

Кавказские врата

(Дарьяльское ущелье в «Путешествии в Арзрум
во время похода 1829 года»)

Александр Долинин (Мэдисон,
University of Wisconsin-Madison)

...в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад...
Б. Пастернак

Мало кто из путешественников, проехавших в первую половину XIX в. по Военно-Грузинской дороге, не описал в отчетах, записках или дневниках знаменитое Дарьяльское ущелье и развалины одноименной древней крепости. Одним из таких немногих, как ни странно, был Пушкин, впервые увидевший Дарьял в мае 1829 г., по пути в Тифлис. Когда два месяца спустя он записал по памяти свои впечатления от участка дороги между Владикавказом и спуском в долины Грузии, проезд по Дарьяльскому ущелью остался вообще не отмеченным. Именно к нему, видимо, можно отнести слова:

Едва прошли одни сутки, уже шум Терека, уже его беспорядочное течение, уже утесы и пропасти не привлекали моего внимания. — Нетерпение доехать до Тифлиса исключительно владело мною¹.

Перерабатывая путевые записки в очерк «Военная Грузинская дорога», опубликованный в феврале 1830 г. в «Литературной газете», Пушкин вставил упоминание о «мрачном Дариальском ущелии» в предшествующий абзац², но описывать живописный горный пейзаж не стал. Клаустрофобические образы «ущелья мрачных скал» и «горных стен» появляются у него лишь в черновых поэтических набросках на кавказские темы, из которых прежде всего следует отметить крайне выразительный, редкий по строфике и метрике³ набросок:

Страшно и скучно
Здесь новоселье,
Путь и ночлег.
Тесно и душно
В диком ущелье —
Тучи да снег.
Небо чуть [видно],
[Солнце не светит]
Как из тюрьмы⁴.

Вне всякого сомнения, Пушкин подразумевал Дарьял, известный прежде всего своей узостью, темнотой и глубиной, тем более что в черновике

имеется вариант «В мрачном ущелье» (III, 798)⁵, повторяющий эпитет «мрачный», данный Дарьяльскому ущелью в очерке «Военная Грузинская дорога». Но это, конечно же, не пейзажная зарисовка, а попытка передать чувство страха и уныния, охватывающее путника в тесном и темном пространстве, которое Пушкин уподобляет тюрьме⁶. О. А. Проскурин правомерно ставит набросок в один ряд с «Бесами», где, по его точному наблюдению, повторяется почти тот же набор мотивов и опорных слов-символов⁷. Как и в «Бесах», в наброске поэт находит «объективный коррелят» экзистенциальной тоске, а путь по «дикому» кавказскому ущелью — подобно блужданиям «среди неведомых равнин» — легко осмысливается как метафора жизненного и духовного странствия, ведущего к ночлегу-смерти⁸. Сама структура законченной строфы, в которой отсутствуют глаголы и четыре из шести коротких стихов состоят из пары знаменательных слов, соединенных союзом «и» или «да», иконически реализует мотивы сжатости, узости, тесноты, характеризующие состояние духа лирического героя.

К сожалению, Пушкин не довел до конца свой оригинальный замысел. Во всем цикле завершенных кавказских стихотворений его отголосок звучит лишь один раз — в «Монастыре на Казбеке», где, как заметил В. В. Виноградов⁹, подразумевается контраст между вертикальным духовным путем вверх, в «соседство Бога», и отрицаемым дольным путем, обозначенным единственным словом «ущелье»:

Далекый, вожделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство Бога скрыться мне!.. [III, 200]

К дарьяльским образам Пушкин снова обратился только через шесть лет после кавказского путешествия, в 1835 г., и уже не в поэзии, а в прозе. Редактируя свои путевые записки для первой главы «Путешествия в Арзрум», он сделал большую вставку в старый текст, начинающуюся с пассажа о Дарьяльском ущелье:

В семи верстах от Ларса находится Дариальский пост. Ущелье носит то же имя. Скалы с обеих сторон стоят параллельными стенами. Здесь так узко, пишет один путешественник, что не только видишь, но кажется чувствуешь тесноту. Клочок неба как лента синее над вашей головою. Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне похищение Ганимеда, странную картину Рембранда. К тому же и ущелье освещено совершенно в его вкусе [VIII, 451].

«Мрачное ущелье» Пушкин ретроспективно ассоциирует с Рембрандтом, художником, который считался исключительно мрачным. Так, Кюхельбекер в очерке о Дрезденской галерее, опубликованном в 1824 г. в «Мнемосине», писал: Пламенное, мрачное воображение Рембранта также

знакомо с полетом поэзии, но в нем восторг мутен, как мутны краски его... Между его произведениями нет ни одного вовсе без достоинства; но мрачные его краски, его неверная рисовка, его мутное воображение оставляют по себе одно туманное воспоминание¹⁰. Обращаясь к Рембрандту, юный Лермонтов в 1830 г. восклицает:

Ты понимал, о мрачный гений,
Тот грустный безотчетный сон,
Порыв страстей и вдохновений,
Все то, чем удивил Байрон¹¹.

Говоря о рембрандтовском освещении Дарьяльского ущелья, Пушкин, конечно же, имеет в виду общеизвестное — знаменитый контраст глубоких теней и ярко освещенных фигур и деталей на полотнах «Шекспира живописи», как назвал Рембрандта Гюго в «Соборе Парижской Богоматери»¹². Это одновременно весьма точное наблюдение (свет в ущелье проникает только через узкую щель между стен, напоминая об излюбленной технике «мученика светотени»¹³) и своего рода метакомментарий, показывающий, что Пушкин осознавал сходство своей поэтики динамических контрастов¹⁴ с живописным кьяроскуро. Однако конкретная отсылка к «Похищению Ганимеда» (1635) Рембрандта — картине, которая замечательна не световыми контрастами, а необычной трактовкой мифологического сюжета, — не укладывается в предложенную матрицу и требует отдельного рассмотрения.

