые исследователи приняли его в наследие от старших вместе с массой тому подобного хлама; потому ли, что, ограничиваясь *внешностью* явления, они не дали себе труда распознать его *внутреннюю* суть...» (курсив мой. — В. З.) [Там же: 267].

В работах учёного формируется психофизический принцип, который и есть шаг «внутри». Выявление внутреннего является первичным в его методике. Анализ внешних условий даётся на следующем шаге. И только после того как обе фазы исследования завершены, Веселовский приступает к сопоставлению внутренних возможностей системы с внешними условиями.

К *внешнему* в литературной системе Веселовский относит художественные средства, образующие жанровые особенности произведения, и всё то, что составляет материальные, сущностные характеристики, определяющие внешний вид произведения и помогающие отличить, к примеру, песню от пьесы, стихотворное произведение от нестихотворного и т. п. «В основе греческой драмы лежат обрядовые хоровые песни, вроде наших весенних хороводов; их простейшее религиозное содержание обобщилось и раскрылось для более широких человеческих идей в культе Диониса» [Веселовский 2011: 66]. На Западе появляется мистерия, лишённая народной основы. «Площадная сцена, куда переселился впоследствии этот религиозный театр, могла внести в него несколько бытовых сцен и комических типов» [Там же]. Однако внешние характеристики не являются показательными для того, что Веселовский понимает под драмой и драматическим. «Психологический анализ» и «понятие внутреннего конфликта», который «может выражаться во внешних формах», но не определяется ими, — вот что формирует драму по Веселовскому.

Категория судьбы и случая была положена аристотелевской школой в основу определения трагедии, которая не могла базироваться на случае, поскольку случай является прерогативой комедии. «Подобная формулировка проблематична, так как в ряде случаев практически невозможно с полной достоверностью определить генезис события. Посему представление о наличии скрытой предначертанности

зачастую не более чем акт веры исследователя» (перевод мой. — В. 3.) [Ulea 2002: 91]. И все же это мнение остаётся устойчивым. Как отмечает Кристофер Прендергаст, роль случая со времён Аристотеля закреплена за *low melodrama* (низкой мелодрамой) «ради создания захватывающей ситуации в результате игры случая» (перевод мой. — В. 3.) [Prendergast 1978: 41].

Веселовский предлагает совершенно иную модель, более продуктивную и соответствующую современному пониманию влияния внешних факторов на систему.

Он не оспаривает роли внешних влияний и не выносит их за скобки, в отличие от его предшественников, поставивших во главу угла *внешнее* как детерминирующий фактор. Веселовский рассматривает *внешнее* и *внутреннее* во взаимодействии, показывая, что развязка зависит от *внутреннего*, от силы его потенциала. Если внутреннее достаточно сильно, оно найдёт возможность для развития даже в самых неблагоприятных условиях, как это было показано на примере испанской драмы.

Развивая своё положение о драме, Веселовский сравнивает благодатные условия для процветания драмы в Италии, «увлеченной в народные стези гуманизма», но не сумевшей произвести «ничего самостоятельного, свидетельствующего о высоте личного подъема», с отнюдь не благодатными условиями, в которых зародилась испанская драма, вопреки представлениям о детерминирующей роли внешних условий. Чтобы разрешить этот парадокс, он обращается к операторному ракурсу — к личности «обособившейся». С точки зрения процесса он показывает взаимодействие *внешнего* как определённой литературной формы («эпическая песня») и *внутреннего*, прошедшего путь от обезличенности до индивидуализации. Функциональное назначение — показать, как именно драматическая форма как действие внешнее обособляется в непосредственно драму.

В среде, где личность уходила без остатка в безразличие массы, ликования победы выразились бы народной эпической песней, в которой общее настроение, общая оценка пережитого скажется прославлением типического героя; в личности обособившейся яркий исторический момент, самая громоздкость обступивших

ее событий вызовет потребность анализа, счетов с собою и с руководящими началами жизни, ввиду требования действия, обострит этот внутренний конфликт, который явится и условием и продуктом индивидуализации. Драматическая форма, как внешнее действие, как сцена, уже существовала; теперь она объявится драмой, отвечая спросу времени; условиями ее художественного обособления, ее популярности представляются мне: развитие личности и громкие события народно-исторического характера, открывающие народу новые пути и далекие перспективы [Веселовский 2011: 67].

### Борьба жанров. Проблемная пьеса

Итак, комедия определяется слабым потенциалом героев, драма — средним, а трагедия — мощным. Потенциал может быть как положительным, так и отрицательным, как, например, в «Пире во время чумы» с вульгаризацией сакраментальных ценностей, торжеством животного начала, буйством пиршества перед лицом исчезновения человечества и попрания духа. При определении типа драмы смешное и грустное выносятся в область зрительского восприятия, которое может варьироваться в силу субъективности, лежащей в основе оценочной категории.

Драматическое как категория связано с наличием недифференцированного потенциала, потенциала как такового. Понятие потенциала присуще и жанровым формам, но не оно является жанрообразующим, т. е. не по нему даётся различение форм и видов в жанрах. Только формы драматического рода определяются по потенциалу героев.

К сказанному нужно добавить, что традиционное разделение драмы на комедию, трагедию и драму, требует уточнения. Это касается прежде всего термина «трагедия», который подразумевает гибель одного или нескольких главных героев. Здесь мы имеем дело с сочетанием двух параметров в определении — потенциала и концовки. В комбинации они дают несколько вариантов. Сильный потенциал, сочетающийся с неблагоприятной концовкой, даёт трагедию. По аналогии можно сказать, что сильный потенциал, сочетающийся с благополучной концовкой, даёт *саксидию* (от англ. *success*) — термин мой. «Сон в летнюю ночь» Шекспира может служить примером саксидии. Главные герои

пьесы, невзирая на негативное вмешательство волшебных сил, находят возможность дожить до того момента, когда чары рассеиваются и всё становится на свои места.

Трагедия и саксидия — подвиды *драмедии*, т. е. драмы с очень сильным потенциалом героев. Термин «драмедия» в данном случае используется не как сочетание драмы и комедии, а как один из трёх видов драмы (см. мою монографию: [Ulea 2002]).

### Пушкинское определение драмы

В набросках плана к статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» Пушкин так характеризует охват вопросов в трагедии:

Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки.

Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка, любимой мысли. Свобода (VII, 436).

Как видим, трагедия, по представлению Пушкина, занимается вопросами глобальными. Если судьба, то «человеческая», «народная». Если «мысли», то государственного толка. Если подход, то философский, исторический. И непременно уход от дидактизма, поучительности.

Надо полагать, что теми же требованиями он руководствовался, создавая «Маленькие трагедии».

На фоне классической трагедии с её коллизиями пушкинские трагедии можно было назвать разве что «маленькими». Их жанр варьируется от трагикомедии («Скупой рыцарь») до трагедии («Моцарт и Сальери» и «Каменный гость») и трагифарса («Пир во время чумы»). И всё же это трагедии, а не «путь собственно к драме» [Митина 1989: 14]. Драма как жанр занимается вопросами жизненными, социальными, бытовыми. У трагедии совершенно иной размах.

В статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» читаем:

Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (напр., Филоклет, Эдип, Лир). Но привычка притупляет ощущения — воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно, изображение же страстей и излиятий души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душою человеческою (VII, 147).

Сходство с Веселовским разительно. Можно вполне говорить, что Пушкин был предтечей этого подхода. Речь, разумеется, не о разработанной теории, а о намётках, о конспективных формулировках, которые иногда цитируются в той или иной связи, но никогда не затрагивают по существу теоретической мысли литературоведов. В лаконичной форме Пушкин очертил суть своего понимания драматического жанра и сознательно развивал его в «Годунове».

Ещё одно важное новшество касательно пушкинского определения. В то время как аристотелевская школа фокусируется на *различиях* между комедией и трагедией (довольно безуспешно), Пушкин впервые ставит вопрос о том, что является для них *общей основой*. Его ответ — опять-таки — *характер*.

В статье «О народной драме...» Пушкин, размышляя о комедии, резонно отмечает, что «смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия». Далее он вводит понятие «высокой комедии», утверждая, что «высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко близко подходит к трагедии» (VII, 147). Здесь, по сути, он отделяет смешное от комедии, давая понять, что «смешное» даже и не обязательный признак комедийного жанра. Это ли не новаторский взгляд на понимание комедии?

Развитие драматического жанра «на встречном течении» было продолжено в цикле «Маленькие трагедии» (1830), написанном в Болдино. Оно шло в том же русле «характер vs событие / действие / статус», которое Пушкин наметил в статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» и вразрез с аристотелевским постулатом, что



«без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна» [Аристотель 1983: 653].

«Тяжкое злодеяние» присутствует в «Моцарте и Сальери», но на этом, пожалуй, трагическое как оно понималось аристотелевской школой заканчивается. Всё отдано как раз тому, что Аристотель провозгласил «невозможным» для трагедии — изображению «страстей и излиятий души человеческой» (VII, 147; «О народной драме...»). Сфокусировавшись не на самом акте злодеяния, а на сопутствующих ему «излияниях души» злодея, Пушкин в «Моцарте и Сальери» словно подготавливает читателя (зрителя) к «уходу» от традиционной трагедии, делая эту пьесу переходной в плане минимизации акта злодейства и максимальной сосредоточенности на сопутствующей ему психологии героев. В предшествующем «Скупом рыцаре» и в последующих пьесах злодеев в традиционном смысле уже нет, а есть только «излияния души», страсти, разыгрывающиеся внутри героев и приводящие к разрешению внутренних конфликтов.

Отход от традиционной трагедии продиктован тем, что Пушкин работал в жанре «действительности», где классический трагедийный жанр с очевидностью обнаруживал свою искусственность и нарочитость. Он держался исключительно на сценической условности, на традиции, которая не вписывалась в литературу «действительности». Это касалось не только трёх единств, раскритикованных Пушкиным.

Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные (*invraisemblables* <см. перевод>) сочинения драматические, а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам. Французские писатели это чувствовали и сделали свои своенравные правила: действие, место, время. Занимательность будучи первым законом драматического искусства, единство действия должно быть соблюдено. Но место и время слишком своенравны: от сего происходят какие неудобства, стеснение места действия. Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — всё происходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий, наперсники... а parte

столь же несообразны с рассудком, принуждены были в двух местах и проч. (VII, 27; «О трагедии»).

В «Борисе Годунове» Пушкин нарушил правило триединства. В «Маленьких трагедиях» — нет. Каждая из них укладывается в 24 часа, но именно за счёт того, что акцент не на действии, а на внутреннем, на характерах, раскрывающих себя в диалогах и монологах. Именно раскрывающихся, а не развивающихся, поскольку показать процесс развития в этот короткий промежуток времени противоречило бы принципу литературы «действительности».

Как всякая новая мысль, это требует дальнейшей разработки не только практической (что Пушкин сделал в «Борисе Годунове» и «Маленьких трагедиях»), но и теоретической. В литературоведении эстафету перенимает Веселовский.

## © «Борис Годунов»: проблемная комедия

Назвав «Бориса Годунова» комедией, Пушкин обозначил новый этап в развитии и понимании драматического жанра. Пушкин стал первым создателем не просто несмешной, но и очень драматичной по содержанию комедии. До него был Данте, чья «Божественная комедия» получила своё название по стилю, который был простонародным, что исключалось для эпоса. Поэма Данте не была при этом драмой. Поэтому Пушкин много на себя взял, назвав свою историческую драму комедией. Мало ему было бесконечных придировок со стороны критики!

Можно было бы гадать, что конкретно имел в виду Пушкин в виду. Это и делают литературоведы, пытаясь согласовать пушкинское определение с аристотелевским. Ошибка заключается в том, что нельзя новое пояснять старым. У Пушкина было новаторское понимание драмы, отличное от Аристотеля, и «Годунов» воплотил в себе эти идеи (см. подробнее в настоящем издании: «Новое определение драмы. Пушкин и Веселовский vs. Аристотель»).

«Борис Годунов» подпадает под ту же категорию «проблемных пьес», что и некоторые пьесы Шекспира, а позднее и Бернарда Шоу, и Чехова. «Проблемных» именно в том понимании, которое даёт Шайтанов, анализируя «Меру за меру». «Что понимают под проблемностью? Прежде всего, сосредоточенность на отчетливо заявленных проблемах. Но где их нет?» [Шайтанов 2011в: 118]. Учёный переносит акцент с проблем, поставленных в пьесе, на характер обсуждения, возникающего по прочтении пьесы. «Проблемность предполагает определенный характер обсуждения», связанный с обновлением «драматической теории» [Шайтанов 2011в: 121].

Говоря о «Мере за меру», Шайтанов, в частности, пишет: «Может быть, пьеса оставалась непонимаемой именно потому, что она подрывает жанровый код, необходимый для того, чтобы воспринимать ее систему ценностей и суждений» [Шайтанов 2011 в: 121–122]. В этом смысле «Борис Годунов», заявленная как комедия, является «проблемной» пьесой, подрывающей «жанровый код».

Подрыв жанрового кода в «Годунове» связан с тем, что впервые в истории драмы комедией было заявлено произведение, не построенное на комедийных крайностях. Традиционно комедийный характер — это характер с ярко выраженными несуразностями, оглушенный и действующий в «дурацких» ситуациях. Пушкин разрабатывает свою комедию в жанре *литературы действительности*, которая сама по себе была новшеством. В действительности крайности встречаются редко. Поэтому комедия Пушкина — идущая от *внутреннего*, состоящая из характеров, которые «не хуже нас» и «не лучше нас», а таких, как мы — и до сих пор не узнаётся как комедия.

«Задача жанровой критики в рамках исторической поэтики состоит не в том, чтобы определить принадлежность текста к тому или иному жанру, но в том, чтобы увидеть в тексте столкновение разных жанровых установок — “борьбу жанров”», — пишет Шайтанов [Шайтанов 2022: 17].

Интересно разобраться, что движет этой борьбой, — в терминах Веселовского.

Отталкиваясь от *внутреннего*, можно говорить, что борьба идет в области нарастания или снижения *меры* силы потенциала героя, который начинает сочетать в себе не только однородно слабые или сильные, но и умеренные, а иногда и отдельно сильные или, наоборот, слабые характеристики, как в чеховской комедии нового типа, где наблюдается интеграция «явно сильного единичного и неявно слабого целого в потенциале героя» [Зубарева 2011: 112].

С другой стороны, представлять «борьбу жанров» исключительно на *внутреннем* было бы ошибкой. «Борьба жанров» рождается из взаимодействия обеих категорий. Они могут быть антагонистами, но в результате стать союзниками, сплотившись в новом жанровом виде. Интенсивность борьбы зависит от меры совместимости *внешнего* и *внутреннего*. Чем меньше совместимость, тем конфликтнее взаимодействие

и тем ниже вероятность адекватного восприятия жанра пьесы традиционным читателем. Например, если трагическая ситуация накладывается на характер со слабым потенциалом, как в «Борисе Годунове», где много внешних атрибутов трагедии, то это влечёт за собой непонимание зрителя, реагирующего прежде всего на *внешнее*.

Куда же заведёт борьба жанров? Наступит ли тот момент, когда она себя исчерпает и новации прекратятся? Вряд ли. Количество характеристик, слагающих как *внешнее*, так и *внутреннее*, настолько велико, что их рекомбинации всякий раз дадут уникальный результат. Этим объясняется тот факт, «что любой текст предстает (и создается) как одноразовая форма» [Шайтанов 2022: 20]\*.

---

\* Разумеется, как отмечает Шайтанов, ссылаясь на аналогию Шкловского, сравнившего сочетаемость жанровых характеристик с сочетаемостью химических элементов, «число жанров, а, следовательно, и сочетаний формального и функционального элементов не безгранично» [Шайтанов 2022: 20]. Тем не менее оно гораздо больше, чем в химической системе, где возможно соединение только в простых и кратных отношениях.

Экстраполяция мира химических элементов, дающих материальный продукт, на художественную систему, существенно сужает представление о возможностях нематериальных систем. В данном случае уместнее обратиться к шахматам как верифицирующей модели. «Несмотря на тот факт, что шахматы — конечная игра (т. е. потенциально детерминистская), мы не можем перебрать все возможные комбинации или найти алгоритм, позволяющий выработать такие оптимальные локальные решения, которые одновременно были бы и глобальными» (перевод мой. — В. 3.) [Katsenelinboigen 1997: 13].

Просчитать ходы от начала до конца и таким образом «запрограммировать» победу и по сей день является нереальной задачей. «Даже новейшие компьютеры, работающие со скоростью света, должны потратить огромное количество лет, чтобы перебрать  $10^{120}$  комбинаций. У Дип Блю, работающего со скоростью 200 млн позиций в секунду, просчитать все возможные ходы заняло бы  $10^{100}$  лет, тогда как возраст нашей вселенной составляет примерно  $10^{10}$  лет» [Зубарева 2015: 46]. Поэтому Каценелинбойген называет шахматную игру «фактически индетерминистской, но практически детерминистской» (перевод мой. — В. 3.) [Katsenelinboigen 1997: 13]. А если учесть, что количество внешних и внутренних характеристик, слагающих жанр, в разы превышает количество шахматных фигур, то о поле возможностей можно сказать, что оно «практически детерминистское», но «фактически индетерминистское». Дальнейшее зависит от новаторского таланта драматургов.

Итак, какого типа правитель представлен Пушкиным в его комедии? Обладает ли Годунов-правитель сильным потенциалом? В зависимости от ответа, будет решаться принадлежность «Бориса Годунова» к комедии, как её понимал Пушкин.

*Мера* силы потенциала объекта определяется мерой его влияния на окружение. Из этого и будем исходить, анализируя Годунова-правителя.

Политический аспект «Годунова», первостепенный для Пушкина, напрямую связан с вопросом взаимодействия *внешнего* и *внутреннего*. *Внешнее* представлено окружением Бориса и общественной обстановкой. *Внутреннее* раскрывается через личностные качества Годунова, играющие роль в процессе принятия государственных и политических решений.

Пушкинская «высокая комедия» формируется из сочетания традиционно аристотелевского (*внешнее*) и нового (тип характера). «Высокая» проблематика, круг вопросов, разворачивающихся в связи с этим, статус героев ассоциируются с трагедией, с «высоким». Что касается *внутреннего*, его анализ требует нетрадиционного подхода. Увидеть слабое целое в сложном многообразии внутренних характеристик героя — дело непростое. Для этого требуется не описательность и перечисление внутренних качеств, а их интеграция.

Пушкинская высокая комедия — это комедия интеллектуальная. Чувством юмора здесь не обойдешься. Пушкинские персонажи не перебрасываются остроумными репликами наподобие героев Шекспира. Интеллектуальное связано не с остроумными перепалками и оригинальными высказываниями, а с методом анализа потенциала героев. Слабый потенциал, обрамлённый «высокими» внешними характеристиками, — это сигнал смены традиционного комедийного характера на характер «высокой комедии». Это комедия на новом витке.

В литературоведении принято считать, что «Пушкин, в отличие от Карамзина, подчеркивает в Годунове черты мудрого правителя» [Пушкинская энциклопедия 2009: 150]. Виной всему обстоятельства, которые «столь нелепы, нелогичны, что именно ум и рационализм Годунова не дают ему их понять и освоить» [Лотман Л. 1996: 159]. Веселовский, как было показано выше, придерживается противоположной точки зрения, ставя во главу угла личность.

Макиавелли стоит на той же позиции, что и Веселовский: «...пусть те из наших государей, кто, властвуя много лет, лишился своих государств, пеняют не на судьбу, а на собственную нерадивость. В спокойное время они не предусмотрели возможных бед — по общему всем людям недостатку в затишье не думать о буре...» [Макиавелли 2018: 173]. Как видим, Макиавелли смещает акцент с *внешнего* в лице судьбы на *внутреннее* в лице лидера государства, размышляя о том же аспекте, что и Веселовский.

Пушкинский Годунов этого не видит и не понимает, потому что он стоит на позициях раннего гуманизма с его концепцией государя, заботящегося исключительно о благе народа. В этом столкновении идеализированных представлений Годунова и «политической целесообразности» Макиавелли заключается конфликт в пьесе, заканчивающийся поражением идеалов раннего гуманизма.

#### Макиавелли и Годунов в свете смены жанра

Пушкин «хорошо знал труды Макиавелли, еще с Царскосельского лица, где великий флорентиец фигурировал в курсах любимых пушкинских преподавателей — Александра Петровича Куницына, профессора этики, политической науки и права, и профессора русской и латинской словесности Петра Егоровича Георгиевского» [Кара-Мурза 2014: 75]. В «Table-talk» Пушкин оставил такую запись:

Езуит Посвин, столь известный в нашей истории, был один из самых ревностных гонителей памяти Макиавеллевоy. Он соединил в одной книге все клеветы, все нападения, которые навлек на свои сочинения бессмертный флорентинец, и тем остановил новое издание оных. Ученый Conringius, издавший «*Il principe*» в 1660 году, доказал, что Посвин никогда не читал Макиавелля, а толковал о нем понаслышке (VIII, 64).

Пушкин высоко ставил политическую мудрость «бессмертного флорентинца», отнюдь не относясь к его учению как к тираническому. Он считал такую трактовку Макиавелли упрощенной, поверхностной и извращающей смысл сделанного им. По Макиавелли он поверяет

и Годунова как политика, развивая сцены в соответствии с постулатами «Государя». По мнению Лидии Лотман, «именно в этом произведении русский поэт художественно ставит проблемы, близкие к тем, которые анализировал в трактате “Государь” Макьявелли» [Лотман Л. 1996: 156].

По Макиавелли, «умы бывают трех родов: один все постигает сам; другой может понять то, что постиг первый; третий — сам ничего не постигает и постигнутого другим понять не может. Первый ум — выдающийся, второй — значительный, третий — негодный» [Макиавелли 2018: 162]. Эта классификация прекрасно вписывается в новую классификацию драматических жанров, где первый тип ума характерен для трагического героя, второй — для героев драмы, а третий — для героев традиционной комедии. Каким же типом ума обладает Годунов?

Годунов ещё не взошел на трон, а в его ближайшем окружении уже зреет идея заговора, идущая от Шуйского. Этим открывается пьеса. Далее мы узнаём о том, что Борис избирает себе в советники Шуйского, о котором сам же говорит: «А Шуйскому не должно доверять». Что же стояло за его решением? «Держи своих друзей близко, врагов еще ближе»? Но не слишком ли близко он решил держать лукавого советника? Добро бы только держал подле, так он ведь ещё и прислушивается к его советам!

В сцене «Царская дума» на вопрос Годунова, как предотвратить смуту и кровопролитие, Патриарх говорит:

Вот мой совет: во Кремль святые мощи  
Перенести, поставить их в соборе  
Архангельском; народ увидит ясно  
Тогда обман безбожного злодея,  
И мощь бесов исчезнет яко прах.  
(V, 253)

В терминах криминалистики мощи — это вещдок, который предлагается предъявить народу. Доказательство относится к материальному аспекту, чрезвычайно важному самому по себе, но нуждающемуся ещё и в убедительной подаче. Тем более что в народе уже поднимаются волны смятения. Патриарх указывает наилучшее место для установления



святых мощей. По его замыслу, святость места (Архангельский собор) наиболее выигрышным образом контрастировала бы с «безбожным злодеем», затеявшим навет и смуту.

Шуйский же под хитроумными предложениями даёт другой совет:

Сам вижу я: необходимо слух,  
Рассеянный расстригой, уничтожить;  
Но есть на то иные средства — прощю.  
Так, государь, — когда изволишь ты,  
Я сам явлюсь на площади народной,  
Уговорю, усовещу безумство  
И злой обман бродяги обнаружу.  
(V, 253)

Этот совет абсолютно нереалистичен. Не нужно обладать выдающимися мыслительными способностями, чтобы понять, что «усоветить» «безумство» даже одного человека — задача непростая. Что уж говорить о толпе! Безумство нужно либо прекратить силой, то есть казнями, которых Годунов не хотел («Умы кипят... их нужно остудить — / Предупредить желал бы казни я»), либо сделать так, как предложил Патриарх. Годунов выбирает совет Шуйского, зная при этом его лукавство. Почему? Боится, что царевич его обличит, восстав из гроба? Или речь о плохом принятии решений?

Дальше — больше. Читаем предсмертный монолог Годунова. «В этой сцене трагедии Борис Годунов особенно соответствует образу “идеального” государя, начертанного Макиавелли», — полагает Лидия Лотман [Лотман Л. 1996: 18]. Так ли это?

Годунов наставляет сына в тот момент, когда борьба за трон перешла уже в активную фазу. Он так и не понял, что заговор — это попытка возвращения на трон наместника «Рюриковой крови» и что после его (Годунова) смерти расправятся и с его сыном (а заодно и с дочерью). Вместо того чтобы *предусмотреть* такой вариант, зная о своем слабом здоровье, он даёт совершенно бесцельные советы сыну. Несуразность их смехотворна. «О милый сын, не обольщайся ложно, / Не ослепляй себя ты добровольно», — наставляет Феодора царь, «добровольно» «ослеплённый» «лукавыми» изменниками.

А затем он прочит Шуйского в советники сыну — того самого Шуйского, который «одним из первых бояр переходит на сторону Дмитрия», «первый [обвиняет его] вступает в заговор» и «первый берет на себя всю тяжесть выполнения его» (VII, 520; «Наброски...»):

Советника, во-первых, избери  
Надежного, холодных, зрелых лет,  
Любимого народом — а в боярах  
Почтенного породой или славой —  
Хоть Шуйского.

(V, 271)

Это апофеоз глупости и недальновидности, о которых пишет Макиавелли.

Советникам посвящена отдельная глава «Государя». Вопрос выбора советника сводится у Макиавелли к анализу *внутренней состоятельности правителя, к его интеллекту*:

Об уме правителя первым делом судят по тому, каких людей он к себе приближает; если это люди преданные и способные, то можно всегда быть уверенным в его мудрости, ибо он умел распознать их способности и удержать их преданность. Если же они не таковы, то и о государе заключат соответственно, ибо первую оплошность он уже совершил, выбрав плохих помощников [Макиавелли 2018: 162].

Может ли проницательный правитель назначить себе в советники потенциального предателя? Вопрос риторический.

Так что же все-таки происходит? Единственное объяснение — это смена жанра. В пьесе с внешними атрибутами трагедии действует главный герой, решения которого при тщательном анализе раскрывают слабый потенциал. При этом в речевом аспекте сдвигов в комедийное оглушение не наблюдается. Монологи Годунова драматичны, полны размышлений. Но способность проанализировать происходящее и выработать правильную стратегию слаба.

На слабом потенциале Годунова смена жанра не заканчивается. Пушкинская комедийная парадигма включает в себя основные институты правления. Кроме монаршего сюда относится институт духовенства.

### Духовенство в свете смены жанра

В «Годунове» ослабевание потенциала монаршей власти сочетается с аналогичным ослабеванием духовенства, что сказывается на мере его влияния. Если представить монаршую власть как *внешнее*, а духовенство как *внутреннее*, то можно говорить о дисфункции отношений *внешнего* и *внутреннего*, которые по идее должны быть слажены. Это проявляется в том, что духовенство не имеет должного влияния не только на царя, но и на своих послушников и даже на народ. Поэтому к патриарху Годунов не прислушивается, а с колдунами постоянно беседует.

#### В т о р о й

В своей опочивальне  
Он заперся с каким-то колдуном.

#### П е р в ы й

Так, вот его любимая беседа:  
Кудесники, гадатели, колдуньи —  
Все ворожит, что красная невеста.

(V, 207)

Последняя реплика вновь сигнализирует о смене жанра, представляя комичное более выпуклым: Годунов в качестве «красной невесты» — зрелище смехотворное. Но дело не только в смехе. Статус правителя как *внешнее* снижается до «невесты» в результате ослабленного *внутреннего*.

Интересна в этой связи роль Пимена, проморгавшего «бесовского сына», как позже называет его Патриарх. Пушкин наделяет Пимена ярким прошлым. Это вовсе не «идеализированный образ историка-повествователя» и уж конечно не «лирическая функция» «авторской речи» «в очень стилизованном обличье» [Винокур 1999: 325]. Пимен познал, как «младая кровь играет», и его «старый сон не тих и не безгрешен». Он живой носитель истории, выбравший в конце жизни путь смирения.

Поначалу кажется, что Пимен действительно «воплощает собой авторитетную и священную поэтическую традицию, только благодаря которой можно отличить истинного государя от ложного» [Калашников 2012: 127] и относится к полюсу настоящей святости, святой простоты. Но это не так. Настоящая святость идет рука об руку с духовной мудростью, позволяющей зреть в корень. Пимен же не обладает духовной зоркостью. Это делает его невольным пособником «врага».

Выслушав «бесовское мечтание» Григория, Пимен даёт ему формальный совет смирения («Смирйя себя молитвой и постом, / И сны твои видений легких будут / Исполнены»), который не оказывает должного воздействия на Григория. Григорий не готов к смирению, а у Пимена не хватает проницательности понять, что творится в душе инока. Поэтому совет его сам по себе верен, но не на того направлен. Пушкин тонко чувствовал эти нюансы, поэтому и писал Бестужеву в конце января 1825 года по поводу Чацкого: «Все, что говорит он, очень умно. Но кому говорит он все это? <...> Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело» (X, 97).

Пушкинского Пимена вряд ли можно назвать умным старцем («...по рассеянности сделал из него дурака») (VII, 521; «Переводы...»). Пимен не способен оказать должного влияния на мятущуюся душу инока. Он подходит к мечтаньям Григория стандартно, не делая различий между своими снами — конкретными, отражающими воспоминания о прошлом («...то шумные пиры, / То ратный стан, то схватки боевые, / Безумные потехи юных лет!») (V, 201), и снами Григория — иносказательными и «мутными» по своей духовной природе. Духовная мудрость помогает различать добро и зло. В случае с Пименом этого не произошло. Навязчивое повторение сна Григория должно было бы насторожить Пимена, обладай он духовной мудростью. Образы лестницы, башни, Москвы, «что муравейник» (V, 200), исполнены тайной гордыни, которую мудрый духовник мог бы распознать.

Просьба Григория рассказать историю убиения царевича, следовавшая за его рассказом о троекратном «бесовском мечтанье», не настораживает Пимена, потому что он не видит связи между сном и просьбой. Чтобы узреть её, нужно проникнуть во *внутреннее*. Пимен же — посредственный аналитик, который способен уловить только внешние, лежащие на поверхности увязки. Вместо того чтобы помочь

Григорию избавиться от искушения, он, сам того не подозревая, только больше распалает его воображение, сравнивая по возрасту Григория и Дмитрия («...он был бы твой ровесник / И царствовал») (V, 204) и тем самым сближая их в восприятии Григория.

Это служит толчком к метаморфозе характера Григория, который, оставшись один на один со своими страстями, восклицает, имея в виду Годунова: «И не уйдешь ты от суда мирского, / Как не уйдешь от божьего суда». Монолог неожиданно обретает интонации, свойственные жанру героического эпоса, и Григорий вдруг предстает эдаким героем шекспировских хроник. Пушкин так характеризовал его:

В Дмитрие много общего с Генрихом IV. Подобно ему он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему равнодушен к религии — оба они из политических соображений отрекаются от своей веры, оба любят удовольствия и войну, оба увлекаются [призраками] с несбыточными замыслами, оба являются жертвами заговоров... (VII, 520; «Переводы...»).

То, что Пушкин провел параллель с «самой метафизической “внутренней” хроникой», как определил это в нашем частном обсуждении этих наблюдений Шайтанов, знаменательно само по себе. Шайтанов правомерно указал на ещё большую схожесть Самозванца с узурпатором Генрихом Болингброком из «Ричарда II»: «Генрих Болингброк в “Ричарде” — это и есть будущий Генрих IV из одноименной пьесы. То, что говорит Пушкин, более верно в отношении Болингброка (но не будущего Генриха IV) и, может быть, Генриха V. Боюсь, что в пушкинской памяти, кажется, соединились разные исторические образы».

На материале «Ричарда II» Шайтанов исследует истоки трагического у Шекспира, связывая их с разрывом героя с эпической традицией.

Шекспировский герой предстает в тот момент, когда он разрывает путы обряда, переступает установления обычая, обнаруживая личную инициативу, которая, в свою очередь, может различно обернуться: трагической ошибкой Отелло, преступлением Макбета или гамлетовской потрясенностью при встрече со своим новым «я» [Шайтанов 2021: 122].

Пушкин идёт от обратного. Его герой тоже как бы «преступает установления обычая», «обнаруживая личную инициативу» [Шайтанов 2021: 122], но движется не *от*, а к «эпическому складу жизни», невольно став проводником установки вырождающейся ветки Рюриковичей удержать трон. Возлагая на себя эту миссию, Григорий-Дмитрий мнит себя эпическим героем, мстителем, который призван совершить «Божий суд» и восстановить историческую традицию. Образы прошлого неотступно следуют за ним. «Душой в *минувшем* погруженный» Пимен восхищается его своим эпическим прошлым. Григорий — натура действенная и артистичная. Летопись Пимена для него — то самое «поле чудес», в котором он мысленно проживает эпические «сказания». Он домысливает и дорисовывает в своем воображении то, что ещё не сумел прочесть:

Я угадать хотел, о чем он пишет?  
 О темном ли владычестве татар?  
 О казнях ли свирепых Иоанна?  
 О бурном ли новгородском Вече?  
 О славе ли отечества?

(V, 200)

По натуре это актёр, нуждающийся в хорошем историческом сценарии и режиссуре. И он находит и то и другое.

Момент вхождения в роль сказывается на смене речевого стиля Григория — от простого, почти разговорного:

Давно, честный отец,  
 Хотелось мне спросить о смерти  
 Димитрия царевича; в то время  
 Ты, говорят, был в Угличе. —

(V, 203)

к пафосному:

И не уйдешь ты от суда мирского,  
 Как не уйдешь от божьего суда.

(V, 204)

Непомнящий так и интерпретирует роль Григория как Божьего избранника, «которому суждено совершить “суд Божий”» [Непомнящий 1999: 237]. Но тогда перед нами был бы герой трагический, а этот — псевдотрагический и псевдометафизический, знаменующий смену жанра.

С точки зрения *внутреннего* «священное негодование» Григория, выраженное псевдоэпическим стилем, — знак того, что он впадает в прелесть, которая есть «обманчивая святость». Впадшему в прелесть свойственны мечтательность, гордыня, завышенная самооценка — всё то, что отличает Григория. Он постепенно набирает уверенности в себе, искушаемый со всех сторон поддержкой мятежников.

В этом плане Пимен играет ту же роль по отношению к Григорию, что Шуйский по отношению к Воротынскому. Только если Шуйский как искусный политик искушает намеренно, то Пимен не ведает, что творит. То и другое играет на руку «врагу». Возможно, встретиться Григорию более пронизательный старец, история пошла бы по другому руслу. Однако историк Пимен не способен спроецировать прошлое на настоящее, сопоставить, осмыслить, провести параллели. Он обладает информацией, фактами, а *внутреннее* от него скрыто.

Пимен полагает, что его «долг, завещанный от Бога», «исполнен», поскольку он записал все «сказанья». А в стенах кельи в это время вершится история. Но Пимен, не задумываясь, передаёт её в руки тому, кто, «грамотой свой разум» просветив, отправится творить свою собственную историю.

Брат Григорий,  
Ты грамотой свой разум просветил,  
Тебе свой труд передаю.

(V, 204)

Вопрос в том, какой именно грамотой «просветил» «свой разум» Григорий, поднимается в следующей сцене («Палаты патриарха»), где Игумен Чудова монастыря сокрушается, что «знать, грамота далась ему не от господа Бога...». А от кого же тогда, если Григорий был отдан «под начал отцу Пимену, старцу кроткому и смиренному; и был он весьма грамотен: читал наши летописи, сочинял каноны святым»? Игумен

намекает на возможную связь Григория с сектантством — источником ереси («постригся неведомо где», «шатался по разным обителям»). Но если Григорий сформировался в секте, а в монастыре никто не сумел наставить его на путь истинный, то институт духовенства слаб.

Мотив ложной святости замыкается на «прелестной Марине». Эпитет, с которым Марина входит в действие пьесы, соответствует не только ее внешности, но и функциональному назначению в качестве ипостаси *прелести*. Разжигая в Григории страсть и оставаясь при этом холодной и расчётливой (характеристики дьявола), она словно олицетворяет стан «врага». Сцены с Мариной резче оттеняют два типа ментальности — алчущую власти, холодную, циничную ментальность полячки и пылкую, способную на искренние чувства и столь же искренние заблуждения ментальность Самозванца. Здесь Пушкин не только выстроил сюжет отношений двух героев, но и заглянул в суть различий двух культур в лице «ужас до чего польки» и «романтического» и «страстного» русского «авантюриста» (VII, 519; «Наброски...»). Поэтому если уж Самозванец и становится чьим-то воином, то воином «врага», затевающего братоубийственную войну, грех за которую Самозванец возлагает на Годунова:

Но пусть мой грех падет не на меня —  
А на тебя, Борис-царевбийца!  
(V, 249)

Здесь тот же пафосный псевдотрагедийный стиль, который, однако, сменяется пылким романтическим в сценах объяснения с Мариной. Ряд исследователей правомерно отмечает параллели между сценой свидания у фонтана с «Ромео и Джульеттой». Но это опять-таки квазишекспировское. Самозванец с лёгкостью отрекается от прежней роли Димитрия (как Ромео от рода Монтекки), чтобы получить новую, в которой хочет блистать, не понимая, что ампула любовника не про него. Предмет восхищения незамедлительно отрезвляет новоиспеченного Ромео, давая недвусмысленно понять, что Григорий должен играть ту роль, на которую его взяли. И вот тогда движение жанра в лице Самозванца неожиданно упирается в *литературу*



*действительности*, обнажая псевдогероическое и вскрывая комичность и комедийность этого героя.

