

World Association for the Study of the Interaction of Cultures (WASIC)
The Russian Library of the Zionist Forum
Koran and Bible in Pushkin's Works

World Association for the Study of the Interaction of Cultures (WASIC)
The Russian Library of the Zionist Forum
Koran and Bible in A.S.Pushkin's Works

© WASIC

© Praedicta LTD

ISBN: 965-7181-00-3

**The Editors would like to express their gratitude
to the Media-Most LTD (Mr. V.Gusinsky)
for support in the preparation of materials for this book.**

The Editors wish to express their gratitude
to the Authority for Research and Development
of the Hebrew University of Jerusalem
for generous support
in the publication of this book.

Printed in Israel

Jerusalem
2000

תורה
נביאים
כתובים



قصص الانبياء

The Center for the Study of Slavic Languages and Literatures
at the Hebrew University of Jerusalem

In memory of E.G.Etkind

Koran and Bible

in A.S.Pushkin's Works

Editors: S.Schwarzband and D.Segal

Editorial Staff:

Aucouturier M. (France)
Bobyshev D. (USA)
Colucci M. (Italy)
Gasparov M. (Russia)
Fyodorov F. (Latvia)
Szczukin W. (Poland)

Jerusalem

2000

The Center for the Study of Slavic Languages and Literatures
at the Hebrew University of Jerusalem

Памяти Е.Г.Эткинда

Коран и Библия

в творчестве А.С.Пушкина

Под редакцией *Д.Сегала* и *С.Шварцбанда*

Редакционный совет:

Бобышев Д.	(США)
Гаспаров М.	(Россия)
Колучи М.	(Италия)
Окутюрье М.	(Франция)
Федоров Ф.	(Латвия)
Щукин В.	(Польша)

Jerusalem

2000

Contents

<i>In memory of E.G.Etkind</i>	9
G.Strano (Cassino) Oriental patterns in the Russian Literature of the 1st half of the XIX Century	11
A.Bronstein (Netanya) Transformation of the Legend of The Fountain of Tears	21
S.Schwarzband (Jerusalem) About the First Comment to <i>Imitations of the Koran</i>	37
E.Etkind (Paris-Berlin) Pushkin's "Poetics of the Strange"	45
S.Fomichev (St.Petersburg) Biblical Motifs in <i>Imitations of the Koran</i>	65
M.Langleben (Jerusalem) "I dale dvinulas' Rossiya..." (About <i>A Journey to Arzrum</i>)	71
L.Kiseleva (Tartu) The Legend of the Wandering Jew in Pushkin's and Zhukovsky's Concepts	93
L.Lotman (St.Petersburg) The Fates of the Biblical Kings and the Tragic Nature of History in <i>Boris Godunov</i>	101
I.Surat (Moscow) The Biblical and the Personal in Pushkin's texts	109
M.Virolainen (St.Petersburg) Biblical and Annalistic Models of History in Pushkin's Creative Consciousness	121
V.Paperny (Haifa) <i>Svobody seyatel' pustynnyi...</i> : Around one Evangelical Citation	133
B.Katz (St.Petersburg) Pushkin's Personal "Bitter Experience" and the Biblical Didactics	149
I.Serman (Jerusalem) The Motif of "Evil" in <i>The Bronze Horseman</i>	157
S.Bocharov (Moscow) Pushkin's Possible Plots	169
R.Giuliani (Rome) Goethe's <i>Mignon</i> in Pushkin's and Vyazemski's Lyrics	179
A.Zoltan (Budapest) Pushkin's <i>tvorets' miloserd' and milostivyi gosudar'</i>	201
R.Timenchik (Jerusalem) A.Akhamatova — A.Pushkin — Old Testament	209
N.Rudnik (Jerusalem) Pushkin's Cycle <i>Little Tragedies</i> and Blok's Poem <i>Retribution</i>	215
Index	243
Abstracts	249

Содержание

<i>Памяти Е. Г. Эткинда</i>	9
Дж. Страно (Кассино) Образы Востока в русской литературе первой половины XIX века	11
А. Брошштейн (Натанья) Трансформация легенды Фонтана слез	21
С. Шварцбанд (Иерусалим) О первом примечании к "Подражаниям Корану"	37
Е. Эткинд (Париж-Берлин) Пушкинская "поэтика странного"	45
С. Фомичев (С.-Петербург) Библейские мотивы в "Подражаниях Корану"	65
М. Ланглебен (Иерусалим) "И дале двинулась Россия..."	71
Л. Киселева (Тарту) Легенда о Вечном жиде в замыслах Пушкина и Жуковского	93
Л. Лотман (С.-Петербург) Судьбы царей и царств в Библии и трагизм истории в "Борисе Годунове"	101
И. Сурат (Москва) Библейское и личное в текстах Пушкина	109
М. Виролайнен (С.-Петербург) Библейская и летописная модель истории в творческом сознании Пушкина	121
В. Паперный (Хайфа) "Свободы сеятель пустынный...": вокруг одной евангельской цитаты	133
Б. Кац (С.-Петербург) Личный "горький опыт" Пушкина и библейская дидактика	149
И. Серман (Иерусалим) Тема "зла" в "Медном всаднике"	157
С. Бочаров (Москва) Возможные сюжеты Пушкина	169
Р. Джулани (Рим) "Песня Миньоны" Гете в лирике Пушкина и Вяземского	179
А. Золтан (Будапешт) <i>Творец милосерд и милостивый государь</i> у Пушкина	201
Р. Гименчик (Иерусалим) А. Ахматова — А. Пушкин — Библия	209
Н. Рудник (Иерусалим) "Маленькие трагедии" А. С. Пушкина и поэма А. А. Блока "Возмездие"	215
Указатель имен	243
Аннотации	249

Памяти Е.Г.Эткинда

22 ноября 1999 г., на излете века, умер Е.Г.Эткинд.

Не верится... Не хочу мириться с тем, что Ефим Григорьевич — один из немногих людей, в своей прекрасной жизни независимый от условий и условностей, — уже не позвонит, не напишет, не прочтет, не прилетит...

Поздно... Не хочу подыскивать определения и эпитеты, всегда приближительные и отстраненные, ибо только глаголы — и обязательно в настоящем времени — могли бы достойно стоять рядом с его именем...

Вот несколько фрагментов из краткой биографической справки (См.: Б.Ф.Егоров. Ефим Григорьевич Эткинд. IN: Материалы для библиографии", СПб., 1999, с. 5-6): "Е.Г.Эткинд родился 26 февраля 1918 г. в семье частного коммерсанта в пору НЭП'а — арендатора бумажной фабрики. Отцу не желал приспособляться к последующим временам, поэтому советская власть немало терзала его, не давая нормально работать; его арестовывали и ссылали; умер он в ленинградскую блокаду в 1942 году. На отце, а потом на сыне с тяжелой закономерностью демонстрировалась невозможность осуществить в реальной советской жизни главный принцип социализма: от каждого по способностям... Мать Ефима Григорьевича, певица (сценическая фамилия Спевская) умерла в 1987 г., в полную меру переживая драматические судьбы мужа и троих сыновей: старший, Ефим [дома родители звали его Хаимом, Хаимке — С.Ш.], был изгнан, двое других, Исаак и Марк, подверглись гонениям и умерли от сердечной болезни... Е.Г.Эткинд, филолог от Бога, учился на филфаке Ленинградского университета в 1936-1941 гг... окончил... с прекрасным знанием французского и немецкого языков. Несколько месяцев преподавал немецкий язык и литературу в Кировском (Вятском) пединституте, а с 1942 г. отправился добровольцем в армию... Демобилизовался в 1948 г. Некоторые эпизоды военной жизни молодого переводчика хорошо обрисованы у М.И.Дьяконова в "Книге воспоминаний" (СПб., 1995)... В 1949 г. посыпались на него первые политические удары: в разгар "космополитических" кампаний его обвинили в "методологических ошибках" и "антипатриотизме" и в декабре 1949 г. уволили из института... В 1965 г. он успешно защитил... докторскую диссертацию "Стихотворный перевод как проблема сопоставительной стилистики"... Но после хрущевских оттепелей снова над головой Е.Г.Эткинда начали сгущаться тучи, тем более, что он бесстрашно и свободно вел себя в жизни и творчестве (дружба с А.И.Солженицыным, защита Иосифа Бродского...). В КГБ накапливались "материалы"... весной 1974 г. власти заставили руководство института выгнать Е.Г.Эткинда со службы и лишить его всех ученых степеней и званий... Пострадавший подробно описал все эти гнусные истории в документально-мемуарной книге "Записки неваговорщика" (Лондон, 1977)".