Аллюзии такого рода представляют собой свернутый экфрасис, и задача читателя заключается в том, чтобы его развернуть, причем эта развертка должна быть приближена к тем представлениям о произведении искусства, которые входили в культурную энциклопедию автора и его современников. В данном случае речь не идет о непосредственном впечатлении, так как картина «Похищение Ганимеда» находилась (и находится) в Дрезденской галерее, и Пушкин мог знать ее только по гравюрам и доступным ему описаниям. Описаний этих было не так много, потому что рембрандтовская трактовка античного мифа о похищении Ганимеда Зевсом в облике орла (или зевесовым орлом) оскорбляла классический художественный вкус и считалась не вполне приличной. Вопреки традиции, Ганимед у Рембрандта — не «отрок прекрасный» и «прекраснейший сын человек» («Илиада»), а пухлый ребенок с голым задом, выпроставшимся из-под задранной рубахи. Огромный черный орел тащит его ввысь, взмыв в воздух над какой-то башней, и от страха Ганимед ревет и писает на покинутую им землю. Именно со струей мочи Пушкин сравнивает падающие с высоты ручьи в Дарьяльском ущелье¹⁵, над которым, как у Рембрандта, видны «развалины крепости»; именно необычный образ писающего Ганимеда заставляет его назвать картину странной. Похожее мнение о «Похищении Ганимеда» еще до Пушкина высказал известный скульптор С. И. Гальберг, которого одно время считали адресатом стихотворения «Художнику» («Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...», 1836)¹⁶; странной считают картину и современные искусствоведы. Так, Маргарита Рассел начинает свою статью «Иконография „Похищения Ганимеда“» с констатации: это,

«вероятно, самая странная из картин Рембрандта, которая до сих пор не получила удовлетворительного истолкования»¹⁷.

Странности «Ганимеда» явно смущали ценителей живописи XVIII — первой трети XIX в. Характерно, что в подробном описании Дрезденской галереи Кюхельбекера картина вообще не упомянута. Характерен и краткий уничижительный отзыв английского путешественника Джона Густава Леместра: «*Похищение Ганимеда* — знаменитая картина, но в очень дурном вкусе. Ганимед изображен мальчиком пяти или шести лет; он плачет и демонстрирует определенные симптомы страха, которые, как бы естественны они ни были, неприятно видеть и неприлично назвать»¹⁸. Суждение Леместра едва ли было Пушкину известно, но он мог знать похожую, хотя в целом комплиментарную оценку Дени Дидро, писавшего в «Отдельных мыслях о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии»:

Я видел «Ганимеда» Рембрандта; он вульгарен: страх ослабил мышцы его мочевого пузыря; он непристоен: орел, поднимающий его за рубашку, заголил ему задницу; но рядом с этой небольшой картиной меркнет все, что ее окружает. С какой силой кисти, с какой неистовой выразительностью написан этот орел!¹⁹

Романтический вкус в еще большей степени был готов ценить «Ганимеда» Рембрандта за естественность и выразительность изображения, игнорируя низкий мотив мочеиспускания. В многотомном компендиуме Ревейя и Дюшена «Музей живописи и скульптуры, или Собрание основных картин, статуй и барельефов из общественных и частных коллекций Европы» (выходившем в конце 1820-х — начале 1830-х гг.) гравюра с картины напечатана вообще без струи урины, которая не упомянута и в сопутствующем описании, где миметическое мастерство художника связывается с его «неученостью», т. е. с неприятием классической традиции:

Рембрандт, вместо того чтобы выставлять напоказ ученость, над ней, кажется, в некотором роде насмехается. Известно, что, показывая на какие-то ржавые доспехи в своей мастерской, он говорил: «Вот мои антики».

Не имея образования и считая его бесполезным, он писал только так, как велело ему чувство. Когда он пожелал изобразить похищение Ганимеда, то представил его ребенком, которого орел ухватил за рубаху: мальчик плачет от страха, но при этом крепко держит гроздь винограда (на самом деле веточку с вишнями — А. Д.). Художник, несомненно, вложил ее в руки маленькому Ганимеду как напоминание о том, что ему предстоит стать виночерпием Юпитера.

В этой картине Рембрандт достигает такой степени правдивости, что вернее подражать действительности невозможно. Орел также производит сильное впечатление²⁰.

Осторожно высказанное предположение Ревейя и Дюшена, увидевших в «Ганимеде» насмешку над классической античностью, впоследствии было развито в искусствоведческую концепцию. Как отмечает Маргарита Рассел, долгое время картину считали «гротескной пародией» на традиционные интерпретации мифа о похищении Ганимеда, которые отразились в трактов-

ках сюжета у Микеланджело, Корреджо, Рубенса и других предшественников Рембрандта. В замечательной работе, посвященной рисунку Микеланджело «Похищение Ганимеда», Э. Панофский показал, что уже в IV в. до н. э. были заложены основы двух конкурирующих интерпретаций мифа — реалистической и аллегорической²¹. С одной стороны, Платон в «Законах» писал, что миф о Ганимеде придумали жители Крита, чтобы оправдать мужеложство; с другой — Ксенофонт в «Защите Сократа на суде» утверждал, что «Ганимеда Зевс унес на Олимп не ради тела, но ради души». Само имя «прекраснейшего отрока», по мнению Ксенофонта, значит не «радующий телом», а «радующий мыслями», что ясно указывает, почему «Ганимед получил почет среди богов»²². Аллегорические истолкования — как в моральном, так и в метафизическом и даже мистическом плане — получили широкое распространение в эпоху позднего Средневековья и Возрождения, где они бытовали в двух изводах, типологическом (Ганимед — префигурация евангелиста св. Иоанна) и христианско-неоплатоническом (Ганимед — бессмертная душа христианина, освобождающаяся от низменных желаний и либо возносящаяся на небеса, либо созерцающая божественную истину). Как показала М. Рассел, к XVII в. концепция Ганимеда как аллегории непорочной души, переходящей в мир иной, была усвоена всей европейской культурой и нашла свое отражение в картине Рембрандта. Изображая Ганимеда не прекрасным юношей, а младенцем, Рембрандт снимает все гомоэротические коннотации мифа и подчеркивает мотив непорочности. На аллегорический характер изображения в первую очередь указывает веточка с вишнями, которую мальчик держит в руке. Это традиционный атрибут младенца Христа, встречающийся на многих картинах (и в том числе на известной «Мадонне с вишнями» Тициана). Что же касается мотива мочеиспускания, то, как показала М. Рассел, он восходит к другому, астральному варианту мифа, согласно которому Ганимед был вознесен на небо в виде зодиакального созвездия Водолей (ср. в «Мифах» Гигина: «Кто из смертного стал бессмертным: <...> Ганимед, сын Ассарака, Водолеем из числа двенадцати созвездий»²³). «Рембрандт, — пишет Рассел, — соединил два параллельных классических мифа о Ганимеде в одном образе: Ганимед, чистая невинная душа, радующаяся Богу, одновременно является Водолеем, изливающим на мир животворящую влагу»²⁴.