Народ. Обратная парадигма смены

Совершенно иная парадигма предстает при анализе *внутреннего* в образе народа.

Народ в «Годунове» предоставлен самому себе. Духовенство никак не способствует пробуждению его духовного самосознания. Поиск истины без духовного наставника может завести не туда. Но и с духовным наставником, как мы видели, он может завести не туда. Народный «духовник» в пьесе — юродивый, словам которого внимают больше, чем проповеди и закону Божьему. Это часть давней, эпической *по восприятию* (Веселовский) традиции, не вышедшей ещё на орбиту осознания сдерживающих личность рамок. Народ и юродивый предстают как единый *род*, чьё мнение передаётся остальным устами божьего человека (выражающего в свою очередь мнение, распространяющееся оппозицией Годунова). Народ можно режиссировать, он внушаем, у него нет аналитического мышления, и он не владеет фактами, кроме тех, что ему спускают свыше.

В «Ставке» Пушкин (персонаж) говорит Басманову:

Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?  
Не войском, нет, не польскою помощью,  
А мнением; да! мнением народным.  
(V, 250)

И это мнение он успешно формирует. Тем не менее народ — единственный герой в пьесе, развитие которого показано с положительным знаком. Именно развитие, а не становление, учитывая открытую концовку.

Проследить процесс развития *внутреннего* на группе ещё сложнее, чем на отдельном характере. Для этого требуется специальная методология, позволяющая зафиксировать разные стадии развития коллектива.

Говоря о зарождении лирики из эпоса, Веселовский предложил свой подход, противопоставив общепринятому взгляду на эпос как

«выражение объекта, объективного мира», а на лирику — как на зарождение «новой поэзии субъекта» [Веселовский 2011: 214] новое, более тонкое понимание категории коллективного. Имеется в виду его идея *субъективизма эпоса и субъективного коллективизма*. Она даёт метод, позволяющий более точно проанализировать становление *внутреннего* народа.

Остановимся подробнее на тех моментах, которые выделяет Веселовский.

Прежде всего, само определение *субъективного коллективизма* содержит идею коллектива не обезличенного, но имеющего своё уникальное лицо. Это не только в соответствии с концепцией «встречного течения», но и в точности отражает пушкинское понимание народности, где уникальное *внутреннее* («образ мыслей и чувствований») порождает уникальное *внешнее* — «образ правления», «веру», а также тьму «обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (VII, 29).

Веселовский показывает, как формируется *субъективное коллективное*. Начальный этап связан с проецированием личности на окружающий мир. Это даёт возможность каждому проследить на личном опыте разные типы поведения в разных условиях. Следующий этап — обобщение типов деятельности. Это важно для выработки правил и норм поведения в коллективе.

Обобщение и типизация ведут, в свою очередь, к разделению типов деятельности на «желаемые» и «нежелаемые». Формирование норм поведения связано с этим этапом.

В пьесе с образом народа связаны две группы, которые чётко разделены. Имеется в виду первая сцена, в которой задействованы две группы — *Народ* («Красная площадь»), находящийся вблизи события, и люд, стоящий поодаль. Обе группы испытывают беспокойство по поводу возможного отказа Годунова принять присягу. Мотивировано это беспокойство не любовью к Борису, а исключительно страхом остаться без царя.

Д р у г о й

О боже мой, кто будет нами править?

О горе нам!

(V, 192)

Веселовский вводит категорию *психического уровня*, понятие *коллективной эмоциональности*, помогающей согласовать нормы поведения в коллективе. Тип *психического уровня* и отличает один коллектив от другого. При этом речь не о единой оценке всего имеющегося, а об оценке только «видного факта», проекции «коллективного “я” в ярких событиях». Это уточнение имеет смысл, поскольку коллектив обычно решает глобальные («видные», «яркие») задачи. Локальные решает индивидуум, используя аппарат, выработанный коллективом (мораль, закон, правила и т. п.).

...я подчеркнул бы субъективизм эпоса, именно *коллективный субъективизм*; я говорю о началах эпоса. Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проектируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. Так создаются у него обобщения, типы желаемой и нежелаемой деятельности, нормы отношений; тот же процесс совершается и у других, в одинаковых относительно условиях и с теми же результатами, потому что психический уровень один. Каждый видный факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство... <...>

Итак: проекция коллективного «я» в ярких событиях, особая человеческой жизни. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная... [Веселовский 2011: 240–241]

В начальных народных сценах наблюдаем именно это. Вместо имён Пушкин использует безличное «один» и «другой» по отношению к люду и собирательное *Народ* по отношению к тем, кто впереди. Люд, по-видимому, олицетворяющий толпу с ее наносными реакциями, подражателен. Это статист. Отсюда фарсовые сцены с бабой и с луковыми слезами.

Н а р о д

(на коленях. Вой и плач)

Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами!

Будь наш отец, наш царь! <...>

О д и н

Все плачут,  
Заплачем, брат, и мы.

Д р у г о й

Я силюсь, брат,  
Да не могу.

П е р в ы й

Я также. Нет ли луку?  
Потрем глаза.

В т о р о й

Нет, я слюней помажу <...>  
(V, 195–196)

И *Народ*, и люд ещё сближены, причем настолько, что Народ в любой момент может переродиться в толпу («несётся толпою»). Эволюция же возможна только тогда, когда, как показывает Веселовский на примере развития лирики из эпоса, сознание «личного авторства» «вырастает постепенно вместе с сужением коллективизма» [Веселовский 2011: 241].

Когда из среды, коллективно настроенной, выделился, в силу вещей, кружок людей с иными ощущениями и иным пониманием жизни, чем у большинства, он внесет в унаследованные лирические формулы новые сочетания в уровень с содержанием своего чувства; усилится в этой сфере и сознание поэтического акта, как такового, и самосознание поэта, ощущающего себя чем-то иным, чем певец старой анонимной песни. И на этой стадии развития может произойти новое объединение с теми же признаками коллективности, как прежде: художественная лирика Средних веков — сословная, она наслонилась над народной, вышла из нее и отошла в новом культурном движении [Веселовский 2011: 242].

В этих терминах может быть описан ряд постепенных изменений в народном суждении в последней сцене «Годунова». Там впервые

появляется персонаж, названный *Один из народа*. Уже сама форма «один из» содержит в себе одновременно и групповую принадлежность, и выделенное положение личности по отношению к ней. Не только имя персонажа, но и то, что он говорит, демонстрирует *иные ощущения и иное понимание жизни, чем у большинства*. Спор возникает вокруг возможной расправы над детьми Годунова. Тон задаёт *Один из народа*. Ему противостоит *Другой*, примыкающий к люду. В новом контексте «другой» обретает значение нравственной инакости. Именно он выражает точку зрения, которая насаждалась.

Один из народа

Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке.

Другой

Есть о ком жалеть? Проклятое племя!

(V, 279)

Мнение *Одного из народа* поддерживает *Первый*, чье имя также становится знаковым в контексте первого присоединения к иному, единоличному мнению. При этом *Первый* — не из народа (чётко обозначает принадлежность к народу), и это знаменательно. Можно сказать, что на данной стадии мы наблюдаем *образование нового объединения с теми же признаками коллективности*, о котором пишет Веселовский.

Первый

Отец был злодей, а детки невинны.

Другой

Яблоко от яблони недалеко падает.

(V, 279)

*Первый* не просто поддерживает *Одного из народа*. Он поднимает осуждение происходящего на библейский уровень. Во Второзаконии сказано: «Отцы не должны быть наказываемы смертью за детей, и дети не должны быть наказываемы смертью за отцов; каждый должен быть наказываем смертью за свое преступление» (Втор. 24:16). *Другой* же остаётся на уровне бытовых представлений.

Ю. М. Лотман полагает, что народ в «Годунове», «обладая безошибочным нравственным чутьем <...> политически наивен и беспомощен» [Лотман Ю. 1995: 198]. У народа в пьесе есть, конечно, некие нравственные представления, но вот критерии нравственности у представителей народа разные. У кого-то они обывательские (простонародные), у кого-то — революционные, а у кого-то — библейские. Здесь важна критическая масса, а она религиозна, и это сближает *Народ* и люд. Хороший политик, понимая особенность своего народа, играет на его ценностях. Так, Пушкин (персонаж) в следующей после «Ставки» сцене («Лобное место») на амвоне вещает о «промысле небесном», который «царевича от рук убийцы спас», искусно подбрасывая религиозную лексику в костёр народного негодования (мотив лжеправедности). Через минуту на том же амвоне оказывается мужик, и вот уже «мнение народное» грохочет по направлению к Кремлю.

Н а р о д

Что толковать? Боярин правду молвил.  
Да здравствует Димитрий, наш отец.

М у ж и к н а а м в о н е

Народ, народ! в Кремль! в царские палаты!  
Ступай! вязать Борисова щенка!

Н а р о д (*несется толпою*)

Вязать! топить! Да здравствует Димитрий!  
Да гибнет род Бориса Годунова!

(V, 278)

Но тут происходит непредвиденное — реакция *Первого*, о которой писалось выше. А затем, когда появляются бояре, *Один из народа* вопрошает:

О д и н и з н а р о д а

Зачем они пришли?

(V, 280)

Вопрос риторический. Он вселяет тревогу за судьбу «безвинных». К этому времени уже и *Третий*, и *Народ* понимают, что творится что-то неладное. Причём понимание приходит на уровне религиозного, а не бытового сознания. Расправа несправедлива. Это ключевое. Тревога передаётся *Третьему*, который ощущает происходящее на той же волне. Только *Другой* же по-прежнему глух и слеп. Возможно, именно он и примет на веру объяснение Мосальского о том, что «Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом».

Д р у г о й

А, верно, приводить к присяге Феодора Годунова.

Т р е т и й

В самом деле? — слышишь, какой в доме шум! Тревога, дерутся...

Н а р о д

Слышишь? визг — это женский голос — взойдем! — Двери закрыты — крики замолкли.

(V, 280)

Две «коллективно настроенные группы» — одна из которых требует «вязать! топить! <...> Да гибнет род Бориса Годунова!», а другая зывает: «...это женский голос — взойдем!» — отражают эволюцию перехода от *революционной святости* к святости настоящей. Высокая комедия Пушкина берет начало отсюда.

Революционная святость не есть настоящая святость, это — ложная святость, обманчивая видимость святости, подмена <...> никогда в революционной святости не происходило истинного преобразования человеческой природы, второго духовного рождения, победы над внутренним злом и грехом; никогда в ней не ставилось и задачи преобразования человеческой природы. Человеческая природа оставалась ветхой... [Бердяев 2018: 65]

В этой сцене нашла отражение эволюция взглядов самого автора «Бориса Годунова», исповедовавшего некогда декабристские идеи, но позже признавшегося Вяземскому (письмо от 10 июля 1826 года):

«Бунт и революция мне никогда не нравились» (X, 163). Как поясняет Виктор Есипов (Вогман),

...ученые-пушкинисты просто не могли останавливаться на идейных расхождениях поэта с декабристами ни в 1937 году, ни позже, потому что идеологические установки времени требовали от них решения противоположной задачи: показать близость Пушкина к декабристам, сделать его по убеждениям революционером и противником монархии, что они с тем или иным тщанием и делали вплоть до краха советской политической системы [Вогман 2019: 9–10].

К сожалению, *Народ* не успевает прийти на помощь «невинным деткам». Его опережают убийцы. Это означает, что, невзирая на внутреннюю перемену, потенциал народа ещё не настолько силён, чтобы что-то изменить. Здесь тот же принцип, что Пушкин использовал в «Онегине», показав внутреннее преобразование главного героя как некогда заимствованного характера, которому теперь предстоит «попутешествовать» в новом качестве по свету, чтобы созреть и раскрыть свою индивидуальность «в поле своей истории и культуры» [Зубарева 2022: 45].

В литературоведении много лет продолжается обширная дискуссия вокруг значения «безмолвия». Например, В. Листов и Н. Тархова, трактуя безмолвие как выражение ужаса, ссылаются на XII том «Истории» Карамзина, где говорится о воцарении Василия Шуйского, который, по словам автора, «не хотел ужасом произвести безмолвие» [Листов, Тархова 1982: 98]. С. Данилов выводит «безмолвие» из «исторических и политических размышлений Пушкина» [Данилов 1957: 115]. С. Бочаров связывает «безмолвие» со взглядом Пушкина на историю:

Пушкин хотел иного взгляда на историю — изнутри истории. Но этот взгляд изнутри истории, переживающий поступь событий, на каждом шагу наталкивается на распутья и развилки. С этой точки зрения трагедия Пушкина словно остановилась на таком распутье перед самым финалом, от чего зависел весь ее смысл [Бочаров 1999: 51–52].



М. Алексеев, сделавший замечательный обзор всевозможных версий «безмолвия», предлагает и свою, связанную с высказыванием Мирабо:

Среди книг библиотеки Пушкина <...> было несколько книг самого Мирабо <...> В первом томе этого издания <...> мы находим тот же рассказ о словах, сказанных Мирабо в Учредительном собрании утром 15 июля 1789 г., который привел в своей книге Тьер. М. Мерилью сообщает об этом следующее: «До прихода Людовика XVI Мирабо требует, чтобы собрание воздержалось от всяческих знаков неодобрения, поскольку, говорит он, молчание народа — это урок королям» [Алексеев 1972: 233].

«Пушкинистами давно установлена генетическая связь финальной реплики пушкинской трагедии с реакцией лондонских горожан в “Ричарде III”: и там, и там “народ безмолвствует”» [Шайтанов 2021: 131].

Выборочно привожу эти высказывания, чтобы выделить нечто общее между ними. Все интерпретации — в равной степени заслуживающие внимания — сфокусированы вокруг *внешнего*, будь то источники, которые мог читать Пушкин, общие размышления о народе, истории или политики и т. п. Из анализа выпало *внутреннее*. А именно оно первостепенно для понимания сущности безмолвия. Анализ и оценка *внутреннего* любой системы — как биологической, так и физической — нужны для того, чтобы спроецировать *развитие системы на будущее*. В этом плане безмолвие может выражать и шок осознавшего «не убий», и ужас от безбожности содеянного, и протест против давления со стороны убийц, и решительность в выборе позиции, и испуг, и многое другое. В зависимости от интерпретации будет строиться прогноз на будущее.

Здесь действует всё тот же принцип неопределённости. Проснётся ли в народе дух Святого Георгия, пробудится ли осознание того, что «убить законного царя — значит отделить власть от святости, править людьми от своего имени, не именем Бога» [Белый 1995: 27], или обывательская философия и революционная лжесвятость — «потенциальная сила революции» [Гуковский 1957: 25] — одержат верх? С этим вопросом оставляет нас Пушкин, давая понять, что главным героем его пьесы является не Годунов, и не народ сам по себе, и даже не «Русь

конца XVI — начала XVII века» [Благой 1957: 13], а Россия в свете вечных проблем, Россия в становлении.

#### Развитие и становление

Анализируя «Меру за меру», И. Шайтанов отмечает три важных для нас положения. Первое связано с типом изменений статуса власти в пьесе. Это процессуальный аспект. «В пьесе происходит не просто передача власти, а и *изменение ее статуса*, его последовательное понижение: от Герцога, обладающего ею по божественному праву, к Анжело, чьи претензии на связь с небом заявлены в его ангельском имени, но оказываются опровергнутыми всем ходом дела» [Шайтанов 2011в: 122]. Разница как между чиновником-исполнителем и кровным отцом. На уровне *внутреннего* подобная перемена означает *ослабевание* потенциала правителя, превратившегося в бездушный механизм власти. Потеря души, утрата человеческих качеств есть знак замещения *внутреннего* *внешним*, трансформирующим характер в «механизм», марионетку. «Такому правителю легче отнять жизнь, чем изменить ее течение» [Там же: 121]. Потому и легче, что процесс изменений требует достаточно сильного потенциала личности, поставленной перед постоянным выбором: целей, стратегии и тактики, оценки ситуации, развития отношений не только с единомышленниками, но и с противником, и многого другого. Аналогичный процесс ослабления потенциала героя наблюдаем в «Годунове». Ниже будет проанализировано, как именно это происходит на вербальном и невербальном уровне.

Второе положение показывает, каково функциональное назначение «падения власти» в плане определения жанра. «Идея власти как будто скользит по лестнице, ведущей вниз, а вместе с нею скользит, уводя в пространство фарса, и жанр пьесы» [Там же: 122]. Такое «скольжение» возможно только при условии, что потенциал власти ослабевает как результат *ослабевшего потенциала властителей*. В тех же терминах можно описать и происходящее в «Годунове».

Наконец, третье положение, венчающее два предыдущих, связано с незавершенной структурой жанра (структурный аспект). «Жанр в данном случае так до конца и не расстается с прошлым, и не смещается в будущее. Он дан в становлении» [Там же].

«Что Пушкин мог воспринять из этого экспериментального опыта, возникшего на грани разложения эпического мира?» — задаётся вопросом Шайтанов, имея в виду поэму Пушкина «Анжело» [Шайтанов 2011 в: 123]. Задаёмся этим вопросом и мы, имея в виду комедию «Борис Годунов», которая, хоть и была написана после «Анжело», но заключала в себе аналогичную проблему: «Что происходит с обществом и человеком, по мере того как жизнь смещается из глубинного плана к поверхностной сиюминутности <...> а власть из Богом данного правителю права превращается в сухую букву закона» [Там же: 122].

Если у Шекспира в «Мере за меру» в становлении находится жанр, то у Пушкина в «Годунове» в становлении — герой, тогда как жанр — сложился, в том смысле, что он однозначно закреплён за характером, а не за действием.

В пьесах пушкинских предшественников как европейских, так и древнегреческих действие служило способом раскрытия различных сторон характера уже сложившегося. Это и понятно. Если «соблюдение правила о 24 часах» ещё позволяет «нагромождать» «событий на 4 месяца» (VII, 521; «Наброски предисловия к Борису Годунову», 30 января 1829 года), то показать процесс становления в рамках триединства — задача непосильная. Становление требует более продолжительного периода времени. Пушкин раздвигает временные рамки «Годунова» от восхождения Бориса на трон до его кончины (1598–1605) с целью заострить внимание на ключевых моментах, по которым можно судить о векторе становления героя. Отсюда «фрагментарность» («ряд исторических сцен <...> эпизод истории в лицах» [Надоумко 1831: 557]), разорванность действия, где «каждая сцена отнюдь не является подготовляющей следующую сцену», а «представляет собой самостоятельную ценность» [Мейерхольд 1936: 207].

Термин «становление» точнее описывает характер Годунова, чем термин «развитие». Понятия сходны, но отражают разные стороны. Становление — от «стать». Акцент на результате. Развитие — процесс. Процесс может быть как целевым (тогда развитие смыкается со становлением), так и разомкнутым на бесконечность (по типу «самоотчета-исповеди» как акта «принципиального и актуального несоответствия с самим собою», порождающего «неуспокоенность и незавершённость в себе» [Бахтин 1986: 133]). Таковы герои Достоевского.

Толстой, напротив, ведёт своих героев к становлению и после освобождает их от своего присутствия.

Годунов, взятый в рамки исторической фабулы, показан в *становлении*. Он мыслит себя не в личностном, а в государственном аспекте:

Я подданным рожден и умереть  
Мне подданным во мраке б надлежало;  
Но я достиг верховной власти...  
(V, 271)

Это и в соответствии с пушкинской расстановкой акцентов со смещением в политический ракурс.

Пушкин был абсолютно прав, когда писал: «Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы» (VII, 433). Наивысшей точки «преобразование» достигло в комедиях Чехова, в которых продолжено и развито новаторство Пушкина практически по всем направлениям, обозначенным в «Годунове». Помимо статичного действия, размытого сюжета, открытой концовки и отказа от главного героя, Чехов настаивал на комедийном жанре своих пьес, «которые все упорно принимали за драмы» [Зубарева 2011: 93].

Подобные параллели дают возможность лучше оценить новаторство Пушкина, проявляющееся, как всякое новаторство, *ретроспективно*, по типу «ты увидишь Меня сзади, а лице Мое не будет видно (Исх. 33:19–23).

## © Убийца ли Годунов?

### К вопросу о принципе неопределённости в творчестве Пушкина

«Борис Годунов» был начат в 1824 году и писался с отступлениями, перемежаясь с работой над «Онегиным». Закончена трагедия была 7 ноября 1825 года, о чем Пушкин оповестил Вяземского письмом (около 7 ноября 1825 года): «Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин! ай-да сукин сын!» (X, 146).

«Годунова», вызвавшего много вопросов в критике, пытались сравнивать с предшествующими ему «Онегиным» или «Полтавой».

Эта тенденция измерить новизну «Бориса Годунова» другими его произведениями, в той или иной мере уже освоенными читателями, определялась не только «робостью вкуса», в котором Пушкин обвинял современников (см. его письмо П. А. Катенину ок. 14 сентября 1825 г. и А. А. Бестужеву от 30 ноября 1825 г.), но и стихийным восприятием творческих поисков поэта [Лотман Л. 1996: 131].

К недооценившим новизну «Годунова» Лидия Лотман относит и Дельвига. «Можно отметить, что аналогичную “ошибку” допустил и А. А. Дельвиг в незаконченном отзыве на “Бориса Годунова”, представив дело таким образом, будто “Полтава” предшествовала в творчестве Пушкина “Борису Годунову” и явилась переходным моментом в его эволюции» [Там же: 130].

Вывод Лидии Лотман опирается на высказывание Дельвига в том же отзыве: «Мы готовы утвердительно сказать, что драма “Полтава” не уступила бы драме, нами разбираемой (Литературная газета. 1831. № 2. С. 15–16)» [Лотман Л. 1996: 130]. Однако «не уступила бы»

не означает преемственности. «Переход», как его трактует Дельвиг, — это фазовый переход, то есть качественно новая ступень в творчестве Пушкина, а не продолжение и развитие того, что было сделано в «Полтаве».

Высоко оценив оригинальность «Бориса Годунова», Дельвиг отмечал: «“Борис Годунов” бесспорно должен стать выше прочих произведений А. С. Пушкина» [Дельвиг 1986: 269]. В начале статьи Дельвиг делает комментарий, связанный с вопросом о том, по каким законам судить новаторское произведение:

Некоторых чересчур любопытных читателей и двух-трех журналистов занимает важная мысль: к какому роду должно отнести сие поэтическое произведение? Один называет его трагедией, другой «драматическим романом», третий «романической драмой» и так далее. К чему приведет их разрешение сей задачи? Не к познанию ли, по каким правилам судить новое сочинение? Назовите его, как хотите, а судите его не по правилам, но по впечатлениям, которые получите после долгого, внимательного чтения. Каждое оригинальное произведение имеет свои законы, которые нужно заметить и объявить, но единственно для того, чтобы юноши, учащиеся поэзии, и люди, не живо чувствующие, легче могли понять все красоты изящного творения. Воображать же, чтобы законы какой-нибудь поэмы, трагедии и проч. были непременными мерилami пьес, после них написанных, и смешно, и недостойно человека мыслящего [Там же: 268–269].

Следуя логике Дельвига, «Онегин» или «Полтава», написанные прежде «Годунова», не могут считаться «непременными мерилami» «нового сочинения» Пушкина. «Внимательное чтение» должно выявить те законы, по которым было написано каждое из произведений. Не стоит предполагать, что Пушкин писал их по единой, однажды разработанной, схеме. Тем не менее принцип, лежащий в основе пушкинских произведений, принадлежащих к разным литературным родам, универсален. Это особенно явно проявляется в произведениях, базирующихся на «готовой» исторической фабуле, как «Борис Годунов». В какой мере характер Бориса детерминирован «готовой» историей и жанром,

опирающимся на историю? Оставляет ли Пушкин степени свободы в интерпретации происходящего в пьесе?

Вопрос о степенях свободы формирования героя в произведениях, базирующихся на готовой фабуле, поставлен был Веселовским в связи с анализом работы Фридриха Шпильгагена «Beiträge zur Theorie und Technik des Romans»:

В полку Гомера он (Шпильгаген. — В. 3.) ставит Боккаччо, его новелла будет образцом, типом всех последующих. Определение её такое: она выводит на сцену уже готовые характеры, которые, столкнувшись, дают в результате исход, заранее определённый их сущностью; в романе, наоборот, выступают не готовые люди, а развивающиеся в той широкой жизненной обстановке, которая является необходимой декорацией романа: здесь дело в развитии, и конфликт не предусмотрен, так как обусловлен именно ходом развития, может видоизмениться под давлением среды и т. п. [Веселовский 2010: 594].

Историческая фабула — это «готовая фабула». Возможны ли в готовой фабуле степени свободы, и если да, то в чём они проявятся? Ответ напрашивается один: если *внешнее* (фабула) неизменно, то степени свободы проявляют себя либо исключительно во *внутреннем* (в характере), либо в сочетании особой подачи *внешнего* с *внутренним*.

Каждый писатель решает по-своему вопрос развития степеней свободы героя в поле заданной фабулы. Пушкину в этом помогает его неизменный *принцип неопределённости*, непосредственно связанный со сменой жанра (см. в настоящем издании: «“Борис Годунов”: проблемная комедия»). Принцип этот проявляет себя как во *внутреннем*, так и во *внешнем*.

К *внешней* неопределённости в «Годунове» относится не только заключительная сцена молчания, но и расплывчатость касательно убийства. Убийца ли Годунов? У историков нет на это однозначного ответа. В литературоведении принято считать, что Пушкин опирался на Карамзина, открыто обвинившего Бориса: «...он умел лицемерить:

не забылся в радости сердца — и за семь лет пред тем смело вонзив убийственный нож в гортань Св. младенца Димитрия, чтобы похитить корону» [Карамзин 2014: 181].

Согласимся, что семь лет — слишком долгий срок, чтобы успешно осуществить подобную кровавую комбинацию в постоянно развивающемся мире. Например, комбинация в шахматах, рассчитанная заранее, часто терпит крах, потому что слишком многое происходит на шахматной доске, чего нельзя просчитать заранее. В жизни ещё сложнее, учитывая, что появляются новые люди, завязываются новые отношения, меняются цели, задачи, да и вообще картина мира. Политический мир подвижен и нелоялен. Кроме того, царевич Димитрий Иоаннович — сын от шестой или седьмой жены Ивана Грозного — был незаконнорожденным. Так что историками многое поставлено под вопрос. В художественной литературе выбор за писателем. Может, Пушкин и следовал сюжету Карамзина, а может, сделал что-то совершенно другое, в соответствии со своими художественными задачами.

Внешний конфликт «Годунова» разрастается вокруг мотива убийства. «Почти в каждой сцене “Бориса Годунова” присутствуют воспоминания или намеки на совершенное злодеяние в Угличе (сцены “Кремлёвские палаты”, “Ночь. Келья в Чудовом монастыре”, “Царские палаты”, “Ночь. Сад. Фонтан”, “Царская дума”, “Площадь перед собором в Москве”, “Москва. Царские палаты”» [Макаренко 2011: 100].

Но какие неоспоримые доказательства представлены в пьесе для поддержания версии Годунова-убийцы?

Впервые мотив убийства возникает в «Кремлевских палатах» (первая сцена), выдвинутый Шуйским, который утверждает, что Годунов — убийца, а он — свидетель подготовки убийства. Если говорить о практике расследования (читатель и есть следователь), то обычно требуются дополнительные свидетели для подтверждения обвинения. В пьесе их нет. Всё подаётся со слов Шуйского. Определённо им высказано только одно: Годунов виновен в том, что пролилась кровь Димитрия. На вопрос Воротынского: «Полно, точно ль / Царевича сгубил Борис?» — следует очень расплывчатый ответ:



## Ш у й с к и й

...Я в Углич послан был  
Исследовать на месте это дело:  
Наехал я на свежие следы;  
Весь город был свидетель злодеянья;  
Все граждане согласно показали;  
И, возвратясь, я мог единым словом  
Изобличить сокрытого злодея.

(V, 188)

На какие именно следы «наехал» Шуйский? Чему был «весь город» свидетелем? Факту убийства или связи убийцы с Годуновым? Но связь с Годуновым могла раскрыться только в процессе расследования. Не присутствовал же «весь город» в кабинете следователя! И вообще — не многовато ли свидетелей для тайного покушения?

Далее Шуйский «подкрепляет» свой смутный рассказ словами о единогласном подтверждении свидетелей. Каких? Да всего города! То есть «все граждане», которые по странному стечению обстоятельств явились в тот день к месту будущего убийства, впоследствии единогласно засвидетельствовали... О чём? Снова неясно. Всё подано в искусно составленных намёках с ключевыми словами, призванными бить на эмоции, а не на логику. Главное — изначально создать конкретную установку, а к ней уже подшить акценты типа «свежие следы», «свидетели», «единогласные показания».

Воротынский, конечно, наивен, но и у него возникает естественный вопрос: «Зачем же ты его не уничтожил?» Ответ весьма любопытен.

## Ш у й с к и й

Он, признаюсь, тогда меня смутил  
Спокойствием, бесстыдностью неожиданной,  
Он мне в глаза смотрел как будто правый:  
Расспрашивал, в подробности входил —  
И перед ним я повторил нелепость,  
Которую мне сам он нашептал.

(V, 188)

Минуточку! Как это — смутил? Тем, что смотрел «как будто правый»? А как же «свежие следы» и свидетельства всего города Углича? То есть Шуйский хочет сказать, что поведение Годунова было убедительнее прямых улик? Но чтобы у Воротынского не возникло тех же сомнений касательно виновности Бориса, Шуйский тут же приплетает историю с нашёптыванием. Опять, заметим, ничего определённого. Всё в намёках.

В расследовании важную роль играет личность свидетеля. Насколько он искренен и непредвзят? Насколько честен? Есть ли у него личные мотивы, по которым он может обелить или очернить подозреваемого? Теперь на первый план выходит *внутреннее*, без которого невозможно составить представление, с кем мы имеем дело.

Личность Шуйского довольно сомнительна. Он искушает Воротынского. В конце разговора Воротынский, поддавшись искусу, уже исподволь охвачен мечтой о заговоре: «А слушай, князь, ведь мы б имели право / Наследовать Феодору». Ответ Шуйского: «Да, боле, / Чем Годунов». При этом он постоянно юлит. Уже в четвёртой сцене он отказывается от своих «показаний», говоря Воротынскому: «...я злословием притворным / Тогда желал тебя лишь испытать» («Кремлёвские палаты»).

Ответ приводит в замешательство не только Воротынского, но и читателя. Так было или не было то, о чём ранее свидетельствовал Шуйский? Если Шуйский действительно вступил в заговор с Годуновым, поддавшись «нашёптываниям», и сокрыл преступление, то он нарушил присягу царю. В первом послании к Курбскому Грозный ставит измену государю на одну ступень с изменой православию и уподобляет изменников бесам, нарушившим обряд крестоцелования, см.: [Первое послание Ивана Грозного Курбскому]. Такого «свидетеля» замели бы в острог и казнили.

Речь не о том, что было «на самом деле», а о том, как Пушкин выстраивает *ситуацию неопределённости*. Например, характеристика, которую несколькими сценами ниже Годунов даёт Шуйскому, не вызывает сомнений: «А Шуйскому не должно доверять: / Уклончивый, но смелый и лукавый...» («Царские палаты»). Ранее читатель уже в этом убедился. То есть когда Пушкин хочет создать определённость, он делает это максимально ясно. Совершенно другую картину мы наблюдаем, когда дело касается убийства царевича.

С. Баймухаметов пишет: «Если бы Пушкин в драме “Борис Годунов” не написал больше ничего, связанного со смертью царевича Дмитрия, а только одну строчку: “И мальчики кровавые в глазах” — ее было бы вполне достаточно, чтобы мир приговорил царя Бориса» [Баймухаметов 2008: 188]. Действительно, этот монолог Бориса обычно воспринимается как признание вины. Но так ли всё в нём однозначно? Перечитаем концовку о совести:

Но если в ней единое пятно,  
Единое, случайно завелось,  
Тогда — беда! как язвой моровой  
Душа сгорит, нальется сердце ядом,  
Как молотком стучит в ушах упрёк,  
И всё тошнит, и голова кружится,  
И мальчики кровавые в глазах...  
И рад бежать, да некуда... ужасно!  
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

(V, 209)

Кажется, будто Борис говорит о себе. Любопытен синтаксис первого предложения. Оно выстроено как условное сложноподчинённое, где связь между зависимым и главным предложениями осуществляется с помощью составных двойных союзов «если... тогда». Выполнение второй части в таких предложениях обусловлено первой. Эта часть монолога содержит предложение с реальным условием. Условие в данном случае связано с совестью («если в ней единое пятно <...> случайно завелось»). Заканчивается монолог сложноподчинённым предложением с придаточным «Тогда — беда!». Оно логично замыкает мысль условно подчинённого предложения. Можно предположить, что Годунов ведёт речь не о себе, а о злодее, чьё имя пока не обнаружено, которого должна ведь мучить совесть! Может, и так, но двойственность возникает при внезапном появлении глаголов несовершенного вида во второй части условно подчинённого, перед этим использовавшего совершенный вид («сгорит», «нальётся»). Переход к несовершенному виду в том же перечислении ощущений («стучит», «тошнит», «кружится») сдвигает монолог в область *интимно*

*внутреннего*, относящегося уже не к общим размышлениям, а к специфическим ощущениям.

Так, может, Борис все-таки говорит о себе?

Неопределённость нарастает. Вырванный из контекста сегмент о «мальчиках» рождает больше вопросов, чем ответов. Нужно посмотреть, из какого целого он вытекает, то есть проанализировать, не только что говорится или делается, но и кто стоит за словами или поступками. Идём к началу монолога (у Пушкина всегда так — доходишь до конца и понимаешь, что нужно вернуться в начало). Монолог открывается сетованиями Годунова на скуку и томление. Он сравнивает властителя с любовником, утолившим «сердечный глад» и охладевшим к тому, что вождедел. Ничто не намекает на внутренние терзания и угрызения совести. Обычный монолог человека, пресыщенного властью. Где-то в глубине души шевелятся смутные предчувствия «грома небесного» и «горя». Борис мысленно возвращается к неблагодарности людской, вспоминая всё, что он сделал для народа.

Мне счастья нет. Я думал свой народ  
В довольствии, во славе успокоить,  
Щедротами любовь его снискать —  
Но отложил пустое попеченье...  
(V, 208)

В этом суть его печалей. Далее он пытается урезонить горькие чувства, подняться над ними, посмотреть на это с высоты птичьего полёта:

Безумцы мы, когда народный плеск  
Иль ярый вопль тревожит сердце наше!  
(V, 208)

Увы, это ему не удаётся. Неблагодарность народная гложет его, и в душе всплывает самое больное — напраслина, которую на него возводят.

Я дочь мою мнил осчастливить браком —  
Как буря, смерть уносит жениха...  
И тут молва лукаво нарекает  
Виновником дочернего вдовства —  
Меня, меня, несчастного отца!..

Кто ни умрет, я всех убийца тайный:  
Я ускорил Феодора кончину,  
Я отравил свою сестру царицу —  
Монахиню смиренную... всё я!  
Ах! чувствую: ничто не может нас  
Среди мирских печалей успокоить;  
Ничто, ничто... едина разве совесть.  
Так, здравая, она восторжествует  
Над злобою, над тёмной клеветою.  
(V, 208)

«Молва» разыгрывает историю «Макбета» с бесконечной чередой убийств в целях завоевания и укрепления верховной позиции. Только Пушкин не писал русский вариант «Макбета». Он развивал свой жанр — *жанр действительности*. Поэтому ситуация скорее напоминает реальную травлю, возможно и срежиссированную кем-то, кто более родовит, кого гложет тайная ревность, «злоба». Обращает на себя внимание эпитет «лукавый» по отношению к молве — тот же эпитет, которым Годунов окрестил Шуйского. В первой сцене Шуйский и предстает как источник слухов, когда пытается «просветить» Воротынского относительно Годунова.

Борис сетует на слухи («темная клевета»), на ярлыки, которые на него навешивают. Сетует, как сетовал бы каждый, незаслуженно оклеветанный. Его монолог не самооправдание — он наедине с собой, ему не перед кем кривить душой, «лицемерить». Это и не «самоотчет-исповедь». Он не исповедуется. Это горькие размышления о «мирских печалях», о природе человеческой, о том, как быстро и бездумно толпа поддается «молве». Мысли Годунова не «призраки невидимого горя» Ричарда II и не «призрачные страхи» его жены. Горе Бориса не метафизично. В своих размышлениях он пытается найти решение, как сохранить здравый ум, не отдать себя на растерзание эмоций. В конце концов он находит ответ, как с этим справиться. Спасение — в «здравой совести» и вере в то, что она восторжествует над эмоциями «черни». К этому приходит Борис. Станет ли тот, у кого совесть нечиста, успокаивать себя таким странным образом, если только он не мазохист?

Так постепенно Пушкин подводит к третьей, заключительной, части монолога. Размышления о «злобе» людской закономерно приводят к мыслям о злодействе, о том, «в ком совесть» действительно «нечиста». «Мальчики кровавые» возникают в *этом* контексте. Они вынесены в конец монолога как последняя капля, как самая ужасная клевета, с которой можно справиться, только проведя мысленно убийцу по всем кругам ада нечистой совести.

Но может быть, всё и не так. Ведь восклицает же Борис наедине с собой, узнав о самозванце: «...тринадцать лет мне сряду / Всё снилося убитое дитя!» Значит, монолог о мальчиках — это всё-таки о его собственных ощущениях? Ещё одна «улика» против Годунова?

И да и нет. Во-первых, убийца не вопрошает, не гадает на протяжении тринадцати лет, почему ему снится жертва. Он знает почему. Годунов — он вопрошает. Он разгадал смысл сна только после того, как понял, что затевается спектакль государственного переворота. Сам он не мог предусмотреть или просчитать появление подобного сценария, но вполне возможно, что его интуиция оказалась сильнее. Она и сигналила ему в образе царевича. (Объяснения мистического толка я упускаю как не относящиеся к жанру действительности.)