Через десять лет, в 1988 г., там же в Лондоне и в том же издательстве вышла другая книга Эткинда — "Процесс Иосифа Бродского". Нобелевская премия И.Бродского "подтолкнула" Е.Г.Эткинда опубликовать в этой книге

“Открытое письмо советским чиновникам”. И вспоминая позорное судилище, он писал: “Судья Савельева ответила подсудимому безукоризненно точно... Все вы, господа чиновники, должны были бы сказать хором: “...иного понятия о стихах у нас нет”. Вы это доказали многократно: когда травили Мандельштама, убивали Гумилева и Клюева, Б.Корнилова и П.Васильева, топтали сапогами О.Берггольц, улюлюкали вслед Пастернаку, расстреливали Переца Маркиша и Льва Квитко, зноили в лагерях Я.Смеякова и Вл.Нарбута. Все они писали стихи, о которых вы говорили: “так называемые”... Вам давно пора понять, что лезть в области, в которых вы ничего не смыслите, сулит вам только срам... Вероятно, вам горько и страшно смотреть фильм “Покаяние”: вы понимаете, что и вас не ждет мирное погребение — и ваши смердящие трупы сыновья швырнут со скалы в пропасть...” (Е.Г.Эткинд. Процесс Иосифа Бродского. Лондон, 1988, с. 137-138).

Надо было чувствовать себя при жизни “небожителем”, чтобы так разговаривать с “властителями и судьями”.

И таким он, Е.Г.Эткинд, был.

Надо было любить жизнь и всегда числиться в ее любимцах, чтобы свершить свой “тринадцатый подвиг” Геракла.

И таким он, Е.Г.Эткинд, был.

Был...

“Ничего делать! согласимся... Быть так” (Пушкин).

Встретившись с ним в Риме в 1998 г., я услышал от него, что он перевел с идиш (для чего ему пришлось вспомнить “мамен лошен”) на русский язык “Дневник Варшавского гетто” Ицхака Каценельсона и составил к поэме обширный комментарий. После, во время юбилейной Пушкинской конференции в Иерусалиме (1999), Ефим Григорьевич нашел время, чтобы съездить с архивистом Яд ва-Шем (Институт и музей Катастрофы европейского еврейства в Иерусалиме) Б.Киршнер в кибуц *Лохамей ха-гетаот*, чтобы в Музее борцов гетто познакомиться с рукописями и книгами И.Каценельсона. Он мечтал, чтобы издание его перевода появилось сперва в Израиле.

Не судьба...

При следующей встрече, в сентябре 1999 г. в Париже, Ефим Григорьевич согласился написать предисловие к этому Пушкинскому сборнику.

Не успел...

В последнем телефонном разговоре из Милана в конце октября 1999 г., за месяц до своего ухода, Ефим Григорьевич пообещал приехать на очередную конференцию в Иерусалим.

Не придет...

Но сборник издан, и большинство участников — друзья Ефима Григорьевича.

И книги Е.Г.Эткинда не раз еще будут переизданы.

И он по-прежнему будет с нами, в нас и для нас — “во все дни наши”.

G.Strano (Cassino)

Образы Востока
в русской литературе первой половины XIX века
(Сенковский и Булгарин, Пушкин и Кюхельбекер)

В знаменитой статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», помещенной в «Мнемозине» (1824, ч. 2), Кюхельбекер писал: «При основательнейших познаниях и большем, нежели теперь, трудолюбии наших писателей, Россия по самому своему географическому положению могла бы присвоить себе все сокровища ума Европы и Азии. Фирдоуси, Гафиз, Джами, Саади ждут русских читателей».

Именно в двадцатые-тридцатые годы прошлого века интерес к Востоку распространился в русской культуре и отражался очень по-разному в сочинениях Сенковского и Булгарина, в творчестве Пушкина и Кюхельбекера. Этот интерес был в значительной мере вызван романом Джонсона "Расселас", поэмой Мура «Лалла Рук» (1817), любимой Жуковским, произведениями Байрона, стихами из «Западно-Восточного дивана» Гете (1819) и затем — «Восточными мотивами» Гюго. Известности упомянутых персидских поэтов содействовали и приведенные у Мура цитаты и комментарии¹.

Уже признанный профессор, но еще начинающий прозаик Осип Иванович Сенковский² участвовал в каждом из трех выпусков альманаха "Полярная звезда", публикуя в них цикл своих «восточных повестей»: «Бедуин» (1823), «Витязь буланого коня» (1824), «Деревянная красавица», «Истинное великодушие», «Урок неблагодарным» (1825)³. Рассказы такого жанра автор далее печатал в «Северных цветах» Дельвига («Бедуинка», «Вор»), в альманахе «Северные музы» и в других сборниках. «Витязь буланого коня» привлек внимание Пушкина, который сообщал Александру Бестужеву: «Арабская сказка — прелесть; советую тебе держать за ворот этого Сенковского»⁴.

По наблюдению В.Кошелева и А.Новикова, повести Сенковского — «едва ли не первые образцы оригинальных русских переводов с арабского, персидского, татарского, монгольского языков, созданные зрелым мастером-филологом и ставшие своеобразным сплавом литературы и ориенталистики»⁵. Эти «сплавы» передавали читателю набор сведений о религии, традициях, преданиях и быте разных народов. Дело в том, что интерес Сенковского к Востоку созрел в польской среде Виленского университета под влиянием Годфрида Гроддека, Иоахима Лелевеля, Андрея Снядецкого и вначале соединился с исследовательской работой историка-языковеда; только в дальнейшем профессор превратился в журналиста. Для Булгарина жанр восточной повести представлял собой одновременно и литературный опыт, и «рамку», заключающую моральное наставление, как его ранние «очерки», «нравы», «беседы», «фельетоны»; а позднее «нравственная цель искусства» господствовала в сатирических и исторических романах писателя.

С 1822 по 1847 гг. Сенковский занимал кафедру восточных языков Петербургского университета и напечатал многочисленные научные труды. Особую важность имеют его исторические исследования о хуннах и Золотой Орде, издание папируса, замечания о скандинавских сагах, статьи в отдельных томах Энциклопедического лексикона Плюшара⁶. В двадцатые годы он сблизился с Булгариным, с которым уже познакомился в Вильне, с Гречем и Бестужевым, печатался в «Северном архиве», «Северной пчеле», «Полярной звезде»; с 1834 г. сам начал редактировать «Библиотеку для чтения» — «журнал словесности, наук, художественной промышленности, новостей и мод», ставший самым распространенным ежемесячником той поры. Триумфировал «Сенковский — Булгарин — Греч» сделался синонимом «коммерческой тенденции в искусстве», которой противостоял Гоголь (см. его известную статью «О движении журнальной литературы» в первом томе пушкинского «Современника» за 1836 г.)⁷.

Сенковский выступал под разными псевдонимами: Барон Брамбеус, Морозов, Тютюнджу-Оглу, Хаджи-Баба, П.Снегин, А.Белкин, Карло Карлини и т.д. Очевидно, что псевдоним «А.Белкин» полемически относился к Пушкину. С этой подписью появились в «Библиотеке» три рассказа: «Потерянная для света повесть» (1835), «Турецкая цыганка» и «Джулио» (1836). В свою очередь поэт насмешливо радовался, что Сенковский «промышляет именем Белкина», и в «Письме к издательству», анонимно напечатанном в «Современнике», иронически защищал произведения барона Брамбеуса: «В показаниях его касательно Востока мы должны верить ему как люди непосвященные»⁸. Однако Пушкин ценил Сенковского как ученого и журналиста, а последний поддерживал Пушкина, публикуя в своем журнале его сочинения; их отношения изменились в 1835 г. после отказа поэта от участия в «Библиотеке» из-за организации «Современника»⁹.