Интересную параллель к картине Рембрандта дает вещий сон Данте в девятой песне «Чистилища», где поэт уподобляет себя Ганимеду. Попав в узкую «долину земных властителей», окруженную со всех сторон отвесными скалами, среди которых не видно прохода, Данте засыпает, и ему снится, будто он находится в том самом месте, откуда был похищен Ганимед, а над ним парит орел, «распластанный и ринуться готовый». Орел, «ужасный как молния» («*terribil come folgore*»), хватает его и уносит к небесному огню, который начинает его жечь. От боли Данте просыпается, охваченный страхом: «... я побледнел и хладом / Пронизан был, как тот, кто утрашен» («*come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia*»). Вергилий успокаивает его, сообщая, что, пока он спал, святая Лючия перенесла его ко входу в чистилище. Они подходят ближе к крутой стене и видят священные врата,

которые охраняет стражник. Данте умоляет впустить его и получает разрешение войти внутрь. Ясно, что для Данте похищение Ганимеда символизирует восхождение души к Богу, но для того, чтобы пройти весь путь вверх по горе чистилища и достичь рая, душа должна преодолеть страх смерти и в муках очиститься от грехов. Страх Рембрандтова Ганимеда, только отравившегося от земли, подобен страху пробудившегося Данте перед входом в Чистилище; а его изливающаяся моча и слезы могут быть поняты как вариант очищения, подобного очистительному огню, напугавшему Данте в его вещем сне.

Дарьяльский пейзаж, вызвавший у Пушкина ассоциацию с «Похищением Ганимеда», напоминает описание преддверья Чистилища у Данте: та же узкая долина, те же отвесные неприступные скалы-стены. Можно поэтому согласиться с Моникой Гринлиф — единственным исследователем «Путешествия в Арзум», уделившим внимание пушкинской аллюзии на картину Рембрандта, — которая предположила, что образ Ганимеда в «Чистилище» мог входить в ее «литературный контекст»²⁵. При этом М. Гринлиф (читающая «Путешествие в Арзум» однозначно как пародию на романтические ориенталистские травелоги) полагает, что как сама аллюзия, так и ее связь с «Божественной комедией» носят чисто комический, травестийный характер.

На наш взгляд, однако, дело обстоит намного сложнее. Разумеется, в аллюзии на изображение писающего мальчика есть смеховой элемент, но смех здесь направлен только на бранный телесный «низ», но не на бессмертный божественный «верх».

Отсылая к «Похищению Ганимеда» и через него — к вещему сну Данте у входа в Чистилище, Пушкин исподволь вводит в текст мотив подъема, вертикального пути, который антитетичен горизонтальному движению через тесное ущелье.

В контексте «Путешествия в Арзум» Дарьял приобретает символическое значение границы между двумя мирами, или, точнее, ворот, открывающих и запирающих проход из своего в чужое, из освоенного в неизвестное. Недаром Пушкин, вопреки пояснениям Юлиуса-Генриха Клапрота, самого авторитетного кавказоведа эпохи, настаивает на том, что «Дариал на древнем персидском языке значит ворота»²⁶ и что упомянутые у Плиния «Кавказские врата», замыкавшие ущелье, находились именно здесь (VIII, 452)²⁷. Тот же образ ущелья как врат появляется и в двух пушкинских незаконченных стихотворениях, написанных уже после «Путешествия в Арзум»: «Когда владыка ассирийский...» (1835) на сюжет из ветхозаветной «Книги Юдифи» и «Альфонс садится на коня...» (1836) на сюжет из «Рукописи, найденной в Сарагосе» графа Потоцкого. В первом случае замкнутые врата не позволяют вражескому войску подняться вверх к Ветилуе, иудейскому городу на горе:

Притек сатрап к ущельям горным
И зрит: их узкие врата
Замком замкнуты непокорным;

Стеной, <как> поясом узорным,
Препоясалась высота.
И над тесниной торжествуя,
Как муж на страже, в тишине
Стоит, белеясь, Ветилуя
В недостижимой вышине [III, 406]²⁸.

Во втором — бесстрашный герой едет «ущельем тесным и глухим», откуда попадает в долину, где видит виселицу с мертвыми телами двух разбойников — виселицу, под которой он, как мы знаем из романа, будет потом много раз просыпаться:

...Перед ним
Одна идет дорога в горы
Ущельем тесным и глухим.
Вот выезжает он в долину;
Какую ж видит он картину?
Кругом пустыня, дичь и голь,
А в стороне торчит глаголь,
И на глаголе том два тела
Висят. Закаркав, отлетела
Ватага черная ворон,
Лишь только к ним подъехал он (III, 436—437).