Во-вторых, ощущения могут быть вызваны мысленными картинами убиенных детей. Годунов мог ощутить подобное, когда Шуйский живописал ему кровавую расправу над детьми после убийства царевича. Шуйский мастер расписывать. Вот и отвечая на вопрос Бориса об опознании царевича, он добавляет: «Перед тобой дерзну ли я лукавить?» (Снова «лукавить»!) И тут же начинает расписывать усопшего, наделяя его сверхъестественными качествами.

Но детский лик царевича был ясен  
И свеж и тих, как будто усыпленный;  
Глубокая не запекалась язва,  
Черты ж лица совсем не изменились.

(V, 231)

«Как будто усыпленный...» О чем это он? Усыпленные просыпаются, если речь о живых. А царевич и впрямь описан как живой... Намёк

на возможное воскрешение? Но Шуйский ведь не верит во всё это! Не с его циничностью верить в подобные вещи.

Немного в другой форме Шуйский повторит то же перед Патриархом:

Святой отец, кто ведает пути  
 Всевышнего? Не мне его судить.  
 Нетленный сон и силу чудотворства  
 Он может дать младенческим останкам...

(V, 253)

За благочестивой речью просматривается лукавый затейник. Лукавство и затея всегда идут рука об руку. В этом есть какая-то бесовщина. «Не правда ль, эта весть / Затейлива?» — бросает Борис вслед Шуйскому, когда Шуйский собирается покинуть покои, сообщив о самозванце. Между ними разворачивается скрытый диалог, который можно восстановить по отдельным словам. Шуйский юлит, как бес: царевич мёртв, но он как живой; «держава» «сильна», но «питается» «баснями» (интересно, кто их подбрасывает?); Димитрий мёртв, но «Димитрия воскреснувшее имя» «к нему толпу безумцев привлечет». Понимай как знаешь.

Годунов высмеивает «затею», но так, что за этим слышится вызов Шуйскому:

Чтоб мертвые из гроба выходили  
 Допрашивать царей, царей законных,  
 Назначенных, избранных всенародно,  
 Увенчанных великим патриархом?  
 Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?

(V, 229)

«Посмотрим, как ты посмеешься, когда *как будто усыпленный* начнет расшатывать твой трон», — словно отвечает ему Шуйский последующим описанием царевича в гробу.

При продвижении к развязке неопределённость не убывает. В сцене, когда Борис обращается за советом по поводу Самозванца («Царские палаты»), вновь вклинивается принцип неопределённости. На сей

раз в репликах бояр, наблюдавших за реакцией царя на совет Патриарха, а затем Шуйского:

Один боярин (*тихо другому*)

Заметил ты, как государь бледнел  
И крупный пот с лица его закапал?

Другой

Я — признаюсь — не смел поднять очей,  
Не смел вздохнуть, не только шевельнуться.

Первый боярин

А выручил князь Шуйский. Молодец!  
(V, 254)

Из диалога следует, что *Один боярин* либо верит в версию убийства, либо сам замешан в заговоре и с любопытством наблюдает за реакцией Годунова на совет Патриарха (подробнее об этом будет ниже). Реплика *Другого* настораживает. Почему он «не смел поднять очей»? Только виновный избегает смотреть в глаза. Боялся, что план вот-вот рухнет? Реплика *Первого боярина* озадачивает вконец. Кого «выручил» Шуйский? Царя? Но этот глагол уместен по отношению к кругу друзей, попавших в затруднительное положение.

Установка на убийство постоянно отбрасывает тень, превращаясь из тени младенца в тень отца Гамлета. От тени сложно избавиться. «Ужели тень сорвет с меня порфиру», — задаётся вопросом Годунов. «На призрак сей подуи — и нет его». Если бы так! Эта тень будет преследовать его веками.

Что породило её — миф или история?

Главное, что Пушкин не хочет нас избавить от нее. Да, Борис теряет самообладание, когда Шуйский приносит ему весть о самозванце. Но кто бы остался невозмутим? Да, он допрашивает Шуйского по поводу свидетельства смерти младенца. И это нормально в подобных обстоятельствах. Но смятение читателя только нарастает. Когда же наступит ясность?

Читатель ждёт покаяния от последней сцены Годунова, словно смерть — это та самая «мышеловка», которая сумеет наконец развязать



язык убийце. Но и в этом читателю отказано. Вместо покаяния — инструкции сыну и беглое упоминание грехов:

Но я достиг верховной власти... чем?  
Не спрашивай. Довольно; ты невинен,  
Ты царствовать теперь по праву станешь,  
Я, я за всё один отвечу богу...

(V, 271)

И это всё. Можно, конечно, предположить, что здесь мелькает тень убиенного царевича, но только если находиться в капкане установки. Тогда нужно ответить на вопрос, как это согласуется с внутренним монологом о «здравой совести». Здесь может быть три варианта. Первый — Пушкин упустил момент согласования этих монологов. Маловероятно. Второй — признание в убийстве. Третий — грехи, на которые намекает Годунов, не смертные грехи. Это, по крайней мере, согласуется с монологом о «здравой совести». Да, Годунов не безгрешен. Да, путь к верховной власти не усеян розами. Да, все мы держим ответ перед Богом и всем нам есть в чём покаяться. И да — дети не отвечают за грехи родителей. Но грех греху — рознь.

Если пушкинский Годунов и впрямь невиновен, то это в корне меняет смысл пьесы. Тогда получается, что она не об убийце-царе, а о жертве заговора «природных князей» против того, кто не «Рюриковой крови». Приняв эту версию, можно говорить о том, что в структурном аспекте вырисовывается двойственная иерархия — законная, с Годуновым во главе, и тайная, структурированная вокруг тех, кто «Рюриковой крови». Оператором при таком раскладе будет Шуйский («Давай народ искусно волновать, / Пускай они оставят Годунова»).

Процесс — тайная борьба недоброжелателей Бориса «затейливыми» методами, включая союзничество с враждебными иностранными силами и навет (или, говоря современным языком, фейки. Вещь обычная в политике. Ну хоть взять борьбу династий Клинтон и Бушей против аутсайдера Трампа с фейками типа Russian collusion, бесконечными судами и гонениями на его семью, с последующим низвержением его незаконными, по мнению большей части избирателей, методами и тюремным заключением его союзников без суда и следствия).

Функциональное значение — попытка отмирающей династии Рюриковичей, в ком, по словам Воротынского, «народ отвык <...> видеть древню отрасль», закрепиться вокруг трона во что бы то ни стало («Пускай они оставят Годунова, / Своих князей у них довольно, пусть / Себе в цари любого изберут»). Наконец, генезис может быть представлен известным признанием Пушкина Вяземскому, что он смотрел на Годунова «с политической точки» (X, 141; письмо Вяземскому от 13 сентября 1825 года). А если так, то «молву» можно расценить как акт политического манипулирования народом в процессе осуществления замысла по свержению Бориса.

Сказанное верно при условии, что мы принимаем версию невиновности Бориса.

Принцип неопределённости порождает ситуацию, в чём-то схожую с ситуацией Ричарда II, когда герой предстает «то преступником, то жертвой, а то и тем и другим в одном лице», но не потому что Годунов таковым является, не потому что, как Ричард, не умеет «ни совладать с собственным “я”, ни с миром, не готовым принять его» [Шайтанов 2023: 230], а потому что мир не может решить, кто же он на самом деле, и никто не может или не хочет пролить ясность на сей счёт, включая духовников и близкое окружение Бориса. Не хочет и Пушкин. И жанр зависит в зоне неопределённости.

Ситуация наподобие квантового дуализма, когда в зависимости от того, что хочешь наблюдать, получается либо частица, либо волна. Хочешь наблюдать Бориса-убийцу — получай убийцу, а хочешь Бориса-жертву — получай жертву. В первом случае речь будет о мощном потенциале героя, сумевшего повернуть историю вспять, рассчитав всё на годы вперед, и только смерть кладёт естественный конец его злодеяниям. Это жанр трагедии. Во втором случае перед нами характер со слабым потенциалом, не сумевший укрепить свою позицию и павший жертвой заговора. Здесь мы имеем дело с комедией.

Жанровая определённость вырисовывается при смещении ракурса на *внутреннее*, связанное с вопросом принятия решений Бориса (см. в настоящем издании: «“Борис Годунов”: проблемная комедия»).

## IV. ИДЕАЛ «НА ВСТРЕЧНОМ ТЕЧЕНИИ»

### ◎ «Маленькие трагедии»: потеря идеала

Вопрос идеалов так же решается Пушкиным на «встречном течении», выстраиваемом на заимствованном сюжете, который явно или завуалировано переводится на рельсы «своего» под давлением национального идеала.

Идеал является причиной и движущей силой девиаций заимствованного сюжета и сюжетных линий. В свою очередь, идеал включён в более широкую историко-литературную панораму, дающую возможность проследить его эволюцию на национальной почве. «В этом драматургическом цикле поэт осуществляет гениальное художественное исследование главных страстей новоевропейского человека. Эти страсти — сребролюбие («Скупой рыцарь»); гордыня и зависть («Моцарт и Сальери»); донжуанизм («Каменный гость»); циничное отношение к смерти и страх перед бессмертием («Пир во время чумы»). Каждая трагедия опирается на определенный источник в западноевропейской литературе, который поэт переосмысливает в русле православной культурно-религиозной традиции» [Сокурова 2019: 23].

### «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» КАК ЦИКЛ

*Цикл или отдельные пьесы?*

Споры о том, являются ли маленькие трагедии циклом или отдельными пьесами, связаны с тем, что Пушкин не оформлял их в цикл, хотя

и подумывал об общей для них шапке. (Помимо «Маленьких трагедий», были и другие варианты названия — «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений».) Н. А. Кашурников отмечает, что «в ряде работ проблема единства не поднимается и болдинские пьесы рассматриваются как отдельные произведения (В. Г. Белинский, С. Ч...ов, Ю. И. Айхенвальд, Г. А. Лесскис)» [Кашурников 2012: 4].

За единство пьес говорит тот факт, что «Маленькие трагедии» писались одна за другой, как может писаться только цельное, концептуально продуманное произведение: «Скупой рыцарь» окончен 23 октября 1830 года, «Моцарт и Сальери» — 26 октября, «Каменный гость» — 4 ноября, «Пир во время чумы» — 6 ноября. Такое скоростное написание внешне несвязанных произведений свидетельствует не только о том, «что замыслы трех первых маленьких трагедий издавна возникли и в течение почти целых пяти лет вынашивались и вызревали в творческом сознании поэта» [Благой 1967б: 563], но и об их внутреннем единстве.

Безусловно, «Пушкин создал единый цикл и сознательно выстроил его в определённой последовательности — так, как хронологически были написаны опыты драматических изучений» [Дилакторская 1999: 32]. Замышлялись ли они как цикл или стали циклом в процессе работы, неважно, поскольку «любой план меняется по мере того, как ему следуют. В процессе создания текста план к нему приспосабливается, усложняясь» [Шайтанов 2023: 25].

Н. Кашурников выделяет «три основных подхода к “Маленьким трагедиям” как к единству цикловому» [Кашурников 2012: 4]: композиционный, жанровый и идейно-философский. Вместе или по отдельности эти ракурсы дают возможность увидеть внутреннее единство пьес не только на уровне отдельных связующих приёмов, как, к примеру, принцип стяжательства–расточительства [Криницын 2000: 66], но и в целом.

### *Трагедии или драматические сцены?*

Приводя письмо Пушкина к Плетнёву, в котором Пушкин перечисляет написанное в Болдине, Г. П. Макогоненко пишет:

Из контекста письма и этой фразы ясно, что формула «маленькие трагедии» появилась как дополнение, смысл которого в разъяснении Плетневу незнакомого ему жанра — «драматические сцены». Пушкин отлично знал, что написал он именно «драматические сцены», но объяснять подробно, в чем своеобразие и каковы особенности этого жанра, не стал, а чтобы друг понял, хотя бы приблизительно, о чем идет речь, приписал — «или маленькие трагедии». Служебно-комментаторский характер этого определения совершенно очевиден. Не случайно в дальнейшем Пушкин не воспользовался этим термином и, издавая свои драматические сочинения, не называл их «маленькими трагедиями». И не мог назвать, ибо понятие «маленькие трагедии» лишено содержания [Макогоненко 1974: 153].

Сомнительно, что Пушкин стал бы использовать термин, «лишённый содержания», для пояснения, «о чём идёт речь». Тем более, что две пьесы из четырёх — «Скупой рыцарь» и «Пир во время чумы» — названы им трагедиями и являются обрамляющими, что немаловажно, так как обрамление задаёт нарочито трагедийную тональность всему циклу. Нарочито, так как «указание Пушкина, что “Скупой рыцарь” — сцены из трагикомедии Ченстона, представляется мистификацией» [Томашевский 1977–1979, т. 5: 510–511]. Стало быть, определение трагедии пушкинское, хотя и выдаётся за ченстонское. Полумистификацией является и отрывок «из вильсоновой трагедии: *The city of the plague*», где «песни Мери и Председателя принадлежат самому Пушкину и ничем не напоминают соответствующих песен Вильсона» [Там же: 512].

Возникает вопрос: зачем Пушкину понадобилось выдавать «Скупого рыцаря» за перевод? Возможно, определять от своего лица «Скупого рыцаря» как трагедию Пушкин не стал, понимая новаторский дух своих трагедий и консервативный настрой собратьев по перу.

Г. Макогоненко абсолютно прав, говоря о нарушении канонов трагедийного жанра в «Маленьких трагедиях».

Трагедия как жанр имеет свои законы, и в соответствии с ними она не может быть «маленькой». А если она «маленькая», то она не трагедия. Конфликт трагедии, развитие действия,

раскрытие характеров и движение героев к своей неминуемой гибели не могут решаться произвольно. Художественно целесообразные законы жанра требуют определенных условий разрешения трагического конфликта и, естественно, определенного размера [Макогоненко 1974: 153].

Примерно того же мнения был Катенин. Полемика вокруг «Маленьких трагедий» развернулась вокруг высказываний Катенина о «малых формах», которые для Катенина олицетворяли малую содержательность, на что указывал и Макогоненко. Борьба с «малыми формами» была борьбой за «предметы, достойные внимания» [Фризман 1981: 24]. Об этом Катенин писал в «Письме к издателю “Сына Отечества”» в 1822 году.

Пушкин критиковал эти каноны и вовсе не собирался их придерживаться в своих «Маленьких трагедиях». Пушкин работал «на встречном течении», развивая некоторые традиционные элементы трагедии на новой почве. «Маленькие трагедии» не были трагедиями старого образца. В них была иная динамика — внутренняя. Поэтому на фоне классической трагедии с её сюжетным размахом пушкинские трагедии можно было назвать разве что «маленькими». И всё же это трагедии.

Говоря о выборе названия для цикла, Н. Скатов отмечает, «что здесь не было ни произвольности, ни случайности». Он относит это на счёт «воспринимающего сознания» читателей и издателей, которое «отвергло все возможные, пушкинские же, названия: “драматические сцены”, “драматические очерки”, “драматические изучения” и т. д. — и избрало: “маленькие трагедии”» [Скатов 1979: 141]. То же можно отнести и на счёт Пушкина, чьё «воспринимающее сознание» — т. е. писательская интуиция, зафиксированная в письме, — одержало верх над решением следовать устоявшимся терминам («Драматические сцены» Барри Корнуолла занимали Пушкина и могли послужить первичным образцом в определении жанра). Не только обрамление цикла двумя трагедиями, одна из которых была его собственной, но и тот факт, что трагедия как таковая занимала Пушкина, и он высказывался о ней достаточно подробно практически в то же время, когда работал над циклом (его неоконченная статья «О народной драме...» писалась в конце сентября 1830 года), подтверждает эту мысль.

*Чума или холера?*

Первое, что бросается в глаза при чтении заголовков трагедий, это закрепление в их названиях вещей несовместных. Рыцарство и скупость, чума и пиршество, скульптура и гость, Моцарт и Сальери не могут сосуществовать ни на понятийном, ни на житейском уровне.

Значимо и место действия пьес. Оно закреплено за западной культурой, которая предстаёт порождением *несовместных* отношений. При этом охват эпох достаточно широк: Средневековье («Скупой рыцарь»), эпоха Просвещения («Моцарт и Сальери»), эпоха Возрождения («Каменный гость») и вновь Средневековье (VII в.) («Пир во время чумы»). Как видим, Средневековье является обрамляющим, словно мир в результате возвращается на круги своя. Это переносит разговор во вневременную плоскость. Планка поднята на уровень времени библейского, в котором свершается суд. Исторические атрибуты приносят специфику, давая более чёткое представление о том, почему человечество, выбравшее «пир», всегда возвращается в точку Чумы.

В «Пире» человечество поставлено перед проблемой выбора.

Священник.  
Пойдем, пойдем...  
Председатель.  
Отец мой, ради бога,  
Оставь меня!  
(V, 359)

Вальсингам — лидер, творец истории на поворотном моменте, оказавшийся перед лицом выбора. Он носитель мощного разрушительного потенциала и при этом довольно трезво оценивает происходящее и свою негативную роль в нём. В конце создаётся впечатление, что Вальсингам раскаивается в содеянном.

Я здесь удержан  
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,  
Сознаньем беззаконья моего <...>  
(V, 358)

Тем не менее это псевдопокаяние, в котором отсутствует главный компонент — желание возродиться для новой жизни. Вальсингам не только отвергает призыв священника, но и грозит проклясть всех, кто решит последовать этому призыву.

В литературоведении принято трактовать «чуму» как холеру пушкинского времени, повлиявшую на замысел пьесы. Говоря о выборе сцены для перевода из «Чумного города», литературоведы сходятся во мнении, что «выбор сцены для перевода подсказан тем, что в это время в России свирепствовала эпидемия холеры, которую часто называли чумой» [Томашевский 1977–1979, т. 5: 512].

Застряв в карантине во время эпидемии холеры, Пушкин не мог не чувствовать реальную угрозу болезни и смерти [Долинин 2007: 103].

Тема отражает конфликт современности художника слова: охваченность России эпидемией холеры, перегруженность дороги телегами с трупами, невозможность вырваться из окружения холерных карантинных пунктов. Тревожные вести из Петербурга о знакомых, погибших от холеры, беспокойство о невесте и друзьях из-за подступавшей к Москве эпидемии. Так рождается хвалебный гимн чуме [Кулумбетова, Швайковский 2021: 55].

Бесспорно, эпидемия холеры послужила толчком, но это лишь внешний автобиографический фактор, поясняющий генезис «чумы». Внутренний проявляет себя частично в пушкинских песнях Мери и Председателя, являющихся тем «встречным течением», на котором Пушкин выстраивает пьесу.

Философское измерение темы «чумы» раскрывается в ряде работ. Интересные параллели с платоновским «Пиром» проводит Е. В. Абдуллаев, начиная статью со стихотворения Пастернака «Лето» (1930), которое «завершается достаточно неожиданным сопряжением двух известных “пиров” — “Пира” Платона и пушкинского “Пира во время чумы”» [Абдуллаев 2007: 189]. Литературоведы проводили параллели с «Декамероном» Джованни Боккаччо, с «Чумным городом» Джона Вильсона, см., например [Завадская 2016].



Исследования учёных открывают много новых философских ракурсов в трактовке пушкинского «чумного» текста. Завадская приходит к выводу, что «позиция Вальсингама в мире пушкинской трагедии осуждается. Она здесь обнаруживает свою ущербность на фоне позиции Мери», см., например [Завадская 2016]. При этом важно понять, что конкретно могло ассоциироваться у Пушкина с понятием Чумы как явления современной культуры, и как это соотносилось с ситуацией «действительности», в которой зарождались его замыслы.

### *Идол и идеал*

«Маленькие трагедии» как цикл выстраиваются вокруг проблемы влияния идеала на развитие литературы и истории. Обе категории мыслятся Пушкиным в единстве, как сообщающиеся сосуды, — сформированные в одной области идеалы перемещаются в другую. Позднее выразителем той же концепции во всей полноте станет «Историческая поэтика» Веселовского. «Каменный гость» является фокальной точкой цикла, если под «фокальной точкой» понимать «нечто особенно ярко отмеченное» [Топоров 1993: 19]. Фантастический элемент и делает эту пьесу «ярко отмеченной». По фокальной точке описывается вид целого.

На метауровне «Маленькие трагедии» разворачиваются вокруг смены идеалов в трёх сферах — действительности («Скупой рыцарь»), искусства (музыка — «Моцарт и Сальери») и словесности («Каменный гость») с их последующей интеграцией в «Пире во время чумы».

«Скупой рыцарь» уже в самом названии отражает несоответствие между рыцарским идеалом в литературе и тем, что рыцарство представляло собой на самом деле. Говоря о том, почему Россия «долго» оставалась «чуждою Европе», Пушкин отмечает: «Великая эпоха возрождения не имела на нее никакого влияния; рыцарство не одушевило предков наших чистыми восторгами, и благодетельное потрясение, произведенное крестовыми походами, не отозвалось в краях оцепеневшего севера...» (VII, 211; «О ничтожестве литературы русской»).

«Скупой рыцарь» является яркой заявкой на жанр «действительности» — в нём рыцарский сюжет начисто лишается романтичности и духовности.

Барон, напоминая «дантовских ростовщиков и скупцов» [Голенищев-Кутузов 1971: 458], уравнивается Альбером как другой крайностью — оба относятся к кругу скупцов и расточителей в дантовом «Аде». Поначалу Альбер предстаёт потенциальным расточителем в оценке Барона (Украв ключи у трупа моего, / Он сундуки со смехом отопрет, / И потекут сокровища мои / В атласные диравые карманы). Но Барон знает, о чём говорит — уклад придворной жизни знаком ему не понаслышке. Вскоре это подтверждается репликой Герцога, пытающегося убедить Барона, сколь важно выделить состояние Альберу: «Мы тотчас приучим / Его к весельям, к балам и турнирам...».

Находясь во власти рыцарского идеала, Альбер убеждён, что отнять жизнь у отца на дуэли более достойно, чем умертвить его ядом. В этом — ирония Пушкина касательно рыцарских идеалов, заменивших библейские заповеди новой, рыцарской, моралью. Поэтому сказать, что Альбер не лишён «рыцарских добродетелей» [Лотман Ю. 1988: 23], можно лишь с большой натяжкой. Имя Ивана — слуги Альбера, на которого происходящее не имело «никакого влияния», как эпоха Возрождения на Русь, становится в один ряд с названием Антоньева монастыря, очерчивая «встречное течение». Показав безразличие России к восторгам Возрождения, Пушкин, по сути, противопоставил идеал духовности (ключевой для России) идеалу прагматизма (ключевому для Запада).

В «Моцарте и Сальери» прагматический идеал «пользы», идущий от Просвещения, конфликтует с духовным. Это становится основой внутреннего конфликта Сальери. Сфера былых предпочтений Сальери очерчена довольно чётко. Орган, старинная церковь — вот отправные точки, по которым можно судить о характере музыки, глубоко и искренне волновавшей и вдохновлявшей его в начале творческого пути, когда «Нередко, просидев в безмолвной келье / Два, три дня, позабыв и сон и пищу, / Вкусив восторг и слезы вдохновенья», он предавался творчеству. Но выбор был сделан, и далее мы наблюдаем его разрушительные последствия: «Что пользы, если Моцарт будет жив...?»

Внутренний конфликт идеалов движет и Доной Анной. Сделав выбор, она оказывается на пороге неопределённости, олицетворяя идеал на распутье.

В «Пире во время чумы» вопрос выбора ставится ребром. Он затрагивает все три сферы. Вальсингам и Мэри — барды. Бард в старинном понимании объединяет слово и музыку, воспевая события жизни. Барды в «Пире» обращены к разным идеалам. Мэри поэтизирует патриархальные времена, когда идеалом была вера (Было время, процветала / В мире наша сторона: / В воскресение бывала / Церковь божия полна) [Пушкин V: 52]. Вальсингам, напротив, воспевает то, что эти идеалы разрушило. От выбора будет зависеть и направленность песни, и развитие истории. В результате новым идеалом становится гимн чуме.

Фигура, которая непосредственно возникает при чтении «Пира» и которая занимала Пушкина на протяжении многих лет, каждый раз по-разному — это Вольтер.

Сама идея пиршества отдаёт вольтерьянством с его бравадой и цинизмом. Тень Вольтера угадывается в образе Джексона, этого «весельчака», чьи «едкие» замечания

Разгоняли мрак, который ныне  
Зараза, гостя наша, насылает  
На самые блестящие умы.  
(V, 351)

Нет, Джексон, конечно, не Вольтер, это герой Вилсона, но он заинтересовал Пушкина, и сегодня, размышляя над причиной пушкинского выбора сцены из «Чумного города» и читая

О человеке, очень нам знакомом,  
О том, чьи шутки, повести смешные,  
Ответы острые и замечанья,  
Столь едкие в их важности забавной,  
Застольную беседу оживляли  
(V, 351),

невольно сопоставляешь это с пушкинской характеристикой Вольтера и его писаний, «где все высокие чувства, драгоценные человечеству,

были принесены в жертву демону смеха и иронии» (VII, 214). Джаксон был столь могуществен, что его «красноречивейший язык / не умолкал ещё во прахе гроба» (V, 351). Так же и «влияние Вольтера было неимоверно» (VII, 214) и после его смерти.

На вольтеровской ассоциации прочитывается или, точнее, припоминается и эволюция отношения Пушкина к Вольтеру, от юношеских восторгов до момента, когда «ореол Вольтера-историка тускнеет» [Севастьянов 1978: 150]. Весь отрывок несёт в себе *ощущение* вольтерианства, присутствие вольтеровской «чумы душ», о которой писал Вольтер. «Законы и религия бессильны против чумы душ; религия далека от того, чтобы служить душам здоровой пищей, в зараженных морях она становится ядом» [Вольтер 1989].

Вольтеровское сквозит и в образе Гуана. В «Каменном госте» Гуан не просто безбожник — он дитя антропоцентрической доктрины, впитавшее в себя сарказм вольтеровской эпохи. В нём тот же цинизм и насмешка над «драгоценными человечеству» ценностями, тот же «разрушительный гений», о котором пишет Пушкин («О ничтожестве литературы русской»). В статье «Вольтер» (1836) Пушкин называет «великана эпохи» «идолом Европы». Его пагубное влияние ведёт к обмельчанию литературы, снижению планки за счёт осмеяния религии — «вечного источника поэзии». В «Каменном госте» карает идолоподобный памятник Командору, и в этом — примета времени, предавшегося языческим страстям.

Невзирая на тематический разброс, пьесы объединены концепцией потери идеала. Падение идеала проходит по всем ракурсам, включая семью («Скупой рыцарь»), искусство («Моцарт и Сальери»), мораль («Каменный гость») и религию («Пир во время чумы»).

Фигуры священников, присутствующие в двух пьесах, никак не влияют на смену установок героев и мира. В «Маленьких трагедиях» они играют такую же пассивную роль, как священники в «Борисе Годунове» (см. подробнее в настоящем издании: «“Борис Годунов”: проблемная комедия»). Если каждая по отдельности трагедия «маленькая», то все вместе они складываются в большое трагическое полотно, где речь не о конкретном злодее или злодеях, а о тенденциях мира, идущего под уклон.

«Маленькие трагедии» выстраиваются вокруг проблемы замещения идеалов идолами.

«Скупой рыцарь» является яркой заявкой на жанр «действительности» — в нём рыцарский идеал начисто лишается романтичности и духовности, замещаясь идолом меркантильности, который передаётся от отца к сыну, и в качестве жертвы ему должна быть принесена человеческая жизнь. Уже сам факт того, что победа Альбера на турнире, по его признанию, обусловлена желанием скрыть нищету под доспехами, говорит о меркантильности его якобы высоких устремлений. Он вовсе не «антагонист отца» [Сокурова 2019: 26]. Он только кажется таковым, когда «отдает последнюю бутылку вина больному кузнецу» и «с негодованием отвергает намек ростовщика с помощью “чудодейственных капель” поторопить смерть отца» [Сокурова 2019: 26].

Альбер готов убить отца на поединке ради обладания богатством, так что, по сути, он то яблоко, что недалеко упало от яблони. Ни душа его не содрогнулась при мысли о сражении с отцом, ни дух.

Пушкин доводит размышления Альбера до парадокса:

Альбер.

А всё ж он не в убытке;

Его нагрудник цел венецианский,

А грудь своя: гроша ему не стоит;

Другой себе не станет покупать.

Зачем с него не снял я шлема тут же!

А снял бы я, когда б не было стыдно

Мне дам и герцога. Проклятый граф!

Он лучше бы мне голову пробил.

(V, 286)

Это даже не трагикомедия, а саркастическая пародия на нравы рыцарского времени. Меркантильностью опошлена и предшествующая победа Альбера на турнире.

Когда Делорж копьём своим тяжелым

Пробил мне шлем и мимо проскакал,

<...>

Взбесился я за поврежденный шлем;

Геройству что виною было? — скупость...

(V, 287)

Говоря о том, почему Россия «долго» оставалась «чуждою Европе», Пушкин отмечает:

Великая эпоха возрождения не имела на нее никакого влияния; рыцарство не одушевило предков наших чистыми восторгами, и благодетельное потрясение, произведенное крестовыми походами, не отозвалось в краях оцепеневшего севера... России определено было высокое предназначение... (VII, 210; «О ничтожестве литературы русской»).

Ту же мысль он проводит в наброске «Второй том “Истории русского народа” Полевого», завершая размышления о Гизо выводом об исторической инакости России:

Вы поняли великое достоинство французского историка. Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою; что история ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада (VII, 100).

Пушкинская ирония, почти сарказм по поводу рыцарства и «чистых восторгов» — это и есть своего рода «другая мысль» и «другая формула» рыцарства, выразившаяся «на встречном течении» не только в названии, но и в сюжете, и в характерах «Скупого рыцаря». Здесь Пушкин противопоставил в латентной форме идею духовности (ключевую для России) идее прагматизма (ключевой для Запада). Носитель духовности отсутствует в пьесе. Есть носители рыцарских доспехов и рыцарского звания. Сочетание профанного носителя высоких идеалов с символикой рыцарства и даёт профанную духовность.

В «Моцарте и Сальери» идол «пользы» водит рукой Сальери, который вершит суд над Моцартом. При этом Сальери говорит: «Мы все, жрецы, служители музыки» (V, 310). Термин «жрецы» показателен.

«Каменный гость» переносит нас назад — в эпоху Возрождения (см. об этом в настоящем издании: «“Каменный гость”: движение литературы») с её возродившимся интересом к античной культуре и присущим ей ценностям. Вольтеррианство в историческом контексте читается

предтечей смены ценностей на античную свободу и вседозволенность светского общества при сохранении религиозных институтов. В Гуане сосредоточено посправание всего святого. Чего только стоит сцена с Лаурой, заканчивающаяся соитием «при мёртвом»! Ничего удивительного, что Дон Гуан приглашает кладбищенский памятник поглазеть на то, как он будет совращать вдову Командора. И не случайно он становится жертвой идолоподобного памятника.

Как вспоминает Д. Мережковский:

К числу любимых пушкинских героев «Записки» Смирновой прибавляют Моисея: «Пушкин сказал, что личность Моисея всегда поражала и привлекала его, — он находит Моисея замечательным героем для поэмы. Ни одно из библейских лиц не достигает его величия: ни патриархи, ни Самуил, ни Давид, ни Соломон; даже пророки менее величественны, чем Моисей, царящий над всей историей народа израильского и возвышающийся над всеми людьми. <...> Он всегда представлял себе Моисея с таким сверхчеловеческим лицом. Он прибавил: “Моисей — титан, величественный в совершенно другом роде, чем греческий Прометей и Прометей Шелли. Он не восстает против Вечного, он творит Его волю, он участвует в делах божественного промысла начиная с неопалимой купины до Синая, где он видит Бога лицом к лицу. И умирает он один перед лицом Всевышнего”» [Мережковский 2007: 273].

Мотив борьбы с идолами задан праотцом Авраамом. В этой связи вспоминается история Авраама и идолов, изложенная в «Книге о Славянорусском народе, о Великих князьях рус(с)ких и Ростовских от коле корень их произыде на Руси Стольника Алексея, Мусина-Пушкина 1662». Это историческое сочинение известно как Мусин-Пушкинский сборник. Он содержал в себе 120 текстов о князьях языческой Руси VIII–IX вв.

В одну ночь Авраам, стерегущий боги(ов) отца своего и размышляя о их ничтожестве и, приводя на память слова Ангела о всемогуществе Божиим, видел, как отец его приставлял новую

голову богу Марамуфу упавшему, котораго голова отпала. Этого бога и других подобных Фара послал продавать Авраама, который половину их продал купцам Египец(тс)ким, а другая половина потонула в реке Тигре, но он и за погибшая в реке боги получил достойную цену. За хорошую продажу Фарра стал приносить достойную жертву богам и нудил к тому Авраама, но тот не захотел жреть идолам. Отец весьма на это разгневался, прогнал его от себя. Вскоре после этого Авраам сжег бога Верилада, варивши пищу отцу своему, и этим хотел доказать бессилие богов отцу (с)воему, делаемых им, но тот еще более стал боготворить их. Тогда Авраам во время глубокой ночи взошел в мастерскую отца своего, сокрушил молотом всех идолов и зажег ее, которая скоро превратилась в пепел. З(с)делавши это Авра(а)м по слову Божию оставил дом отца (пропущен глагол) в пустыню халдейскую, а оттоле пришел в землю ханаанскую и водворися там. Оттоле переселился во Египет к фараону Мериду... [Мусин-Пушкин]

Есть основания предполагать, что Пушкин, всегда проявлявший интерес к Ветхому Завету, не обошёл вниманием это сочинение. Тему идолов он решает противоположным образом. В «Маленьких трагедиях» идолов не разрушают — их возводят в идеал, и они замещают собой десять заповедей.

Мотив забвения заповедей как метаконцепции «Маленьких трагедий» проходит на метауровне через все пьесы. В «Скупом рыцаре» это нарушение пятой заповеди (почитай отца твоего и мать твою), в «Моцарте и Сальери» — нарушение шестой заповеди (не убий), в «Каменном госте» — седьмая заповедь (не прелюбодействуй). В «Пире во время чумы» вера в Бога потеряна окончательно (нарушение первой заповеди). Вместо Бога верят во всесильность Чумы...

В цикле представлен мир на грани вырождения. Если выстроить пьесы во временной последовательности, то чума становится отправной точкой тех бесчинств, которые раскрываются в последующих пьесах. Каждое время несёт возвращение идолов на новом витке. «Моцарт и Сальери» как замыкающая в этом ряду пьеса являет самую большую трагедию — гибель Гармонии, Духа, Красоты.



Если же следовать пушкинской последовательности, то метафора развития человечества прочитывается как возврат времён Чумы в результате сделанного выбора.

### **«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ». БОРЬБА ИДЕАЛОВ**

Отправной точкой предлагаемой интерпретации служит термин И. В. Киреевского «поэт действительности», которым он определил творческий метод Пушкина. Киреевский ставил во главу угла «уважение к действительности, составляющее средоточие той степени умственного развития, на которой теперь остановилось просвещение Европы и которая обнаруживается историческим направлением всех отраслей человеческого бытия и духа» [Киреевский 1911: 19]. Киреевский разворачивает свою мысль о влиянии истории на все области знания, включая и литературу.

История в наше время есть центр всех познаний, наука наук, единственное условие всякого развития; направление историческое обнимает все. Политические мнения, для приобретения своей достоверности должны обратиться к событиям, следовательно, к Истории. <...> Поэзия, выражение всеобщности человеческого духа, должна была также перейти в действительность и сосредоточиться в роде историческом. Век не мог не иметь влияния и на Пушкина... [Там же].

Пушкин с энтузиазмом откликнулся на «Обозрение русской словесности за 1829 год» в альманахе «Денница», написав:

...замечательнейшая статья сего альманаха, статья, заслуживающая более, нежели беглый взгляд рассеянного читателя, есть «Обозрение русской словесности 1829 года», сочинение г-на Киреевского. <...> Признав филантропическое влияние Карамзина за характер первой эпохи литературы XIX-го столетия, идеализм Жуковского за средоточие второй, и Пушкина, поэта действительности, за представителя третьей, автор приступает к обозрению словесности прошлого года (VII, 78).

Исторический аспект «Моцарта и Сальери» раскрывает существенные вопросы, перед которыми стояли ведущие деятели литературы и искусства.

### Конфликт вертикали и горизонтали

В ряде литературоведческих работ фигуры Моцарта и Сальери интерпретируются как полярные. На самом же деле полярность неточно описывает их соотношение. Сальери расположен на *мирской горизонтали*, Моцарт — на *сакральной вертикали* («Если Сальери олицетворяет собою человеческое самоутверждение, то Моцарт должен быть весь олицетворением небесных сил» [Гершензон 1919: 118].)

А. Белый рассматривает эту пару в парадигме Каина и Авеля, приводя любопытные параллели и показывая, как в тексте отражено их «братство» в качестве сыновей «гармонии». «Оба сына называют себя жрецами. Их музыка — их жертвоприношение. Но жертва одного принята: “Ты, Моцарт, бог”. Жертва другого — “любовь горящая, самоотвержение, труды, усердие, моления” и музыка — отвергнуты» [Белый 1995: 102].

Отличие от библейской парадигмы, где Каин и Авель принадлежат *горизонтали* (и в этом плане они равны, как равны по степени таланта Сальери и его окружение), в том, что Пушкин задаёт изначально непреодолимое неравенство между «братьями гармонии», расположив их по разным осям. «Есть разнообразие людей, различие между ними, но все равны перед Богом. “Бог всему сообщает бытие в *ту меру*, в какую его могут принять”» (курсив мой. — В. 3.), — пишет А. Белый, поддерживая свой тезис цитатой из Николая Кузанского [Там же: 100]. Мне кажется, что цитата Кузанского как раз опровергает идею равенства, которое по определению заканчивается там, где начинается «мера». Все равны перед Богом в смысле беспристрастного Божьего суда. А результат суда снова ведёт к неравенству.