Фантастические путешествия барона Брамбеуса вышли в свет впервые в 1833 г. и вторично в 1835 г. «Барон» рассказывает о своих нереальных

странствований от первого лица и изображает свет «ногами вверх»; он «объехал вокруг всю землю», «все видел», все знает и, следовательно, обо всем говорит и судит. «Я» повествователя в веренице изумительных приключений представлено литератором *sui generis*, у которого и само имя “говорящее”, он любит каламбуры, словесные ассоциации и свои рассуждения дает в полукوميческом тоне. Скрываясь за маской рассказчика и за его экзотическими похождениями, автор помещает в текст детали своих действительных путешествий на Восток, полемизирует с теориями ориенталистов (например, с египтологами), сатирически намекает на представителей литературного мира, выступает против нравов современного общества и насмеяется над ходячими мнениями.

Вот отрывки, в которых Сенковский-Брамбеус иронически играет со стереотипами представлений о Востоке: «Турки все делают по закону Корана, беспрестанно зывают к Аллаху, курят всегда трубку, они ленивы и грубы; Пероты навеки работают толмачами для империи Блистательной Порты». Барон, получив паспорт в Константинополь, замечает, что в листе на вид, написанном по-русски и по-итальянски, его называли, вместо коллежского, губернским секретарем, *Segretario di governo*, т. е. дали ему низший сан. Он думает о перемене документа, но скоро решает по-другому: «Греческий дворянин Болванопуло отсоветовал мне эту меру. Основываясь на доказанных на Востоке истинах, он утверждал, что девять десятых хорошего делается на свете по ошибке, а потому нельзя угадать, не послужит ли эта ошибка в мою пользу; что восточные не знают никакого толку в секретарях, ибо секретари запрещены Алкораном вместе с взятками; что турки, когда хотят сделать что-нибудь умно, всегда делают наоборот принятому в других землях порядку, и дело выходит прекрасно. Например, они читают книги с конца, от последней страницы к первой, и находят в них более смысла, нежели мы, читая их с начала, от первой страницы к последней; дома строят они, начиная с крыши, а не с фундамента; решение произносят прежде, а доказательство ищут потом и т. д. Поэтому легко может случиться, что и меня станут они уважать с того конца, — что впрочем случается с великими людьми не на одном только Востоке. Заключение Болванопуло показали мне новыми, ясными, блистательными. Я перестал думать о перемене паспорта...». Приехав к месту назначения, Брамбеус должен был предъявить документ. Турецкие чиновники спокойно сидели и курили (ведь «время там считается на трубки табака»); «на них нет никакого знака усердия, хотя они давно служат и вероятно не раз были под судом». Молодой грек «разбирает бумагу» и переводит:

“ — Он русский, то есть Москов, и называется Андрей Андреевич, то есть Андрей Андрей-оглу.

— Андарай-оглу! — воскликнули с удивлением турецкие чиновники и пустили ртом и носом по длинной струе табачного дыма. — Какое благополучное имя!

— Что касается до чина, — сказал переводчик, — то он знаменитее

баснословного Рустема и выше звезды, мерцающей в хвосте Малой Медведицы. Одним словом, губернский секретарь, *Segretario di governo*.

— Аллах! Аллах! — вскричали турки. — Но что за мудрость скрывается в этом звании?

— Это, извольте видеть, очень высокое звание, — отвечал переводчик. — *Segretario* значит по-турецки мехмери-сирр, соучастник тайн, а *Governo* то же, что девлет, правительство или благополучие. Итак, он соучастник всех тайн русского благополучия.

— Нет ни силы, ни крепости, кроме Аллаха! — воскликнули турки еще громче. — Добро пожаловать, Андарай-оглу эфенди! Взоры наши прояснились от вашего лицемерия. Извольте сесть с нами на ковре гостеприимства».

Вся Пера в волнении из-за его приезда: «Европейские турки и турецкие европейцы стараются узнать, кто я... Европейские посольства и миссии уверены, что я должен быть тайный дипломатический агент... Их драгомамы из туземцев... кружат около меня, как тени, отбираются и кашляют; я откашливаюсь им отрицательно, даю разуместь, что не покупаю чужих тайн, и они удаляются с недовольным лицом. Старые пероты ищут проведать, не приехал ли я учиться по-турецки, с тем, чтоб устранить их семейства от наследственного ремесла переводчиков, и пугают меня ужасами турецких деепричастий и арабских склонений. Миссионеры умышляют обратить меня в католическую веру. Аптекари являються с предложением: не угодно ли приказать отравить кого-нибудь? Коконы, сиречь дамы, составляют между собою адский черный заговор: женить меня на месте»¹⁰.

«Барон Брамбеус» был любимым псевдонимом Сенковского. Как объясняет Вацуру, «читатели могли, в зависимости от уровня культуры, видеть в нем либо настоящего барона, либо мистификацию, оценивать лубочность Брамбеуса или считать это серьезным псевдонимом»¹¹. Вот почему его путешествия получили огромный успех у публики.

Лица восточного мира действуют и в сочинениях Фаддея Венедиктовича Булгарина «Зуб Чингиз-хана», «Омар и просвещение»¹². В жанровом отношении эти произведения, как отметил В.Э.Вацуру, «вряд ли могут быть безоговорочно отнесены к повестям; иллюстрация некоего дидактического положения остается в них основным заданием, и... они не имеют четко разработанного сюжета»¹³.

Ряд стереотипов о Востоке мы находим и в романе Булгарина «Иван Выжигин» (1829). Автор соединяет в картине нравов все глупости заемных мнений, но без той иронии и шутовскости, которые характеризуют манеру Сенковского. Один из героев романа, Миловидов, рисует обычаи турок в дидактически-наставительном тоне: «Жизнь в Константинополе вряд ли может понравиться человеку образованному и чувствительному. Европейцы почти не имеют непосредственных сношений с турками, которые, в гордости своей и невежестве, презирают всех христиан... К тому ж образ жизни турок удаляет их от европейцев. Магометанин, если не занят какою-нибудь

государственную службой, то проводит большую часть жизни в своем гареме и не знает другого наслаждения, как курить трубку и пить кофе в кофейном доме, смотря на конец своего носа и слушая вздоры трактирных болтунов или рассказчиков, составляющих особый класс. Турки весьма скупы на слова и тогда только многоречивы, когда бранят франков, то есть европейцев, и всех гияуров, особенно раев, или христианских подданных Порты. Иногда и сам султан подвергается брани мусульман, особенно если он предпринимает какие-либо нововведения, которые всегда почитаются нарушением ислама».

Дальше сам Милюидов так описывает обитателей Перы: «Здесь живут потомки европейцев: итальянцев (большую часть венециан), илирийцев и других южных славян, армян, католиков, малого числа французов и еще меньшего англичан и немцев.... Невежество их во всем, что касается до наук и художеств, равняется турецкому, но хитрость заменяет все качества, а познание многих языков составляет всю их мудрость... Из них избираются драгоманы, или толмачи, при европейских миссиях... Перот ничего в мире не знает превосходнее своей грязной Перы, ничего величественнее турка, ничего мудрее и могущественнее султана и ничего хуже всех народов и всех людей, которые не исповедывают римско-католической веры или не имеют честь быть мусульманами»¹⁴.