В «Путешествии в Арзрум», как и в «Альфонс садится на коня...», врата ущелья оказываются незамкнутыми, а за ними открывается манящий, но опасный путь, проходящий через несколько естественных и символических границ и ведущий автора все дальше и дальше от «своего» к неизведанному «чужому». Хотя путь этот лежит через горы, в его описании символика верха и низа почти начисто отсутствует, а на первый план выходят мотивы перехода (само слово встречается в тексте десять раз) и движения вперед. В этом смысле Пушкина-путешественника уместно сопоставлять не с Данте, а с Улиссом, который в песни XXVI «Ада» рассказывает о своем последнем путешествии в «необитаемый мир» («mondo senza gente») за Геркулесовыми столбами или «вратами», как их называл Пиндар. В конце пути его корабль приблизился к горе Чистилища, но был встречен сильным ветром и пошел ко дну. По замечанию Ю. М. Лотмана, путь Улисса — «своеобразного двойника Данте» — «единственное в „Комедии“ значимое движение, для которого ось вверх-вниз нерелевантна: вся трасса разворачивается в горизонтальной плоскости». Это подчеркивает принципиальное различие между двумя «героями пути», пересекающими запретные границы:

...дантовское знание сопряжено с постоянным восхождением познающего по оси моральных ценностей <...> Жажда знания у Улисса неморальна <...> Даже Чистилище для него — лишь белое место на карте, а стремление к нему — путешествие, движимое жадой географических открытий. Данте — паломник, а Улисс — путешественник²⁹.

Пушкина-путешественника тоже гонит вперед внеморальная жажда запретного и неизведанного, которую он называет «демоном нетерпения». Лишь однажды, при виде горы, которую Пушкин по ошибке принимает за легендарный Арарат, в нем пробуждается интерес к сакральному верху:

Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к его вершине с надеждой обновления и жизни, и врана и голубицу излетающих, символы казни и примирения [VIII, 463]³⁰.

Однако стремление ввысь сразу же сменяется стремлением вдаль, как только Пушкин подъезжает к реке Арпачай, по которой проходила граница между Российской и Османской империями:

Перед нами блистала речка, через которую мы должны были переправиться. «Вот и Арпачай!» — сказал мне казак. Арпачай! наша граница! Это стоило Арарата. Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимой мечтою. <...> Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег (VIII, 463).

Торопясь в «чуждые пределы», рассказчик ни разу не занимает позицию «превосходительного покоя», с которой Пушкин-поэт взирал на Кавказ в одноименном стихотворении («Кавказ подо мною. Один в вышине / Стою над снегами у края стремнины. / Орел, с отдаленной поднявшись вершины, / Парит неподвижно со мной наравне...»)³¹; напротив, он всегда беспокоен, нетерпелив в своей жажде все новых впечатлений, безрассуден перед лицом опасностей, которые подстерегают его на каждом шагу. За Дарьяльскими вратами Пушкин проезжает те места, где «страшная глыба» кого-то убила, где горцы обстреляли путешественников; он спускается по «опасной дороге»; ему грозят «ужасная горячка» и чума, преследующая его с самого начала и до самого конца пути. Опасности и угрозы смерти нарастают крещендо, достигая апогея, как и следовало ожидать, на театре военных действий. Здесь Пушкин дважды попадает «в жаркое дело», едва не гибнет под копытами Сводного уланского полка («Однако Бог упас», — сухо замечает он), уходит из сакли за 15 минут до того, как она «взорвана была на воздух». Его боевому крещению, когда он становится свидетелем и участником кровавой стычки с турками, как и въезду на Кавказ, предшествует проезд через «опасное ущелье», а над телами раненых и убитых, как над Ганимедом или Данте, парят «орлы, спутники войск, <...> с высоты высматривая себе добычу» [VIII, 467].

Другое дело, что орлы — «спутники войск» не имеют ничего общего ни с орлом, парящим наравне с поэтом в «Кавказе»³², ни с царственными птицами у Данте и Рембрандта, символизирующими божественную благодать, поднимающую человека к Богу³³. Это стервятники, питающиеся падалью, провозвестники смерти, родственные черным воронам, клюющим тела повешенных в «Альфонс садится на коня...». Как кажется, Пушкин использовал

здесь образ из хорошо известного ему сонета П. А. Катенина «Кавказские горы», где Кавказ, вопреки традиции, изображен не как «возвышенное» (по Берку и Канту), а как безобразное и демоническое:

Громада тяжкая высоких гор, покрытых
 Мхом, лесом, снегом, льдом и дикой наготой;
 Уродливая складь бесплодных камней, смытых
 Водю мутною, с вершин их пролитой.
 Ряд безобразных стен, изломанных, изрытых,
 Необитаемых, ужасных пустотой,
 Где слышен изредка лишь крик орлов несытых,
 Ключущих падеру оравую густой;
 Цепь пресловутая всепетого Кавказа,
 Непроходимая, безлюдная страна,
 Притон разбойников, поэзии зараза!
 Без пользы, без красоты, с каких ты пор славна?
 Творенье Божье ты иль чертова проказа?
 Скажи, проклятая, зачем ты создана?³⁴

Вслед за Катениным Пушкин представляет Кавказ отнюдь не «всепетым» раем³⁵, а его трагестией, «чертовой проказой», где все оказывается совсем не таким, как в ориенталистском воображении: нагие грузинки в бане — бесстыдно-равнодушными к мужскому взгляду, красавицы гарема — вовсе не красавицами, «азиатская роскошь» — «азиатским свинством», восточные здания и памятники — уродливыми сооружениями без вкуса и мысли, храбрые джигиты — жестокими трусами. Даже вожде ленный переход через государственную границу, как показывает Пушкин, иллюзорен. Описав переправу через Арпачай, он вдруг замечает: «Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России» (VIII, 463). Конечно же, Пушкин прекрасно знал, что в результате русско-турецкой войны граница по Арпачаю не изменилась и он действительно въехал на турецкую территорию. Его ироническая ремарка указывает не на фактическую сторону дела, а на то, что, ретроспективно переосмысляя путешествие, Пушкин смеется над былыми восторгами по поводу экзотического Востока, войны, пересечения границ и всего путешествия в целом: оно не приносит никаких значимых изменений, путешественник в любой точке географического пространства остается таким же, каким он был («Каков я прежде был, таков и нынче я»), и избавления от России и собственной русскости не происходит даже за пределами Российской империи.

Окончательный итог путешествию подводит сцена в захваченном Арзруме, где вспыхнула чума:

Остановясь перед лавкою оружейного мастера, я стал рассматривать какой-то кинжал, как вдруг кто-то ударил (в «Современнике»: «ударили». — А. Д.) меня по плечу. Я оглянулся: за мною стоял ужасный нищий. Он был бледен как смерть; из красных загнанных глаз его текли слезы. Мысль о чуме

опять мелькнула в моем воображении. Я оттолкнул нищего с чувством отвращения неизъяснимого и воротился домой очень недовольный своею прогулкою [VIII, 481].