Отмечая «неоспоримые достоинства» Сальери, Хализев перечисляет ряд качеств Сальери, которые должны пояснить, почему Сальери не Моцарт. Основное качество связано с «невовлечённостью» Сальери

...в бытие, уединенность его сознания. Эта невовлеченность чревата гордыней, во всяком случае, с ней неразрывно связана. Сальери

убежден в собственной исключительности (избранности), сам себя называет гордым, что оборачивается (и это, наверное, наиболее существенно для Пушкина) подозрительностью и болезненной обидчивостью («обиду чувствую глубоко»), непрестанным ожиданием «злейшей обиды» и встречи со «злейшим врагом» [Хализев 2005:147].

Сказанное поясняет многое в психологии Сальери. Ирония в том, что отмеченное выше не является причиной «неизбранности». Измени себя Сальери, это несомненно улучшило бы его отношения с другими, возможно, даже погасило бы зависть к Моцарту, но Моцартом он не стал бы. Принадлежность к вертикали — врождённая, она не является результатом выбора, актом доброй воли, как в сказках, где герою предлагается решить самому, по какой дороге пойти. Набор положительных качеств — также не трамплин для взлёта. Дар свыше не даётся «в награду / Любви горящей, самоотверженья, / Трудов, усердия, молений», а «озаряет голову безумца» (V, 307). Гений — загадка. Разгадки его уникальности нет и быть не может, как не может быть разгадки Творца.

Моцарт в пьесе предстаёт ступком несовершенств, с точки зрения Сальери, убеждённого, что он знает все составляющие совершенства. Это только подчёркивает тот факт, что пушкинский Моцарт рождён в сферах высшей гармонии. Его статус раскрывается на результатах его труда. Аналогом может служить дворянство. Оно может быть либо потомственным, т. е. унаследованным, либо личным, т. е. полученным за заслуги. «Дворянство» Моцарта — потомственное (он «унаследовал» его от Творца).

Сальери, напротив, стремится достичь высот, к которым он не принадлежит по рождению. Но это вовсе не означает, что у него нет дара, как полагает А. Белый. Думаю, будет перехлёстом свести дар Сальери к нулю. Пушкинский Сальери — высокий профессионал, обладающий тонким чутьём и философским умом. «Сальери не просто талантливый музыкант — он и мыслитель, способный к “сильным, увлекательным софизмам”» [Лотман Ю. 1995: 310].

Моцарт отнюдь не кривит душой, когда говорит: «Он же гений, / Как ты да я». А. Белый отмечает, «что слово “гений” в устах Сальери

обозначает не музыкальную одаренность, а то место, тот уровень, который он, Сальери, занимает в мире» [Белый 1997: 741].

В отличие от Моцарта, гений которого предстаёт в пьесе как данность, Сальери проходит путь от стремления к высшей гармонии до её отрицания, выраженного в просветительской доктрине полезности искусства. Это его путь достижения того «уровня», который поможет ему получить «жалованное дворянство» в плане признания окружающих.

В терминах вертикали и горизонтали читателю представлены два типа гениальности. Гений горизонтали заземлён и зависим от веяний времени и признания. Гений вертикали свободен. Он сосредоточен на высшей гармонии, и критерий полезности на него не распространяется.

Две точки зрения на «полезность» отражают два «несовместных» подхода к искусству.

#### Моцарт

Нас мало избранных, счастливых праздных,  
Пренебрегающих презренной пользой.

#### Сальери

Что пользы, если Моцарт будет жив  
И новой высоты еще достигнет?  
Подымет ли он тем искусство? Нет;  
Оно падет опять, как он исчезнет:  
Наследника нам не оставит он.  
Что пользы в нем?

(V, 310)

В литературоведении этот монолог обычно анализируется в терминах оппозиции «алгебра — гармония», следствие которой — «гордыня и зависть», находящиеся в ряду «главных страстей новоевропейского человека» [Сокурова 2019: 23]. «...Моцарт внушает Сальери не опасения собственника, а другое, не менее жгучее чувство — зависть» [Благой 1967б: 615].

Речь, однако, ещё и о том, что человек возомнил себя заместителем Бога на земле, взял на себя полномочия регулирования творческого процесса и процесса развития общества: «Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет — и выше» (V, 306). В этом угадывается мотив

Ренессанса с его антропоцентризмом и выхолащиванием божественного начала в искусстве.

Отношение Пушкина к «пользе» в контексте поэзии известно. Наиболее часто цитируемое в этом плане высказывание:

Поэзия, которая по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя, кольми паче не должна унижаться до того, чтоб силою слова потрясать вечные истины, на которых основаны счастье и величие человеческое, или превращать свой божественный нектар в любострастный, воспалительный состав (VII, 168; «*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*»<sup>\*</sup>).

То же, разумеется, относится и к музыке.

А. Белый очень точно формулирует природу термина «польза» в пьесе: «Основа “философии” Моцарта — религиозная. Она противопоставлена нерелигиозной, которая угадывается по “парольным” словам. К числу таковых относится слово “польза”, маркирующее просветительскую философию, “которой XVIII век дал свое имя» [Белый 2009: 51].

«Государственные мысли историка»: историко-литературный ракурс

### *Идеи Просвещения в музыке*

«Историческая» мысль в «Моцарте и Сальери» развивается вокруг идей Просвещения. Статья А. Белого «Моцарт и Сальери» [Белый 2009] — первое и наиболее полное исследование концепции Просвещения в формировании основных коллизий «Моцарта и Сальери».

Концепция Белого формируется вокруг литературно-идеологического аспекта, включающего просветительскую деятельность писателей и философов. Упоминается прежде всего Иоганн Кристоф Готшед в качестве основателя лейпцигского классицизма и пропагандиста вольтеровского направления с его жёсткими правилами. Белый выстраивает

---

\* Жизнь, стихотворения и мысли Иосифа Делорма (франц.).

любопытные параллели между Вольтером и Сальери, включающие отношения к искусству и тему зависти.

Обращаясь к просветительству в музыке, Белый ссылается на реформу Кристофа Глюка, упоминая о войне «глюккистов и пиччинистов». Главным фокусом для него являются не они, а Жана-Филиппа Рамо и его связь с «алгеброй» Сальери.

Рамо рассматривал музыку как науку (ср. «в науке искусственный») и считал, что ее принципы или правила можно вывести из одного главного принципа, за который он принял резонанс звучащего тела. Рамо заложил теоретические основы современной теории гармонии и имел достойных последователей. Однако для современников его музыка была слишком необычной и рационалистичной, а теория отпугивала перегруженностью математикой. Фраза Сальери об алгебре и гармонии очень точно отвечает теории Рамо [Белый 1995: 110].

Круг ассоциаций, связанных с «алгеброй и гармонией», широк, учитывая время, кишачее просветительскими идеями в разных областях. Уверена, что их может быть куда больше, чем те, на которые Пушкин указывает в тексте. Но всё же он вводит три имени как три фокальные точки, по которым читатель, не теряясь в догадках и множественности выдающихся фигур, мог бы судить об эволюции Сальери в русле вектора, заданного Пушкиным.

Глюк, Пиччини и Гайдн — вот те основные фигуры, к которым Сальери мысленно обращается (его монолог — это, конечно, внутренний монолог). Эти фигуры упоминаются и А. Белым, но более детально на их роли он не останавливается. Однако именно они представляются важными в контексте понимания внутреннего конфликта Сальери.

#### *Глюк и Гайдн. Столкновение идеалов*

Глюк вошёл в историю музыки как реформатор оперного искусства. Реформа Глюка возникла накануне Великой французской революции, когда в противовес концепции *наслаждения* первоочередной задачей стало *идеологическое воспитание* слушателя. Теоретические принципы

оперной реформы Глюка были направлены на преобразование «оперы-арии» в драматическое представление, где музыка должна была быть *иллюстрацией к тексту*, диктующему направление музыкальной мысли. Он был выразителем идей Просвещения, о которых с сарказмом позднее писал Пушкин: «Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя» (VII, 214).

Основные положения реформы Глюка (1767) также можно трактовать как движение в «противоположную» сторону от «поэзии» по пути замещения музыки как чистого искусства идейностью и идеологией. В реформе Глюка опера превращалась в просветительскую драму, положенную на музыку. Ничто не должно уводить в сторону от идеи, отвлекать внимание на постороннее, на эстетическое удовольствие как таковое. Отсюда — требование простоты и ясности в либретто и музыке. Мелодические украшения из арий должны исключаться, а речитатив служит смещению внимания на текст. Всё должно быть слажено в программном виде искусства. Не только музыка, но и балет, и хор должны быть подчинены усилению главной идеи.

Именно эти «пленительные тайны» открыл Глюк своему ученику Сальери, чья опера «Данаиды», опиравшаяся на реформаторские идеи Глюка, курировавшего своего ученика во время её создания, имела большой успех. «Ифигения в Авлиде» Глюка, которую упоминает Сальери («Ифигении начальные звуки») стала символом революционных настроений. «Ария Ахиллеса заставила всех офицеров в невольном порыве вскочить с мест и обнажить шпаги. Финальный хор приобрел всенародную популярность и в годы революции распевался на улицах Парижа как революционная песня наравне с Марсельезой» [Гозенпуд. Опера Глюка].

«Ифигения в Авлиде» фигурирует в качестве примера в первом номере глюковской реформы, где обсуждается вопрос «жертвы»: личное должно быть «принесено в жертву общественному» (Ифигения отказывается бежать с возлюбленным, готовясь взойти на жертвенник, как велит обычай). Одна из последних опер Глюка — «Ифигения в Тавриде», чей сюжет упомянут Пушкиным в «Путешествиях Онегина» (Воображенью край священный: / С Атридом спорил там Пилад) — является венцом реформаторских идей Глюка. Она более трагична, чем «Ифигения в Авлиде». В ней ставится вопрос выбора: кого из двух

пленников — Ореста или Пилада, друзей, любящих друг друга, — принести в жертву во спасение правителя. Каждый готов сам стать жертвой, чтобы не видеть смерти друга.

Инверсия этого мотива угадывается в последнем монологе Сальери, где тема дружбы и жертвы решается в другом ключе: один из друзей считает другого врагом и готовится сделать его жертвой во спасение священного идеала «пользы» в искусстве.

Что умирать? я мнил: быть может, жизнь  
 Мне принесет внезапные дары;  
 Быть может, посетит меня восторг  
 И творческая ночь и вдохновенье;  
 Быть может, новый Гайден сотворит  
 Великое — и наслажуся им...

<...>

И я был прав! и наконец нашел  
 Я моего врага, и новый Гайден  
 Меня восторгом дивно упоил!  
 Теперь — пора! заветный дар любви,  
 Переходи сегодня в чашу дружбы.

(V, 311)

Гайдн и «новый Гайден» являются «еретиками» в музыке. В противовес реформаторским идеям Глюка венские классики создали высокий тип инструментальной музыки, совмещавшей богатство музыкальной образности с совершенством формы. Вообще эстетика классицизма зиждилась на философии гармонии, лежащей в основе мироустройства, что нашло отражение в таких музыкальных формах как соната и симфония. Венская классическая школа объединяла различные элементы церковной музыки, зингшпиля, симфонии, а также элементы ораторий Гайдна, одна из которых — «Сотворение мира» — явилась грандиозной вехой, вершиной в искусстве оратории. Само название *оратория* знаменательно. Здесь две парадигмы сотворения — божественного (эволюционного) и человеческого (революционного) — столкнулись в концепции двух направлений в музыке, основанных на противоположных идеалах.



Гайдн и Моцарт — идеологические противники Сальери. Но Пушкин вносит в эти отношения неожиданный поворот. Оказывается, Сальери испытывает тайную любовь к тому, что делают его идеологические противники. В своём монологе Сальери фактически признаётся, что истинный восторг и «дивное упоение» он испытывает от музыки, которая вдохновляла его некогда «в келье».

Сфера былых предпочтений Сальери очерчена довольно чётко. Орган, старинная церковь — вот отправные точки, по которым можно судить о характере музыки, глубоко и искренне волновавшей Сальери в начале его творческого пути. В результате он отрёкся от наук, ставя музыку превыше всего. И вдохновение посещало его:

Нередко, просидев в безмолвной келье  
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,  
Вкусив восторг и слезы вдохновенья <...>  
(V, 307)

В этой части монолога Пушкин обыгрывает сюжет «Чудного мгновенья». В «безмолвной келье» Сальери испытал «чудное мгновенье», но «бурь порыв мятежный развеял прежние мечты», и все эти годы «в глуши, во мраке заточенья» с его «глухою славой» он ждал, чтоб «для него воскресли вновь» «и творческая ночь и вдохновенье». И душе «настало пробужденье»: «гений чистой красоты» — «новый Гайдн» — «восторгом дивно упоил» его, воскрешая «заветный дар любви».

Безусловно, внутренний конфликт Сальери выстроен на его тайной любви к высшей гармонии — злейшему врагу просветителей. С позиций просветительства эта любовь порочна, так как идёт вразрез с идеологией. «Польза» блёкнет перед «наслаждением», а значит, источник «наслаждения» нужно принести в жертву, дабы сохранить трон просветительства. В этом Сальери видит свой священный долг, и это делает его избранником в собственных глазах:

<...> я избран, чтоб его  
Остановить — не то, мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки,  
Не я один с моей глухою славой...  
(V, 310)

Сальери мнит себя жрецом. Для него это не убийство, а священный ритуал. Порочность его не в том, что он взял на себя роль жреца, а что перед расправой захотел насладиться жертвой.

### *Плоды с древа Просвещения, или Потерянный рай*

Моцарт не принял реформы Глюка в целом, но использовал некоторые моменты, обогатив новым звучанием свои оперы. И это свойственно представителям венской классической школы, вбирающей то лучшее из новаторских поисков своих коллег, что помогает развивать гармонию «на встречном течении», как сказал бы Веселовский.

По Веселовскому, рациональное и иррациональное не противоборствует, а сосуществует в творческом акте, по-разному проявляя себя в художественном и нехудожественном процессе сотворения.

Веселовский пишет:

<...> искусство не выделяет сначала идею предмета, освобождая ее от формальных затемнений, чтобы оставить за нею лишь всецело отвечающую ей форму; скорее можно бы сказать, что формальные особенности предмета более других останавливают на себе внимание, делаются характерным признаком предмета, его символом, его идеей. Но процесс совершается ни в ту, ни в другую сторону, ни от идеи к форме, ни от формы к идее: он совершается совместно, путем особой психической апперцепции, воспринимающей исключительно внешние, формальные признаки явлений, которые и становятся содержанием, художественной (в отличие от социальной, нравственной и т. д.) идеей поэтического произведения. Наблюдение над этим психическим актом приведет нас впоследствии к другому определению поэзии — со стороны ее творческого процесса. <...> Это ставит перед нами вопрос о цели искусства и процессе художественного творчества; две точки зрения, давшие повод к другим, новым и старым, определениям поэзии [Веселовский 2011: 96].

Идеологическое искусство «выделяет сначала идею предмета». Сальери, выбрав эту стезю, потерял ту «особую психическую

апперцепцию», которая делает искусство искусством. Сальери завидует не славе Моцарта и даже не его таланту. Он завидует «особой психической апперцепции» — вдохновению, которое излучает Моцарт. С мотива бывшего вдохновения начинается монолог Сальери и тем же мотивом проникнут его последний монолог. Вдохновение — это его потерянный рай, которого он лишился, вкусив с древа Просвещения.

Тот факт, что все эти идеи были животрепещущими для Пушкина, ставит вопрос о *встречном течении*, на котором писался «Моцарт и Сальери».

Кто прототип? Историко-литературный ракурс

Вопрос прототипа Сальери широко обсуждается в пушкиноведении. Одна из версий, высказанная И. Щегловым и поддержанная В. Розановым, связана с Баратынским. Версия натянутая, тем более если учитывать тщательное исследование Ю. Тынянова, проведённое им в его книге «Архаисты и новаторы», где в статье «Архаисты и Пушкин» он не только проанализировал, опираясь на факты, историю отношений Пушкина и Катенина, но и сделал блестящий анализ текстов обоих в связи с историей публикации поэмы Катенина «Старая быль», бывшей выпадом против Пушкина.

Суть этой скрытой литературной дуэли, напомню, в том, что Катенин, удручённый провалом «Андромахи», которую Пушкин высоко оценил, уехал к себе в деревню и там написал «Essay», как он окрестил своё стихотворное детище, после чего отправил его Пушкину с просьбой опубликовать в «Северных цветах». Как показывает Тынянов, «смысл “Старой были” направлен против Пушкина, а в “Посвящении” сделан отводящий подозрение комплимент» [Тынянов 1929: 172–173].

Что именно содержало в себе выпад против Пушкина? Прежде всего вызывающим был сюжет состязания поэтов-бардов во дворце Владимира Красно Солнышко. Один из поэтов был греком, притом скопцом, преуспевшим в лести и тем сыскавшим милость в глазах князя Владимира. Он-то и выходит победителем из поединка с седовласым поэтом, предпочитавшим наградам свободу и достоинство. По совету князя русский витязь отказывается от состязания и получает кубок за прошлые заслуги, но «поражение его более почётное» [Тынянов 1929: 165].

Грек получает коня и доспехи, но доспехи оказываются ему тяжелы. И он отправляет их домой. Добавим к отмеченному Тыняновым, что в сочетании с метром, взятым из «Песни о вещем Олеге» (исключая песню грека), метафора коня также становится ещё одной аллюзией на пушкинскую «Песнь...», притом довольно зловещей. Это уже намёк на смерть поэта-победителя от «от коня своего». «“Посвящение” Пушкину было уже явным адресом» [Тынянов 1929: 165]. Пушкин не мог не уловить всех тех нюансов и подтекста, который вложил Катенин в своё «Посвящение».

По мере развёртывания сюжета «Посвящения» появляется и намёк на Байрона («Бейронское пенье»), а «центр внимания переносится с самого кубка на питье» [Тынянов 1929: 167]. Именно оно поверяет истинный талант, по Катенину. В «Моцарте и Сальери» истинный талант тоже поверяется «питьём», хотя и опосредовано, через «гения и злодейство».

У Катенина «питьё» не отравлено. Питьё как яд фигурирует уже в ответе Пушкина, где и сам автор «Посвящения» назван «лукавым», и питьё «отравой»:

Товарищ милый, но лукавый,  
Твой кубок полон не вином,  
А упоительной отравой <...>  
(III, 82)

«В 1832 г. появляются в “Северных цветах” написанные осенью 1830 г. “Моцарт и Сальери”, и Катенин, по-видимому, находит здесь своеобразный ответ на состязание в “Старой были”: в сопоставлении Сальери и Моцарта, в самой фигуре Сальери ему чудится *arrière pensée*» [Тынянов 1929: 175]. Назвав гипотезу Тынянова «интересной, но в принципе недоказуемой» [Долинин 2011: 46], А. Долинин не учёл того факта, что не поиск прямых доказательств, а вероятность картины, полученной в результате анализа, делает гипотезу состоятельной. К прямым могут относиться письменные или устные признания автора. Но даже если писатель и оставит подобное «свидетельство», оно всё равно может быть поставлено под сомнение, так как нет доказательств того, что он не пытался таким образом пустить критиков по ложному следу.

Строго говоря, в любом расследовании есть непрямые улики, которые в отсутствии прямых могут сыграть решающую роль. В судебном деле «косвенные доказательства оцениваются по различным критериям. Это и вероятность случайного их появления, и взаимосвязанность с другими доказательствами, и форма их связи с доказываемым тезисом» [Шелегов 2015: 167–168]. Анализ Тынянова отвечает всем вышеперечисленным критериям: в его аргументах отсутствует элемент «случайного появления», между ними прослеживается чёткая связь, и форма связи с «главным тезисом» логически и фактически обоснована.

Возвращаясь к тексту пушкинской трагедии, нужно отметить, что мотив творческого поединка, который существует в сознании Сальери, возникает в переписке Катенина. Так, «в конце 1827 г. он был сильно раздосадован балладой Пушкина “Жених”, в которой видел “соствязание” с собой и о которой писал тому же Бахтину: “Наташа Пушкина («Жених» 10/III) очень дурна, вся сшита из лоскутьев, Светлана и Убийца (баллада Катенина 10/III) окрадены бессовестно, и во всём нет никакого смысла. Правда и то, что ему незачем стараться: все хвалят”» [Тынянов 1929: 170]. И это не единственный случай, свидетельствующий о постоянном раздражении Катенина.

Что же касается сюжета катенинского «Essay», как он назвал «Старую быль» в письме к Н. И. Бахтину (11 февраля 1828 г., Шаево), то и кубок с питьём, переданный из рук седовласого поэта молодому, и лукавство автора, пытающегося прикрасить истинные чувства панегириком, и «отрава», да и вся подоплёка написания пасквиля перекликается с мотивами «Моцарта и Сальери». Только суть не в этих совпадениях, а в том, как их осмыслить.

Поиск прототипа имеет смысл только тогда, когда за этим стоит более общая задача по выявлению и обобщению тех важных тенденций, которые он олицетворяет. Писатель пушкинского калибра не занимается сведением личных счётов на страницах художественного произведения. Для этого существуют пародия, сатира и другие жанры. Даже и Катенин, хотя и вывел в своём «Essay» Пушкина, имел цель более широкую. Он решал проблему поэта и свободы.

Катенин пародировал в «песне грека» «Стансы» Пушкина, написанные в 1826 году и опубликованные в 1828-м. В том же году написано

стихотворение «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю...»). Оно резко расходилось с политическими воззрениями Катенина.

Как отмечает Тынянов, Сальери воплощал в себе черты «поэта «силы» и «чести», которые «оправдывали связь в 20-х годах архаистического направления с радикализмом. “Моцарт” — был “поэтом”, которого Пушкин противопоставлял катенинскому Евдору и “старому русскому воину”, превращенному им в Сальери» [Тынянов 1929: 177]. Замечание Тынянова интересно ещё и тем, что он проводит параллель не с Катениным, а с его литературным героем, отражающем идеи Катенина.

Пушкин расширил круг этих идей, дополнив идеологическую компоненту литературной, разработанной в трактате Катенина «Размышления и разборы», сделавшем «1830 год одной из самых знаменательных дат истории эстетических учений в России» [Фризмэн 1981: 32]. В этом плане образ Сальери — собирательный, сформированный идеями и концепциями, обсуждавшимися в литературной среде соратников и противников. Прототип — это необходимый стержень, на который наматывается многое. Сам по себе он даёт направление мысли писателя, но не является единственным источником, из которого лепится образ.

В своей вступительной статье к «Размышлениям и разборам» Л. Г. Фризмэн пишет:

...в 1820-х — начале 1830-х годов в России была создана оригинальная эстетическая система, которая не укладывалась в рамки ни классицизма, ни романтизма, которая отразила своеобразие путей развития русской эстетической мысли и противоречия которой — это противоречия катенинской эпохи, эпохи, когда романтизм терял свою господствующую роль в литературе, уступая ее реализму [Фризмэн 1981: 11].

Без понимания происходившего на литературной арене того времени невозможно составить представление о динамике процессов, «протекавших в литературе и искусстве, об их движущих силах, о “связи времен” в истории нашей культуры» [Там же].

## «Правила» и «наитие»

Вопрос о «правилах» — «один из главных, определяющих в характеристике эстетических позиций Катенина», оказавших «первостепенное воздействие на его репутацию» [Фризман 1981: 37–38]. Вокруг этого вопроса развернулась полемика, в которой приняли участие и Мерзляков, выступивший поборником «правил», и Полевой, ставший на противоположную точку зрения, и Веневитинов, выступивший против Полевого, и конечно же Пушкин.

«Правило есть краткое изложение истины, рассудком замеченной и опытом подтвержденной», — писал Катенин [Катенин 1981: 140]. Он не только верил в существование «истинного», «рассудком замеченного», но и в то, что все сойдутся на том, что есть «истинное». А дальше уже художник волен действовать в соответствии с той формой, которую он избрал, полагаясь на свой вкус и интуицию. В этом сказалась «пропаганда “образа мысли” XVIII столетия», которая «оборачивалась утверждением “нового, истинного направления” в литературе» [Фризман 1981: 43].

Разногласия Пушкина и Катенина особо остро проявились в отношении «Бориса Годунова», которого Катенин не воспринял, так как он выпадал из его системы представлений о драме. Его письмо неизвестному адресату от 1 февраля 1831 года посвящено разгромному разбору «Годунова», которого он осудил по многим параметрам, показав, как он сам построил бы те или иные сцены («Следовало сначала Бориса показать во всем величии; его избранье, клятва в церкви сорочкой делиться с народом, общий восторг, бегство татар» и т. д. [Катенин 1981: 306]).

К слогам были также предъявлены претензии, касающиеся смешения стилей. В письме к неизвестному в конце января — начале февраля 1831 года, где Катенин проанализировал вкратце «главные недостатки» «Годунова», он так оценил слог: «Славянский и новейший, высокий и площадной — соединяются в одних лицах, на одной странице, часто в одной строчке» [Катенин 1981: 312]. Там же он отметил в качестве недостатков «отсутствие всякого действия и, следовательно, того интереса, которое от него происходило бы в сих исторических сценах» [Там же: 311]. Сразу вспоминается Чехов в свете претензий, предъявляемых ему критиками его драм.

Все эти «недостатки» были не чем иным, как знаком развития нового жанра. «Катенин не захотел или не смог увидеть, что то качество, которое он счел “лоскутностью” трагедии, было результатом реализации глубоко новаторского замысла драматурга» [Фризман 1981: 31]. Пушкин указывал, что «стиль трагедии — смешанный». Тот факт, что он выдерживал этот принцип на протяжении пьесы, говорило о «единстве слога».

Пушкин, при всей его аналитичности, исходил не из «правила», а из «наития», которое ведёт большого поэта в момент творческого акта. «Правилом» «наития» нельзя поверить, потому что момент творчества сакраментален и в нём поэт сближен с Творцом. Именно такую свободу имел в виду Пушкин, когда писал в «Письме к издателю “Московского вестника”»:

...я в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону. Обряды и формы должны ли суеверно поработать литературную совесть? <...> Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира, и принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства, и едва сохранил последнее. Кроме сей пресловутой тройственности есть и единство, о котором французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспаривать его необходимость), единство слога — сего 4-го необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, английский и немецкий. Вы чувствуете, что и я последовал столь соблазнительному примеру. (VII, 51–52)

Получив высокую оценку «Годунова» от Дельвига и Киреевского, «Пушкин с любопытством ждал отзыва из другого лагеря своих друзей, от Катенина. Но отзыв этого единственного из “русских Шлегелей”, который, по словам Пушкина, “знал свое дело”, должен был бы очень больно разочаровать Пушкина, если бы дошел до него» [Пушкин 1935: 458]. Этот отзыв довольно любопытен:



Возвращаясь к «Борису Годунову», желаю спросить: что от него пользы белому свету? *qu'est ce qu'il prouve?*\* На театр он нейдет, поэмой его назвать нельзя, ни романом, ни историей в лицах, ничем; для которого из чувств человеческих он имеет цену или достоинство? Кому будет охота его читать, когда пройдет первое любопытство? Я его сегодня перечел в третий раз, и уж многое пропустил, а кончил, да подумал: О <то есть «нуль»> [Катенин 1981: 310].

Это удивительно совпадает с сальериевским «Что пользы в нем?!»! Если бы письмо не было датировано 1 февраля 1831, можно было бы заподозрить, что адресат показал его Пушкину в момент работы Пушкина над «Моцартом и Сальери». Но это было бы необязательно, учитывая, что вопрос «пользы» поднимался Катениным не раз. С него открывается и трактат:

Сколько написано теорий об изящном! Как все они произвольны, сбивчивы и темны! *Какую пользу принесли или принести могут?* Физика стала наукою дельною с той только поры, когда откинули все умствования, системы и догадки, чтобы заняться единственно наблюдением и испытанием природы: не пора ли взяться за то же в эстетике? (курсив мой. — В. З.) [Катенин 1981: 47]

Во второй статье «Раздумий и разборов» Катенин, противопоставляя два типа поэтов — работающих с «новым источником» и работающих с переводом — пишет:

...если бы даже поэт имел счастье найти под руками новый источник, никем не исчерпанный, все бы несправедливо было превозносить его дар над тем, кому менее выгодная доля досталась, но кто своим умом и прилежанием *и то обратил в пользу* [Там же].

Эту статью Пушкин не мог пропустить, как не мог не запомнить и показательное высказывание Катенина о писателях старой школы, проявивших «истинную любовь к искусству» тем, что явили «степенное

---

\* что он доказывает? (*франц.*)

в нем упражнение» [Катенин 1981: 184] (ср. «Ремесло / Поставил я под-ножием искусству»).

Рациональное и эмоциональное.

Шекспировский принцип

С одной стороны, Сальери действительно выражает доктрину рационального в искусстве. С другой — он исключительно эмоционален. Закрепившаяся за Сальери характеристика рационального человека,веряющего «алгеброй гармонию», построена на обманчивом представлении о нём в результате его собственной самооценки.

Я сделался ремесленник: перстам  
Придал послушную, сухую беглость  
И верность уху. Звуки умертвив,  
Музыку я разъял, как труп. Поверил  
Я алгеброй гармонию.

(V, 306)

«Сальери — ремесленник, и ремесленник должен завидовать великому художнику. Вот как в обычном читательском сознании рисуется проблематика трагедии. Это совершенно неверно. <...> Это первый этап изучения — “музыку разъять, как труп” и “поверить алгеброй гармонию”. Ведь Пушкин же сам так работал» [Вацууро. О «Моцарте и Сальери»]. Не только Пушкин. Моцарт проходил те же штудии под строгим надзором отца. Процесс обучения музыке, постижение музыкальных основ — это тяжкий и монотонный труд. И вообще, как писал Пушкин в рецензии на Делорма, «анатомия не есть убийство» (VII, 168; «*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*»).

Формируя характер Сальери, Пушкин руководствовался принципом, идущим от Шекспира: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» (VII, 65; «*Table-talk*») Поэтому и Сальери у него ностальгически вспоминает о минутах высокого вдохновения, связанного именно

с духовным аспектом. Из этого монолога мы узнаём, что некогда Сальери отверг алгебру в пользу гармонии.

Ребенком будучи, когда высоко  
Звучал орган в старинной церкви нашей,  
Я слушал и заслушивался — слезы  
Невольные и сладкие текли.  
Отверг я рано праздные забавы;  
Науки, чуждые музыке, были  
Постылы мне; упрямо и надменно  
От них отрекся я и предался  
Одной музыке.

(V, 306)

Того же типа разногласия связаны с идеей народности, которая у Пушкина была всеобъемлющей, тогда как у Катенина «высокий и площадной» слог не должны были соединяться «в одних лицах». Это нашло отражение в первой сцене «Моцарта и Сальери», когда появляется Моцарт со слепым «скрипачом», которого просит сыграть для Сальери. «Скрипач» играет не что-нибудь, а арию из «Дон Жуана», который станет главным героем третьей маленькой трагедии. Так Пушкин вводит «площадное» в храм Сальери, для которого подобное «смешение» оскорбительно.

Мне не смешно, когда маляр негодный  
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,  
Мне не смешно, когда фигляр презренный  
Пародией бесчестит Алигьери.

(V, 308)

Вопрос «смешения важного и смешного» заново был поднят в трактате Катенина.

В содержании истинно трагическом я не знаю, кому и над чем забавляться; но в содержаниях полутрагических, без сомнения, может быть дело перемешано с бездельем; только искусство

потребно, чтобы переходы от одного к другому, и в действии и в разговоре, были неприметны, чтобы не было неприятных скачков, чтобы, так сказать, слезы не иссыхали в глазах, пока уста смеются. То ли, я спрашиваю, во многих Шекспировых пьесах, где иногда две половины, благородная и карикатурная, почти без связи между собою, где можно любую пропустить в чтении или выкинуть в представлении, не задевая другой, где после сильнейших впечатлений ужаса и жалости бесстыдно появляются пошлые гадости и питейные поговорки? Нет сомнения, что в этом виноват единственно вкус буйной, необразованной черни, наполнявшей театр во время Шекспира; ей только обязан был поэт угождать таким безобразным смешением, ее, может быть, опасался он зрелищем слишком постоянно трагическим обмануть до желанья защитить страждущую невинность, поколотив злодеев актеров или, что еще накладнее, отвадить от посещений театра, где все так грустно и страшно... [Катенин 1981: 160].

С этих позиций был раскритикован Катениным «Годунов», но Пушкин только усилил приём «смешения» в «Маленьких трагедиях», особенно в «Каменном госте», где его Дон Жуан говорит разным слогом в разных ситуациях и частях пьесы.

Всё это только подчёркивает, что замысел Пушкина развивался на основе тех жанровых задач, вокруг которых шли споры в кругу его литературных соратников и противников, касавшиеся теорий, занимавших умы русских литераторов.

Невзирая на разногласия, Пушкин высоко ценил сделанное Катениным. У них было много общего, включая исторический подход. И Пушкин, и Катенин разделяли идеи народности, единства слога, историчности, но понимали их по-разному.

Своё дело Катенин знал. Но оно далеко не совпадало с делом Пушкина. Катенин склонен был видеть в каждом герое одно, ведущее качество, Пушкин — совокупность разных качеств, черт, свойств. Катенинское понимание правды характера одномерно, пушкинское — многогранно [Фризмэн 1981: 24].

## «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»: ДВИЖЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

### Певец горизонтали

Тема Дон-Гуана вырастает из темы «Моцарта и Сальери» и в подтексте озвучена пушкинским отрывком «О Сальери» (1832), написавшем, что «завистник, который мог освистать “Дон Жуана”, мог отравить его творца». Неслучайно причина дуэли Дон Гуана и Командора осталась за сценой. В контексте «Моцарта и Сальери» это намёк на другую «дуэль», дуэль двух творцов, один из которых сотворяет по правилам, а другой — вопреки им. В «Каменном госте» эти два мира приходят в столкновение. Тайное появление Дон Гуана в Мадриде — это нарушение «правила» (королевского указа о ссылке). Но Дон Гуан не хочет играть по правилам. Он беспечен как Моцарт из «Моцарта и Сальери». И если в «засценной» дуэли жертвой пал творец «Дон Жуана» Моцарт, то на сцене победителем провозглашён Дон Гуан. Но ненадолго...

Только равнозначны ли по силе потенциалы Моцарта и Дон Гуана? Разумеется, нет. Дон Гуан выбивается из своего окружения, это бесспорно, но он относится к горизонтали — к земному, плотскому, пусть и овеянному романтикой. Если прилагать к Дон Гуану ахматовскую метафору поэта, то он, скорее, поэт романтического толка, как описал эту литературу Пушкин в статье «О ничтожестве литературы русской», отмечая «бесчисленное множество мелких стихотворений, баллад, рондо, вирле, сонетов и поэм аллегорических, сатирических», «коими наводнена была Франция в начале 17-го столетия», и читая которые «нельзя не сознаться в бесплодной ничтожности сего мнимого изобилия» (VII, 211). Та самая «бесплодная» «романтическая поэзия», которая «пышно и величественно расцветала по всей Европе» (VII, 212).

Литературоведы задаются вопросом, какую же песню сочинил Гуан для Лауры, высказывая различные предположения. Пушкин мог бы без труда сочинить что-то на потеху публики или ради оживления действия, но он этого не сделал. Он опустил песню Дон Гуана. И это — красноречивое свидетельство «ничтожности» его стихов. Они не стоят внимания. Они сиюминутны, пусты, в них нет ничего. В них нет «вечного источника поэзии» (VII: 214). Но в данный момент им рукоплещут.

При всех своих талантах Дон Гуан певец горизонтали. Он только сильнее способствует погружению вселенной во мрак.

Здесь мы наблюдаем *обмельчание* трагического героя, всё ещё мощного, как положено трагическому характеру, но утратившего вертикаль. В динамике ослабления потенциала трагического героя проступает новый тип трагедии, соответствующей пушкинскому определению «маленькой трагедии». Тем не менее по охвату проблемы — это трагедия, а не драма.

### Гуан и Жуаны

В докладе «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной», прочитанном 18 января 1836 года в «Имперской Российской академии» (VII, 273) и опубликованном в том же году в «Современнике», Пушкин сформулировал наиболее важные для него положения, касающиеся развития литературы. Центральной, пожалуй, можно считать формулировку: «Цель художества есть идеал» (VII, 176). Пушкин развил её на примере французской литературы, проследив в присущей ему лаконичной форме смену идеалов от Просвещения до современности.

Динамика смены идеалов просматривается и в метасюжете «Каменного гостя».

Уже в первой реплике Гуана, разглагольствующего об интенциях короля, отправившего его в ссылку, слышатся отзвуки идеалов раннего гуманизма.

Меня он удалил, меня ж любя;  
Чтобы меня оставила в покое  
Семья убитого...  
(V, 317)

Сторонники монархизма в то время представляли монархов как заботящихся исключительно о благе своих граждан и принимающих решения в соответствии с принципами гуманизма. Эта идеализированная концепция абсолютной доброты человеческой природы

подверглась существенному пересмотру в XVI веке. Тогда-то и появляется Макиавелли с его «Государем» — настольной книгой Пушкина.

Основы раннего гуманизма заложил Петрарка. Он же является и создателем нового идеала в литературе, эхо которого слышится в пренебрежительной реплике Гуана, следующей сразу же за его похвалами королю.

А женщины?

.....

Они сначала нравились мне

Глазами синими, да белизною,

Да скромностью — а пуще новизною;

Да, слава богу, скоро догадался —

Увидел я, что с ними грех и зняться —

В них жизни нет, всё куклы восковые <...>

(V, 317)

Здесь угадывается отношение критики пушкинского времени к «мертвенному» идеалу Петрарки. Имя Лауры только усиливает это ассоциативное поле.