По своей композиции «Иван Выжигин» – авантюрный роман, представленный как «нравственное-сатирическое» сочинение. Структура текста соблюдает традиционную схему жанра: рассказ от первого лица главного героя, бытовые картины, любовные интриги, внезапные события. Но Булгарин претендует на «высокую» задачу – обличение пороков, и посредством «бесед» и рассуждений персонажей, евангельских цитат и притч берется поучать читателя. Роман стал сразу популярным и был переведен на французский, итальянский, немецкий, английский языки.

Имена Саади и Гафиза, приведенные Кюхельбекером, не раз упоминались и Пушкиным. В частности, выдержка из Саади приводится в эпиграфе к поэме «Бахчисарайский фонтан» (1824). «Слог» персидского поэта нужен Пушкину, чтобы добиться ориентального колорита и воссоздать картину «сладостной Тавриды», «роскошного Востока»:

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали, под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья...

...Как милы темные красы
Ночей роскошного Востока!
Как сладко льются их часы
Для обожателей Пророка!

Какая нега в их домах,
В очаровательных садах,

В тиши гаремов безопасных,
 Где под влиянием луны
 Всё полно тайн и тишины,
 И вдохновений сладострастных!¹⁵

На этом фоне нарисованы портреты «грозного хана Гирея», «злого внуха», ревливой грузинки Заремы и несчастной польской княжны Марии. Зарема и Мария составляют одну из тех контрастных пар, которые присущи пушкинскому творчеству. Грузинка «для Алкорана... забыла веру прежних дней»; она «для страсти рождена», живет в «неге» и «упоеньи» земного света, царствует в гареме и господствует над сердцем Гирея до тех пор, пока хан ее не разлюбит. Княгиня, похищенная, оторванная Гиреем от семейной любви, «плачет и грустит» «в дальнем отделении» дворца, в спальне, похожей на монашескую келью, убранной христианскими символами (крестом и ликом Пресвятой Девы); она надеется только на радость загробной жизни. Противопоставление двух женских характеров обозначает также и антитезу двух различных вер, двух разных мировоззрений. Образы героев следуют романтическому клише (точнее, байроновскому прототипу), и сам Пушкин был недоволен своей работой; 14 октября и 4 ноября 1823 г., когда поэма была готова к печати, он доверительно писал Вяземскому: «Бахчисарайский фонтан, между нами, дрянь, но эпиграф его прелесть...», «Вот тебе, милый и почтенный Асмодей, последняя моя поэма... Если эти бесвязные отрывки покажутся тебе достойными тиснения, то напечатай...»¹⁶.

Два года спустя тому же Вяземскому Александр Сергеевич писал: «Кланяйся Давыдову, который забыл меня. Сестра Ольга в него влюблена, и поделом. Кстати или нет: он критиковал ей в «Бахчисарайском фонтане» Заремины очи (т.е. «пленительные очи, яснее дня, чернее ночи» — G.S.). Я бы с ним согласился, если б дело шло не о Востоке. Слог восточный был для меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным, холодным европейцам. Кстати еще — знаешь, почему я не люблю Мура? — потому что он чересчур уже восточен. Он подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиса и Магомета. Европейец и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца. Вот почему Байрон так прелестен в «Гяуре», в «Абидосской невесте» и проч.»¹⁷. А в незавершенной статье «Опровержение на критики» (1830) Пушкин сформулировал еще один отрицательный отзыв о поэме: «Бахчисарайский фонтан» слабее Пленника и, как и он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сохл»¹⁸.

Осенью 1824 г., в Михайловском, Пушкин написал «Подражания Корану». Как известно, этот цикл является свободным соединением или переработкой разных сур и мест священной книги Ислама, которую поэт читал в переводе Веревкина. Первое авторское примечание к тексту объясняет: «Многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом»¹⁹. Одновременно «речь Аллаха Магомету» становится образцом,

художественным приемом, при помощи которого Пушкин выражает – с пунктуальными автобиографическими ссылками – свои «нравственные истины», «свой Коран», собственные представления об искусстве и роли «поэта-пророка». Я имею в виду такие образы, как «зоркое гонение», «могучая власть» языка «над умами» и т. д. Конечно, можно сравнивать эти «выбранные места из Корана» с аналогичными трактовками отдельных стихов Библии (Ветхого и Нового Завета), например, о суете и кичливости человеческой жизни («суета сует», *vanitas vanitatum* – провозглашает Екклесиаст или Проповедник, 1: 2), о Воскресении и «грозном Суде», о всемогуществе Бога и атрибутах Творца и т. д.

Напомню, что жанр подражания особо распространился в литературах Древнего Востока и нес религиозно-философский характер: известные «Пятерицы» у Низами, Навои и «Семерица» Джами. В творчестве Джами и Саади встречаются общие места, излюбленные в восточной («высокой» и «народной») поэзии (мотив любви розы и соловья, метафора благоухающего сада). Второй половиной октября 1824 г. датируется и короткое сочинение Пушкина «Подражание турецкой песне»²⁰, написанное тем же размером (то есть четырехстопным ямбом), тем же стилем написана и Татарская песня, включенная в «Бахчисарайский фонтан» (т. е. в стиле «восточной народной» поэзии); кроме того, там и здесь появляется образ «девы-розы».

К приемам восточного народного сказания Пушкин приблизился в незаконченной поэме «Тазит». Из планов, сохранившихся в рукописях (по терминологии Фомичева, «краткий назывной план», «план-реализация»), а также из черновика с рисунком «Горец и монах», легко предположить, что на сцену должен был выйти некий «монах» или «миссионер»²¹. Вероятно, Пушкин стремился к изображению столкновения между суровыми обычаями Адехов и кротким Христовым учением (противопоставление двух мировоззрений мы уже подчеркивали в «Бахчисарайском фонтане»).

Кюхельбекер сперва, в апреле 1825 г., пришел в восторг от пушкинских «Подражаний Корану», но в 1835 г. эти стихи показались ему слишком остроумными, обдуманними, отделанными, рассчитанными на эффект, а потому лишены вдохновения. Причины такого переосмысления связаны с написанием Кюхельбекером поэмы «Зоровавель»²² и «Декамерона». Поэма была начата зимой 1831 г. и в июле 1832 г., по словам самого писателя, была «в руках Пушкина»²³. Работа над текстом продолжалась и после. 21 декабря 1833 г. Кюхельбекер просит прислать ему «Шах-Наме» Фирдоуси и французский, английский или немецкий перевод Корана²⁴. В это же время он читал или перечитывал «Расселас» Джонсона, «Фарис, переведенный Манасейным» (т. е. «Фарис. Арабская повесть в стихах» А. Мицкевича, в переводе П. П. Манасейна – «Сын Отечества», 1829, № 6, и «Лалла Рук» Мура²⁵. Выдержки из сур Корана (об идолопоклонниках и о запрещении вина), из Фирдоуси, из Мура читаются в примечаниях к «Зоровавелю».

В основе поэмы лежит эпизод библейской неканонической Второй Книги Ездры (3,4). Речь идет о поэтическом состязании при дворе Дария.

Три юноши, телохранители царя, после пира во дворце решают «сказать слово о том, что всего сильнее»; один написал, что сильнее вино, другой написал, что сильнее царь, а третий, то есть Зоровавель, написал, что сильнее всех женщины, а над всем одерживает победу Божья истина. В первой части кюхельбекеровского сочинения старик-мусульманин начинает историю у стены разрушенного караван-сарая, во второй — юноши поочередно развивают свою тему, а в третьей — Дарий провозглашает победителем Зоровавеля.

В период «тюрьмы и ссылки» в творчестве Кюхельбекера укрепляются религиозные мотивы: он создает «Ижорский» — «мистерию с фаустовским финалом», где смерть героя от пули исламского фанатика воплощает, по его мысли, волю Провидения, поэму о Вечном Жиде «Агасфер», роман о предопределении «Последний Колонна», представляя в качестве довода против пушкинского «Онегина» и лермонтовского «Героя нашего времени» борьбу Добра и Зла в душе современного человека.