«Ужасный нищий», ударяющий Пушкина по плечу³⁶, — последнее звено в длинной цепочке напоминаний о смерти, тянущейся от «первого замечательного места» путешествия, могил «нескольких тысяч умерших чумою» (VIII, 448) через весь текст. Эту сцену, предшествующую окончательному решению Пушкина оставить армию, несмотря на предложение Паскевича «быть свидетелем дальнейших предприятий», можно понимать символически, как иносказательное *résumé* текста, выражающее отношение автора не столько к прогулке по Арзруму, сколько ко всему путешествию. Очевидно, в какой-то момент Пушкин понял, что война, на которую он, *a la* Байрон, так стремился, чтобы «круто поворотить свою жизнь», есть, по выражению Ю. М. Лотмана, «безусловное зло»³⁷, и, устыдившись собственного ребячества, решил закончить игру с судьбой.

Страшному арзрумскому видению в финальной части текста противопоставлено «чудное зрелище» храма на вершине Казбека, которое Пушкин наблюдает на возвратном пути, перед въездом в Дарьяльское ущелье:

Утром, проезжая мимо Казбека, увидел я чудное зрелище: белые оборванные тучи перетягивались через вершину горы, и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками [VIII, 482].

Как многократно отмечалось в пушкинистике, образ горного монастыря прямо отсылает к частично процитированному выше стихотворению «Монастырь на Казбеке», в котором, по замечанию Ю. М. Лотмана, развитие темы пути «приводит к совершенно новому в творчестве Пушкина — соседству Бога»³⁸. Только отказавшись от продолжения маршрута и повернув к дому, Пушкин видит то, что было сокрыто от него в начале путешествия, когда он ехал мимо Казбека в другую сторону, — видит не желанный берег турецкий, а иной, небесный, «вожделенный берег», к которому он теперь, как Данте, мечтает подняться. Круговой путь завершается проездом через ущелья Терека в обратном направлении и выходом из суженного пространства в широкий мир: «Наконец я выехал из тесного ущелья на раздолье широких равнин Большой Кабарды» [VIII, 482].

Как показал В. Н. Топоров, в мифопоэтической и религиозной моделях мира путь «к чужой и страшной периферии», в царство «все возрастающей неопределенности, негарантированности, опасности», как правило, приводит героя к границе-переходу между двумя по-разному устроенными «подпространствами», где происходит прорыв к сакральным ценностям³⁹. В «Путешествии в Арзрум» такой границей-переходом оказываются «кавказские врата», но прорыв к сакральным ценностям, на возможность которого намекала отсылка к «Похищению Ганимеда», происходит лишь при пересечении границы в сторону дома. Тем самым под сомнение ставится сама романтическая идея бегства от обыденности в экзотику, от близкого к далекому.

Известно, что в 1830-е гг. Пушкин любил повторять сентенцию из повести Шатобриана «Рене»: «Il n'y a du bonheur que dans les voies communes»⁴⁰ (букв. пер.: «счастье бывает / встречается только на общих / обыкновенных путях»⁴¹) и цитировал ее — не вполне точно — в письме к Н. И. Кривцову от 10 февраля 1831 г. в связи с женитбой⁴², а также в прозаическом наброске «Из записок дамы» («Рославлев») — о трагической судьбе «бунтарки» Полины⁴³. Ю. М. Лотман в биографии Пушкина и в комментарии к «Евгению Онегину» уделил особое внимание этой сентенции, истолковав ее как жизнестроительный манифест зрелого Пушкина, отказывающегося от романтического культа исключительности. Согласно Лотману, «общие пути» в цитате — это метафора «обыденной жизни», прозаической, в первую очередь семейственной повседневности, которую Пушкин выбирает как «новую жизненную дорогу» взамен «пути романтической молодости»⁴⁴.

К сказанному Лотманом нужно добавить, что формула Шатобриана имела отчетливо религиозный характер. Пушкин не мог не помнить, что в повести сентенцию произносит старый индеец Шактас, выслушав рассказ героя, мятущегося страдальца и скитальца, о его безуспешных попытках найти избавление от душевного томления, одиночества и тоски в путешествиях, в уединении, в созерцании природы и произведений искусства, в светских развлечениях, в нежной дружбе с сестрой (едва не приведшей к incestу) и, наконец, в бегстве за океан, в Америку. Он соглашается с католическим священником, отцом Суэлем, который корит Рене за гордыню и высокомерие, заставляющие его презирать обыденность, разжигать в себе страсти и искать все новых и новых впечатлений. «Общим путям» Шактас, как Пушкин в письме Кривцову, противопоставил «необыкновенную жизнь» («*vie extraordinaire*»), уподобив ее реке, вышедшей из берегов (ср. в финале «Путешествия в Арзрум» контрастные образы монастыря на Казбеке и разлива вод в Бешеной Балке). В уста Шактаса Шатобриан вложил мысль, неоднократно встречавшуюся ранее у французских моралистов и богословов. Так, еще Монтень писал, что гордыня уводит человека с общих путей⁴⁵. «Ты считаешь унижительным следовать по проторенной дороге, общими путями («*les voies communes*»): ты хочешь быть творцом, изобретателем, хочешь возвышаться над другими исключительностью своих чувств. <...> Слепой поводырь слепых!» — обличал гордецов Боссюэ⁴⁶. Таким образом, «общие пути», о которых говорил Шатобриан, — это не только установка на житейскую «норму», но и мотивирующее эту установку христианское смирение.

В 1835 г., когда Пушкин писал «Путешествие в Арзрум», он снова, как и шесть годами ранее, мечтал о перемене мест и участи, о побеге, но на этот раз его манили не таинственные границы чужих стран, а «общий путь» уединенной деревенской жизни. Известная запись на черновике «Пора, мой друг, пора...» (1834): «О скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть» [III, кн. II, 941], чем бы она ни была — планом продолжения стихотворения, идеей какого-то иного текста в гораццианском духе или програм-

мой нового «общего пути», точно указывает направление пушкинских мыслей этого времени. Возможно, Пушкин восстановил в памяти и описал свое путешествие 1829 г., чтобы убедить себя в том, что его тогдашняя попытка испытать судьбу и вырваться на свободу была мальчишеством и что «узкие врата» спасения следует искать не в странствиях и боях, а в самом себе.