Пушкинский Дон Гуан — не ещё одна версия верного или неверного любовника («Дон Жуан циничный и Дон Жуан сентиментальный; Дон Жуан — гедонист и Дон Жуан — бунтарь; Дон Жуан — закоренелый грешник и Дон Жуан раскаявшийся; Дон Жуан — насмешник над женщинами и Дон Жуан влюбляющийся» [Багно 2000: 5]). На метаровне этот «импровизатор любовной песни» — воплощение изменчивого «литературного сознания», в каждую эпоху увлекающегося новым идеалом. Природу этого сознания сформулировала И. Роднянская:

Но до чего же изменчиво литературное сознание, выраженное характерными и высокоталантливыми представителями разных его фаз! Как одолевается скепсис проблесками веры и как потом разрешается она в какую-то мистическую вибрацию! Как изощряется и истончается форма — от простодушного доления

своему предмету до его опрозрачения и растворения в силовом поле искусства! И как ощутимо самодвижение литературы, которое неодолимо внешними воздействиями какого угодно напора и вместе с тем всякий раз вбирает в себя духовные токи времени... [Роднянская 2006: 457].

Три музы Дон Гуана — Инеза, Лаура и Дона Анна — последовательно возникают в пьесе как три ключевых идеала, вобравших в себя «духовные токи времени».

«Бедная Инеза»: прощание с идеалом

### *Таинственная история*

Этот образ овеян тайной. Не говоря уже о том, что Инеза, предстающая в описании Гуана как фигура, наделённая знаками потусторонности, мистична сама по себе, вся история, вскользь рассказанная о ней Гуаном, окутана дымкой неопределённости. Вопросы вокруг неё возникают один за другим.

Прежде всего, при чём тут монастырь? Не в монастыре же, в самом деле, происходили встречи наподобие того, как это описано во второй новелле девятого дня в «Декамероне»? Новелла, напомним, о том, «что в Ломбардии существует знаменитый святошью своего обихода монастырь, где в числе других монахинь была девушка хорошего рода и удивительной красоты, по имени Изабетта, которая, выйдя однажды к решетке, чтобы повидаться с родственником, влюбилась в одного бывшего с ним красивого юношу» [Боккаччо 2005: 524].

История Инезы в чём-то схожа. Вот только действительно ли перед нами модифицированный сюжет «Декамерона»? С точки зрения простака Лепорелло, это было бы именно так. Для слуги Гуана времяпрепровождение хозяина — это сплошной «Декамерон». Функция Лепорелло и заключается в том, чтобы представлять расхожее мнение. Добрая половина читателей будет видеть историю его глазами, противопоставляя «нравственного» слугу безнравственному хозяину по шаблону «бродячего сюжета» в духе просветительства. А почему бы и нет? «Ганс Сакс и Шекспир заимствуют сюжеты своих произведений



из новелл “Декамерона”» [Веселовский 2010: 226], да и вся мировая литература обращалась к этим новеллам.

Вопрос в том, насколько в пушкинском представлении сюжет «Декамерона» согласуется с принципами «поэзии действительности». Ответ на него прояснит формирование «встречного течения».

Хотя сюжет «Каменного гостя» основан на фантастическом элементе, «поэзия действительности», так же как и понятие народности, определяется не типом сюжета, а «образом мыслей и чувствований». В чём состоит правдоподобие драматического произведения по Пушкину? «Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу», — пишет Пушкин в статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”», приводя в пример Шекспира, Кальдерона, Расина и других классиков, не соблюдавших внешнего правдоподобия (VII, 147). Каков же его критерий? «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (VII, 147).

Говоря о «Декамероне», П. А. Катенин, чьё мнение Пушкин ценил достаточно высоко, отмечал:

Боккаччиев вымысел нехорош; кому войдет в голову, после описания ужаснейшей чумы, к несчастью, слишком не вымышленной, чтобы десять человек уехали от неё на дачу за несколько верст и, проживая там десять дней, преспокойно лакомились, пели, плясали и по очереди рассказывали сказки, по большей части слишком веселые? [Катенин 1981: 199].

Как видим, оценка идёт по тому же критерию правдоподобия.

Сюжет встреч у монастыря в «Каменном госте» — это *видимость* «Декамерона» (хотя видимость тоже является литературной аллюзией, обогащающей представление о литературных парадигмах, включённых в текст). Общность сюжетов рассыпается при взгляде на детали. Во-первых, в отличие от Изабеллы, Инеза — замужняя женщина. Если её кто-то и навещает, то только муж. Не станет же он навещать её с Гуаном! Да и по какой причине муж Инезы мог бы отправить

её в монастырь? Во-вторых, и это главное, менее всего образ «полу-живой Инезы с ее “помертвелыми губами”» [Непомнящий 1962: 122] соответствует образу развратницы. Это так же неправдоподобно, как сюжет «Декамерона».

Но какое отношение имеет болезнь Инезы к «Антоньеву монастырю»?

### *Антоньев монастырь: встречное течение*

Хотя действие происходит в «Мадрите», Антониева монастыря в Мадриде не было. Монастырь был построен в Великом Новгороде Антонием Римляном, родившимся в Риме в православной семье. Когда начались гонения на православие, он, в соответствии с житийным сказанием, чудесным образом прибыл в Великий Новгород, где и основал в 1106 году Антониев монастырь, а позднее, в 1117 году, заложил каменный собор Рождества Богородицы (по преданию, он приплыл в Великий Новгород на отвалившемся во время его молитвы камне в день празднования Рождества Богородицы).

В Мадриде православная община появилась в 1761 году, а православная церковь построена уже в нашем веке, в 2013 году. Этот выпадающий из контекста пушкинской Испании монастырь наводит на мысль о «встречном течении». Пушкин, как известно, не раз обращался к испанской теме как в плане истории (борьба Испании с Наполеоном, события 1820-х годов), так и литературы. «Сумев откликнуться на все основные жанры классической испанской литературы XV–XVII вв., Пушкин угадал их национальные особенности и как бы завещал последующей русской литературе их дальнейшее истолкование и раскрытие на подлинной языковой основе» [Алексеев 1964: 164]. В пьесе частичное решение жанровых задач на пересечении русского и испанского видится как включение «поэзии действительности» в «испанский» сюжет пьесы, дабы она не уподобилась «нелепой испанской повести» (VII, 50).

«Поэзия действительности» требует внутренней логики. Если героиня больна и появляется у монастыря, на то должна быть веская причина. Пояснить её можно в рамках более широкого контекста — исторического.

Как гласит история, камень, на котором был заложен собор, считался *целительным*. Наиболее значительной частью ансамбля новгородских

фресок XII века является сцена Благовещения с четырьмя фигурами *целителей* — Флора, Кира, Иоанна и Лавра. Стало быть, появление болящей Инезы у монастыря связано не с самим монастырём, который вплоть до XVI века был мужским, а с Собором Рождества Богородицы. По-видимому, «полуживая Инеза» приезжала в собор приложиться к камню и помолиться святым целителям. С точки зрения жанра «действительности», предположения, что в этих обстоятельствах героиня, обращаясь молитвами к Богородице и святым, пошла бы на святотатство, нарушив супружескую верность, лишены смысла.

Возможно, встретив Инезу в соборе, Дон Гуан стал приезжать туда, чтобы взглянуть на ту, что произвела на него столь сильное впечатление. Описывая покойную возлюбленную, Гуан скупится на детали, которые помогли бы воссоздать её портрет. Здесь используется тот же приём, что и в «Новой жизни», где «всё, что сообщает Данте о Беатриче: в восемь лет она была в красном платье, в 17 — в белом. И всё. А образ есть» [Вайль 2008].

Речь не о приравнивании двух героинь и школ, и не о подражании, а о промельке *тающего Дантова идеала на меняющемся полотне литературного процесса*. Монолог Гуана звучит как ностальгическая песнь-воспоминание об эпохе, истаявшей на глазах, как его возлюбленная. Он ностальгирует лишь по идеалу. Последний предстаёт в свете нового литературного опыта, обогащённого знанием того, что развивалось на литературной арене *после*. Отсюда и промельк Декамероновой парадигмы, упомянутой выше, а также шекспировской, на которой мы будем останавливаться отдельно.

### *Дантово поле*

Пушкиноведа единогласно сошлись во мнении, что 1830 год проходит у Пушкина под знаком Данте. «К 1830 г. относится его знаменитый “Сонет” — сонет о сонете, начинающийся именем Данте — “Суворый Дант не презирал сонета...”» [Вацуро 2000: 246]. В том же году Пушкин начал своё «прямо написанное в манере Данте стихотворение <...>: “В начале жизни школу помню я...”» [Благой 1967а: 241], где «поэт вступает в образно-художественный мир Данте всерьёз» [Там же: 243]. Два года спустя появляется отрывок «Подражание Данту» (1832). «Это

вовсе не перевод из Данта, как думал Белинский, а оригинальные вариации на дантовские темы из “Ада”» [Розанов М. 1928: 34].

В ближайшем литературном окружении Пушкина царил культ Данте. Итальянофил К. Н. Батюшков пишет статьи, где Данте предстаёт «суровым Дантом» — тот самый эпитет, который Пушкин закрепит в своём «Сонете», и он будет навсегда слит с образом Данте у поэта. Тот же эпитет возникает и в характеристике мужей двух возлюбленных Гуана. С. А. Джанумов полагает, что это уравнивает мужей по ракурсу ревности («и командор при жизни был ревнивым супругом-деспотом...» [Джанумов 2018: 100]). На мой взгляд, подобный повтор нельзя прилагать впрямую. Скорее всего, он свидетельствует о том, что Гуан всегда в конфронтации с «суровыми», т. е. со всем, что тяготеет к Дантовой системе ценностей.

Знак Дантова присутствия на новом витке находим и в построении пьесы. Так, число три, связанное у Данте с символом Троицы и лежащее в основе трёхчастной «Божественной комедии», написанной терцинами, нашло отражение во внутренней структуре «Каменного гостя», где действие выстраивается вокруг трёх героинь. При этом Пушкин отказывается от трёхчастного построения пьесы так же, как и от «Дантова» плана в «Онегине», очевидно, двигаясь от романтизма к «поэзии действительности», где числовая символика выглядела бы надуманной.

Число три присутствует и в сюжете отношений Гуана и Инезы, становясь их характеристикой: тот факт, что ухаживания Гуана длились три месяца, отмечает представление о сиюминутной интрижке и заставляет задуматься о глубине его привязанности. (Здесь уже проглядывает Байронова парадигма — это его Жуан отмечен постоянством.) Так же и признание Гуана («как я любил её!»), высказанное «задумчиво», не только вскрывает глубину переживаний, но и пересекается с Дантовой концепцией души и сердца. Именно такое определение даёт Данте душе, называя её «задумчивой». После смерти Беатриче, встретив другую женщину, он пишет трёхчастный сонет, в котором передаёт диалог души и сердца.

Этот сонет имеет три части: в первой я говорю, обращаясь к этой даме, о том, как все мои желания устремлены к ней; во второй — о том, как душа, то есть разум, обращается к сердцу, то есть

к вожделению; в третьей я привожу ответ сердца душе. Вторая начинается так: «Душа узнать стремится»; третья так: «Душа задумчивая» [Данте 1968: 49].

### Ла́ура и Лаура: развенчание идеала

Как имя *Беатриче* ассоциируется с Дантовым идеалом, так имя *Лауры* навсегда связано с идеалом Петрарки. Тот факт, что «ни в одной из легенд о Дон Жуане такого персонажа нет» [Пиков 2020: 205], только усиливает поле Петрарки.

При этом было бы ошибкой искать соответствия между Ла́урой и Лаурой. Его нет, как его нет между Инезой и Беатриче. Пушкинская Лаура — не перепев и не пародия на Ла́уру. Это знак эпохи, причём не только времён Петрарки. Лаура — эхо литературных споров пушкинского времени вокруг Ла́уры — «мертвенного» идеала, созданного в период, когда представления о поэзии как философской истине, облеченной в красивые образы, сменяются мощным субъективизмом Петрарки, см.: [Веселовский 2010: 344], оставившим прежним содержание Дантова идеала, но отказавшимся от схоластики и перенесшим идеал в сферу личного.

В описании однообразных белокурых красавиц, которым открывается пьеса, угадывается катенинская критика канцон Петрарки: «Мало, что все на один лад; неизбежный порок всех эротических стихотворцев от Тибулла до кого угодно; но все изысканно, переслащено, натянуто и запутано» [Катенин 1981: 97]. Таким образом, ссылка Гуана обретает значение ссылки в мир искусственный, тогда как побег — прорыв в мир живой (т. е. в жанр «действительности»).

В русской литературе Петрарка появляется с конца 1750-х — начала 1760-х годов. Роль Вольтера в этом была ведущей. В главе «О стихотворстве» из трактата «Опыт о нравах и духе народов» Вольтер охарактеризовал язык Петрарки как внесший больше чистоты и лиричности в сравнении с Дантовым, что было подхвачено впоследствии русской критикой. Очевидно, под влиянием этого отклика Пушкин в наброске «О причинах, замедливших ход нашей словесности» (1824) пишет, что «Батюшков, счастливый сподвижник Ломоносова, сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского» (VII, 15).

Статья Батюшкова «Петрарка» (1815), ставшая первым очерком о поэте, равно как и другие высказывания Батюшкова наряду с вольтеровскими, послужила основой для начальных суждений Пушкина о Петрарке. Пушкин высоко ценил мнение Батюшкова, но избавлением от «односторонности», по его признанию, обязан был Катенину, которому в феврале 1826 года писал: «...Ты отучил меня от односторонности в литературных мнениях, а односторонность есть пагуба мысли» (X, 156).

Работа А. Веселовского «Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere*: 1304–1904», вышедшая отдельной книгой к шестисотлетию Петрарки, представляет собой «попытку восстановить психологический сюжет отношений поэта и Лауры по образцу романов более позднего времени» [Шайтанов2011б: 301]. Веселовский подчёркивает, что «*accidia*» Петрарки «слишком эгоистична, полна аскетических порывов и смертного страха. <...> Петрарка был тщеславен, но нельзя отрицать и эстетического желания предстать перед потомством в том гармоническом, нравственно-уравновешенном образе, какой мечтался ему, как художнику жизни» [Веселовский 1939: 154–155]. Так вскрывается искусственность петрарковского идеала, камуфлирующего *внутреннее*.

Веселовский, анализируя сонеты Петрарки, показывает, насколько поэт, будучи ещё студентом в Болонье, познал «чувственную сторону любви» [Там же: 156] и был раздираем страстями, то ослабевающими, то возрастающими, на протяжении всей жизни. Говоря о сонете 301, учёный пересказывает диалог Августина и Петрарки:

Стало быть, ты всё же любил её тело, заключает Августин, допуская, что душевные качества милой и созвучие её имени с дорогим для Петрарки лавром могли питать и поддерживать его чувство. — Да, я любил её тело и душу, сознается, наконец, Петрарка; его нравственное падение совпадает с началом его любви, в юности он был религиозен, знал и страх божий и памятовал о смерти. И когда он кается, что Лаура противилась его искушениям, Августин обрушивается на него, обвиняет, не верит, что он отстал от греховных вождлений; его страсть стала, быть может, спокойнее, но она его не покинула: в отсутствие Лауры он тревожится, не знает сна, худеет, не расстаётся с её

портретом, любит всё, что её напоминает, хотя бы по созвучию: лавр [Веселовский 1939: 220].

Петрарка бичует себя за любовь к Лáuре, пытается оправдаться, что любит её душу, а не плоть, но совесть его называет это самообманом. Всё это сказалось и на сонетах. «То он поет о телесной красе Лауры и молит судьбу дать ему провести с нею “только одну ночь, но ночь без рассвета” (Sol una notte, e mai non fosse l'alba), вечную ночь, где бы их не видел никто, кроме звезд, и говорит о “слепом желании”, которое крушит его сердце, и о стене, отделяющей жадную руку от колоса, и жалуется: “надежда шатка, а желание растет” (La speme incerta, el desir monta e cresce). То обольщает себя мечтой, что любовь к ней возносит его дух к высшему благу и заставляет его презирать то, к чему стремится каждый влюбленный» [Гершензон 1915: 30].

Лáура — воплощение петрарковского идеала, «в котором слились многие, живые и фантастические Лауры» [Веселовский 2011: 259]. Лаура — «Дон Гуан в юбке» [Осват 1995: 34], «его alter ego» [Удодов 1999: 107] — развенчание этого идеала в жанре «действительности». Лаура вобрала в себя наиболее характерные черты Петрарки, «охотно» бывавшего «в веселой компании, в обществе хорошеньких женщин, без которых, казалось, не мог обойтись», и где он завязывал «не безгрешные связи, понятные при его темпераменте, за которые он себя постоянно корил» [Веселовский 1939: 159]. И при этом Лаура закреплена за миром искусства, «самостоятельно» проецируя свои образы на образы других прекрасных дам.

Дона Анна: идеал на распутье

### *Благочестивый идеал*

Если по способу представления Инеза олицетворяет идеал Дантовой эпохи, а Лаура — вывернутый наизнанку идеал времён Петрарки и Боккаччо, то Дона Анна предстаёт замирающим эхом идеала «кроткого и благочестивого Восстановления (Restauration)», когда были в моде «приторные, сентиментальные, нравоучительные книжки» (VII, 276). Слово само воплощение этого идеала, она «никогда

с мужчиной / Не говорит» и «приезжает каждый день» к памятнику Командора «за упокой души его молиться / И плакать». Немудрено, что с ней происходит то же, что с идеалом нравоучительной литературы, долгое время покорствовавшей «своеравным уставам, давшим ей слишком стеснительные формы», ставшие виной тому, что «она ударилась в крайнюю сторону» (VII, 276). «В крайнюю сторону» ударяется и Дона Анна, изменяющая своему идеалу под влиянием псевдо-Ромео.

### *При чём тут Шекспир?*

«Есть исследовательские сюжеты, берясь за которые, приходится даже не объясняться, а приносить извинения, предвосхищая вопрос: как, опять? разве не все уже сказано? Шекспир и Пушкин — из их числа» [Шайтанов 2023: 322]. Пушкин признает влияние Шекспира в «Набросках предисловия к “Борису Годунову”» и в «Заметке о “Графе Нулине”». «Вероятно, даты этих памятных высказываний Пушкина (относящихся к 1830 году) и спровоцировали В. Перельмутера допустить хронологическую ошибку. Ведь второй раз Шекспир “посещает Пушкина основательно” не в первую, а во вторую Болдинскую осень — в 1833 г., когда Пушкин переделывает пьесу “Мера за меру” в поэму “Анджело”» [Там же]. И. Шайтанов называет ошибку Перельмутера «пророческой», в том смысле, что новые исследования дают возможность говорить о большей роли Шекспира в творчестве Пушкина в тот период.

Особое место занимает пьеса «Ромео и Джульетта», к которой Пушкин постоянно возвращался в рукописях, заметках и набросках. «Их литературно-критический уровень настолько значителен и самоценен, что исследователи предполагали, что поэт собирался написать “трактат о Шекспире”» [Захаров 2017: 173].

Именно в «Ромео и Джульетте» наиболее чётко вырисовался новый идеал, пришедший «на смену куртуазному Средневековью, потеснив Тристана и Изольду и совершенно заслонив Троила и Кресида» [Шайтанов 2023: 277]. Шекспир сумел направить возвышенное «не вверх — к небу, а вглубь — на глубину души» [Там же: 67], в сферу живых страстей, придав им плоти, заставив их говорить на языке людей, а не идей. В то же время он сумел сохранить высоту человеческих устремлений на пике любви, представив их в том сплаве духа и плоти,



который доселе был разъят. Он создал идеал несовершенства в динамике его совершенствования.

В статье о «Каменном госте» А. Ахматова бегло намечает некоторые параллели между пушкинской трагедией и двумя шекспировскими пьесами — «Ричардом III» и «Ромео и Джульеттой». Вот что она пишет касательно параллелей с «Ромео и Джульеттой»:

...ником до сих пор не отмеченное и, по-моему, более значительное восхождение к Шекспиру находится в заключительной сцене трагедии «Каменный гость»:

Д о н а А н н а

... Но как могли придти  
Сюда вы; здесь узнать могли бы вас,  
И ваша смерть была бы неизбежна.

В черновике:

узнать могли бы люди.  
(VII, 169, 314)

J u l i e t

How cam'st thou hither, tell me, and wherefore?..  
And the place death, considering who thou art,  
If any of my kinsmen find thee here.  
(«Romeo and Juliet», act II, sc. 1).

[Ахматова 1958: 189]

Это наблюдение нуждается в развитии, поскольку параллелей с «Ромео и Джульеттой» в «Каменном госте» куда больше. Сложность их обнаружения состоит в том, что они существуют не в чистом виде, а в едином поле взаимодействий и взаимовлияний других литературных парадигм.

### *Параллели*

Впервые аллюзия на «Ромео и Джульетту» появляется в диалоге Гуана и Лепорелло в начале пьесы. Её можно выявить только ретроспективно, после того как устанавливаются дальнейшие соответствия

с шекспировским текстом. Так, в «Ромео и Джульетте» главный герой появляется с темой неразделённой любви из-за обета безбрачия, который дала Розалина. Карикатурным эхом заземлённого Бенволио, которому невнятен высокий слог Ромео, звучит Лепорелло.

Эта беглая аллюзия, которая может быть принята и за случайную, начинает оправдывать себя в третьей части, где Пушкин следует основным фабульным моментам «Ромео и Джульетты», развивая сюжет отношений Доны Анны и Гуана. Так, впервые Ромео предстаёт перед Джульеттой в маске пилигрима, странствующего богомольца. Гуан предстаёт перед Доной Анной под личиной монаха. Диалоги также имеют сходные ноты.

Р о м е о  
(Джульетте)

Когда моей рукою недостойной  
Я мог твою святыню оскорбить\*.

Ср.:

Д о н Г у а н  
Мне, мне молиться с вами, Дона Анна!  
Я достоин участи такой.  
(V, 333)

В сцене на балконе также слышатся переключки с диалогом Доны Анны и Гуана. В обоих случаях ключевым является вопрос: «Что в имени?». Обе героини в замешательстве, но в итоге принимают факт связи с «врагом».

Р о м е о  
Не смею я сказать тебе, кто я  
По имени, о милая, святая:  
То имя мне, как враг твой, ненавистно.

---

\* Здесь и далее «Ромео и Джульетта» цитируется в переводе Д. Л. Михаловского.

Ср.:

Д о н Г у а н

Не смею.

Вы ненавидеть станете меня.

(V, 344)

В следующей сцене, когда имя Гуана открылось, Дона Анна ведёт себя, как Джульетта, сказавшая: «Лишь именем своим ты враг мне».

Свидания заканчиваются уговором встретиться на следующий день. Сцена бесконечного прощания венчает обе встречи. Но если в «Ромео и Джульетте» Джульетта постоянно удерживает Ромео, то в «Каменном госте» это Гуан. Трижды Дона Анна гонит его, трижды Джульетта возвращается к Ромео:

Д о н а А н н а

Подите — здесь не место

Таким речам, таким безумствам. <...>

Д о н а А н н а

Подите ж прочь. <...>

Д о н Г у а н

Ещё одну минуту.

Д о н а А н н а

Нет, видно, мне уйти...

(V, 334).

Ср.:

Д ж у л ь е т т а

Постой ещё минутку: я вернусь.

<...>

Ромео, два-три слова — и прощай.

&lt;...&gt;

*(снова показываясь у окна)*

Ромео! тс-с! Зачем не обладаю  
 Я голосом сокольного, чтобы  
 Мне сокола обратно приманить?

Получая известие о смерти Джульетты, Ромео бросает вызов звёздам. Получив согласие Доны Анны на встречу, Гуан бросает вызов статуе. В обоих случаях это вызов сверхъестественному. В результате и тот и другой умирает с именем возлюбленной на устах.

Параллели помогают «точнее определить моменты общего» [Веселовский 2011: 89] для понимания специфики «особенного».

#### *Различия: сонетная форма*

В своём новаторском исследовании сонетного слова в «Ромео и Джульетте» И. Шайтанов показывает, как трагедия постепенно меняет свою природу, овладевая сонетным словом, и как «через метафорический эпитет», свойственный сонетной форме, «открывается эпоха», см.: [Шайтанов 2010в: 161]. «Метафорическое слово, знаменовавшее собой эпоху, в то же время с самого начала выступало и как *жанровое слово* — в сонете, где оно — *конструктивный фактор*. Речевая установка сонета как жанра — на *метафоризирующее, сравнивающее слово*. <...> С него начиналась эпоха, вместе с ним она подошла к своему завершению...» [Там же: 161, 163]. В «Каменном госте» прослеживается та же эволюция «сонетного слова» в его модификации, становясь маркером литературных эпох.

В России сонет не прижился. «Размер его стесненный» не давал в достаточном объёме свободы русскому стиху, почему «так и остался не более чем строфической формой, изящным и чисто формальным упражнением на определенное количество строк, с тем или иным типом рифмовки и подключением каких-то еще усложняющих правил» [Шайтанов 2023: 293].

По той же причине Батюшков отказался от эквиметрии в своём вольном переводе сонета «*Rotta è l'alta colonna...*» («На смерть Лауры»)

и в подражании канцоне «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina...» («Вечер»). Ну и, конечно же, онегинская строфа, состоящая из 14 строк, которая хоть и не является в строгом смысле сонетом (сходство «чисто внешнее», как отмечал М. Л. Гаспаров [Гаспаров 1984: 153]), — это творческое переосмысление сонетной формы «на встречном течении».

Показателен в этой связи так называемый «Сонет Мнишека». Ссылаясь на статью Томаса Шоу «“Ромео и Джульетта”, местный колорит и “сонет Мнишека” в “Борисе Годунове”», где сонет интерпретируется «в этой польской сцене как знак местного колорита — польской европейскости», И. Шайтанов отмечает, что в статье «отношения Шекспира и Пушкина выяснены лишь на достаточно внешнем уровне», см.: [Шайтанов 2023: 323]. Куда важнее для «установления новых связей — предложение нового подхода к материалу, идущего от того, как Пушкин, опираясь на французский перевод, на предисловие к нему (Гизо) и критику (лекции Августа Шлегеля), понял структуру стиха и драматическую функцию его различных элементов, в том числе сонетной формы» [Там же].

«Сонет Мнишека» не выдержан в классической сонетной форме. Прежде всего, это касается количества строк, коих 15. В 15-й строке нет нужды, так как 14-я строка («А между тем посудим кой о чем») и есть логический «сюжетный замок». Появление 15-й строки обусловлено подтекстом внутреннего диалога Мнишека и Вишневецкого, где Мнишек намекает на то недалёкое будущее, когда Польша будет играть державную роль: «Ну — думал ты, признайся, Вишневецкий, / Что дочь моя царицей будет? а?». Вишневецкий тут же парирует:

Да, чудеса... и думал ли ты, Мнишек,  
Что мой слуга взойдет на трон московский?  
(V, 237)

Вишневецкий даёт понять, что дочь Мнишека будет женой его холопа, и это если не унижает, то несомненно принижает роль Польши в заговоре.

В конце сонета Мнишек льстиво называет Вишневецкого братом и предлагает «отрыть бутылку вековую, / Да в уголку» «посудить» «кой о чем». Вишневецкий, словно открещиваясь от этого «родства»,

называет Мнишека лишь другом, тем самым, указывая на его место. Ответ Вишневецкого («И дело, друг...») несёт в себе двойственный подтекст: будем говорить о *деле*, но не на родственных, а на *дружественных* (то бишь союзнических) условиях. Монолог Мнишека разбивается о 15-ю строку, превращаясь в диалог. В результате «сонетный ключ» неожиданно оказывается в руках Вишневецкого. Оставив последнее слово за собой, Вишневецкий разбивает «стесняющий» сонетный код, давая понять, кто хозяин положения.

Здесь мы наблюдаем новое соотношение сонетной формы и смысла. Смысл в классическом сонете виртуозно отшлифован под форму и в этом жанре является зависимой переменной. Под воздействием динамики драмы сонет в какой-то момент начинает испытывать внутреннюю потребность перерости статус единоличного высказывания и выйти на диалог. Так меняется сонетная иерархия: теперь смысл становится независимой переменной и диктует отклонения от классической формы, давая большую свободу сонетному слову. Именно это мы наблюдаем в «Ромео и Джульетте», «пропитанной духом самой модной поэтической формы — сонета» [Шайтанов 2010в: 147].

Настроением сонета проникнуты воспоминания Гуана об Инезе. Вместе с репликой Лепорелло, снижающей лиричность Гуана, это составляет 15 строк, что отсылает к опыту включения сонетной формы в «Борисе Годунове».

Д о н   Г у а н

Её уж нет! как я любил её!

Л е п о р е л л о

Инеза! — черноглазую... о, помню.

Три месяца ухаживали вы

За ней; насилу-то помог лукавый.

Д о н   Г у а н

В июле... ночью. Странную приятность

Я находил в её печальном взоре

И помертвевших губах. Это странно.

Ты, кажется, ее не находил

Красавицей. И точно, мало было  
В ней истинно прекрасного. Глаза,  
Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда  
Уж никогда я не встречал. А голос  
У ней был тих и слаб — как у больной —  
Муж у неё был негодяй суровый,  
Узнал я поздно... Бедная Инеза!..  
(V, 318)

Если у Ромео его первая возлюбленная описана как «мёртвая живая» («Красавица, она свой мир красот / Нетронутым в могилу унесёт»), то Инеза предстаёт в воспоминаниях Гуана как «живая умершая». Инеза с «помертвелыми губами» живее голубоглазых кукол, потому что в ней чувствуется внутренняя жизнь, которая привлекает Гуана.

Определение мёртвого и живого неоднозначно в пьесе, где не всё живое — живо и не всё мёртвое — мертво. Гуан постоянно окружён живыми мёртвыми и мёртвыми живыми. Он способен различить, кто есть кто, когда это касается мира живых. Но как представитель Нового времени, он не обращается к схоластике, а исповедует веру в земной рай, в природу, в человека естественного. Возможно, поэтому для Гуана мёртвое — мертво и не влияет на мир живущих. Он отдаётся страсти в комнате, где находится тело убитого им Дон Карлоса, приглашает статую Командора покараулить у дверей Дон Анны, очевидно, исходя из того, что «в них жизни нет». В этом шаг до вольтеровского цинизма с его секуляризацией общества и отказом от библейских ценностей. В этом и спор Петрарки с Данте, и дуализм парадигмы «жизнь и театр». В приглашении статуи присутствует театральный жест, словно Гуан — на подмостках и желает сорвать аплодисменты публики. Отдаёт ли он себе отчёт в этот миг, кого именно играет?

### *Два сонета*

Совершенно другой Гуан предстаёт в первой части. Он относится к памяти Инезы трепетней, чем к здравствующей возлюбленной. Интересно в этом плане сравнить «сонет Инезе» с «сонетом Доне Анне».

Особенность «сонета Инезе» в том, что здесь отсутствуют два важных компонента сонетной формы — сравнение в пользу возлюбленной и восхваление её красоты. Сравнение вынесено в самое начало действия, где Гуан делится наблюдениями над другими красавицами. Этот монолог также состоит из 15 строк и как бы имеет самостоятельное значение. Монолог, связанный непосредственно с Инезой, располагается ниже. Таким образом, сонетная цельность разорвана, и каждая часть — сравнительная и основная — превращена в самостоятельное высказывание, *внутренне* единое. Обнаружить, сопоставить и связать эти части предстоит читателю.

«Восхваление красоты» возлюбленной также своеобразно у Гуана. Превознося Инезу, он использует приём отрицания («И точно, мало было / В ней истинно прекрасного»). В результате неординарная, не плотская красота Инезы начинает ярче проступать, раскрывая её таинственную привлекательность и уникальность («...такого взгляда / Уж никогда я не встречал»).

Если «переимчивый Ромео» «говорит языком любви, ещё не полюбив» [Шайтанов 2010в: 151], то Гуан, до сих пор хранящий в душе образ покойной возлюбленной, вспоминает о ней «не по книге». Однако по мере движения сюжета, то бишь «движения литературы», он теряет эту способность.

В сцене объяснения с Доной Анной Гуан также использует сонетную форму, нерифмованную, но базирующуюся на 14 строках.

#### Д о н   Г у а н

Мне, мне молиться с вами, Дона Анна!  
 Я недостойн участи такой.  
 Я не дерзну порочными устами  
 Мольбу святую вашу повторять —  
 Я только издали с благоговеньем  
 Смотрю на вас, когда, склонившись тихо,  
 Вы чёрные власы на мрамор бледный  
 Рассыплете — и мнится мне, что тайно  
 Гробницу эту ангел посетил,  
 В смущённом сердце я не обретаю  
 Тогда молений. Я дивлюсь безмолвно



И думаю — счастлив, чей холодный мрамор  
Согрет её дыханием небесным  
И окроплён любви её слезами...  
(V, 333)

Последние три строчки звучат эхом реплики Ромео:

Р о м е о

Вот на руку щекой  
Склонилась она... как я желал бы  
Перчаткой быть на этой белой ручке,  
Чтобы щеки её касаться мне!

Гуан завидует «хладному мрамору», а Ромео — перчатке на руке возлюбленной. «Желание перевоплотиться, чтобы предметно приблизиться к объекту любви, — штамп петраркизма, следствие его избыточной метафоричности» [Шайтанов 2010в: 156].

«Импровизация» Гуана также пестрит подобными штампами («мольба святая», «мрамор бледный», «с благоговеньем смотрю» и т. п.). Но если Ромео владеет сонетной условностью и смешон лишь в том, «что не умеет от неё отойти и приблизиться к самому себе», см.: [Там же: 154], то Гуан, напротив, хочет как можно дальше отойти от себя, поскольку у него другие задачи. Не исключено, что он обдуманно разыгрывает роль Ромео, будучи личностью артистичной и театралом.

Р о м е о

Позволь губам моим, двум пилигримам,  
Мой сладкий грех лобзаньем искупить.

В реплике Ромео использован метафорический приём, характерный для сонета, где «сонетное слово рождается из метафорического зрения» (см.: [Шайтанов 2023: 285, 287]). Сравнение уст с пилигримами должно дать знать предмету восхищения, что помыслы влюблённого благородны. Остроумие, подтекст и искусство метафорического мышления укладываются в сонетную поэтику.

Совершенно по-иному определяет уста Гуан:

Я не дерзну порочными устами  
 Мольбу святую вашу повторять  
 (V, 333)

У Гуана уста названы порочными. Это не метафорическое, а конкретное определение, отражающее направленность желаний героя. В устах Гуана сонет не источник возвышения дамы сердца, а источник искушения. В этой связи вспоминается история Франчески и Паоло, когда Франческа рассказала Данте, что виной вспыхнувшей непростительной страсти между нею и Паоло стала книга. Шекспировская пьеса в импровизации Гуана — посетителя театра (его разных уголков) — становится для Дон Анны таким «книжным» источником соблазна.

Гуана, словно Импровизатора из «Египетских ночей», ведёт «чужая мысль». Дона Анна не обрывает «метафорические воспарения» Гуана, в отличие от Джульетты, преподносящей Ромео урок «нового поэтического языка», см.: [Шайтанов 2010в: 158]). «При первом же их объяснении наедине — ночью в саду дома Капулетти (II, 2) — она преподаёт ему урок прямой речи и почти всякий раз обрывает его метафорические воспарения» [Там же: 155]. В результате речь Ромео становится всё более персонифицированной. Это знак перехода к новому идеалу.

В «Ромео и Джульетте» смена идеала происходит на наших глазах. В «Каменном госте» на наших глазах происходит только его разрушение, потому что импровизация не способна создать новый идеал — она только эксплуатирует уже имеющееся.

Дона Анна — зритель, вовлечённый в действие, околдованный энергетикой «импровизатора любовной песни». На втором свидании, когда она укоряет Гуана за коварство, он разыгрывает благородное возмущение, пытаясь убедить её в обратном. Сила его актёрского мастерства вновь зазывает её в театр любовной интриги. Почувствовав «приближение бога» и ведомый «вельем сердца», Гуан, словно Лаура, «вольно» предаётся вдохновению.

## Дон Гуан

Когда б я вас обманывать хотел,  
Признался ль я, сказал ли я то имя,  
Которого не можете вы слышать?  
Где ж видно тут обдуманность, коварство?  
(V, 348)

«Его искренность и непосредственность теперь связаны с желанием познать, объяснить себе самого себя и свое чувство к Доне Анне», — пишет Чумаков, приводя в качестве аргумента строки: «Я Дон Гуан и я тебя люблю» [Чумаков 1975: 27]. Но возможно ли самохарактеристику героя, да ещё и такого, принимать за чистую монету, за «нравственное перерождение <...> под влиянием любви к Доне Анне»? [Джанумов 2018: 102]

Тот факт, что Гуан раскрыл себя лишь после того, как завладел воображением Доны Анны, говорит об обратном. К этому прибавляется ложь, поскольку шаг сокрытия имени на первом свидании, цель которого — добиться второй встречи, был обдуманным, и сокрытие и было проявлением коварства.

Любовь и ложь две вещи несовместные в мире искренне любящих. Параллель с Ромео здесь неслучайна. Она должна стать лакмусом в понимании меры искренности героя. Но Гуан и не претендует на роль Ромео. Хотя внешне многое сходится. Он приходит к дому возлюбленной, как Ромео в склеп к Джульетте, «требуя» смерти у ног возлюбленной, и воспламеняясь речью на её восклицание, что он безумен. Дон Гуан тут же приводит доводы против:

Когда б я был безумец, я бы ночи  
Стал провождать у вашего балкона,  
Тревожа серенадами ваш сон,  
Не стал бы я скрываться, я, напротив,  
Старался быть везде б замечен вами...