Замысел «Декамерона» возник у Кюхельбекера, вероятно, зимой 1830 года, но осуществить издание своих сложных сочинений, обрамленных «на манер Боккаччо», ему не удалось. В 1836 г. была напечатана в Петербурге, да и то анонимно, лишь «первая глава» задуманного произведения — книжка «Русский Декамерон 1831 года», включавшая Зоровавеля в рамке прозаического текста²⁶. Вот вкратце ее содержание. Из-за эпидемии холеры графиня Ладова, ее дочь Юлия и их гости вынуждены провести осень в деревне. Здесь они по-ученому рассуждают о литературе, цитируя «Историю» Геродота, «Киропедию» Ксенофонта, «Шах-Наме» «персидского Омера» Фирдоуси, «Похождения Рустама», «Лалла Рук» Мура и «Диван» Гете. Молодой поэт Чинарский читает «свою» поэму «Зоровавель», а разговор гостей служит комментарием. Трудно западному поэту «быть истинным Гафизом, истинным мусульманским книжником», — замечает Чинарский, и барон Освальд добавляет: «Насмешки, шутки, веселость различных народов... тесно связаны с бытом каждого.., но то, что называют высоким, у всех народов одно». Что касается «повести», молодой поэт придерживался библейской «летописи» и только «местами позволял себе распространяться, объясняя мысли еврейского писателя». Князю Радомскому понравилась именно его «попытка возобновлять и приспособлять к нынешнему слогу чистые славянские речения и обороты». На самом деле, стихи поэмы, характеризующиеся усложненным синтаксисом, пестрят славянизмами и архаизмами. Не случайно Чинарский вспоминает «забытого Шихматова», а Радомский считает, что «Борис Годунов» и «Полтава» свидетельствуют о переходе Пушкина на позиции архаистов. Графиня больше всего полюбила образ старика-рассказчика, и Чинарский объясняет: «На Востоке сказочники — то же, что у итальянцев — импровизаторы, а у древних греков — рапсоды»²⁷.

В этом диалоге изложены представления Кюхельбекера о высокой и народной, восточной и русской поэзии. Двенадцатью годами раньше, в статье, опубликованной в «Мнемозине», он восхищался творчеством Шихматова: «Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания

народные – лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности»²⁸.

Примечания:

- ¹ В.К.Кюхельбекер. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 458. Персидские поэты Фирдоуси (ок. 940-1020 или 1030), Саади (1203-1292), Гафиз (Хафиз, 1325-1389), Джами (1414-1492) стали известными в России с начала XIX столетия. Роман английского писателя Сэмуэля Джонсона (Samuel Johnson, 1709-1784) "Расселас, принц Абиссинский" (1759), вышел в русском переводе в 1795 г.; "Восточная поэма" Мура (Thomas Moore, 1779-1852) состоит из четырех частей: "Хорасанский пророк под покрывалом", "Рай и пери", "Огнепоклонники", "Светоч гарема".
- ² В.Каверин посвятил Сенковскому монографию "Барон Брамбеус". См.: В.А.Каверин. Собр. соч., т. 6, М., 1966.
- ³ Полярная звезда, альманах, изданный А.Бестужевым и К.Рылевым. М.-Л., 1960.
- ⁴ А.С.Пушкин. Полн. собр. соч. В 17-ти тт. М.- Л., 1937-1957, т. 13, с. 87.
- ⁵ О.И.Сенковский. Сочинения Барона Брамбеуса. М, 1989, с. 7.
- ⁶ См. напр.: Supplement a l'histoire generale des Huns, des Turks et des Mongols, St.Peterbourg, 1824; Papyri aegypticae exemplu, Cracovia, 1827.
- ⁷ Современник. Литературный журнал, издаваемый А.С.Пушкиным. Факсимильное изд. М., 1987, т. 1, 1836, с. 192-225.
- ⁸ См.: А.С.Пушкин. Полн. собр. соч., т. 16, с. 55-56; Современник, т. 3, 1936, с. 321-329 и Приложение к факсимильному изданию., с. 177-178.
- ⁹ Л.А.Черейский. Пушкин и его окружение. Л., 1988, с. 394-395.
- ¹⁰ См.: Сочинения Барона Брамбеуса, *ibid.*, с. 48-52.
- ¹¹ Русская повесть XIX века. Л., 1973, с. 220.
- ¹² Жизнь и деятельность Булгарина подробно исследовал А.И.Рейтблат в ряде статей и кн.: Видок Фиглярин. М., 1998. Со своей стороны, я рассматривала творчество писателя в свете современных ему литературных

споров в кн.: Giacomina Strano. Faddej Venediktović Bulgarin. Polemica e parodia in Russia negli anni '20 e '30 dell'Ottocento, Caltanissetta, Sciascia editore. 1998.

¹³ Русская повесть XIX века, с. 221.

¹⁴ См.: Ф.Булгарин. Сочинения. М., 1990, с. 163-164.

¹⁵ А.С.Пушкин. Полн. соб. соч. т. 4, с. 162-163; Доклады научной конференции по этой теме собраны в кн.: Пушкин и Крым. Симферополь, 1989.

¹⁶ Ibid., т. 13, с. 70, 73.

¹⁷ Ibid., т. 13, с.160.

¹⁸ Ibid., т. 11, с. 145.

¹⁹ Ibid., т. 2, с. 318; см. также: Д.И.Белкин. Поэтика авторских примечаний в цикле "Подражания Корану". IN: Пушкин. Проблемы творчества, текстологии, восприятия. Калинин, 1989.

²⁰ Ibid., т. 2, ч. 1, с. 301.

²¹ Ibid., т. 5, с. 336, 368; С.А.Фомичев. Замысел и план. Из наблюдений над рукописями Пушкина. IN: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 24, Л., 1991, с. 8, 12.

²² В.К.Кюхельбекер. Путешествие, *ibid.*, с. 363.

²³ В.К.Кюхельбекер. Избр. произв. В 2-х тт. М.-Л., 1967.

²⁴ В.К.Кюхельбекер. Путешествие, *ibid.*, с. 161.

²⁵ Литературное наследство, т. 59, 1, М., 1954, с. 419.

²⁶ В.К.Кюхельбекер. Путешествие, *ibid.*, с. 91, 292.

²⁷ Ibid., с. 503-518.

²⁸ Ibid., с. 458.

A.Bronstein (Netanya)

Трансформация легенды Фонтана слез

(Из комментариев к поэме А.С.Пушкина "Бахчисарайский Фонтан")

В письме к Дельвигу Пушкин говорит, что прежде слышал о странном памятнике влюбленного хана, имея в виду Фонтан слез. И в этом же письме: "Что касается до памятника ханской любовнице, о которой говорит Муравьев-Апостол, я о нем не вспомнил, когда писал свою поэму, а то бы непременно им воспользовался". В первом черновом варианте письма поэт пишет, что и не знал о существовании мавзолея¹.

О каком же памятнике говорит Пушкин? Парадокс заключается в том, что мавзолей (дюрбе) женщины по имени Диляра-Бикеч упоминали почти все путешественники, побывавшие в Бахчисарайском дворце. Но легенду о романтической любви хана связывали только с дюрбе, а не с Фонтаном слез, который, кстати, тогда и не носил этого названия.

У И.М.Муравьева-Апостола читаем: "...безотрадный Керим соорудил любезной памятник сей (дюрбе — А.Б.), дабы ежедневно входить в оный и утешаться над прахом незабвенной"².

Автор "Путешествия по Тавриде" пишет и о фонтане, даже приводит перевод надписи на нем, но никак не соотносит его с легендой.