Примечания

- 1 Цит. по транскрипции Я. Л. Левкович в ее книге: Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С. 135.
- 2 Литературная газета А. С. Пушкина и А. А. Дельвига. 1830 год. № 1–13. М., 1988. С. 109.
- 3 Двустопный дактиль с катаlecticескими окончаниями ЖЖМЖЖМ. В терминах современного Пушкину стиховедения размер отрывка описывается как сочетание адонических стихов (двустопный дактиль с женским окончанием) и хорямбов (двустопный дактиль с мужским окончанием). См., например, статью «Адонический» в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопова (СПб., 1821. С. 3), где рекомендуется «для лучшей гармонии <...> на Русском языке перемешивать сии стихи с заключающими дактиль и один долгий слог, или, что все равно, с хорямбом». В неоклассической традиции адонический стих, как правило, заключает сапфическую строфу (см., например, «Видение в майскую ночь» А. Х. Востокова), но русская поэзия XVIII в. знает и стихотворения, целиком написанные двустопными дактилями. Среди них отметим в первую очередь «Пчелку» (1794) и особенно «На кончину Великой княжны Ольги Павловны» (1795) Державина, где первые шесть стихов в ряде строф чередуются и рифмуются по той же схеме, что и у Пушкина («Вижу в сиянье / Грады эфира, / Солнцы кругом! / Вижу собранье / Горнего мира; / Ангелов сонм» и т. п.). До «Страшно и скучно» двустопный дактиль встречается у Пушкина только в лицейских стихах, где он связан с эротической и анакреонтической семантикой — в двух строфах полиметрической кантаты «Леда» (1814), в «Изменах» (1815) и в «Заздравном кубке» (1816). Соответствующие строфы «Леды» и «Измен» имеют ту же схему рифмовки, что и набросок: АБвАБв.
- 4 Я привожу текст наброска по рукописи. Фактически Пушкин написал только одну строфу и начал вторую, для которой не нашел рифм. Попытки редакторов полностью или частично составить ее из зачеркнутых Пушкиным стихов следует признать крайне неудачными. В большом академическом собрании нарушена схема строфы:

Небо чуть видно,
 Как из тюрьмы.
 Ветер шумит.
 [Солнцу обидно] [III, 203]

а в малом, десятистопном, получилась бессмыслица с неверной рифмовкой: Солнце не светит.

Небо чуть видно,
 Как из тюрьмы.
 Солнцу обидно.
 Путник не встретит
 Окроме тьмы [III, 152].

- 5 Здесь и далее все ссылки на произведения Пушкина даются по академическому изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. 1837–1937: В 16 т. М.; Л., 1937–1959, с указанием тома римской цифрой и страницы — арабской.
- 6 О «страшной» атмосфере в наброске см.: Муравьева О. С. Об особенностях поэтики пушкинской лирики // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 26.
- 7 Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 236.

- 8 Символика «пути и ночлега» разрабатывается в более поздних стихотворениях Пушкина, темой которых является смерть: «Стою печален на кладбище...» (1834; ср.: «И мимо вечного ночлега / Дорога сельская лежит»), «Странник» (1835; ср.: «Пошел я вновь бродить — унынем изнывая / И взоры вокруг себя со страхом обращая, / Как узник, из тюрьмы замысливший побег, / Иль путник, до дождя спешащий на ночлег») и набросок «Чудный сон мне Бог послал...» (1835; ср.: «Путник, ляжешь на ночлеге, / В пристань, плаватель, войдешь...»).
- 9 См.: *Виноградов В. В.* Язык Пушкина. М., 2000. С. 172.
- 10 *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подгот. Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л., 1979. С. 20.
- 11 *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 160.
- 12 *Gyugo В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1972. Т. 3. С. 265. Гюго заимствовал формулу у французского критика Жана-Франсуа Собири. Ср.: «Reimbrandt est le Shakespear de la peinture; Shakespear est le Reimbrandt de poesie» (*Sobry J. F.* Poétique des arts, ou Cours des peinture et de littérature comparées. Paris, 1810. P. 214).
- 13 Ср. замечание Д. Дидро: «Мне кажется, что Рембрандту следовало бы подписать под всеми своими композициями: «Per foramen videt et pinxit» [Видит через щель и рисует]. Без этого непонятно, каким образом такие глубокие тени могут окружать фигуры, освещенные с такой силой и яркостью» (*Дидро Д.* Отдельные мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии // *Дидро Д.* Об искусстве. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 195).
- 14 О динамическом принципе контрастов, определяющем поэтику «Путешествия в Арзрум», см.: *Бицилли П.* «Путешествие в Арзрум» // Белградский пушкинский сборник / Под ред. Е. В. Анненкова. Белград, 1937. С. 259.
- 15 Впервые объяснение аллюзии было дано в статье Абрама Эфроса «Изобразительное искусство и Пушкин» (Путеводитель по Пушкину. М.; Л., 1931. С. 148–152).
- 16 *Эвальд Ф.* Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. СПб., 1884. С. 31. См.: *Кока Г. М.* Стихотворение Пушкина «Художнику» // Временник Пушкинской комиссии, 1970. Л., 1972. С. 100–109. Автор статьи полагает, что причиной совпадения оценок «Похищения Ганимеда» «могла быть встреча Пушкина с Гальбергом, вернувшимся в Петербург в 1828 г. после десятилетнего пребывания в Италии, и беседа о заграничных впечатлениях художника» (С. 102), хотя никаких сведений об этой гипотетической встрече не существует. Скорее, речь идет об одинаковой реакции двух современников на образ Ганимеда-ребенка, расходящийся с традицией.
- 17 *Russell M.* The Iconography of Rembrandt's «Rape of Ganymede» // *Netherlands Quarterly for the History of Art.* 1977. Vol. 9. № 1. P. 5.
- 18 *Lemaistre J. G.* Travels after the Peace of Amiens, through parts of France, Switzerland, Italy and Germany. London, 1806. Vol. II. P. 402.
- 19 *Дидро Д.* Об искусстве. Т. 1. С. 188.
- 20 *Réveil E. A., Duchesne J.* Musée de Peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe. Paris, 1831. Vol. XI. P. 760.
- 21 *Panofsky E.* The Neoplatonic Movement and Michelangelo // *Panofsky E.* Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance. N.Y., Evanston & London, 1962. P. 171–230.
- 22 *Ксенофонт.* Защита Сократа на суде // Сократические сочинения. СПб., 1993. С. 246–247.
- 23 *Гигин.* Мифы / Изд. 2-е, испр. СПб., 2000. С. 253 (№ 224).
- 24 *Russell M.* The Iconography of Rembrandt's «Rape of Ganymede». P. 16.
- 25 *Greenleaf M.* Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford University Press, Stanford, CA, 1994. P. 152; *Гринлиф М.* «Путешествие в Арзрум»: Поэт у границы // Современное американское пушкиноведение: Сб. ст. СПб., 1999. С. 289.