Но и тут он лукавит, поскольку вынужден скрываться, а серенада как раз и была бы ему смертным приговором, так как «предназначалась для исполнения на улице», и её «могли воспринимать и дама, которой она была посвящена, и более широкий круг слушателей»

[Желнова 2008: 50]. И уж конечно же, он не мог «быть везде», поскольку прежде «дамы» он был бы замечен стражей. Гуан никакой не Ромео, а очень даже расчётливый охотник за приключениями, что Дона Анна тонко почувствовала, моментально отпаривав на его довод:

Д о н   Г у а н

Когда б я был безумец, я б не стал

Страдать в безмолвии...

Дона Анна

И так-то вы

Молчите?

Вся его речь — это сплошное лукавство, подстёгнутое раззадоренным желанием обладания. Ассоциация с Шекспиром ещё больше оттеняет характер Гуана, который по *внутреннему* весьма далёк от Ромео, хотя внешние параллели налицо — Ромео также не мог бы открыто ухаживать за Джульеттой.

В контексте движения литературы это маркер новой эпохи, в которой нет места шекспировскому герою. Его сменяет герой циничный, анти-Ромео, своим поведением, начиная со сцены с Лаурой, всё больше отражающий настрой того, кто называл Шекспира «пьяным дикарём», а «Божественную комедию» Данте «уродливым порождением варварского готического вкуса». Имеется в виду, конечно же, Вольтер, которому Пушкин дал ту же характеристику, которую Вольтер дал Шекспиру, отозвавшись о «Гамлете» в предисловии к «Семирамиде» как о плоде «воображения пьяного дикаря» [Томашевский 1977–1979, т. VII: 351].

На метауровне в лице Дон Гуана, прошедшего метаморфозы, литература постепенно пришла к временам Вольтера, чей «разрушительный гений со всею свободой излился в цинической поэме, где все высокие чувства, драгоценные человечеству, были принесены в жертву демону смеха и иронии, греческая древность осмеяна, святыня обоих заветов обругана...» (VII: 214).

Верхом глумления и цинизма становится приглашение на свидание памятника командора. Разумеется, Гуан не ожидал, что памятник и впрямь услышит его приглашение, но сам факт приглашения это уже акт надругательства не только над покойным, но и над отношениями

с Доной Анной. Однако после прелюбодеяния с Лаурой в комнате с трупом брата командора, Гуан мог преступить любую грань.

Д о н  Г у а н

Я убил  
Супруга твоего; и не жалею  
О том — и нет раскаянья во мне.

Похоже, Гуан был уверен в том, что Дона Анна ринется к нему в объятия после этих кощунственных слов, наподобие того, как Европа «последовала» за Вольтером, приняв его как норму.

Все возвышенные умы следуют за Вольтером. Задумчивый Руссо провозглашает себя его учеником; пылкий Дидрот есть самый ревностный из его апостолов. Англия в лице Юма, Гиббона и Вальполя приветствует Энциклопедию. Европа едет в Ферней на поклонение. Екатерина вступает с ним в дружескую переписку. Фридрих с ним ссорится и мирится. Общество ему покорно. Наконец Вольтер умирает в Париже, благословляя внука Франклина и приветствуя Новый Свет словами, дотоле несслыханными!..

Смерть Вольтера не останавливает потока (VII: 215).

Размах следования за Вольтером, описанный Пушкиным, напоминает шествие чумы, которое станет заключительным аккордом цикла, где решается та же проблема: за кем следовать. В «Пире во время чумы» происходит отречение от того, чем жив дух человеческий. Статья «О ничтожестве литературы русской» завершается историей отречения народов от высокой литературы. «Поэзия в отечестве Шекспира и Мильтона становится суха и ничтожна, как и во Франции; Италия отрывается от гения Dante...» (VII: 215).

*Конфликт и развязка*

Конфликт «Каменного гостя» иногда трактуется как чуть ли не революционное противостояние Гуана закоснелым устоям, из которого

победителем выходит Гуан, увлекший за собой памятник командору. Не думаю, что это было замыслом Пушкина. Путь, который проходит Гуан — от тонкого, чувствительного до поправшего духовные ценности — это не путь победителя, а движение к саморазрушению по типу того, которое Пушкин даёт в статье «О ничтожности литературы русской».

Минос — в греческой мифологии — справедливый царь-законодатель Крита, ставший после смерти одним из трёх судей загробного мира (вместе с Эаком и Радамантом). В Дантовом Аду, превращённый в беса, он назначает грешникам степень наказания.

Тот факт, что Гуан сражён статуей Командора, символичен. Статуи олицетворяют культурную память, настоящую на исконных идеалах, превалирующих над сиюминутными.

Любопытна характеристика, данная Командору Гуаном:

...был  
Он горд и смел — и дух имел суровый...  
(V, 332)

По сравнению с мужем Инезы, названным «негодяем суровым», Командор поднят на высоту сурового духа, что очерчивает поле Данте. В этом поле статуя Командора не знак «столкновения эпохи античного язычества и новой христианской религии» [Шульц 1985: 79], а скорее символ карающей руки Данте. В «Божественной комедии» исполин демонического склада, выносящий приговор сладострастникам, в числе которых Франческа с Паоло (любимый эпизод Пушкина), — первый законодатель Крита царь Минос, мудрый, справедливый и суровый судья, превращённый после смерти в демона со змеиным хвостом. Именно он «Допрос и суд свершает у порога / И взмахами хвоста на муку шлет» (Ад, песнь пятая). У «порога» свершает свой суд и статуя Командора, приглашённая «стать / У двери на часах» (курсив мой. — В. З.). Исполинское подчёркнуто и в том, как описывает статую Гуан:

Каким он здесь представлен исполином!  
Какие плечи! что за Геркулес!..  
А сам покойник мал был и щедушен.  
(V, 332)

«У Данте наказание всегда соответствует преступлению; этот принцип, как видим, выдерживает и Пушкин», — отмечает М. Н. Розанов, анализируя «Подражание Данту» (1832) [Розанов М. 1928: 36]. То же можно сказать и о концовке «Каменного гостя». Но если это действительно «“возвращение” Данте», которое «должно наступить с преодолением наследия “антипоэтического века”», см.: [Вацуро 2000: 243], то возвращение на новом витке с учётом всего исторического опыта.

Спор по поводу значения развязки обычно выстраивается вокруг Гуана, а именно: вышел ли он победителем или побеждённым. «Если в предшествующих “Каменному гостю” Пушкина произведениях Дон Жуан проваливается в преисподнюю, то в трагедии Пушкина он умирает фактически непокоренным. Они со Статуей “проваливаются” вместе» [Пиков 2020: 204]. Об этом можно дискутировать, но финальный акцент Пушкина не на судьбе Гуана.

История завершена для Гуана, но не для Доны Анны, которая на распутье, как мировая литература, отрёкшаяся от идеалов, питавших её. (То ли дело Татьяна, сделавшая выбор в пользу исконных ценностей, заявив: «Но я другому отдана!») «Литературное самосознание» зашло в тупик. Прежние идеалы отвергнуты, новых не появилось.

Это литература на «встречном течении», поставленная перед вопросом «камо грядеши?».

## © «Сказка о мёртвой царевне...»: эволюция пушкинского пророка

Сюжет «Сказки о мёртвой царевне...» не оригинален. Хотя В. Я. Пропп пишет, что «источник (о мёртвой царевне) остаётся неясным» [Пропп 2000: 66], тем не менее

...целый ряд её вариантов приведён в классическом сборнике А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки», но варианты этого сюжета есть и в других сборниках. Так, например, «Великорусские сказки в записях И. А. Худякова» содержат сказку «Падчерица» (№ 45) — вариант «Мёртвой царевны». Там красавица надела рубашку и «упала мёртвая». Разбойники, её названные братья, хоронят её в хрустальном гробу, привязанном серебряными цепями к дубу в лесу [Назиров 1992: 83].

Кроме того, в собрании сочинений Пушкина приводится пушкинская запись русской народной сказки с немного похожим сюжетом:

Царевна заблудилась в лесу. Находит дом пустой — убирает его. Двенадцать братьев приезжают. «Ах, — говорят, — тут был кто-то — али мужчина, али женщина; коли мужчина, будь нам отец родной али брат названный; коли женщина, будь нам мать али сестра»... Сии братья враждуют с другими двенадцатью богатырями; уезжая, они оставляют сестре платок, сапог и шапку. «Если кровию нальются, тотне жди нас». — Приезжая назад, спят они сном богатырским. Первый раз — 12 дней, второй — 24, третий — 31. Противники приезжают и пируют. Она подносит им сонных капель... и проч.



Мачиха её приходит в лес под видом нищенки — собаки ходят на цепях и не подпускают её. Она дарит царевне рубашку, которую та, надев, умирает. Братья хоронят её в гробнице, натянутой золотыми цепями к двум соснам. Царевич влюбляется в её труп, и проч. (III, 414).

Источники предполагаемых заимствований не ограничиваются русским фольклором. Гриммовская «Белоснежка и семь гномов» стоит на первом месте, так как содержит куда больше переключек с пушкинским текстом, о чём в своё время писали лингвисты, накликавшие на себя гнев коллег, обвинивших их в космополитизме\*. Однако для нашего анализа важны не сходные фольклорные элементы, не вопрос заимствований, а вопрос отклонения от известных парадигм, поскольку они являются знаком «встречного течения»

Сказать, что Пушкин только лишь «перекладывал народные сказки стихами» [Пропп 2000: 92], означает сузить новаторство сделанного им. В. С. Непомнящий относил сказки Пушкина к «большому стилю» и подчёркивал, что

...мир Пушкина, особенно зрелого, полон священных смыслов, это, вероятно, самый сакральный из всех созданных светской литературой художественных миров — хотя (или, скорее, в силу того что) качество это ни у кого не реализуется столь молчаливо и в столь — почти сплошь — светском материале. Священные смыслы у Пушкина — это рисунок не наносимый на готовую ткань, а ткущийся в процессе создания ткани; они сказываются не столько через отдельные элементы, из которых строится художественный мир и которые можно, что называется, потрогать руками, сколько через их связи и архитектонику, в которых — истинная жизнь этого мира как целостного организма [Непомнящий 2001: 422].

В. Непомнящий настаивает на том, что пушкинист должен видеть, «как связываются у Пушкина между собой элементы и смыслы, образуя

---

\* Об отношении «Сказки о мёртвой царевне» к гриммовским сказкам писала Е. Василевская, А. Орлов и др., см. например: [Орлов 1948: 52–54].

сплошное архитектурно устроенное целое, в каком порядке следуют эти элементы, смыслы и их “сцепления” (Толстой)» [Непомнящий 1996: 173].

Целостность, как мы помним, может устанавливаться либо аналитически, либо системно (см. в настоящем издании: «“Матрёшка” в свете системного подхода и метод Веселовского»). В системном подходе ключевой является фокальная точка, по которой может быть выстроено целое. Для меня такой точкой является имя королевича.

Королевич — единственный среди главных персонажей, кто наделён именем. Действительно, и царевна, и царица, и царь, и богатыри, включая и того, кто сватался к царевне, остаются безымянными, хотя, казалось бы, уж царевна должна была бы иметь имя для симметрии. Очевидно, Пушкин хочет не симметрии, а, наоборот, *выступления* этого персонажа. Разумеется, никто не может знать, как именно думал Пушкин. Но никто не может знать, как именно он не думал. Поэтому приходится работать в том поле значений, которое очерчивается, благодаря деталям, рассыпанным в тексте. Это даёт возможность строить гипотезу внутри заданного Пушкиным художественного пространства.

Кто он, королевич Елисей? В чём его могущество, и почему оно превосходит могущество братьев? Действительно, ни молитва «святая» («И с молитвою святой / С лавки подняли») не помогла им, ни трёхдневное чаяние («Ждали три дня, но она / Не восстала ото сна»), идущее не от сказочного, а от христианского сознания (воскресение Христа происходит на третий день), в атмосфере которого живут и действуют богатыри. Оживить царевну может только королевич Елисей.

Вспомним, что в «Белоснежке...» королевич не играет роли воскресителя: гроб разбивается оттого, что гномы роняют его на землю, когда спускаются с горы. От падения кусочек отравленного яблока выскакивает из горла Белоснежки, и благодаря этой простой физиологии она оживает. Как видим, непосредственная роль королевича в пробуждении Белоснежки сведена на нет. Его любовь способствует благоприятному стечению обстоятельств, но сам он не прикладывает волевого усилия к воскрешению возлюбленной. В сказочной вселенной «Белоснежки» управляет случай, как это и принято в фольклоре.

У Жуковского другая версия этой сказки. Его царевна пробуждается от поцелуя, как в балете Чайковского «Спящая красавица»:

Вот, чтоб душу насладить,  
Чтоб хоть мало утолить  
Жадность пламенных очей,  
На колени ставши, к ней  
Он приблизился лицом:  
Распалительным огнем  
Жарко рдеющих ланит  
И дыханьем уст облит,  
Он души не удержал  
И её поцеловал.  
Вмиг проснулась она...

[Жуковский 1959: 178]

В пушкинский замысел поцелуй как волшебное средство пробуждения царевны явно не входил. Требовалось какое-то более сильное, я даже сказала бы, силовое воздействие на смерть. Можно, конечно, предположить, что хрустальный гроб олицетворяет собой девственность, а разбить его означает пробудить женское начало царевны. Скорее всего, в других вариантах этой сказки образ хрустального гроба с девицей внутри содержит в себе такую символику. В контексте же пушкинской сказки девственность царевны имеет духовный смысл и равнозначна целомудрию. Разница в сюжетах Жуковского и Пушкина ещё и в том, что в сказке Жуковского пробуждённая царевна фигурирует как «спящая», а в сказке Пушкина — как «мёртвая». Поэтому о разбуженной девственности можно говорить только в отношении героини Жуковского, а у Пушкина речь идёт о воскрешении.

Непосредственным воскресителем царевны и становится король-внук Елисей.

Со свойственным ему умением прятать главное в подтекст, Пушкин не сообщает читателю о королевиче ничего, что могло бы пролить свет на его чудодейственный дар воскрешать из мёртвых. Единственное, что остаётся на поверхности, — это имя королевича, связанное с Ветхим Заветом. В Ветхом Завете Пушкин черпал сюжеты для своих произведений, в том числе и сюжет для «Пророка». В Книге пророка Исаии шестикрылый серафим посещает пророка и касается горящим углём его уст: «Тогда прилетел ко мне один из Серафимов, и в руке

у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен» (Ис. 6: 6–7).

Елисей, чьё имя в переводе с библейского иврита означает «Бог спасает», появляется в Третьей книге Царств как помазанник Ильи-пророка.

И сказал ему Господь: пойдя обратно своею дорогою чрез пустыню в Дамаск, и когда придешь, то помажь Азаила в царя над Сириею, а Ииуя, сына Намессиина, помажь в царя над Израилем; Елисея же, сына Сафатова, из Авел-Мехолы, помажь в пророка вместо себя; кто убежит от меча Азаилова, того умертвит Ииуй; а кто спасётся от меча Ииуева, того умертвит Елисей (3Цар. 19:15–17).

Елисей перенимает эстафету от Илии после того, как тот возносится на небо в горящей колеснице, и становится самым авторитетным библейским пророком, способным к тому же воскрешать из мёртвых. Знал ли Пушкин об этом пророке? Несомненно. Во времена Пушкина основные ветхозаветные пророки были общеизвестны, а сказание об Елисее входило в число паремий, которые читались на страстную субботу. Будучи при дворе, Пушкин обязан был посещать главнейшие богослужения, и он, несомненно, слышал в Петербурге в церкви ежегодно эту паремию Великой субботы. Конечно, параллели с «Белоснежкой» в «Сказке о мёртвой царевне...» куда более очевидны, вернее, они на поверхности, но Елисей был интересен Пушкину. Об этом свидетельствует и тот факт, что Пушкин любил и восторженно отзывался о пародийной поэме В. И. Майкова «Елисей, или Раздражённый Вах» (1771), не имеющей, однако, параллелей со сказкой. В письме А. А. Бестужеву от 13 июня 1823 года Пушкин писал: «“Елисей” истинно смешон. <...> Тебе, кажется, более нравится благовещение, однако же “Елисей” смешнее, следственно полезнее для здоровья» (Письмо Бестужеву А. А., 13 июня 1823 г. Из Кишинева в Петербург).

Сюжет «Белоснежки» или любой другой народный сюжет, возникающий в памяти как возможное заимствование, накладываясь на библейский сюжет, видоизменяется под влиянием нового идеала — христианского.

В. Непомнящий пишет об интеграции фольклорного и библейского в пушкинских сказках:

Народная сказка порождена языческой эпохой... Пушкин — человек совсем другой эпохи, человек христианской культуры. <...> над миром царят воля и разум Творца. <...> В пушкинских сказках произошло, таким образом, столкновение двух мировоззрений — языческого, создавшего народную сказку, и христианского — пушкинского [Непомнящий 2009].

Выделяя христианскую этику как основополагающую в формировании взаимодействия пушкинских персонажей с миром, Непомнящий отмечает, что в «четвёртой сказке королевич Елисей ищет Царевну, но никакой борьбы с врагами не ведёт» [Непомнящий 2009]. Да, действительно, борьбы королевич не ведёт ни до, ни после. До — поскольку никто ему на роль враждебных сил в связи с пропажей царевны не указывает. После — поскольку царевна могла и не рассказать ему о происках мачехи, как она не рассказала об этом и богатырям. В любом случае, факт остаётся фактом — никто действительно не погибает от руки Елисея, а зло наказывает себя само, не выдержав силы добра.

Однако кроме королевича в сказке действуют ещё семь богатырей, и вот о них как раз нельзя сказать, что они «никакой борьбы с врагами» не ведут. Ведут и довольно активно.

Перед утренней зарёю  
Братья дружною толпою  
Выезжают погулять,  
Серых уток пострелять,  
Руку правую потешить,  
Сорочина в поле спешить,  
Иль башку с широких плеч  
У татарина отсечь,  
Или вытравить из леса  
Пятигорского черкеса...

(IV, 349)

Следующий вопрос в том, как научно обосновать связь между библейским и пушкинским сюжетом. В этом нам поможет Веселовский, снабдивший исследователя сравнительным методом, выписав тщательно все шаги по сравнению близких сюжетов (см. подробнее в настоящем издании: «Смиренная лачужка: коломенский сюжет на “встречном течении”»). Воспользуемся этой методологией для нашего сравнения. Напомню, что Веселовский различает два типа сюжетов — упрощённый и усложнённый и отмечает, что сюжеты усложняются за счёт мотивов, которые комбинируются так же, как и сюжеты. Сюжеты формулируются как тема. Мотивы выражаются формулой  $a + b$ , где в первой части даётся исходная информация, а во второй — как всё разворачивается. В обеих частях возможные видоизменения и приращения. Веселовский уточняет: «На почве мотивов теории заимствования нельзя строить; она допустима в вопросе о сюжетах, то есть комбинациях мотивов» [Веселовский 2011: 546]. Методика направлена на то, чтобы отличить заимствования от совпадения. Например, те или иные вещи в сказке могут звучать для осведомлённого лингвиста отголоском символов, «близких к зафиксированным в ведической литературе — Ригведе, Махабхарате, Брахманах» [Жарникова 2003: 55], но подобные обрывочные параллели относятся к категории совпадений.

Сравним тему библейского и пушкинского сюжета.

Библейский сюжет. История воскрешения Елисеем различных людей.

Пушкинский сюжет. История воскрешения Елисеем царевны.

Поскольку ключевым образом для обоих сюжетов является Елисей, рассмотрим, как оба персонажа описываются в многоракурсном подходе (подробнее о многоракурсном подходе см. в настоящем издании: «Смиренная лачужка: коломенский сюжет на “встречном течении”»).

Начнём с функционального ракурса.

Функция обоих персонажей заключается в возвращении людей к жизни.

В Четвёртой книге Царств описано воскрешение Елисеем сына Сонамитянки на горе Кармил.

И вошел Елисей в дом, и вот, ребёнок умерший лежит на постели его. И вошёл, и запер дверь за собою, и помолился Господу. И поднялся и лёг над ребёнком, и приложил свои уста к его устам,

и свои глаза к его глазам, и свои ладони к его ладоням, и простёрся на нём, и согрелось тело ребёнка. И встал и прошёл по горнице взад и вперёд; потом опять поднялся и простёрся на нём. И чихнул ребёнок раз семь, и открыл ребёнок глаза свои (4Цар. 4:32–35).

Процесс взаимодействия обоих Елисеев с окружением также схож. Здесь я имею в виду прежде всего опрос природы королевичем. Но прообразом королевича является пророк, то как же объяснить тот факт, что королевич не знал, умерла ли царевна или жива? Объяснить можно только по аналогии: и пророк Елисей не знал о смерти ребёнка. Вот что об этом пишется в Четвёртой книге Царств:

И отправилась и прибыла к человеку Божию, к горе Кармил. И когда увидел человек Божий её издали, то сказал слуге своему Гиезию: это та Сонамитянка. Побеги к ней навстречу и скажи ей: «здорова ли ты? здоров ли муж твой? здоров ли ребенок?» — Она сказала: здоровы. Когда же пришла к человеку Божию на гору, ухватила за ноги его. И подошёл Гиезий, чтобы отвести её; но человек Божий сказал: оставь её, душа у неё огорчена, а Господь скрыл от меня и не объявил мне (4Цар. 4:25–27).

Как видим, опрос идёт через посредника — слугу, который не в курсе, как и сам пророк Елисей.

Роль таких неосведомлённых слуг в сказке Пушкина играют месяц и солнце. Каждый из них высказывает своё предположение, но оно не есть знание. Так, солнце предполагает, что царевны нет в живых. Месяц же говорит: «Без меня царевна видно / Пробежала». В библейском сказании пророк не знает ни о том, что ребёнок мёртв, ни о том, что тело его мать принесла с собой. Причина неведения — воля Господня («а Господь скрыл от меня и не объявил мне»). Пояснение этому даёт Елисеем вместе с открывшейся ему вестью о смерти ребёнка.

В сказке вестником становится ветер, о котором Елисей говорит: «Не бойшься никого, / Кроме Бога одного». Образ богобоязненного ветра-вестника свидетельствует о том, что, во-первых, природа в сказке не языческая, а, во-вторых, ветер не символ Духа Божия, но Его вестник. Вопрос, почему именно ветер оказывается в сказке вестником,

вновь ведёт к библейскому сказанию, где пророк Елисей связан непосредственно со стихиями ветра и дождя. Так, в той же Четвёртой книге Царств в четвёртой главе Елисей несёт трём царям весть: «Ибо так говорит Господь: не увидите ветра и не увидите дождя» (4Цар. 3:17).

Техника воскрешения пушкинским героем царевны так же представляет интерес.

И о гроб невесты милой  
Он ударился всей силой.  
Гроб разбился. Дева вдруг  
Ожила.

(IV, 356)

Пушкин здесь использует глагол *удариться*, а не *ударить*, описывая силовое воздействие королевича на гроб. *Удариться* предполагает удар всем телом. Но как же Елисей мог удариться о гроб, когда всё место обнесено решёткой? Даже если и предположить, что решётка не сплошная, а с калиткой, о которой Пушкин ничего не упоминает, то калитка должна была бы запираться на замок. Но к чему калитка, если братья, вопреки христианской традиции, не приходят навещать мёртвую царевну? Об этом свидетельствует ветер, говоря, что «вкруг того пустого места» «не видать ничьих следов». Из этого явствует, что царевна оставлена без дозора, в отличие от Белоснежки, у гроба которой гномы установили дежурство. Если предположить, что братья всё же сделали калитку, но о замке не позаботились, то для чего было вообще сооружать ограду вокруг гроба? Или сама по себе конструкция несёт какую-то символику?

Вопросов слишком много, чтобы ответить на них сразу, но главный остаётся: как королевич мог удариться (т. е. *всем телом*) не о боковую часть гроба, о его крышку? И действительно, хотя Пушкин и пишет, что «гроб разбился», разбилась на самом деле только крышка:

Глядит вокруг  
Изумленными глазами,  
И, качаясь над цепями,  
Привздохнув, произнесла:



«Как же долго я спала!»  
И встаёт она из гроба...  
(IV, 356)

Встать из гроба можно лишь при отсутствии крышки. В противном случае — можно только выползти сбоку. Так как же королевичу Елисею удалось удариться о крышку гроба, обнесённого решёткой? Это возможно сделать только из положения сверху, прыгнув или упав на гроб. Впечатление, что Елисей чудодейственным образом вознёсся и упал на гроб, разбив хрустальную крышку, что привело к воскрешению его возлюбленной.

В библии положение пророка Елисея в момент воскрешения ребёнка описано как положение сверху. Но этого недостаточно для получения полноты представления о той парадигме, которую мог использовать Пушкин в сцене воскрешения царевны Елисеем.

Генезис, т. е. параллель с пророком Елисеем открывает больше.

Последняя история о воскрешении пророком Елисеем «одного человека» год спустя после смерти самого пророка является ещё одним, дополнительным, сближением двух сюжетов воскрешения.

И умер Елисей, и похоронили его. И полчища Моавитян пришли в землю в следующем году. И было, что когда погребали одного человека, то, увидев это полчище, погребавшие бросили того человека в гроб Елисеев; и он при падении своем коснулся костей Елисея, и ожил, и встал на ноги свои (4Цар. 13:20–21).

В сказке этот сюжет подвергается инверсии — Елисей ударяется о гроб, и девица оживает. Кроме того, в библейском сюжете оба мертвы, и потом один из них оживает. У Пушкина — один жив, а другая мертва, и потом она оживает. Но если пророк Елисей способен оживать и после смерти, то это означает, что, по сути, он жив. Стало быть, и в библейской истории только один умерший. Он-то и возвращается к жизни после падения на гроб Елисеев. Таким образом, количество живых и мёртвых и процесс оживления аналогичны в двух сюжетах.

Структурный аспект вскрывает дополнительные особенности.

Сакраментальная природа королевича в сказке упрятана глубоко в подтекст, проявляя себя только на уровне пространственных

отношений, которые при более тщательном рассмотрении обнаруживают нечто необычное. Это относится и к положению царевны после воскрешения: ожив, она качается *над* цепями. Положение гроба *над* цепями не упоминается до сего момента: сказано, что братья привинчивают гроб цепями к столбам, и он раскачивается, как гамак («гроб качается хрустальный»). Если предположить, что гроб частично привязан цепями снизу и частично сверху, то тогда он не сможет раскачиваться.

В качании воскресшей царевны *над* цепями есть что-то сверхъестественное, мистическое, похожее на левитацию, что усиливает дивность её воскрешения и наводит на мысль о чудодейственной атмосфере, царящей в пещере. И действительно, что может раскачивать гроб в подземелье, где нет ветра? Это ведь не вечный двигатель, запущенный однажды братьями! И тем не менее гроб раскачивается «в норе» постоянно, безостановочно, в чём убеждается и королевич, придя навестить царевну.

О раскачивающемся гробе знает ветер, что наводит на мысль о связи ветра и качания. Но какого ветра? Ясно, что «могучий ветер», к которому взывает царевич, не источник качания: после разговора с королевичем, «ветер далёк побежал», а не повёл его к месту захоронения. Стало быть, имеет смысл говорить о присутствии другого ветра — «тихого», о котором и было сказано пророку Илие в пещере на горе Хорива:

и сказал ему Господь: <...> после огня веяние тихого ветра (3Цар. 19:9, 12).

Интересно, что разговор этот произошёл накануне встречи с Елисеем, и связан он с тем, что Илия взывает о помощи, так как «сыны Израилевы оставили завет» Божий, «разрушили жертвенники» и пророков «убили мечом» (3Цар. 19:14).

Мотив веры, убийства и престола, на котором восседает злодейка царица, присутствует и в сказке. По-видимому, и «веяние тихого ветра» отображено в сказочной пещере в непрерывном качании гроба. Предполагаемое присутствие Духа наполняет атмосферу пещеры чудодейственными свойствами, способствуя проявлению новых качеств и в Елисее, который, как и его библейский тезка, пасший до встречи с Илией овец, не обладал до поры чудодейственными свойствами.

## Богатыри

В библейскую парадигму укладываются и семь богатырей. Вслед за велением Господа помазать Елисея упоминаются семь тысяч верных мужей:

Впрочем, Я оставил между Израильянами семь тысяч мужей; всех сих колени не преклонялись пред Ваалом, и всех сих уста не лобызали его (3Цар. 19:18).

В сказке Пушкин сохраняет число семь для богатырей (в фольклорной сказке, им записанной, их двенадцать). Но на ветхозаветной парадигме символика не замыкается — богатыри ведь выведены в сказке как православные, о чём свидетельствует описание интерьера терема:

Под святыми стол дубовый,  
Печь с лежанкой изразцовой.  
Видит девица, что тут  
Люди добрые живут...  
(IV, 347)

«Люди добрые» ассоциируются с христианским, а точнее — православным укладом. При этом богатыри активно противостоят иноверцам, каковыми являются сорочины, татары и черкесы, которых они выживают из леса, не позволяя им под покровом ночи нарушать границы своей вотчины. В этом они сходны с ветхозаветными верными Богу мужьями. В «Белоснежке» число гномов тоже равняется семи, но там их функция другая — они не стоят в дозоре и не охраняют свою землю от иноплеменников, а добывают руду. Поэтому символика семи в «Белоснежке» не сакраментальная, а календарная, на что указывали исследователи этой сказки\*.

У Пушкина символика строится по типу концентрических кругов — стоит только верно бросить «камешек», и круги значений от него начинают расходиться один за другим, расширяя поле возможных

---

\* См., например, *Ranke-Graves R. von. Die weiße Göttin: Sprache des Mythos. Berlin: Medusa-Verlag, 1981.*

интерпретаций в очерченном направлении. Богатыри активно охраняют свои границы, и тем удивительнее, что главное — царевну — они не в состоянии уберечь. Почему так? Чего им для этого не хватает? Попробуем разобраться в том, что и как делают богатыри с точки зрения тех ценностей, которые заданы в сказке.

Богатыри действуют, как правило, в ночное время, обходя лес «предрассветною порою» и хороня царевну в полночь. Но при этом они не духи тьмы, не злые силы и не фольклорные разбойники. Эпитет «предрассветный», связанный с описанием времени их дозора, наталкивает на мысль о том, что они находятся в преддверье рассвета, а «на свет из тьмы» царевну выносит королевич Елисей. Похоже, на протяжении сказки богатыри проходят эволюцию, и проявляется она в изменении их функции. Вспомним, как характеризует Пушкин их деятельность:

Братья в ту пору домой  
Возвращались толпой  
С молодецкого разбоя.  
(IV, 353)

То есть, с одной стороны, у богатырей в доме образа, а с другой — они разбойничают. Можно, конечно, сказать, что Пушкин просто следовал фольклорной схеме, но это будет сильным упрощением, принимая во внимание все те изменения, которые он вводит наряду с заимствованиями. Объяснить всё исключительно фольклором означало бы отказать Пушкину в концептуальном мышлении. А концепция играет ключевую роль в выборе деталей, которые он использует.

Пушкин намеренно меняет фольклорную парадигму, называя при этом своих героев богатырями. Как доказательство — его же более ранняя поэма «Жених» (1825). В «Женихе» подчёркнуто нехристианское поведение разбойников:

Взошли толпой, не поклонясь,  
Икон не замечая;  
За стол садятся, не молясь  
И шапок не снимая.  
(IV, 303)

В разгар пира жених, по рассказам главной героини Наташи, обличающей его, рубит правую руку невесты и снимает с неё кольцо. В «Сказке о мёртвой царевне...» богатыри не только не грабят девушку, признав в ней царскую дочь (если она помолвлена с королевичем, то у неё наверняка есть кольцо на руке), но и «пред мёртвою царевной» склоняются «с молитвою святой». Кроме того, «разгульное похмелье» в «Женихе» («Крик, хохот, песни, шум и звон, / Разгульное похмелье») сменяется в «Сказке...» уважительным отношением братьев к девице.

Концепция влияет и на композиционные решения в «Сказке...». Так, термин «разбой» появляется в сцене, когда богатыри находят царевну мёртвой. Определение их деятельности как разбойничьей именно в этой сцене отнюдь не случайно: здесь как бы сошлись два «разбойничьих» акта — богатырей и царицы-убийцы. И неважно, что одни охраняют, а другая нападает. Суть в том, что цель не оправдывает средства. Именно поэтому богатыри не упасают царевны. Для того чтобы уберечь её, они должны зреть в корень, а они этого пока что не могут. Отсюда их действия в чём-то параллельны действиям царицы. Это касается не только упомянутой выше сцены. Есть ещё одна, сближающая богатырей и царицу по функции, — это сцена угощения.

И богатыри, и злая царица угощают царевну, и есть некий общий знаменатель в их угощениях. Зелёное вино и наливное яблочко связаны метафорой соблазна. «От зеленого вина / Отрекалася она», — пишет Пушкин. Зелёное вино ассоциируется с «зелёным змием». Нет, богатыри отнюдь не искушают царевну намеренно, они просто не зрят в корень. Она же зрит и не только отказывается от этого угощения, а *отрекается* от него. Пушкин ведь мог бы написать: «От зеленого вина / Отказалася она», но он выбирает более сильный глагол, показывая, что речь идёт о принципиальных вещах, которыми царевна не поступается. Отречение, в отличие от отказа, — это раз и навсегда.

С яблочком же дело обстоит иначе. Вся сцена с ним описана, как сцена соблазна.

Под окно за пряху села  
Ждать хозяев, а глядела  
Всё на яблоко. Оно  
Соку спелого полно,  
Так свежо и так душисто,

Так румяно-золотисто,  
 Будто медом налилось!  
 Видны семечки насквозь...  
 Подождать она хотела  
 До обеда; не стерпела...  
 (IV, 352)

Здесь царевна поддаётся соблазну по незнанию. Иначе она, несомненно, отреклась бы и от яблочка. Стало быть, и она пока что до конца не зрит в корень, хоть и видит больше богатырей.

Трансформация богатырей происходит после смерти царевны. Они проходят путь от разбоя до сооружения какой-то совершенно фантастической, на первый взгляд, гробницы. Р. Г. Назиров отмечает, что «во всех вариантах — хрустальный гроб, чаще всего подвешенный на *деревьях*» [Назиров 1992: 88], и только Пушкин отступает от этой схемы. Если сравнить с «Белоснежкой», то та покоится на вершине горы. Место захоронения царевны — прямо противоположное. Царевна погребена в пещере, и там же происходит её воскрешение. В свете библейских параллелей, в пещере под горой обитал пророк Елисей. Именно туда был принесен мёртвый ребёнок.

### *Пещера*

Ну а каков же смысл строения, сооружённого в горе? Пушкин описывает его кратко, но довольно детально:

Гроб её к шести столбам  
 На цепях чугунных там  
 Осторожно привинтили,  
 И решёткой оградили...  
 (IV, 354)

Ничего подобного ни в одной из сказок этой серии нет. Конструкция, описанная Пушкиным, уникальна. Сразу бросается в глаза её некая избыточность: ну к чему прикреплять гроб к шести, а не, скажем, двум столбам? Очевидно, за этим кроется некий сакраментальный

смысл. Поскольку главной частью этого здания является царевна, то, прежде всего, нужно ответить на вопрос, что может олицетворять собой этот персонаж.

Две героини — царица и царевна — противопоставлены по принципу добродетели и греха. Царица — олицетворение гордыни, «любоначалия» и зависти, и в этом она вроде бы мало чем отличается от своего прототипа из «Белоснежки...». Но схожесть этих персонажей — поверхностная. Понять существенную разницу между ними можно лишь, проанализировав вселенную обеих сказок. Мир «Белоснежки...» — варварский, и варварство проявляется как на уровне злой королевы, так и доброго окружения Белоснежки. Вспомним, что, когда королева велит егерю свести Белоснежку в лес, она требует не только убить падчерицу, но и принести в качестве доказательств печень и лёгкие девочки. На этой подробности варварский мотив не исчерпывается. Далее королева велит сварить печень и лёгкие оленя, убитого егерем, думая, что они Белоснежки, и съедает их.

Казалось бы, варварству королевы должен быть противопоставлен цивилизный мир Белоснежки. Но нет, ничего подобного в сказке братьев Grimm мы не находим. Расправа над королевой в конце заставляет содрогнуться цивилизованного читателя. Когда королева приходит на свадьбу Белоснежки, её уже поджидают раскалённые на углях «железные туфли; их принесли, держа щипцами, и поставили перед нею. И она должна была ступить ногами в раскалённые докрасна туфли и плясать в них до тех пор, пока, наконец, не упала замертво наземь»\*.

Жуть этой расправы, не забудем, происходит на глазах у Белоснежки и её возлюбленного во время свадебного пира. И Белоснежка не останавливает зачинщиков, очевидно, разделяя с ними праздник созерцания корчащейся в муках злодейки мачехи. В этом проступает уродство Белоснежки — персонажа натурального, полудикарского мира, в котором отсутствуют представления о христианской морали. Даже имя её указывает на природное, стихийное начало (снег как одна из стихий природы). В узком контексте этого природного мира Белоснежка — милая девочка, наивная и доверчивая. В рамках же общества,

---

\* Здесь и далее пер. с нем. И. Юрьева.

где понятия души и духа поднимают человеческое сознание над дикарским, животным, она просто уродлива.

У Пушкина действие погружено в атмосферу общества, осведомлённого о христианской этике. Делается это как на уровне повествователя, чьё сознание явно христианское, так и героев. Повествователь сообщает, что царевна рождается в сочельник, т. е. в канун Рождества Христова. Уже в этом состоит скрытая игра пушкинских смыслов: царевна, представленная как «мёртвая» в заглавии, поставлена изначально в контекст Рождества, что сулит надежду на её воскресение. Мать её умирает «к обедне» (главное христианское богослужение), что ещё раз напоминает о неязыческом характере пушкинского сказочного мира. Оказавшись в тереме у богатырей, царевна «засветила богу свечку». Умирая, «она под образа / Головой на лавку пала», а братья «с молитвою святой» подняли её с лавки. Из всех персонажей Елисей предстаёт наиболее набожным. Пушкин подчёркивает, что он молится Богу «усердно» («Королевич Елисей, / Помолясь усердно богу...»).