У Г.В.Герасова, путешествовавшего по Крыму почти в то же время, что и Раевские с Пушкиным, о легенде вообще ничего не говорится³. Одно из первых воспоминаний о таинственной любви хана Крым-Гирея мы встречаем у английской путешественницы Э.Кравен еще в 1786 г. (за год до приезда в Крым Екатерины II). Но она пишет только о мавзолее: "Из своих окошек я увидела род купола, который возбудил во мне любопытство, и узнала, что хан соорудил его в память своей жены христианки, которую так

нежно любил, что и по смерти ее не мог утешиться. ... По чувствительности этого татарского хана я заключила, что он имеет сердце, достойное быть любимым христианской супругою"⁴. Через семь лет, в 1793 г. академик П. Паллас писал об этом дюрбе: "Над верхним фруктовым садом стоит куполообразный мавзолей с зеленым шаром над куполом: здесь похоронена грузинка, жена храброго Крым-Гирея"⁵. Фонтан слез Паллас особо не выделяет, он упоминает его наряду с другими достопримечательностями дворца: "Здесь и находится вход в самый дворец, через первые сени направо, в углу, в которых плещет фонтан"⁶.

П. Сумароков тоже не связывает этот фонтан с легендой, но, как и его предшественники, пишет о каменном куполе, "воздвигнутом над прахом одной ханской жены Христианки, которая им страстно была любима"⁷. Таким образом, легенда о таинственной любви хана Крым-Гирея рассказывалась в Бахчисарае в XVIII в. Каково же её происхождение?

В странах Востока, в том числе и в Крыму, были хорошо известны сюжеты, связанные с любовью правителя к христианке. Так, в Турции и других восточных регионах большой известностью пользовался дестан (дастан) "Керем и Аслы". В основе этого произведения — трагическая история любви сына хорезмского правителя Керема и дочери христианского священнослужителя армянина Аслы. На территории Бахчисарая находились два памятника, связанные с именем одной и той же женщины. Это Эшиль-Джами (Зеленая мечеть), в одной из настенных надписей которой упоминалось её имя: "Да будет милосердие Божие над Диларою..." Второй памятник — то самое дюрбе, о котором шла речь, с надписью: "Молитва за упокой души усопшей Дилары-Бикеч"⁸. Почти все путешественники в XVIII в. и в начале XIX в. вспоминали бахчисарайскую легенду, связанную с загадочной любовью хана Крым-Гирея. Большинство из них полагали, что женщина была христианкой. Расхождения возникали в отношении её национальности. Выдвигались различные версии. Наиболее известны мнения по этому вопросу И. М. Муравьева-Апостола и А. Мицкевича. "Странно очень, — писал Муравьев-Апостол, — что все здешние жители непременно хотят, чтобы эта красавица была не грузинка, а какая-то Потоцкая, будто бы похищенная Керим-Гиреем. Сколько я не спорил с ними, сколько не уверял их, что предание сие не имеет никакого исторического основания и что во второй половине XVIII в. не так легко было татарам похищать полячек, все доводы мои оставались бесполезными, они стояли на одном: красавица была Потоцкая". Муравьеву-Апостолу возражал Адам Мицкевич: "Не знаем, на чем основывается его мысль, так как утверждение, что татарам в середине XVIII века нелегко было бы взять в плен невольницу из рода Потоцких, не убеждает... В Польше существует много шляхетских семей, носящих фамилию Потоцких, упомянутая невольница не обязательно должна была принадлежать к знаменитому роду владельцев Умани, которые меньше были доступны нападениям татар и казаков"⁹. Сюжет о таинственной любви хана к

чужеземке к концу XVIII в. передавался в разных вариантах. Так, И. Федоров приводит воспоминания некоего полковника Х-ры, грека по происхождению. По его версии, невольницей Крым-Гирея была гречанка Диона Хионис из Салоников, которая случайно попала в ханский гарем. Хан назвал ее Диларою. Интересно, что имя матери Дионы было Мария¹⁰. Некоторые посетители дворца, как и Муравьев-Апостол, считали, что легендарная возлюбленная хана была грузинкой. Такого мнения придерживался, например, Б.Л.Недзельский. При этом он уточнял: "Ни о Диларе, ни о любви к ней хана мы нигде не находим никаких исторических свидетельств, и лишь надписи на необычном для ханских наложниц мавзолее дает возможность предполагать, что какая-то Дилара, по всей вероятности, как называет ее имя, грузинка по происхождению, а следовательно, быть может, христианка, была любимицей хана"¹¹.

Версия о польском происхождении таинственной возлюбленной крымского хана имеет некоторые основания. Первое упоминание о польской девушке, которая попала в Бахчисарай, связано с именем хана Фехт-Гирея, правившего с 1736 по 1737 г. "Дело в том, что Фехт-Гирею досталась в подарок пленная девица, дочь польского боярина, в которой предполагают прославленную в народной молве и в поэзии Марию Потоцкую, — писал историк В.Д.Смирнов, — она некоторое время прожила в качестве невольницы... в доме Фехт-Гирея. Но так как польская боярынька, говорят крымские историки, не была сподоблена истинной веры мусульманской, да красотою тоже не была наделена, то Фехт-Гирей счел за лучшее променять ее на выкупное золото"¹². Смирнов почерпнул эту историю из рукописного трактата на турецком языке "Семь планет", автором которого был крымский историк Сейд-Мухаммед-Риза, живший в первой половине XVIII в. В 1824 г. экземпляр "Семи планет" был куплен казанским муллою у одного бухарского паломника, возвращавшегося из Мекки через Турцию, где он, по-видимому, и приобрел эту рукопись.

В 1832 г. профессор казанского университета Мирза-Казембек издал ее со своим предисловием с таким заглавием: "Асеб о-сееяр или Семь планет, содержащих историю крымских ханов от Менгли-Гирей хана I до Менгли-Гирей хана II, т.е. с 871/1466 по 1150/1737 г. Сочинение Мухаммеда Ризы императорским Казанским университетом, под наблюдением Мирзы Казембека, Адъютант Профессора оного университета, Великобританского и Ирландского королевского Азиатского общества члена"¹³. Казембек пытался отыскать сведения об авторе этого трактата и найти еще один экземпляр "Семи планет", но обращение к муфтиям Уфимскому, Казанскому и Астраханским ахунам ничего не дало. Он обратился также к Таврическому муфтию и, чтобы получить более верный ответ, просил "г. Попечителя прибегнуть в сем случае к посредству Таврического гражданского губернатора"; о чем он рассказал в предисловии к изданному им трактату "Семь планет". Через год губернатор дал ответ, что у муфтия требуемой книги не было, и

отыскать ее муфтий нигде не мог. Он прибавил, что "за увольнением муфтия, он писал о том же его преемнику Кады-Эскеру... ответа не получено"¹⁴. Можно предположить, что уже во второй половине XVIII в. рукопись Мухаммеда Ризы в Крыму была забыта, но отголоски ее, трансформировавшись, бытовали в устных преданиях крымских татар. "Польская боярынька" превратилась в Марию Потоцкую, а любовную историю стали связывать не с именем Фехт-Гирея, который правил всего год, а с личностью Крым-Гирея, одного из самых известных крымских ханов. С. Сестренич-Богуш так характеризовал его: "...редко видели, чтобы возводили на престол столь молодого Хана, как Керим-Гирей, которому едва было сорок лет... Природа наделила Керима телесною силою, стройным станом и величественным лицом; она не отказала ему ни в чем со стороны приятности и ума... Вообще, хотя он был сердит и вспыльчив, однако его добрые качества много превышали его недостатки, потому что были умеряемы чрезвычайной любовью к справедливости". О смерти Крым-Гирея (предполагают, что он был отравлен по указанию турецкого султана) историк рассказывает почти, как о героях Древнего Рима: "Керим умер при приятном звуке некоторых инструментов, чтобы заснуть, говорил он, веселее"¹⁵.

Дюрбе Диляры-Бикеч и мечеть Эшиль-Джами — памятники, датированные временем правления Крым-Гирея, — придали легенде реальное основание. А после выхода в свет пушкинской поэмы в круг памятников, связанных с легендой, вошел и Фонтан слез, который постепенно отодвинул на задний план другие реалии, якобы подтверждающие действительное существование ханской возлюбленной.