- 26 В двухтомном труде «Путешествие на Кавказ и в Грузию» (Reise in den Kaukasus und nach Georgien unternommen in den Jahren 1807 und 1808. Halle, 1812–1814; англ. пер. London, 1814; франц. пер. 1823) Клапрот возвел название Дарья не к иранским, а к тюркским корням: «дар» — узкий, «ял» или «юл» — дорога, путь (Klaproth J. Voyage au Mont Caucase et en Géorgie. Paris, 1823. Vol. 1. P. 461). Правдоподобное объяснение Клапрот без ссылки на источник повторил А. Бестужев-Марлинский в примечании к седьмой главе повести «Аммалат-Бек»: «Я убежден, что Кавказские ворота древних, Железные ворота русских историков, находились не в Дербенте, а в Дарьяле (Дал-юл — узкая дорога, теснина)» (Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 494). Лингвистическое замечание Пушкина не вполне точно. На персидском языке существительное «дар» может значить «дверь, ворота», но вторая часть топонима не имеет удовлетворительных иранских соответствий.
- 27 Это предположение Пушкин нашел в записках графа Яна (Ивана) Потоцкого «Путешествие в астраханские и кавказские степи» (см.: Potocki J., Comte. [Т. I] Voyage dans les steps d'Astrakhan et du Caucase. [Т. II] Histoire primitive des peuples qui ont habité anciennement ces contrées. Nouveau périple du Pont-Euxin. Ouvrages publiés et accompagnés de notes et de tables / Par M. Klaproth, Membre des Sociétés Asiatiques de Paris, de Londres et de Bombay. Paris, 1829. Т. I. P. 216–217). К этим запискам Пушкин отсылает в конце абзаца о Дарьяле, где упомянут также ныне прославленный роман Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе»: «Смотрите путешествия графа И. Потоцкого, коего ученые изыскания столь же занимательны, как и испанские романы» [VIII, 452]. Источник был установлен Тыняновым, который, по-видимому, пользовался экземпляром с неверно вклеенными титульными листами и потому везде ошибочно ссылается на второй том издания вместо первого (см.: Тынянов Ю. Н. О «Путешествии в Арзрум» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 2. М.; Л., 1936. С. 69–70; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под ред. М. А. Цявловского. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 4. С. 788–789).
- 28 В работе о «Когда владыка ассирийский...» И. З. Сурат указала на связь «осознанной религиозной символики» верха и низа в стихотворении со «сквозными образами ущелий и вершин» в стихах «кавказского цикла» и в «Путешествии в Арзрум» (см. ее статью «Стоит, белеясь, Ветлюя...» в сборнике: Сурат И. Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. М., 2009. С. 327–343).
- 29 Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996. С. 260, 262–263.
- 30 О библейских аллюзиях этого пассажа см.: Долинин А. Вран — символ казни (Из комментариев к «Путешествию в Арзрум» // Соп Аморе. Историко-филологич. сб. в честь Любови Николаевны Киселевой. М., 2010. С. 157–168).
- 31 См. об этом в работе А. К. Жолковского «Поэтический мир Пушкина»: Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 39–40.
- 32 Отождествление поэтического вдохновения с полетом орла — общее место русской поэзии конца XVIII — начала XIX в. Ряд примеров см.: Григорьева А. Д. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969. С. 123–124.
- 33 О символике орла в «Божественной комедии» см.: Boitani P. Winged Words: Flight in Poetry and History. Chicago; London, 2007. P. 132–148.
- 34 Катенин П. А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 228. Катенин приложил «Кавказские горы» к письму Пушкину, датированному 4 января 1835 г. В большом академическом собрании сочинений Пушкина вместе с данным письмом по недоразумению напечатан другой сонет Катенина «Кто принял в грудь свою язвительные стрелы...» [XVI, 1], который был послан Пушкину позднее, с письмом от 1 июня 1835 г., и находился в его архиве. Недоразумение объясняется тем, что копии «Кавказских гор» в бумагах Пушкина не сохранилось, а сам сонет был впервые опубликован только в 1940 г. и, вероятно, не попал в поле зрения редакторов тома. Верные сведения о присылке обоих сонетов приведены в «Справочном томе» полного собрания сочинений Пушкина (М.; Л.,