Не произносит молитв и не зажигает свечей только царица, которая всего лишь раз упоминает Бога, бросив отравленное яблочко царевне («Бог тебя благослови; / Вот за то тебе, лови!»). В данном контексте это равносильно богохульству. Царица — воплощение смертных грехов, к которым относятся и гордыня, и зависть, и убийство. Царевна, напротив, выписана в полном соответствии с традиционным женским обликом в православии. Говоря словами из молитвы Сирина в переложении Пушкина (переложение будет сделано им двумя годами позже, в 1836 году), она — воплощённый «дух смирения, терпения, любви / И целомудрия». Она «расцветает» «тихомолком», то есть лишена «празднословия». «Дух праздности унылой» ей чужд («Всё в лесу, не скучно ей / У семи богатырей») в отличие от царицы, которая «без дела» сидит перед зеркальцем:

Дома в ту пору без дела  
Злая мачеха сидела  
Перед зеркальцем своим...

(IV, 357)



Пушкин делает акцент на «без дела», ставя это в ударную позицию в конце строки и тем самым словно напоминая о грехе «праздности унылой».

Ещё одно положение этой молитвы — «И не осудати брата моего» («Да брат мой от меня не примет осужденья») — косвенно поясняет поведение царевны в тереме. Ну не странно ли, что, оказавшись в тереме, знакомясь с братьями, она ни словом не обмолвливается о случившемся и лишь просит прощения за вторжение!

И царевна к ним сошла,  
Честь хозяям отдала,  
В пояс низко поклонилась;  
Закрасневшись, извинилась,  
Что-де в гости к ним зашла,  
Хоть звана и не была.

(IV, 348)

Сравним это с аналогичной сценой в «Белоснежке...».

«Как ты попала в наш дом?» — спросили её гномики.

Тогда она им рассказала, что мачеха приказала было её убить, а псарь её пощадил — и вот она бежала целый день, пока не наткнулась на их хижинку.

Белоснежка честно рассказывает то, что произошло. Ни её поведение, ни поведение королевны не могут быть описаны в терминах греха и добродетели. Напротив, поведение пушкинской царевны проникнуто христианской этикой и этикетом. Она низко кланяется братьям, краснеет, просит прощения за вторжение и не злословит своей мачехи, не осуждает её ни до, ни после, поскольку царица хоть и неродная, но мать. У царевны есть моральные ограничения, которые она не хочет преступать даже в случае угрозы её жизни. Она могла бы рассказать всю историю богатырям и вместе с ними вернуться домой, разоблачить царицу, выйти замуж за Елисея и зажечь припеваючи. Это было бы куда естественнее, нежели умалчивать о происшедшем и оставаться в доме богатырей. Но в том-то и дело, что решения пушкинских

героев обусловлены не естественными порывами, а христианской этикой, и странными они могут показаться только светскому читателю. С позиций верующего, возвращение с богатырями, склонными к разбою, могло бы послужить поводом к расправе и кровопролитию. Поэтому царевна предпочла положиться на Бога и ждать своего суженного.

Вера в то, что Елисей отыщет её, сильна в ней, как сильна вера в торжество справедливости. Отсюда — разные модели поведения в лесу у Белоснежки и царевны. Оказавшись в лесу, Белоснежка охвачена страхом. Природный мир, живущий по естественным законам, не знает вмешательства Всевышнего. В нём царствуют стихии и случай. Царевна также испытывает страх, но наряду с этим у неё есть вера в положительный исход дела и высшую справедливость. Говоря Чернавке: «А как буду я царица, / Я пожалую тебя», — она тем самым даёт понять, что верит в победу добра над злом. Ведь Пушкин мог бы и по-другому построить фразу, не поломав размера: «если буду я царица». Но он использует в этом обороте не зыбкое «если», а утвердительное «как» (то есть «когда»).

Царевна несёт в сердце своём не только веру, но и надежду, и любовь. «Но другому я навечно / Отдана. Мне всех милей / Королевич Елисей», — говорит она. «Отдана» звучит двусмысленно, как отголосок признания пушкинской Татьяны («Но я другому отдана»). Отдана против воли или с согласия? Царевна проясняет эту двусмысленность, заявляя при этом, что отдана Елисею «навечно», то есть независимо от того, встретятся они в этом мире или нет. Поэтому в её признании о любви присутствует и надежда, и вера.

Две различных этики поведения — секулярная и христианская — вписываются в модель «Пушкин — Пётр», о которой писал В. Непомнящий. Пётр — известный приверженец европейского просвещения, пытающийся расшатать институт церкви и привнести чуждые ценности.

То, что Пётр разъединил и разрушил в русской культуре, воссоединил и восстановил Пушкин, удержав при этом всё подлинно творческое и конструктивное, что было в созидательной работе Петра [Непомнящий 1983: 132].

Говоря об эволюции пушкинских взглядов, В. Непомнящий определяет её как «переход в “обратном” направлении — против течения

нарастающей секуляризации культурного сознания, к праматеринской почве ценностей, пренебрегаемых петровской цивилизацией» [Непомнящий 1996]. С этим можно спорить, но в контексте сказки мотив просвещения явно присутствует.

«Просветительскую» функцию берёт на себя зеркальце, осведомляющее царичу о происходящем. «Просвещение», идущее от зеркальца, направлено не во благо, оно несёт в себе губительность в лице человека, которого обуяла гордыня и желание властвовать. Та же информативная функция и у зеркальца в «Белоснежке...», но, как было показано выше, погружённые в разное целое идентичные детали обретают разный смысл. У Пушкина, однако, не один, а два персонажа осведомлены о местонахождении царевны. Кроме зеркальца, это ещё и ветер. Оба связаны со сверхъестественным: зеркальце относится к сфере волшебного, а ветер — к сфере божественного. Обращение к первому чреват негативными последствиями, а ко второму — несёт положительное.

В «Белоснежке...» злая королева трижды пытается умертвить падчерицу. В последний раз — при помощи наливного яблочка. Скажем прямо, три попытки не очень хорошо говорят о мыслительных способностях Белоснежки, всякий раз попадающейся на одну и ту же удочку, невзирая на увещевания гномов. Пушкин оставляет только одну попытку для своей героини, что и в сюжетном, и в символическом плане гораздо стройнее. Из всех предметов, имеющих в арсенале сказок с аналогичным сюжетом, он выбирает яблоко. Яблоко, как и зеркало, — это символ просвещения (познания). Отравленное яблоко — это, по терминологии Григория Паламы, то «внешнее знание», которое убивает духовность.

Белоснежка, трижды пережившая клиническую смерть, воскресает телесно. Смерть царевны ассоциируется с отравленным целомудрием. Возвратить её дух к жизни может только пророк, а для этого Елисей должен обрести качества своего библейского тезки. Сближение с пушкинским «Пророком», оказавшимся в «пустыне мрачной», идёт по пространственному признаку. Мглистость места захоронения царевны перекликается с мрачностью пустыни в «Пророке», и параллель усиливается метафорой «пустой страны»:

Вот идёт; и поднялась  
Перед ним гора крутая;

Вкруг неё страна пустая;  
Под горою тёмный вход.  
Он туда скорей идёт.  
Перед ним, во мгле печальной,  
Гроб качается хрустальный,  
И в хрустальном гробе том  
Спит царевна вечным сном.

(IV, 356)

Елисей нейтрализует яд, содержащийся в яблоке, и возвращает красу земли («Вдруг погасла, жертвой злобе, / На земле твоя краса»). В стихотворении «К Чаадаеву» обыгрывается сходный мотив пробуждения возлюбленной. За исключением различного идеологического контекста этих сюжетов (и здесь вновь стоит вспомнить концепцию Непомнящего об эволюции Пушкина) все остальные метафоры предельно сближены. В сказке скованная хрустальным льдом небытия царевна обретает «святую вольность» благодаря Елисею. В стихотворении эта пробуждающаяся царевна — Россия.

Сближение образа России с образом царевны в сказке раскрывается в русле темы воскрешения. Прежде всего, если предположить, что в конце царевна получает трон, то это означает, что она становится помазанницей Божией. Воскресение и есть её помазание. Здесь следует вспомнить, что царевна была помещена в шестистолпное сооружение внутри горы. Эта «архитектура» вполне ассоциируется с шестистолпным храмом, внутри которого — усыпальница.

«Начало строительству шестистолпных храмов было положено в конце XV — начале XVI в. возведением Успенского и Архангельского соборов в Московском Кремле» [Вдовиченко 2001]. Храм Успенского собора стал символом единства Руси и послужил образцом другим шестистолпным храмам. Особенность Успенского собора в том, что, являясь центральным в контексте России, он одновременно и вместилище ветхо- и новозаветных сюжетов, переплетение которых нашло своё отражение в сказке. Так, в

...юго-западном куполе изображен Бог Саваоф в восьмиконечном нимбе, при этом видны только семь концов нимба. Ведь земная

история человечества продлится семь условных тысячелетий от сотворения мира. Тысячелетие символически отождествлялось с «веком». И семь видимых концов означают, что Бог есть повелитель всех «семи веков» земной истории, а невидимый восьмой конец символизирует «восьмой век» — «жизнь будущего века» в вечном Царствии Божиим. <...> В нижнем ярусе стен изображены семь Вселенских соборов [Лебедева Е. 2007].

Как видим, число семь по-разному отображено в дизайне храма, что расширяет поле значений этого числа в сказке. К собору в 1329 году был пристроен храм во имя Спадения Вериг св. апостола Петра, обрушившийся после пожара в 1470 году. Вериги вполне могут быть прообразом цепей в сказочной конструкции Пушкина. Упоминание решётки, которой ограждён хрустальный гроб, воскрешает в памяти вид раки патриарха Гермогена, обнесённой шатром редкого литья. Шатёр замечателен ещё и тем, что в 1625 году там была помещена риза Господня, привезенная из Ирана. Нет, речь не о том, что Пушкин имел в виду именно эту усыпальницу и этот храм, но о том, что его образы позволяют строить гипотезы о типе сооружения в сказке.

В том же поле значений белизна лица пушкинской царевны («белолица») обретает ещё один — не природный, а сакраментальный смысл, ассоциируясь с белизной Успенского собора, построенного, как известно, из белого камня. Кстати сказать, «девичьи» черты собора воспеты Мандельштамом в стихотворении «В разноголосице девического хора» (1916):

В разноголосице девического хора  
Все церкви нежные поют на голос свой,  
И в дугах каменных Успенского собора  
Мне брови чудятся, высокие, дугой.

Так что ассоциация с молодой женщиной вполне возможна и в приложении к пушкинской сказке.

### *Таинственное исчезновение*

Царевна воскресает в новой ипостаси, несущей в себе знание о сакральном космосе шестистолпного храма. Ну, а куда же делись семеро

богатырей? Почему о них нет никакого упоминания в конце, будто они улетучились? Согласимся, есть что-то таинственное в их внезапном исчезновении. Не мог ведь Пушкин просто забыть о них? Подготавливает их исчезновение всё та же реплика ветра об отсутствии следов «вкруг того пустого места». Куда могли подеваться следы семи человек (при том богатырей, а не каких-нибудь гномов!), соорудивших раку? Только духи не оставляют никаких следов!

Загадочное исчезновение персонажей из поля зрения не ограничивается богатырями. Почему ни солнце, ни луна не могут ответить на вопрос королевича о местонахождении царевны? Напомню, что он спрашивает, не видали ль они её «где на свете». Вопрос довольно общий. Царевна блуждала в лесу до зари, а на заре увидела терем. Стало быть, уже тогда и месяц, и солнце должны были бы её увидеть. Месяц же почему-то отвечает: «Без меня царевна видно / Пробежала».

Пушкин использует глагол «пробежала» неспроста — он должен воскресить в памяти картину бегства царевны и тем самым заставить задуматься, почему же месяц не заметил её ни тогда, ни в ночной час захоронения. Что за этим кроется, какой тайный смысл? Можно ли ограничиться объяснением, что здесь, дескать, Пушкин следует фольклорной парадигме тройного опроса (например, «солнцева сестрица» «трижды выпрашивает» Ивана [Пропп 1998: 103])? Конечно, но только с дальнейшим пояснением смысла. Похоже, пушкинские небесные светила просто не видят царевны, и объяснение тому может быть следующим: солнце и месяц олицетворяют природу, которой дано земное зрение, но не сакральное, а царевна попадает, судя по всему, в сакральное пространство, открытое чародеям и Богу. Поэтому светила видят меньше, чем волшебное зеркальце, а волшебное зеркальце — меньше, чем ветер, знающий о месте захоронения царевны. Увидеть и царевну, и богатырей можно только духовными очами.

### *Пророк и окружение*

Заимствуя детали из фольклора и других источников, изменяя их или сохраняя, Пушкин руководствуется «встречным течением», формируя православные идеалы. Вопрос идеалов уводит к проблеме пророка и окружения — если оно не внемлет, то дар пророка пропадает зря.

Пушкин формирует предпосылки для появления пророка. Это с цепь преобразований защитников, правящей верхушки и слуг. Всё вместе предрасполагает к воздвижению храма, в котором пророк обретёт свой дар воскрешать и выводить «на свет» «красу» земли. Самое главное — голос его не будет гласом вопиющего в пустыне. В отличие от ранней версии пушкинского пророка, королевич Елисей не «жжёт» глаголом «сердца людей», а восстанавливает согласие и исконные ценности любовью. В этой вселенной зло превращается в самопоедательную гидру (царица умирает от злости) и отмирает без насилия со стороны добра. Шаг за шагом подготавливает Пушкин предпосылки для преобразования поборников добра, превращая их из православных богатырей-разбойников в строителей храма. Возведение шестистолпного храма и есть их внутреннее преобразование, без которого храм не выстроишь. В свою очередь, строение создаёт ту атмосферу в пещере, которая будет способствовать преобразению Елисея, обретающего там пророческий дар. А это уже повлечёт за собой и преобразование царевны: воскреснув, она предстаёт в новом качестве. Отныне ей открыто знание о яде в наливном яблочке. Это должно дать ей мудрости как будущей правительнице. Вот такая преобразовательная цепная реакция. В дальнейшем богатыри будут окружать царевну, только, по-видимому, уже в ипостаси семи городов (семи вселенских соборов), обещанных ей в приданое отцом.

Таким образом, пушкинский пророк проходит эволюцию от пророка, призванного воспламенить сердца и души, до пророка, воскрешающего царевну-землю, её культуру и дух, без которых его пророческий дар — «дар напрасный».

## © Cherchez la Rose, или А есть ли «Роза дивная»?

О, чего только не срифмуют поэты! «Розы — морозы», например. Даже Пушкин не устоял перед соблазном потрафить (в шутку, конечно!) читателю, ожидавшему этой заветной рифмы:

И вот уже трещат морозы  
И серебрятся средь полей...  
(Читатель ждет уж рифмы розы;  
На, вот возьми ее скорей!)  
(V, 81).

Шутки шутками, но какое отношение розы имеют к зиме? Вяземский в сатирическом посвящении В. А. Жуковскому, в частности, высмеивал и эту рифму, говоря о соотношении «между стиховой формой и мыслью» [Гинзбург 1986: 43]:

Умел бы, как другой, паря на небеса,  
Я в пляску здесь пустить и горы, и леса  
И, в самый летний зной в лугах срывая розы,  
Насильственно пригнать с Уральских гор морозы.  
[Вяземский 1978: 91]

Рифма «розы — морозы» трактуется Вяземским как «насильственно пригнанная», надуманная, идущая вразрез с законами природы. В то же время мы знаем, что Пушкин определил себя как «поэт действительности», и для него, по словам Ю. М. Лотмана, «пошлы претензии на необычность» [Лотман Ю. 1995: 128]. В чём же дело? Почему Пушкину важно сохранить эту рифму уже не в шутовском стихотворении о «розе дивной»?



Стихотворение «Есть роза дивная», которое столько раз уже обсуждалось в критике, было написано Пушкиным неизвестно когда, неизвестно кому и неизвестно зачем. Иными словами, дата написания, предмет посвящения и причина появления этих стихов до сих пор дебатуются. Как отмечает Н. Л. Дмитриева, «главный парадокс заключается в том, что невозможно точно определить время создания произведения, имеющего проставленную дату» [Дмитриева 2009: 140]. Наверняка лишь известно, что «Роза дивная» была опубликована в 1858 году, т. е. спустя 21 год после смерти Пушкина. Что же касается причины написания, то тут литературоведы явно находились под влиянием французов и воспользовались советом *cherchez la femme*. Поэтому в интерпретациях возобладало клише «роза — красotka — Пушкин». Например, Д. Д. Благой называл это стихотворение «блистательным мадригалом», и поиск той таинственной красавицы, вдохновившей Пушкина наподобие того, как Елизавета Киндякова вдохновила П. А. Вяземского на «Запретную розу», продолжается до сих пор.

Мадригал «Есть роза дивная...» вполне мог быть альбомным комплиментом, обращённым к той или иной московской «розе», и его эстетическое значение и художественный смысл этим бы и ограничивались. Однако характер автографа заставляет заподозрить выходящее за формальные рамки дополнительное, понятное только посвященным значение [Дмитриева 2009: 133].

В этой связи упоминаются стихи Веневитинова «Три розы», на которые Пушкин мог бы написать «Есть роза дивная...» в качестве полемического ответа. Другое предположение — стихи могли появиться по заказу некой «светской затейницы» Аделаиды Александровны [Горчаков 1998: 236].

Во всей этой занимательной истории с поиском женщины отсутствует сама дивная героиня — её величество роза. Если о ней и говорят, то лишь как об условности и довольно прозрачной метафоре («чувственная любовь, цветок Венеры» [Дмитриева 2009: 134]) или поэтическом клише французской поэзии XVIII в. По мнению М. П. Алексеева, этот «штамп, усвоенный Пушкиным в юности, оставался в его

памяти долгие годы как устойчивая стилистическая формула, неожиданно прорывавшаяся в создававшиеся им стихотворения вплоть до 30-х годов», куда относится и «его стихотворение “Есть роза дивная” (1827), в котором об этой румяной и пышной розе говорится, что она не подвластна зимней непогоде» [Алексеев 1972: 349]. Да, действительно именно так и говорится о «дивной розе». Только вот штамп ли это?

Памятуя пушкинскую неприязнь к метафизическим отвлечённостям, невольно задаёшься вопросом: а существует ли неувядаемая роза в действительности и если да, то что нового это добавляет к нашему пониманию смысла этих стихов? Ведь не состязанием же с французскими поэтами занимался Пушкин, создавая свою розу, и не литературоведческие же тонкости увлекали его в момент сотворения этого маленького шедевра!

Пушкин всегда и во всём следовал чёткой концепции. Концептуальность двигала всеми его произведениями, рождала все его образы, его героев, лирические отступления и описания. Без концептуального мышления нет большого поэта и нет Пушкина. Конечно, понимание его произведений можно ограничить и рамками любовного или политического контекста, но это будут рамки, в которых пребывает интерпретатор, а Пушкин выходит за их пределы.

«Две символики розы встретились на почве русской народной поэзии, языческая и христианская: русалки, олицетворение древних Розалий, и мистическая роза-Богородица», — писал Веселовский [Веселовский 2010: 308]. При этом он указывал, что роза «не вошла в нашу народную песенную флору, как на Западе» [Там же: 309].

В общем и целом разнообразие пушкинских роз сводится к трём основным типам — природному, где роза увядает как всякое дитя природы (стихотворение «Роза»), античному, как, например, в черновом наброске «Лишь розы увядают» (1825):

Лишь розы увядают,  
Амврозией дыша,  
В Элизий улетает  
Их легкая душа.  
И там, где волны сонны  
Забвение несут,

Их тени благовонны  
Над Летою цветут.  
(II, 272)

Третий тип несёт в себе отголоски христианства, где роза выступает как «дева» и её окружает нимб целомудренности. Она сдерживает порывы соловья, который «во мраке ночи сладострастной» поёт «нежные», а не страстные песни. При этом *неволя* (т. е. атмосфера не допускающая *вольности* отношений) «сладостна» ему, поскольку он живёт сознанием высшего служения деве:

О дева-роза, я в оковах;  
Но не стыжусь твоих оков:  
Так соловей в кустах лавровых,  
Пернатый царь лесных певцов,  
Близ розы гордой и прекрасной  
В неволе сладостной живет  
И нежно песни ей поет  
Во мраке ночи сладострастной.  
(II, 185)

«Дева-роза» здесь не «девица юная», которая «подобна розе нежной» из «Подражания Ариосту» К. Батюшкова. Поэтому прочтение этого образа розы как «истёртого поэтического клише», перекочевавшего из французской поэзии XVIII века, мне кажется поверхностным, ибо упускаются детали и нюансы, свидетельствующие о преобразующей силе пушкинской розы. Упускается и большее — «встречное течение», которое наиболее точно описывает трансформацию розы языческой в розу христианскую.

В сущности, речь в «Деве-розе» идёт о победе духовного над телесным в результате разрешения конфликта между *сладострастным* как атрибутом чувственного и *сладостным* как признаком сакрального. Сюжет стихотворения строится на отказе от сладострастия во имя высшей нежности, осознанно выбранной певцом девы-розы.

Вышесказанное позволяет говорить о присутствии неявных сакральных символов в «цветочных» стихах Пушкина. Даже таким ранним

стихам лицейского периода, как упомянутое выше стихотворение «Роза» (1815), присуще наложение символики природной и библейской, где роль неувядаемого цветка передаётся «лилее», вознесённой поэтом над мирским увяданием.

Эволюция розы достигает своего расцвета в «Розе дивной», где наблюдается необычное соединение античной и христианской символики, но последняя при этом скрыта, закодирована. Ключ к коду Пушкин даёт в определении розы как «неувядаемой».

Есть роза дивная: она  
 Пред изумленную Киферой  
 Цветёт румяна и пышна,  
 Благословенная Венерой.  
 Вотще Киферу и Пафос  
 Мертвит дыхание мороза —  
 Блестит между минутных роз  
 Неувядаемая роза...

(III, 10)

«Встречное течение» обнаруживается в сочетании характеристик «розы дивной». С одной стороны, она благословлена Венерой. С другой — в отличие от своих элизийских подруг, она наделена признаками бессмертия. При этом бессмертие здесь явно не призрачного толка — это не блуждания «благовонных теней» над Летою. Это бессмертие *иное*, невиданное ранее, о чём свидетельствует эпитет «изумлённая» по отношению к Кифере — острову, около которого была рождена Афродита (с ней позднее отождествляли Венеру). Стало быть, «неувядаемая роза» являет красоту, неведомую языческому миру.

Пушкинская неувядаемая роза должна была иметь свой литературный прототип. В русской поэзии такого не было. Ни «Запретная Роза» Вяземского, ни «Три розы» Веневитинова, ни «Роза без шипов» Жуковского не отражали сакральной двойственности пушкинской розы. Это и понятно. «На Западе тайна Rosengarten'a была нарушена, и роза вошла в оборот народной поэзии; у нас было иначе, и понятно, почему легенды и иносказания о розе у нас не свои. Таков символ Богородицы-розы» [Веселовский 2010: 310].

Учитывая влияние Данте на пушкинскую поэтику, можно предположить, что Дантова роза — наиболее вероятный из всех возможных заимствованных прототипов для «розы дивной».

У Данте роза — богородица (Pär. XXIII, 73), вечными розами зовутся избранники (ibid. XII, 19), рай — гигантская роза, белая, вечная, ее лепестки — святые, святая дружина, с которой Христос сочетался своей кровью; ангелы, белоснежные, с золотыми крыльями, спускаются в неё, точно рой пчёл, принося мир и любовь (ibid. XXXI) [Веселовский 2010: 310].

В живописи такая роза представлена в известной иконе Богоматери «Неувядаемый цвет», написанной в XVII веке в Греции (по одним источникам на Афоне, по другим — в Константинополе). Основой образа Девы Марии послужили тексты византийских акафистов, где она сравнивается с неувядаемыми цветами. На иконе Пречистая Дева чаще всего изображается с белыми лилиями или розами. Нужно сказать, что русские иконописцы редко обращались к этому образу, поскольку он относится к греческому, а не византийскому письму. Однако словесный образ неувядаемого цветения как метафоры Богородицы присутствует в православных молитвах. В заключительной молитве из «Канона молебного Пресвятой Богородице, творение Феостирикта монаха» говорится: «О Мати Господа моего! Ты еси корень девства и неувядаемый цвет чистоты». Канон читается в храме в дни Великого поста перед св. Причастием. Сомнительно, чтобы Пушкин мог этого не знать или, зная, не использовать сакральный образ «неувядаемого цвета чистоты» для создания своей «неувядаемой розы».

Пушкин преобразует дантовский образ на «встречном течении», вводя климатические особенности, присущие России. В пушкинском стихотворении мороз выступает не в качестве затёртой рифмы, а в качестве образа, выявляющего чудодейственные свойства розы. Мороз переводит сюжет розы в тональность народности, поскольку функция его не формальная, не иллюстративная. Он вживлён в сюжет «Розы». Его дыхание «мертвит» всё сиюминутное, очищая поле зрения для созерцания вечного. Благодаря этому по-новому начинает играть рифма «роза — мороза», над которой иронизировал Вяземский. В ней

проявляется символика, связанная с Таинством, а это уводит к зиме — времени Рождества Христова.

В «поэзии действительности» символика не может быть оторвана от действительности. В этом смысле она сближается с народной песней, где отражены характерные особенности того места, где она зародилась.

Чем дальше на север, тем более блекнет у нас роза. Велико-русская песня знает лишь розовые цветы рядом с альми, голу-быми или лазоревыми. В одной, очевидно, захожей песне девушка и парень препираются, задавая друг другу неисполнимые задачи. «Сшей ты мне платье из розова листа (варианты: из лазорева цвета, либо из макового листа; из алого цвету, которого нету!)», — издевается девушка, а молодец ей в ответ: «Напряди мне дратвы из дождевой капли» [Веселовский 2010: 309].

Сказанное выше означает, что у «розы дивной» должен быть ботанический прототип.

Судя по признакам, на которые указывает Пушкин, описывая свою героиню, речь идёт о «снежной розе», известной также как Роза Христа, Рождественская роза или *Helleborus niger* ('чёрный морозник'). Это растение из семейства лютиковых и с ним знаком любой ботаник. Чёрный морозник получил своё название по окраске корней. В Западной Европе у него есть ещё одно название — «Рождественская звезда». Роза цветёт с декабря по февраль, и поскольку процесс цветения у неё очень плавно переходит в созревание плодов, то она никогда не выглядит увядающей. Разновидности её могут быть довольно крупными с розовыми и даже темно-красными лепестками, что отражено и в пушкинской «румяной и пышной» розе.

Поначалу «Снежная роза» произрастала только в Южной и Центральной Европе, что объясняет метафору зимней Киферы и Пафоса в пушкинском стихотворении. Её свойства были хорошо известны в Древней Греции, где из неё готовили снадобья и яд. «В России впервые о морознике стало известно в XVIII в. Именно тогда академик П. С. Паллас, обследуя в конце века флору России, обратил внимание на выносливое растение, начинающее цвести во время ещё не отступивших морозов» [Корзунова 2013: 7]. *Helleborus niger* выращивают

в умеренном климате, как один из «самых выносливых видов» [Рубина 2015]. Пушкин мог видеть его в окрестностях Москвы или в другой области Средней полосы России, в частности — в Псковской, где находилось его родовое имение в Михайловском, или в Нижегородской, куда он ездил в Болдино, и где по сей день выращивают *Helleborus niger*. Кроме того, чёрный морозник мог встретиться ему на Кавказе или в Молдавии.

Символика ботанического названия чётко очерчивает границы пушкинской концепции. «Минутные розы» на острове Афродиты противопоставлены розе неувядаемой как культура античности христианской культуре. Речь идёт о победе эстетики христианства над эллинизмом, представленным в образе Венеры, благословившей «неувядаемую розу» как красоту духовную, одержавшую победу над античной красотой. Благословение, в данном случае, это метафора преемственности по отношению к новому вероисповеданию — именно в эпоху эллинизма сформировался общегреческий язык койне, ставший впоследствии языком Нового Завета.

Таким образом, и география ботанической розы, и метафора «неувядаемого цвета» перекликаются с пушкинской розой, которая несёт в себе предысторию, символизируя путь от красоты тленной, физической, воспетой язычеством, к красоте Неувядаемой, воспетой в христианстве. «Его обращение к античной мифологии было связано с тем, что он видел в ней замечательный источник поэзии и красоты», — пишет Феликс Раскольников в статье «Пушкин и религия» [Раскольников 2004: 107]. И тот же критерий поэзии переносится им и на христианство у Пушкина: «в Евангелии его, помимо нравственного и философского содержания, привлекала именно поэзия, или, как он выразился, “Божественное красноречие”» [Там же: 106]. А оно всегда концептуально и зиждется на сочетании Тайнства, пронизывающего тварный мир, с конкретикой и жизненностью.





## ЛИТЕРАТУРА

- Абдуллаев 2007 — *Абдуллаев Е. В.* «На пире Платона во время чумы...». Об одном платоновском сюжете в русской литературе 1830–1930-х годов // Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 189–209.
- Акимова 1999 — *Акимова М. В.* Пушкин и Катенин (Необходимые уточнения) // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 3. С. 76–78.
- Акофф 1985 — *Акофф Р.* Планирование будущего корпорации / Пер. с англ.; общ. ред. и предисл. В. И. Данилова-Данильяна. М.: Прогресс, 1985.
- Алексеев 1964 — *Алексеев М. П.* Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI–XIX вв. Л.: Изд-во ЛГУ, 1964.
- Алексеев 1972 — *Алексеев М. П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1972.
- Анненков 1984 — *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. М.: Современник, 1984. (Библиотека «Любителям российской словесности»).
- Аристотель 1927 — *Аристотель.* Поэтика / Пер., введ. и примеч. Н. И. Новосадского. Л.: Academia, 1927.
- Аристотель 1936 — *Аристотель.* Физика / Пер. с др.-греч. В. П. Карпова. М.: Соцэкгиз, 1936.
- Аристотель 1983 — *Аристотель.* Поэтика / Пер. с др.-греч. М. Л. Гаспарова // *Аристотель.* Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4 / Ред. тома и авт. вступ. статей А. И. Доватур, Ф. Х. Кессиди. С. 645–680.
- Афанасьев 1997 — Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки, собранные и обработанные А. Н. Афанасьевым. 1857–1862 / Изд. подгот. О. Б. Алексеева и др. М.: Ладомир, 1997.

- Ахматова 1958 — *Ахматова А. А.* «Каменный гость» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 185–195.
- Багно 2000 — *Багно В. Е.* Расплата за своеволие, или Воля к жизни // Миф о Дон Жуане. СПб.: Terra Fantastica: Corvus, 2000. С. 5–22.
- Баймухаметов 2008 — *Баймухаметов С. Т.* Призраки истории. М.: АСТ Олимп, 2008.
- Бартенев 1925 — Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851–1860 годах / Вступ. ст. и примеч. М. Цявловского. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1925.
- Бахтин 1972 — *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972.
- Бахтин 1986 — *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
- Белинский 1953–1959 — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959.
- Белый 1995 — *Белый А. А.* «Я понять тебя хочу». М.: Индрик, 1995.
- Белый 1997 — *Белый А. А.* О «Моцарте и Сальери» // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. 1840-е — 1990-е гг. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней / Сост. и науч. ред. В. С. Непомнящий. М.: Наследие, 1997. С. 733–764.
- Белый 2009 — *Белый А. А.* Преображение героя в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина // Духовно-нравственные основы русской литературы. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2009. С. 47–53.
- Бельская 2011 — *Бельская А. А.* Поэтоним «Параша» у А. С. Пушкина и И. С. Тургенева // Учёные записки Орловского государственного университета. Орел: ОГУ, 2011. С. 147–153.
- Бенедиктов 1939 — *Бенедиктов В. Г.* Стихотворения / Ред. и примеч. Л. Я. Гинзбург. Л.: Советский писатель, 1939.
- Бердяев 2018 — *Бердяев Н.* Духи русской революции. М.: Т8Rugram, 2018.
- Берковский 1960 — *Берковский Н. О.* «Повестях Белкина». (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. Сб. статей. М.; Л.: Гослитиздат [Ленингр. отделение], 1960. С. 94–207.
- Библия — Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Канонические. В русском переводе, с параллельными местами. М.: ВСЕХБ, 1968.

- Благой 1957 — *Благой Д. Д.* Историческая трагедия Пушкина «Борис Годунов». М.: Госиздат, 1957.
- Благой 1960 — *Благой Д. Д.* «Евгений Онегин» // *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. / Под общ. ред. Д. Д. Благого и др. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959–1962. Т. 4: Евгений Онегин. Драматические произведения. 1960. С. 513–541.
- Благой 1967а — *Благой Д. Д.* Данте в сознании и в творчестве Пушкина // Историко-филологические исследования. Сб. статей к семидесятипятилетию академика Н. И. Конрада. М.: Наука, 1967. С. 237–246.
- Благой 1967б — *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина 1826–1830. М.: Советский писатель, 1967.
- Боккаччо 2005 — *Боккаччо Дж.* Декамерон: Роман / Пер. с итал. А. Н. Веселовского; вступ. ст. В. Татаринова. М.: Эксмо, 2005. (Зарубежная классика).
- БТС 2004 — Сон // Большой толковый словарь русского языка / Автор, гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2004.
- Бонди 1960 — *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. / Под общ. ред. Д. Д. Благого и др. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959–1962. Т. 3: Поэмы, сказки / Примеч. сост. С. М. Бонди. 1960. С. 481–538.
- Бочаров 1974а — *Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика» (к проблеме интерпретации произведения) // Контекст-1973. М.: Наука, 1974. С. 196–230.
- Бочаров 1974б — *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М.: Наука, 1974.
- Бочаров 1985 — *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985.
- Бочаров 1986 — *Бочаров С. Г.* Проблема реального и возможного сюжета («Евгений Онегин») // Генезис художественного произведения. Материалы советско-французского коллоквиума. М.: ИМЛИ, 1986. С. 143–155.
- Бочаров 1999 — *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999.
- Бочаров 2011 — *Бочаров С.* В семантическом фараоне текста // Знамя. 2011. № 9. С. 159–166 [Электронный ресурс]. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=4696> (дата обращения: 16.07.2024).
- Бритенкова — *Бритенкова Л. В. А. С.* Пушкин и Тула // [Samovarmuseum.ru](http://samovarmuseum.ru). [Электронный ресурс]. URL: <https://www.samovarmuseum.ru/arhivnyetajny/pushkintula> (дата обращения: 09.07.2024).

- Брюсов 2014 — *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Директ-Медия, 2014. Т. 4: Литературно-критические статьи. «Учители учителей».
- Булгарин 1830 — *Булгарин Ф. В.* Иван Выжигин: Нравств.-сатир. роман. Санкт-Петербург: Тип. А. Смирдина, 1830.
- Булгарин 1990 — *Булгарин Ф. В.* Сочинения. М.: Современник, 1990.
- Булгарин 1996 — *Булгарин Ф. В.* «Евгений Онегин», роман в стихах. Сочинение Александра Пушкина. Глава вторая // Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827 / Под общ. ред. В. Э. Вацура, С. А. Фомичёва. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 1996. С. 300–301.
- Булгарин 1830 — *Булгарин Ф. В.* Иван Выжигин : Нравств.-сатир. Роман. Санкт-Петербург: тип. А. Смирдина, 1830.
- Вайль 2008 — *Вайль П.* Весь XX век — «Божественная комедия» // Российская газета. Культура. 03.07.2008 [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2008/07/04/a239743.html> (дата обращения: 23.07.2024).
- Вацуро 1994 — *Вацуро В. Э.* Записки комментатора. СПб.: Академический проект, 1994.
- Вацуро 2000 — *Вацуро В. Э.* Пушкинская пора. Сб. ст. СПб.: Академический проект, 2000.
- Вацуро 2002 — *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- Вацуро. О «Моцарте и Сальери» — *Вацуро В. Э.* О «Моцарте и Сальери» [Электронный ресурс]. URL: <https://rus.1sept.ru/article.php?ID=200100504> (дата обращения: 23.07.2024).
- Вдовиченко 2001 — *Вдовиченко М. В.* Шестистолпные храмы XVII века. Автореф... дис. кан. искусств. наук. Гос. ин-т искусствознания. М., 2001 [Электронный ресурс]. URL: <http://archi.ru/files/publications/abstracts/vdovichenko.htm> (дата обращения: 25.07.2024).
- Вересаев 1970 — *Вересаев В. В.* Спутники Пушкина. М.: Советский писатель, 1970.
- Верещагин, Костомаров 2000 — *Верещагин Е. М., Костомаров В. Г.* Рече-поведенческое исследование притчи Пушкина о блудной дочери // Вопросы языкознания. 2000. № 2. С. 90–117.
- Веселовский 1889 — *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1889.