О том, что Пушкин увидел во дворце, мы знаем очень мало. Отдельные исследователи утверждали, что осмотр дворца поэтом был поверхностным и неполным. П. В. Анненков писал: "Бахчисарай был особенно несчастлив. Пушкин прибыл туда опять больной лихорадкой и едва посмотрел на ржавую трубку **знаменитого фонтана**, из которой капала вода. В развалины гарема и на ханское кладбище его повели уже насильно"¹⁶. Здесь Анненков неточен. До выхода пушкинской поэмы **фонтан не был знаменит, и никто из посетителей дворца не связывал его с легендой**. Усилившаяся болезнь помешала поэту полностью пройти традиционным маршрутом по дворцу, и поэтому он не смог увидеть мавзолей Диляры-Бикеч, о чем Пушкин и говорит в письме к Дельвигу (декабрь 1824 г.). Вопреки утвердившемуся в исследовательской и краеведческой литературе мнению о том, что из-за болезни Пушкин мало что увидел в Бахчисарае, мы считаем, что это не совсем так: поэту удалось довольно много увидеть и понять во дворце. В этом убеждает текст поэмы "Бахчисарайский фонтан", письмо к Дельвигу и стихотворение 1824 г. "Фонтану Бахчисарайского дворца". Кроме того, Пушкин возвращается к теме Бахчисарая в лирике в более поздний период и в "Евгении Онегине".

Принимал во дворце и сопровождал Пушкина и Раевских местный полицмейстер И. Д. Ананьич, который 17 июня 1820 г. был назначен смот-

рителем Бахчисарайского дворца. Ананьич заказал местному мулле переводы надписей на стенах дворца, фонтанах и ханском кладбище. Содержанием этих переводов он делился с посетителями дворца. Ананьич по долгу службы и просто из любознательности пытался получить какие-то знания о дворце. Несомненно, он знал легенду о Диляре-Бикеч и, как и его предшественники, пересказывал ее гостям дворца. С именем полицмейстера Ананьича связана и фраза из письма Пушкина к Вяземскому от 4 ноября 1823 г.: "...прилагаю при сем полицейское послание, яко материал: почерпни из него сведения (разумеется, умолчав об их источнике)". Что касается содержания этого документа, то сведений у нас никаких нет. Гипотетически можно предположить, что "полицейским посланием" Пушкин называет переводы надписей дворца. Один такой экземпляр, по всей видимости, был у Муравьева-Апостола, и он публикует эти переводы в "Путешествии по Тавриде". Возможно, что "полицейским посланием" поэт называет и бахчисарайскую легенду. В черновом варианте письма к Вяземскому после "послания" — следующее предложение, которое в какой-то степени говорит о содержании "полицейского послания": "[Тут мне кажется можно наделать] [соединиться] [...прелесть.... со цветом пустыни] [тут целая поэма]"¹⁷. Легенду о таинственной возлюбленной крымского хана рассказывали во дворце с XVIII в. и всегда связывали ее с мавзолеем Диляры-Бикеч. Пушкин же писал: "Я прежде слышал о странном памятнике влюбленного хана. К** поэтически описывала мне его, называя la fohtaihe des larges". Это описание поездки в Крым было сделано в декабре 1824 г. для альманаха Дельвига "Северные цветы" и опубликовано там в феврале 1826 г. под заглавием: "Отрывок из письма А.С.Пушкина к Д.". Биографы и комментаторы не раз пытались найти имя женщины, рассказавшей Пушкину легенду о Фонтане слез. П.И.Бартенев высказал предположение, что буква К** "поставлена в печати, может быть, для прикрытия"¹⁸. Поиск адресата "утаенной любви" усложнялся еще и тем, что в черновом варианте письма Пушкин говорит о К** в мужском роде. Только в белом тексте поэт заменил мужской род женским¹⁹. "Отрывок из письма к Д." в академических изданиях всегда публикуется не в томе писем, а в разделе "Путешествия" (Ср. письмо к брату Л.С.Пушкину от 24 сентября 1820 г., близкое по содержанию). Письмо к Дельвигу — литературное произведение, которое тщательно готовилось к печати. Сохранились два черновых варианта этого письма. Поэтому можно считать, что упоминание о К**, рассказавшей поэту легенду о Фонтане слез, — литературный вымысел, а саму легенду Пушкин, как уже было сказано, услышал в Бахчисарае от полицмейстера И.Д.Ананьича, который принимал во дворце известного героя генерала от инфантерии Н.Н.Раевского со спутниками. После выхода "Бахчисарайского фонтана" легенда получает новую жизнь. Поэма сделалась как бы путеводителем по дворцу, а центром внимания стал Фонтан слез.

В.А.Жуковский побывал в Бахчисарае в 1837 г. уже после гибели Пушкина. В дневнике Жуковского лаконичные записи: "9 (сентября)... Дворец.

Осмотр горниц ночью. Двор. **Пушкина фонтан**. 10, пятница... Поправка дворца. **Фонтан Пушкина**. 11, суббота... Чтение "Бахчисарайского фонтана"²⁰. Все посетители дворца постоянно цитировали или вспоминали пушкинские строки. Постепенно легенда о Фонтане слез стала обрастать новыми, ничем не обоснованными подробностями и деталями. Например, О. Шишкина, побывавшая в Бахчисарае в 1845 г., говорит, что во дворце показывают "две небольшие горницы с особым входом, будто бы принадлежавшие Марии Потоцкой, о которой беспрерывно вспоминают в Бахчисарае". Появилась легенда, что Малая дворцовая мечеть была превращена в "церковь для любимой жены Марии, как назвал ее Пушкин, или Дилары, как зовут татары"²¹. Даже во второй половине XIX в. рассказывали о комнатах Потоцкой и ее молельне. В "Воспоминаниях о Крыме" княгини Е. Горчаковой мы встречаем тот же сюжет, даже найдена "темница", где якобы сидела взаперти Мария Потоцкая: "внизу, но с противоположной стороны дворца, большая круглая комната, или ротонда: это темница Марии Потоцкой, в которой она томилась почти год, пока ее не извела ее соперница Феря, любимая жена хана. Эта легенда, сохранившаяся до сих пор в татарском народе, как предание, и так поэтично передаваемая нам в "Бахчисарайском фонтане"²². В книге С. Филиппова "По Крыму" путешественникам тоже рассказывают о "сопернице Феря", темнице Потоцкой, но "темницей" у Филиппова стала почему-то Малая дворцовая мечеть"²³.

Интересно, что во второй половине XIX в. в легендах, связанных с Фонтаном слез и романтической любовью хана к девушке-христианке, появляется новое имя — Феря. В путеводителе, изданном в 1871 г., впервые упоминается это имя: "Происшествие, рассказанное Пушкиным, сохранилось доселе в татарском народе как предание и передается старожилками так: Зарема называлась Феря. Хан любил ее больше других жен, но когда привезли ему чужую пленницу, неизвестно какую, только не татарку, то он оставил Ферю, имя новой пленницы ему не понравилось и он сказал: да будешь ты отныне Диляра-Пикеч, что значит княжна (Бек — князь, пикеч — княжна), украшающая сердце. Она скоро умерла, потому что ее извела Феря, и Фери скоро за это не стало. Хан построил над прахом Диляры-Пикеч надгробный памятник"²⁴. В переводе с крымско-татарского "Феря" (Ферах) — значит "победитель". По-видимому, в устных преданиях крымских татар во второй половине XIX в. сочувствие и симпатию вызывала отвергнутая, но не сдавшаяся женщина их веры, а не чужестранка. Имя Ферах неоднократно встречается в эпитафиях на ханском кладбище Бахчисарайского дворца. Одна из этих поэтических эпитафий в аспекте трансформации легенды может представлять определенный интерес: "О сердце! *Не верь суетному миру* (Здесь и далее курсив наш — А.Б.), рано или поздно ты *раскаешься наконец: увидишь, что этот мир вероломен, что он беспрестанно смеется тебе в глаза и тебя унижает*. Много в мире было царей: все они переселились в вечность. Ферах-султаны-ханым, оставив свет счастья, пора-

зила нас горестью. На двенадцатом году жизни она неожиданно испила сладость смерти. Где этот молодой отпрыск райского сада, этот алмаз, перл чистоты, кипарис, вертоград скромности, эта несравненная жемчужина мудрости? Солнце это, взглянув на быт мира, равнодушно скрылось за облаками. И так, да осветит ее Бог светом славы, *да простит ей прегрешения ее* и помилует. Хронограмма ее: ангел прилетел и улетел; рай стал жилищем Ферах-султаны²⁵. В сюжетную схему легенды укладывается и "суетный, вероломный мир", который посмеялся над любовью героини и унизил ее, и ранняя смерть ее, и просьба к Богу простить ей "прегрешения".