1959. С. 235), в комментариях Л. М. Модзалевского и И. М. Семенко к академическому десятитомунику (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 3-е. М., 1965. Т. 10. С. 743) и в комментариях Г. В. Ермаковой-Битнер к «Избранным произведениям» Катенина (С. 695–697). К сожалению, они остались неучтенными в двухтомнике «Переписка А. С. Пушкина» издательства «Художественная литература» (М., 1984) и в «Летописи жизни и творчества Александра Пушкина» (Т. 4. 1833–1837 / Сост. Н. А. Тархова. М., 1999. С. 268, 316), где повторяется старая ошибка.
- 35 По предположению В. С. Листова, Пушкин учитывал распространенные представления о том, что Эдемский сад находился именно на Кавказе и в Закавказье (*Листов В. С.* Библейские мотивы в «Путешествии в Арзрум» // Пушкин и его современники: Сб. науч. тр. СПб., 1999. Вып. 1 (40). С. 45–50). Заметим, что они отразились не только в «Народной книге» о Фаусте, указанной Листовым, но и в ряде других известных Пушкину источников, как русских, так и западноевропейских. Например, А. Н. Муравьев по случаю русско-персидской войны призывал русских воинов двинуться на бой к Арарату и Араксу, «Туда — где колыбель Вселенной! / Где мира первообитный Рай!» (*Муравьев А. Н.* Таврида / Изд. подгот. Н. А. Хохлова. СПб., 2007. С. 133); «колыбелью человечества» назвал Кавказ А. Бестужев, восклицавший, глядя на Алазанскую долину: «...не ищите земного рая на Евфрате: it is this, it is this! — он здесь, — он здесь!» (*Марлинский А.* Полн. собр. соч. Ч. IX: Кавказские очерки. СПб., 1838. С. 8, 204). Еще в начале XVIII в. французский ботаник и путешественник Питтон де Турнфор, упомянутый в пятой главе «Путешествия в Арзрум», высказал предположение, что четыре реки Эдема, названные в Библии (Фисон, Гихон, Хидекель, Евфрат), — это Риони, Аракс, Тигр и Евфрат, и что земной рай, следовательно, занимал территорию современных Армении и Грузии, от Эчмиадзина до Тифлиса (*Tournefort P. de.* Relation d'un voyage du Levant, fait par ordre du Roi, contenant d'Histoire Ancienne et Moderne de plusieurs Isles de l'Archipel, de Constantinople, des Côtes de la Mer Noire, de l'Armenie, de la Georgie, des Frontieres de Perse et de l'Asie Mineure. Amsterdam, 1718. Т. I. P. 135–136). В библиотеке Пушкина сохранился роман английского писателя Джеймса Мориера «Айеша, дева из Карса», действие которого происходит в тех самых районах турецкой Армении, через которые Пушкин проехал по пути в Арзрум. Второй главе романа предпослан эпиграф из Турнфора, относящийся к этим краям: «Если возможно сегодня определить место, где родились Адам и Ева, то оно несомненно сейчас перед нами». Главный герой «Айеши», английский лорд Осмонд, с вершины горы любуется великолепным видом на «зеленые тучные нивы Аберана», на «возвышенный» (sublime) Арарат и соперничающий с ним Алагец, на слияние Арпачая и Аракса, и спрашивает себя: «Не здесь ли мог находиться устроенный Богом Эдемский сад?» (*Morier J.* Ayesha, the Maid of Kars. Paris, 1834. P. 11, 17. Библиотека Пушкина. С. 152. № 584 / LVIII).
- 36 Сам удар по плечу приобретает значение *memento mori* при сопоставлении с летописным рассказом о смерти князя галицкого Владимира (Владимирко), приведенном в примечаниях ко второму тому «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Когда Владимир, оскорбивший киевского посла Петра и насмевшийся над святым крестом, возвращался из церкви и достиг того самого места, где «поругася Петрови», он вдруг вскрикнул: «кто мя ударил за плечи?» и не смог продолжать путь. Вечером того же дня Владимир умер (*Карамзин Н. М.* История государства Российского: В 12 т. М., 1991. Т. II–III. С. 331).
- 37 *Лотман Ю. М.* Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // *Лотман Ю. М.* Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995. С. 303. О войне как главной теме «Путешествия в Арзрум» см. также: *Etkind E.* Незамеченная книга Пушкина. Перелистывая Современник — сто пятьдесят лет спустя // *Revue des études slaves.* Tome cinquante-neuvième (Fascicule 1–2). Alexandre Puškin 1799–1837. Paris, 1987. P. 201–203.
- 38 *Лотман Ю. М.* Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год). С. 304.
- 39 См.: *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 262–264.

- ⁴⁰ См.: Разговоры Пушкина / Собрали С. Гессен, Л. Модзалевский. М., 1929. С. 292.
- ⁴¹ Остроумный перевод «наизнанку» предложил П. И. Бартенев: «Пути необыкновенные не введут к счастью» (Русский архив. 1871 (год девятый). Ст. 1882).
- ⁴² «Молодость моя прошла шумно и бесплодно. До сих пор я жил иначе как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes. Мне за 30 лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди и, вероятно, не буду в том раскаиваться» (XIV, 150–151).
- ⁴³ «Никогда не подозревала я в ней такого жара, такого честолюбия. Увы! К чему привели ее необыкновенные качества души и мужественная возвышенность ума? Правду сказал мой любимый писатель: Il n'est de bonheur que dans les voies communes» (VIII, 154).
- ⁴⁴ *Лотман Ю. М.* Пушкин. С. 128–129, 714.
- ⁴⁵ «C'est l'orgueil qui iecte l'homme à quartier des voyes communes» (Essais de Michel de Montaigne. Nouvelle édition. Paris, 1828. Т. II. P. 224).
- ⁴⁶ *Oeuvres de Bossuet.* Versailles, 1815. Т. VIII. P. 443. Пушкин упомянул Боссюэ среди лучших французских писателей в двух статьях: напечатанной в «Современнике» «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной» [XII, 69] и незаконченной «О ничтожестве литературы русской» [XI, 270]. В 1836 г. он купил только что вышедшее собрание сочинений Боссюэ в пяти томах и успел разрезать в нем более 100 страниц (Библиотека Пушкина. С. 174–175, № 667). По наблюдению В. Набокова, повторенному Ю. М. Лотманом, в строфе XXXVIII и в черновом наброске строфы XIV второй главы «Евгения Онегина» имеются реминисценции проповеди Боссюэ «О смерти» (*Pushkin A. Eugene Onegin. A Novel in Verse / Transl. from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov.* Paperback edition in two volumes. Princeton University Press, 1990. Vol. II. P. 306. Ср.: *Лотман Ю. М.* Пушкин. С. 610).

ЛОТМАНОВСКИЙ
СБОРНИК

4

О·Г·И
Москва 2014