- Веселовский 1939 — *Веселовский А. Н.* Избранные статьи / Под общ. ред. М. П. Алексеева и др.; вступ. ст. В. М. Жирмунского. Л.: Гослитиздат, 1939.
- Веселовский 2010 — *Веселовский А. Н.* Избранное. На пути к исторической поэтике / Сост., вступ. ст., послесл., коммент. И. О. Шайтанова. М.: Автокнига, 2010.
- Веселовский 2011 — *Веселовский А. Н.* Избранное. Историческая поэтика / Сост., вступ. ст., посл., коммент. И. О. Шайтанова. СПб.: Университетская книга, 2011. (Российские Пропилеи).
- Веселовский 2016 — *Веселовский А. Н.* А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.
- Виноградов 1941 — *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941.
- Виноградов 1980 — *Виноградов В. В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980.
- Винокур 1999 — *Винокур Г. О.* Собрание трудов. Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М.: Лабиринт, 1999.
- Вогман 2019 — *Вогман В. М.* Пушкин и Николай I. Исследование и материалы. СПб.: Нестор-История, 2019.
- Вольперт 1998 — *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М.: Языки русской культуры, 1998.
- Вольтер 1989 — *Вольтер.* Фанатизм. М.: Издательство политической литературы Украины, 1989 [Электронный ресурс]. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/95271-volter-fanatizm.html> (дата обращения: 22.07.2024).
- Вышенков 2012 — *Вышенков Е.* Пушкин играл в любую игру // Фонтанка. Петербургская интернет-газета. 2012. 6 июня [Электронный ресурс]. URL: <http://www.fontanka.ru/2012/06/04/149/> (дата обращения: 16.07.2024).
- Вяземский 1978 — *Вяземский П. А.* Стихотворения. М.: Советская Россия, 1978.
- Вяземский 2018 — *Вяземский П. А.* О духе партий; о литературной аристократии // *Вяземский П. А.* Литературно-критические статьи. М.: Юрайт, 2018. С. 113–120.

- Гайдученя 2008 — *Гайдученя О. Л.* «Московский телеграф» и журнальная полемика второй четверти XIX века // Вестник РГГУ. 2008. № 11. С. 75–79.
- Гаспаров 1984 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М.: Наука, 1984
- Гей 1989 — *Гей Н. К.* Проза Пушкина: Поэтика повествования. М.: Наука, 1989.
- Гершензон 1915 — *Гершензон М.* Франческо Петрарка. 1304–1374. Вступительный очерк // *Петрарка Ф.* Автобиография. Исповедь. Сonetы / Пер. с итал. М. Гершензона и Вяч. Иванова. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1915. С. 3–52 (Памятники мировой литературы).
- Гершензон 1919 — *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919.
- Гинзбург 1977 — *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977.
- Гинзбург 1986 — *Гинзбург Л. Я.* А. Вяземский [Вступительная статья] // *Вяземский П. А.* Стихотворения. 3-е изд. Л.: Советский писатель, Ленингр. отделение, 1986. С. 5–50 (Библиотека поэта. Большая серия).
- Гиппиус 1937 — *Гиппиус В. В.* Повести Белкина // Литературный критик. Ежемесячный журнал литературной теории, критики и истории литературы. М.: Гослитиздат, 1937. Кн. 2. С. 19–55.
- Гиппиус 1941 — *Гиппиус В. В.* Пушкин в борьбе с Булгариным в 1830–1831 гг. // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6 / Отв. ред. Д. П. Якубович. Л.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 235–255.
- Гиппиус и др. 1953 — *Гиппиус В. В., Мейлах Б. С., Орлов А. С., Слонимский А. Л., Якубович Д. П.* Пушкин // История русской литературы: 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); ред. Б. С. Мейлах. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. VI: Литература 1820 — 1830-х годов. 1953. С. 161–328.
- Гозенпуд. Опера Глюка — *Гозенпуд А. А.* Опера Глюка «Ифигения в Авлиде» // Belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/aulide.html> (дата обращения: 23.07.2024).
- Голенищев-Кутузов 1971 — *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971. Гл. «Данте в славянских странах. Данте в России». С. 454–486.

- Горчаков 1998 — *Горчаков В. П.* Выдержки из дневника об А. С. Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. 3-е изд., доп. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 1. С. 229–262.
- Гукасова 1949 — *Гукасова А. Г.* «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М.: Изд-во Академии пед. наук РСФСР, 1949.
- Гуковский 1957 — *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957.
- Гуковский 1999 — *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М.: Аспект Пресс, 1999.
- Гусаров 2013 — *Гусаров А.* По Петербургу с книгой в руках. Путеводитель по северной столице на все случаи жизни. М.: Центрполиграф, 2013.
- Гусев 1970 — *Гусев Н. Н.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1881 по 1885 год. М.: Наука, 1970.
- Давыдов 1997 — *Давыдов С.* Веселые гробокопатели: Пушкин и его «Гробовщик» // Пушкин и другие. Сб. статей к 60-летию профессора Сергея Александровича Фомичева. Новгород: НГУ, 1997. С. 42–51.
- Данилов 1957 — *Данилов С. С.* Русский драматический театр XIX века: в 2 т. Т. 1. М.; Л.: Искусство, 1957.
- Данте 1968 — *Данте А.* Малые произведения / Изд. подг. И. Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1968. (Литературные памятники).
- Дарвин, Тюпа 2001 — *Дарвин М. Н., Тюпа В. И.* Циклизация в творчестве Пушкина. Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск: Наука, 2001. Гл. 6: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» С. 151–225.
- Дельвиг 1986 — *Дельвиг А. А.* Сочинения / Сост. В. Э. Вацура. Л.: Художественная литература, 1986.
- Джанумов 2018 — *Джанумов С. А.* Танатологические мотивы в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина // Вестник Московского государственного областного университета. Сер.: «Русская филология», 2018. № 2. С. 97–106.
- Дилакторская 1999 — *Дилакторская О. Г.* «Маленькие трагедии А. С. Пушкина» (Жанровый аспект) // Русская речь. 1999. № 3. С. 31–39.
- Дмитриева 2009 — *Дмитриева Н. Л.* Еще раз о стихотворении Пушкина «Есть роза дивная. Она...» // Пушкин и его современники. Сб. науч. трудов. Вып. 5 (44). СПб.: Нестор-История, 2009. С. 132–140.

- Долинин 2007 — Долинин А. А. Пушкин и Англия. Цикл статей. М: Новое литературное обозрение, 2007 (Науч. приложение. Вып. LXIV).
- Долинин 2011 — Долинин А. А. Из нового комментария к «Моцарту и Сальери» // Западный сборник. В честь 80-летия П. Р. Заборова. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2011. С. 34–54.
- Достоевский 1988 — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 30. Кн. 1. Л.: Наука, 1988.
- Елифёрова 2003 — Елифёрова М. Шекспировские сюжеты, пересказанные Белкиным // Вопросы литературы. 2003. № 1. С. 149–175.
- Есипов 1989 — Есипов В. Исторический подтекст в повести Пушкина «Пиковая дама» // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 193–205.
- Есипов 2006 — Есипов В. М. Пушкин в зеркале мифов. М.: Языки славянской культуры, 2006.
- Есипов 2021 — Есипов В. М. Переписка А. С. Пушкина с А. Х. Бенкендорфом. СПб.: Нестор-История, 2021.
- Еськова 1999 — Еськова Н. А. Хорошо ли мы знаем Пушкина? М.: Русские словари, 1999.
- Жарникова 2003 — Жарникова С. В. Золотая нить. Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2003.
- Желнова 2008 — Желнова Ю. Н. Серенада: от Средневековья к Новому времени // Южно-Российский музыкальный альманах. 2008. № 1. С. 49–57.
- Жуковский 1959 — Жуковский В. А. Спящая царевна // Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4 т. М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959–1960. Т. 3: Орлеанская дева. Сказки. Эпические произведения, 1960. С. 170–179.
- Завадская 2016 — Завадская Н. М. Вектор поэтического переосмысления английского источника («Пир во время чумы Пушкина») // Гуманитарные научные исследования. 2016. № 6 [Электронный ресурс]. URL: <https://human.snauka.ru/2016/06/15457> (дата обращения: 21.07.2024).
- Заславский 2001 — Заславский О. Б. Магический шаблон. О «Станционном смотрителе» А. С. Пушкина // Wiener Slawistischer Almanach. 2001. 48. S. 5–29.
- Захаров 2017 — Захаров Н. В. «Ромео и Джульетта» Шекспира в критике и поэтике А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение.



- Фундаментальные и прикладные исследования в области гуманитарных наук: научный журнал Московского гуманитарного университета. 2017. № 2. С. 170–183.
- Золотухина 2015 — *Золотухина О. Ю.* Повесть А. С. Пушкина «Станционный смотритель» в православном контексте русской литературы // XIV Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения. Сб. докладов, материалов и исследований. Красноярск, 2015 [Электронный ресурс] URL: [http://kasdom.ru/r\\_obrazovanie/stati/6384/](http://kasdom.ru/r_obrazovanie/stati/6384/) (дата обращения: 14.07.2024).
- Зубарева 2011 — *Зубарева В. К.* Чехов — основатель комедии нового типа // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 92–123.
- Зубарева 2013а — *Зубарева В. К.* Перечитываем А. Веселовского в XXI веке // Вопросы литературы. 2013. № 5. С. 47–82.
- Зубарева 2013б — *Зубарева В. К.* Чехов — основатель комедии нового типа // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 92–123.
- Зубарева 2013в — *Зубарева В. К.* Настоящее и будущее Егорушки. «Степь» в свете позиционного стиля // Вопросы литературы. 2013. № 1. С. 193–227.
- Зубарева 2015 — *Зубарева В. К.* Чехов в XXI веке: позиционный стиль и комедия нового типа. Idylwild, CA: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2015.
- Зубарева 2019 — *Зубарева В. К.* «Повести Белкина»: литература «действительности» и маслит // Вопросы литературы. 2019. № 5. С. 183–229.
- Зубарева 2021 — *Зубарева В. К.* «Слово о полку Игореве»: новый перевод с комментарием. 2-е изд., доп. М.: Языки славянской культуры, 2021.
- Зубарева 2022 — *Зубарева В. К.* В поисках «встречного течения». Метасюжет «Евгения Онегина» // Вопросы литературы. 2022. № 1. С. 12–52.
- Иезуитова 1969 — *Иезуитова Р. В.* Пушкин и эволюция романтической лирики в конце 20-х и в 30-е годы // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 6: Реализм Пушкина и литература его времени / Отв. ред. Б. С. Мейлах. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1969. С. 60–97.
- Иезуитова 1989 — *Иезуитова Р. В., Левкович Я. Л.* Пушкин в работе над «Евгением Онегиным» // *Пушкин А. С. Евгений Онегин: [Факс. воспроизв. 1-го прижизн. изд.: Гл. 1–8; СПб.; М., 1825–1832]. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1989. С. 1–67.*
- Ильичёв 2007 — *Ильичёв А. В.* Идеал и действительность в повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель» // Диалог культур

- и цивилизаций в глобальном мире. VII Международные Лихачевские научные чтения, 24–25 мая 2007 г. СПб.: СПбГУП, 2007. С. 284–286.
- История русского романа 1962 — История русского романа: в 2 т. Т. 1 / Ред. кол. А. С. Бушмин и др.; ред. тома Г. М. Фридлендер. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962.
- К вопросу об истории — К вопросу об истории отечественной словесности (XIX век). Русская литература послегоголевского периода: связь с традициями // Стефанов. Мультиязычный научный журнал. Электронный проект филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова [Электронный ресурс]. <https://www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=1225> (дата обращения: 26.07.2024).
- Калашников 2012 — Калашников С. Б. Метасюжет «поэт vs государь» в «Борисе Годунове» А. С. Пушкина // Известия Волгоградского гос. пед. университета. 2012. № 1. С. 126–129.
- Каменский 1969 — Каменский В. А. Памятники архитектуры Ленинграда. Л.: Изд-во литературы по строительству, 1969.
- Карамзин 1964 — Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1 / Подг. текста и примеч. П. Беркова; вступ. ст. П. Берков, Г. Макогоненко. М.; Л.: Художественная литература, 1964.
- Карамзин 2014 — Карамзин Н. М. История государства Российского: в 4 т. Т. 4. М.: Delibri, 2014.
- Кара-Мурза 2014 — Кара-Мурза А. А. «Государь» Макиавелли и «Медный всадник» Пушкина (философско-политические параллели) // Филологские науки. 2014. № 1. С. 75–87.
- Катенин 1981 — Катенин П. А. Размышления и разборы / Сост. и вступ. ст. Л. Г. Фризмана. М.: Искусство, 1981.
- Катенин 2014 — Катенин П. А. Сонеты, стихотворения, баллады. М.: Директ-Медия, 2014.
- Кашурников 2012 — Кашурников Н. А. «Маленькие трагедии» Пушкина: проблемы циклового и символического смыслообразования. СПб.: ИД «Петрополис», 2012.
- Квятковский 1966 — Квятковский А. Альбомная лирика // Квятковский А. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 22–23.

- Кибальник 1995 — *Кибальник С. А.* Тема случая в творчестве Пушкина // Пушкин: исследования и материалы. Т. 15. СПб.: Наука, 1995. С. 60–75.
- Киреевский 1911 — *Киреевский И. В.* Полн. собр. соч.: в 2 т. / Под ред. М. Гершензона. Т. II. М.: Путь, 1911.
- Киреевский 1979 — *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979.
- Комаров — *Комаров В. Г.* О «говорящности» и «соответствии» имен в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина [Электронный ресурс]. URL: [http://www.russofile.ru/articles/article\\_39.php](http://www.russofile.ru/articles/article_39.php) (дата обращения: 14.07.2024).
- Комиссаренко 2003 — *Комиссаренко С. С.* Игра в карты как культурная традиция русского общества XVIII–XIX вв. // Культурные традиции русского общества. СПб.: СПбГУП, 2003. С. 88–106.
- Коммерсант 2007 — Деньги ваши будут наши // Коммерсант.ru. Приложение «Настоящая игра». 2007. 27 июня [Электронный ресурс]. URL: <http://kommersant.ru/doc/778149> (дата обращения: 18.07.2024).
- Корзунова 2013 — *Корзунова А.* Морозни. [Б. м.]: Научная книга, 2013.
- Коровин 2005 — *Коровин В. И.* А. С. Пушкин. 1799–1837 // История русской литературы XIX века: в 3 ч. Ч. 1 (1795–1930 годы). Учебник для вузов / Под ред. В. И. Коровина. М.: Владос, 2005. Ч.1, гл. 7.
- Кошелев 2021 — *Кошелев В. А.* «Альбом Онегина» и «X песнь» (эпизод из творческой истории пушкинского романа в стихах) // Новое литературное обозрение. 2021. № 2. С. 267–322.
- Креницын 2000 — *Креницын А. Б.* О принципе построения системы персонажей «Маленьких трагедий» Пушкина // Пушкин и русская драматургия. М.: Диалог-МГУ, 2000. С. 66–80.
- Кузовкина 2007 — *Кузовкина Т.* Булгарин до 14 декабря 1825 г. К проблеме реконструкции литературной биографии // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментария. Материалы международной конференции. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007. С. 270–299.
- Кулумбетова, Швайковский 2021 — *Кулумбетова А. Е., Швайковский А. С.* О современном звучании «маленькой трагедии» «Пир во время чумы» А. С. Пушкина // The scientific heritage. 2021. No. 60. P. 55–62.

- Кунин 1987 — Жизнь Пушкина, рассказанная им самим и его современниками. Переписка. Воспоминания. Дневники: в 2 т. / Сост., вступ. очерки и примеч. В. В. Кунина. М.: Правда, 1987. Т.2.
- Лебедева Е. 2007 — *Лебедева Е.* Успенский собор Московского Кремля // Православие.Ru. 2007. 27 августа [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravoslavie.ru/archive/070827.htm> (дата обращения: 06.07.2024).
- Лебедева О., Янушкевич 1999 — *Лебедева О. Б., Янушкевич А. С.* Германия туманная // Онегинская энциклопедия: в 2 т. / Под общ. ред. Н. И. Михайловой. М.: Русский путь, 1999. Т. 1: А–К. С. 231–234.
- Листов, Тархова 1982 — *Листов В. С., Тархова Н. А.* К истории ремарки «Народ безмолвствует» в «Борисе Годунове» // Временник Пушкинской комиссии, 1979 / Ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1982. С. 96–102.
- Лотман Л. 1974 — *Лотман Л. М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. (Истоки и эстетическое своеобразие). Л.: Наука, 1974.
- Лотман Л. 1996 — *Лотман Л. М.* Историко-литературный комментарий // *Пушкин А. С. Борис Годунов.* СПб.: Академический Проект, 1996. С. 129–359.
- Лотман Ю. 1988 — *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Книга для учителя. М.: Просвещение, 1988.
- Лотман Ю. 1992 — *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992.
- Лотман Ю. 1995 — *Лотман Ю. М.* Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995.
- Лотман Ю. 1998 — *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998.
- Лямина 2007 — *Лямина Е.* Из комментария к «Домику в Коломне»: Место действия // *The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin / Ed. by D. M. Bethea et al.* Stanford: Stanford University, 2007. Part 1. С. 67–84.
- Макаренко 2011 — *Макаренко Е. К.* Карамзинские мотивы в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» // Вестник Томского гос. пед. университета. 2011. № 11. С. 9–101.
- Макиавелли 2018 — *Макиавелли Н.* Государь. Искусство власти / Пер. с итал. Г. Д. Муравьевой. М.: АСТ, 2018.

- Макогоненко 1974 — *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л.: Художественная литература, 1974.
- Маркович 1997 — *Маркович В. М.* Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1997.
- Мейерхольд 1936 — *Мейерхольд В. Э.* Пушкин-режиссер // Звезда. 1936. № 9. С. 205–211.
- Мейлах 1984 — *Мейлах Б. С.* Творчество А. С. Пушкина: Развитие художественной системы. Книга для учителя. М.: Просвещение, 1984.
- Мережковский 2007 — *Мережковский Д. С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб.: Наука, 2007. (Литературные памятники).
- Митина 1989 — *Митина Л. С.* Трагедии Пушкина. Жанровый аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1989.
- Мусин-Пушкин — *Мусин-Пушкин А.* Книга о Славянорус(с)ком народе, о Великих князьях рус(с)ких и Ростовских отколе корень их произыде на Руси Стольника Алексея, Мусина-Пушкина 1662 [Электронный ресурс]. URL: [https://chronologia.org/rare/musin-pushkin/01\\_054.html](https://chronologia.org/rare/musin-pushkin/01_054.html) (дата обращения: 27.07.2024).
- Надоумко 1831 — *Надоумко Н.* «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев // Телескоп. 1831. Ч. 1. № 4. С. 546–574.
- Назиров 1992 — *Назиров Р. Г.* Хрустальный гроб: Фольклорно-этнографические истоки одного пушкинского мотива // Фольклор народов России. Фольклорные традиции и фольклорно-литературные связи. Межвузовский науч. сб. Уфа: Башкирский ун-т, 1992. С. 83–89.
- Непомнящий 1962 — *Непомнящий В.* Симфония жизни. О тетралогии Пушкина // Вопросы литературы. 1962. № 6. С. 113–132.
- Непомнящий 1983 — *Непомнящий В. С.* Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М.: Советский писатель, 1983.
- Непомнящий 1987 — *Непомнящий В.* «...На перепутье...»: «Евгений Онегин» в духовной биографии Пушкина. Опыт анализа второй главы // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 110–145.
- Непомнящий 1996 — *Непомнящий В. С.* Удерживающий теперь. Феномен Пушкина и исторический жребий России. Предварительные итоги XX века // Новый мир. 1996. № 5. С. 162–190.
- Непомнящий 1999 — *Непомнящий В.* Поэзия и судьба. Книга о Пушкине. М.: Московский городской фонд поддержки школьного книгоиздания, 1999.

- Непомнящий 2001 — *Непомнящий В. С.* Пушкин. Избранные работы 1960-х — 1990-х гг.: в 2 т. Т. 2. М.: Жизнь и мысль, 2001.
- Непомнящий 2009 — *Непомнящий В. С.* «Несколько новых русских сказок» // *Непомнящий В. С.* Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы. М.: Библиотека «Благовещение», 2009 [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pravmir/library/readbook/434> (дата обращения: 25.07.2024).
- Орлов 1948 — *Орлов А. С.* Язык русских писателей. М.; Л.: АН СССР, 1948.
- Осват 1995 — *Осват Л. С.* «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания // Пушкин: Исследования и материалы / РАН Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Т. 15. СПб.: Наука, 1995. С. 25–59.
- Палехова 2003 — *Палехова О.* Жизнь литературы в период ПОСТ // Коллаж-4. Социально-философский и философско-антропологический альманах / М.: Ин-т философии РАН, 2003. С. 104–115.
- Панфилов 2010 — *Панфилов А. Ю.* Повесть Пушкина «Гробовщик»: до и после [Электронный ресурс]. URL: [http://zhurnal.lib.ru/p/panfilow\\_a\\_j/16adrian-1.shtml](http://zhurnal.lib.ru/p/panfilow_a_j/16adrian-1.shtml) (дата обращения: 14.07.2024).
- Первое послание Ивана Грозного Курбскому — Первое послание Ивана Грозного Курбскому / Подгот. текста Е. И. Ванеевой, Я. С. Лурье; пер. Я. С. Лурье и О. В. Творогова, коммент. Я. С. Лурье [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=9106> (дата обращения 24.07.2024).
- Переяслова 2015 — *Переяслова М.* «Германн вошел в сени...» // Блог «Нового мира». 2015. 11 сентября [Электронный ресурс]. URL: <http://novymirjournal.ru/index.php/blogs/entry/germann-voshel-v-seni> (дата обращения: 17.07.2024).
- Перцов 1996 — *Перцов Н. В.* О языковом иконизме Пушкина (из комментариев к поэме «Домик в Коломне») // Московский пушкинист: Ежегодный сб. М.: Наследие, 1996. Вып. II. С. 166–201.
- Петрова 2013 — *Петрова Л. М.* Онегин и Татьяна в финале романа А. С. Пушкина // Учёные записки Орловского государственного университета. 2013. № 4 (54). С. 300–306.
- Пиков 2020 — *Пиков Г. Г.* Очерки цивилизационной истории Европы. М.; Берлин: Директ-Медия, 2020.
- Писарькова 2004 — *Писарькова Л.* Чиновник на службе в конце XVII — середине XIX века // Отечественные записки. 2004. № 2 (17). С. 358–370.

- Погорельский 2010 — *Погорельский А.* Сочинения. Письма. СПб.: Наука, 2010.
- Полевой 1990 — *Полевой Н. А.* Взгляд на некоторые журналы и газеты русские // Литературная критика. Статьи и рецензии, 1825–1842. Л.: Художественная литература, 1990. С. 55–66.
- Полевой 1996 — *Полевой Н. А.* Толки о «Евгении Онегине», соч. А. С. Пушкина // Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 1996. С. 271–275.
- Полевой. Сохатый — *Полевой Н. А.* Сохатый [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/p/polewoj\\_n\\_a/text\\_0340.shtml](http://az.lib.ru/p/polewoj_n_a/text_0340.shtml) (дата обращения: 26.07.2024).
- Пономарев 2012 — *Пономарев Е. Р.* К вопросу о русских европейцах. «Письма русского офицера» Федора Глинки и национальное самосознание // Вестник Санкт-Петербургского гос. университета культуры и искусств. 2012. № 4 (13), декабрь. С. 21–31.
- Пропп 1998 — *Пропп В. Я.* Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки. М: Лабиринт, 1998.
- Пропп 2000 — *Пропп В. Я.* Собрание трудов. М.: Лабиринт, 2000.
- Проскурин 1999 — *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: НЛО, 1999.
- Пушкин 1935 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.\* [Л.]: Изд-во АН СССР, [1935]. Т. 7: Драматические произведения. Комментарии к «Борису Годунову» [авт. Г. О. Винокур]. С. 385–505.
- Пушкинская энциклопедия 2009 — Пушкинская энциклопедия. Произведения / Ред. М. Н. Виролайнен и др. Вып. 1: А–Д. СПб.: Нестор-История, 2009.
- Раков 2001 — *Раков Ю.* Пиковый перекресток Петербурга. СПб.: Остров, 2001.
- Раскольников 2004 — *Раскольников Ф.* Пушкин и религия // Вопросы литературы. 2004. № 3. С. 81–112.
- Рахматов 2021 — *Рахматов Н. Э.* Гетерофонная вариация в музыке // Scientific Progress. Vol. 2. Issue 4. 2021. P. 434–439.
- Рачинский 1899 — Татевский сборник С.А. Рачинского. СПб.: Общество ревнителей русского исторического просвещения, 1899.

---

\* Издание было прекращено. Вышел только том седьмой.

- Рейфман 2001 — *Рейфман П. С.* Кто такой Мельмот? // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия) / Ред. Л. Киселёва. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2001. С. 126–155.
- Роднянская 1978 — *Аверинцев С. С., Роднянская И. Б.* Автор // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978. Т. 9: Аббасзадэ–Яхутль. 1978. Стб. 28–30 [С. Аверинцев]; 30–34 [И. Роднянская].
- Роднянская 1987 — *Роднянская И. Б.* Автора образ // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 22–23.
- Роднянская 2006 — *Роднянская И. Б.* Движение литературы: в 2 т. Т. 1. М.: Знак: Языки славянских культур, 2006 (Studia philologica).
- Роднянская 2015 — *Роднянская И. К.* «Пиковой даме» // Блог «Нового мира». 2015. 14 августа [Электронный ресурс]. URL: <http://novymir-journal.ru/index.php/blogs/entry/k-pikovoij-dame> (дата обращения: 17.07.2024).
- Розанов И. 1936 — *Розанов И. Н.* Ранние подражания «Евгению Онегину» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 2 / Ред. Ю. Г. Оксман. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. С. 213–239.
- Розанов М. 1928 — *Розанов М. Н.* Пушкин и Данте // Пушкин и его современники: Материалы и исследования / Комиссия для издания сочинений Пушкина при Отделении гуманитарных наук АН СССР. Вып. 37. Л.: Изд-во АН СССР, 1928. С. 11–41.
- Росич 1976 — *Росич С.* Белкин, Гринев, Выжигин: часть дипломной работы «Литературная мистификация у А. С. Пушкина». М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1976 [Электронный ресурс]. URL: <http://sloven.org.rs/rus/?p=3782> (дата обращения: 14.07.2024).
- Росси 2007 — *Росси Л.* Комментарий к пушкинской строке, или Почему Онегин стоял, «опершись на гранит»? // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария. Материалы международной конференции. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007. С. 32–46.
- Рубинина 2015 — *Рубинина А.* Морозник: без капризов. Неприхотливые садовые многолетники — морозник // Мир растений и деревьев. 2015. № 1 (82) [Электронный ресурс]. URL: <https://houses.ru/>



- homegarden-magazine/articles/plants-and-trees/2827/ (дата обращения: 25.07.2024).
- Русский биографический словарь — Русский биографический словарь. Сетевая версия. URL: <http://www.museum.ru/museum/1812/Persons/Brokhause/brbs.htm> (дата обращения: 14.07.2024).
- Севастьянов 1978 — *Севастьянов А.* Вольтер глазами Пушкина // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 146–167.
- Сидяков 1968 — *Сидяков Л. С.* Поэма «Домик в Коломне» и художественные искания Пушкина рубежа 30-х годов XIX века // Пушкинский сборник / Ред. Е. Маймин. Псков: ПГПИ им. С. М. Кирова, 1968. С. 3–14.
- Сидяков 1973 — *Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. Рига: [б. и.], 1973.
- Скатов 1979 — *Скатов Н.* Возвращаясь к сути спора // Вопросы литературы. 1979. № 2. С. 139–152.
- Скрынников 2006 — *Скрынников Р. Г.* Пушкин. Тайна гибели. СПб.: ИД «Нева», 2006.
- Сокурова 2019 — *Сокурова О. Б.* Духовные проблемы новоевропейского человека в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина // Наследие веков. 2019. № 2. С. 23–33.
- Статут — Статут. Сетевая версия. URL: <https://fligel-rota.ru/library/articles/kratкая-istoriya-ordena-svyatogo-georgiya/> (дата обращения: 11.08.2024).
- Степанов 1974 — *Степанов В. П.* Литературные реминисценции у Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1972 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1974. С. 109–114.
- Тамарченко 2006 — *Тамарченко Н. Д.* Теоретическая поэтика: введение в курс. Уч. пособие для студентов филол. факультетов университетов и пединститутов. М., 2006.
- Термины стилей 2021 — Психологизм в литературе // Термины стилей, искусства и философии. Студопедия. 2021. 7 июля [Электронный ресурс]. URL: [https://studopedia.ru/30\\_496\\_termini-stiley-iskusstva-i-filosofii--stranitsa.html](https://studopedia.ru/30_496_termini-stiley-iskusstva-i-filosofii--stranitsa.html) (дата обращения: 18.07.2024).
- Томашевский 1961 — *Томашевский Б. В.* Пушкин (1824–1837): в 2 кн. Кн. 2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961.

- Томашевский 1977–1979 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. / Примеч. составлены Б. В. Томашевским. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1977–1979.
- Топоров 1993 — *Топоров В. Н.* О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Russian Culture: Structure & Tradition.* 2–6 July 1992 Keele University, United Kingdom / Ed. by V. Polukhina, J. Andrew, R. Reid. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1993. P. 16–61.
- Топоров 2003 — *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.
- Турбин 1978 — *Турбин В. Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М.: Просвещение, 1978.
- Тынянов 1929 — *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.
- Тынянов 2019 — *Тынянов Ю. Н.* История литературы. Поэтика. Избранные труды. М.: Юрайт, 2019.
- Тюпа 2009 — *Тюпа В. И.* «Борис Годунов» и жанровая природа трагедии // *Новый филологический вестник.* 2009. Т. 8. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/boris-godunov-i-zhanrova-ya-priroda-tragedii> (дата обращения: 18.07.2024).
- Тюпа, Ипполитов 2015 — *Тюпа В. И., Ипполитов С. С.* Мистификация Пушкина: кем был покойный «славный мальчик» Иван Петрович Белкин? // *Новый исторический вестник.* 2015. № 46. С. 129–148.
- Удодов 1999 — *Удодов Б. Т.* Пушкин: художественная антропология. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. университета, 1999.
- Фомичёв 2007 — *Фомичёв С. А.* Пушкинская перспектива. М.: Знак, 2007. (Studia philologica).
- Фортулатова 2016 — *Фортулатова В. А.* Безумие как форма сознания: К проблеме специфики пушкинского героя // *Болдинские чтения 2016 / Отв. ред. И. С. Юхнова.* Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2016. С. 51–58.
- Фризман 1981 — *Фризман Л. Г.* Парадокс Катенина // *Катенин П. А.* Размышления и разборы / Сост., подгот. текста, вступ. статья и примеч. Л. Г. Фризмана. М.: Искусство, 1981. С. 9–44. (История эстетики в памятниках и документах).

- Хализев 2005 — Хализев В. Е. «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина в свете теорий личности XX века // Проблемы исторической поэтики. 2005. № 7. С. 139–155.
- Хализев, Шешунова 1989 — Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М.: Высшая школа, 1989.
- Холопов 1988 — Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988.
- Черейский 1999 — Черейский Л. А. Современники Пушкина. Документальные очерки. М.: ОЛМА-Пресс; СПб.: ИД «Нева»: Паритет, 1999.
- Чернский район — Чернский район: официальный сайт муниципального образования [Электронный ресурс]. URL: [https://chern.tularegion.ru/city/general\\_information/](https://chern.tularegion.ru/city/general_information/) (дата обращения: 30.04.2021).
- Чумаков 1975 — Чумаков Ю. Н. Дон Жуан Пушкина // Проблемы пушкиноведения. Сб. науч. трудов. Л.: Пединститут им. А.И. Герцена, 1975. С. 3–27.
- Чумаков 1996 — Чумаков Ю. Н. Княгиня — Татьяна — Муза // Концепция и смысл. Сб. ст. в честь 60-летия проф. В. М. Марковича / Под ред. А. Б. Муратова и П. Е. Бухаркина. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1996. С. 101–114.
- Чумаков 1999 — Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999.
- Чумаков 2008 — Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. Языки славянских культур, 2008. (Studia philologica).
- Шайтанов 2010a — Шайтанов И. О. «Историческая поэтика»: опыт реконструкции ненаписанного // Веселовский А. Н. Избранное. На пути к исторической поэтике. М.: Автокнига, 2010. С. 621–648.
- Шайтанов 2010б — Шайтанов И. О. Компаративистика и/или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010.
- Шайтанов 2011a — Шайтанов И. О. Классическая поэтика неклассической эпохи // Веселовский А. Н. Избранное. Историческая поэтика / Сост., послесл., коммент. И. О. Шайтанова. СПб.: Университетская книга, 2011. (Российские Пропилеи). С. 5–50.
- Шайтанов 2011б — Шайтанов И. О. Комментарии // Веселовский А. Н. Избранное. Историческая поэтика. / Сост., вступ. ст., послесл., коммент.

- И. О. Шайтанова. СПб.: Университетская книга, 2011. (Российские Пропилеи). С. 285–304.
- Шайтанов 2011в — *Шайтанов И. О.* Две «Неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // Проблемы современной компаративистики / Сост. Е. Луценко, И. Шайтанов. М.: Вопросы литературы, 2011. С. 111–135.
- Шайтанов 2011д — *Шайтанов И. О.* И всё-таки — двадцать первый... Поэзия в ситуации после-постмодерна // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 9–43.
- Шайтанов 2021 — *Шайтанов И. О.* За гранью эпического времени. «Ричард II» и природа трагического у Шекспира // *Studia Litterarum*. 2021. № 4. С. 120–141.
- Шайтанов 2022 — *Шайтанов И. О.* Речевой жанр на лингвистическом повороте // Ревнитель просвещения. Сб. статей к 90-летию почётного профессора МПГУ В. И. Коровина / Сост. Е. Дмитриева, С. В. Сапожков. М.: Литфакт, 2022. С. 11–22.
- Шайтанов 2023 — *Шайтанов И. О.* Шекспировский жанр. Опыт исторической поэтики. М.: РГУ, 2023.
- Шаликов 1988 — *Шаликов П. И.* Дилемма // Русская эпиграмма (XVIII — начало XX века). Л.: Советский писатель, 1988.
- Шапир 2009 — *Шапир М. И.* Статьи о Пушкине / Сост. Т. М. Левина; изд. подгот. К. А. Головастикова, Т. М. Левина, И. А. Пильщикова; под общ. ред. И. А. Пильщикова. М.: Языки славянских культур, 2009.
- Шелегов 2015 — *Шелегов Ю. В.* О специфике оценки косвенных доказательств в уголовном судопроизводстве. Оценка косвенных доказательств // Пробелы в российском законодательстве. 2015. № 6. С. 167–171.
- Шкловский 1923 — *Шкловский В. Б.* Евгений Онегин (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923.
- Шмид 1996 — *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» / Пер. с нем. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1996.
- Шульц 1985 — *Шульц Р.* Пушкин и Книдский миф. Мюнхен: Wilhelm Fink, 1985.
- Эйдельман 2000 — *Эйдельман Н. Я.* Статьи о Пушкине. М.: НЛО, 2000.
- Южак 2006 — *Южак К.* Полифония и контрапункт. Вопросы методологии, истории, теории: в 2 кн. СПб.: Сударыня, 2006.

- Языков 2003 — *Языков Н. М.* Златоглавая, святая...: Стихотворения, сказки, поэма, проза, письма. М.: Русский мир, 2003.
- Яacobсон 1987 — *Яacobсон Р. О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
- Ackoff 1981 — *Ackoff Russell L.* Creating the Corporate Future: Plan or be Planned For. New York: John Wiley & Sons, 1981.
- Bertalanffy 1976 — *Bertalanffy L. von.* General system theory: Foundations, development, applications. New York: George Braziller, 1976.
- Bowie 1993 — *Bowie A. M.* Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy. First ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Encyclopedia of Aesthetics 1998 — *Encyclopedia of Aesthetics* 4 vols. First ed. / Ed. K. Michael. T. 1. New York: Oxford University Press, 1998.
- Gharajedaghi 1985 — *Gharajedaghi J.* Toward a systems theory of organization. Seaside, CA: Intersystems Publications, 1985.
- Grawe 1983 — *Grawe P. H.* Comedy in Space, Time, and the Imagination. Chicago, 1983.
- Olson 1968 — *Olson E.* The Theory of Comedy. First ed. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- Katsenelinboigen 1997 — *Katsenelinboigen A.* The Concept of Indeterminism and Its Applications: Economics, Social Systems, Ethics, Artificial Intelligence, and Aesthetics. Westport: Praeger, 1997.
- Prendergast 1978 — *Prendergast C.* Balzac: Fiction and melodrama. London: Arnold, 1978.
- Simon 1985 — *Simon R. K.* The Labyrinth of the Comic: Theory and Practice from Fielding to Freud. Tallahassee: University Press of Florida, 1985.
- Ulea 2002 — *Ulea V. [Zubarev V.]*. A concept of dramatic genre and the comedy of a new type. Chess, literature, and film. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2002.
- Winnington-Ingram 1980 — *Winnington-Ingram R. P.* Sophocles: An Interpretation. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1980.
- Zubarev 1997 — *Zubarev V.* A systems approach to literature: Mythopoetics of Chekhov's four major plays. Westport Ct.: Greenwood Press, 1997.



***Вера Кимовна Зубарева***

«НА ВСТРЕЧНОМ ТЕЧЕНИИ»:  
ПУШКИН СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВЕСЕЛОВСКОГО

Ведущий редактор И. Полосухина  
Оригинал-макет и художественное оформление переплёта  
И. Богатырёвой

Подписано в печать 30.09.2024. Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Minion Pro  
Усл. печ. л. 24. Тираж 300. Заказ №

Издательский Дом ЯСК  
№ госрегистрации 1147746155325  
E-mail: [Lrc.phouse@gmail.com](mailto:Lrc.phouse@gmail.com)  
Site: <http://www.lrc-press.ru>

ООО «ИТДГК «Гнозис»»  
Розничный магазин «Гнозис» (с 10:00 до 19:00)  
Турчанинов пер., д. 4, стр. 2. Тел.: +7 499 255-77-57  
[itdgkgnosis@gmail.com](mailto:itdgkgnosis@gmail.com)

Оптовый отдел  
Ул. Бутлерова, д. 17Б, оф. 313. Тел.: +7 499 793-58-01  
[sales@gnosisbooks.ru](mailto:sales@gnosisbooks.ru)  
[www.gnosisbooks.ru](http://www.gnosisbooks.ru), [vk.com/gnosisbooks](https://vk.com/gnosisbooks)