Пушкинская поэма, которая была известна всем в Бахчисарае (даже те из местных жителей, кто не владел русским языком, знали ее содержание в привязке к Фонтану слез, а сторожа дворца рассказывали посетителям свои версии сюжета), книги путешественников, восточный фольклор — все это смешивалось в восприятии гостей дворца. Так, Г.П. Данилевский в "Письмах из степной деревни" вспоминал: "К моему несчастью, я познакомился в Бахчисарае с одним муллою. Мулла был величайший скептик и совершенно разочаровал меня. Он, как дважды два — четыре, доказал мне, что никакой Марии Потоцкой никогда не было в султанском гареме, что Зарема существовала только в поэтическом воображении русского поэта. Он объяснил, что предание, рассказанное в "Бахчисарайском фонтане", — выдумка дворцовых сторожей. Не знаю, насколько это верно, но один сторож вывел меня из терпения. Он мне объяснил, как в одно утро Мария мылась у фонтана, как Зарема шмыгнула из-за угла и пырнула ее ножом в бок! ...Его выдумки совершенно охладили мою фантазию"²⁶. Е.Марков в "Очерках Крыма" писал: "Солдат-чичероне только входил в новую комнату, вдруг разом вытягивался во фронт, сдергивал с себя шапку и произносил каким-то торжественным голосом: "Комната Марии Потоцкой: государыня-императрица изволила останавливаться в таком-то году"²⁷. В краеведческой и даже исследовательской литературе появилась версия, что Фонтан слез вначале находился у мавзолея Дилиры-Бикеч, а оттуда во время ремонта дворца к приезду Екатерины II был перенесен и поставлен в Фонтанном дворике. Хотя никаких документальных подтверждений, связанных с первоначальным месторасположением Фонтана слез, разыскать не удалось. Тем не менее, уже в публикациях первой половины XIX в: авторы уверенно говорят, что "Крым-Гирей-хан, построив памятник над прахом любимой жены ... может быть, христианки, соорудил возле этого мавзолея великолепный фонтан". Это пишет Ф. Домбровский в 1849 г. в журнале "Современник". Другой автор в статье "Поездка в Крым в 1836 году" объясняет, почему фонтан первоначально находился у мавзолея Дилиры-Бикеч: "Владельцы Крыма и по смерти хотели у своих гробов иметь журчащую воду"²⁸. Таким образом **соединились два основных объекта различных вариантов легенды: в до-пушкинском варианте мавзолеем Дилиры-Бикеч и пушкинский Фонтан слез.**

"Бахчисарайский фонтан" Пушкина имел такую силу воздействия на читателей, что героиня легенды в их сознании полностью была вытеснена

конкретной пушкинской Марией, которую воспринимали как историческое лицо. Возникла психологическая потребность связать ее существование не только с мавзолеем и фонтаном, но и с другими реалиями дворца. Поэтому во многих путеводителях прошлого века фигурировали "молельня христианки" (Малая дворцовая мечеть), "личные покои" Потоцкой (две проходные комнаты на втором этаже дворца, перестроенные к приезду Екатерины II) и "темница" (скорее всего, беседка Селямет-Гирей-хана). Можно проследить логику этих привязок. Так, Малая дворцовая мечеть стала "молельней христианки" из-за близости к Фонтану слез; в одной из проходных комнат, ставших "личными покоями" польской княжны, над камином есть знак, похожий на крест, а беседка-ротонда превратилась в "темницу" из-за отдаленности от основных построек дворца. Пушкин воспользовался легендой "на правах поэта, как своего рода фольклорным материалом"²⁹, но его поэма породила новый пласт местного фольклора, и теперь нелегко разобраться, что послужило причиной, а что явилось следствием, и это еще раз подтверждает мысль о том, что Пушкин — великий поэт-мифотворец.

Неподготовленных к восприятию восточной культуры посетителей Бахчисарайского дворца Фонтан слез удивлял и даже разочаровывал. "Это не был сноп струй, устремленный ввысь и рассыпавшийся брызгами над широким бассейном. Приземистое и грузное сооружение, напоминавшее камин, было вделано в стену полутемного скрытого дворика, как небольшая молельня или усыпальница"³⁰. Такое разочарование во многом объясняется различием традиций устройства фонтанов в Европе и на Востоке, что, в частности, отмечал еще в 20-е годы нашего века искусствовед М. Гинзбург: "Римлянин ставит шумные и грандиозные фонтаны на открытых площадях и улицах. Татарин помещает свои уютные источники внутри помещения, дворов, создавая особый тип *фонтанов павильонных или фонтанных дворов*... Он не только стремился наполнить ими шумную площадь или оживленную улицу, сколько старался создать замкнутый уединенный уголок, скрытый от внешнего мира"³¹. Эту специфическую особенность восточных фонтанов Пушкин сумел прочувствовать в своей поэме:

**И в память горестной Марии
Воздвигнул мраморный фонтан,
В углу дворца уединенный.**

Кроме хорошо известных в европейских странах фонтанов-водомеров, было еще несколько типов фонтанов, каждый из которых имел свое функциональное назначение: это — "чешме" (источник); "абдез", или "мазгуп" (для омовения); "себил" (святой). Фонтаны "себилы" иногда ставились в память об умерших. (В 1828 г. на деньги, собранные крымско-татарской общиной, на территории Бахчисарайского дворца был сооружен фонтан, посвященный памяти умершего императора Александра I). Такого типа фон-

таны помещались в людных местах, около мечетей или кладбищ. В Фонтанном дворике Бахчисарайского дворца есть Золотой фонтан, построенный в правление хана Каплан-Гирея в 1733 г. Судя по надписи в его верхней части: "Каплан-Гирей-хан, сын Хаджи-Селим-Гирея, да помилует Бог его и родителей его", — и по местоположению — рядом с Малой дворцовой мечетью — поставлен он в память об умерших родителях хана. Несомненно, Пушкин видел этот фонтан, а сопровождавший его и Раевских полицмейстер-смотритель дворца И.Д.Ананьич зачитал или пересказал им перевод содержания надписи на фонтане.

О том, какое значение в культуре Востока имеют фонтаны, поэт знал. Об этом можно, в частности, судить по различным редакциям стихотворения "Стамбул гяуры нынче славят". В 1830 г. Пушкин писал:

Постимся мы: струею трезвой
Одни фонтаны нас поят

В "Путешествии в Арзрум", изданном через пять лет, поэт выдает это стихотворение за начало сатирической поэмы, сочиненной янычаром Амином-Оглы. В тексте есть изменения:

Постимся мы: струею трезвой
Святые воды нас поят.

Во второй редакции стихотворения образ фонтана конкретизирован: речь идет о святых фонтанах-себилах. В незавершенных стихотворениях "Пока супруг тебя, красавицу младую...", "Сей белокаменный фонтан..." поэт опять говорит о святых фонтанах-себилах.

В "Бахчисарайском фонтане" хан Гирей не представляется Пушкину диким варваром. Поэт не судит его с высоты той цивилизации и культуры, которую представляет сам, понимая, что воинственный правитель является носителем и продуктом той цивилизации и культуры, которая живет по совершенно иным законам, нежели европейская. Смерть Марии заставляет Гирея страдать. Зачем ему прекрасный дворец, богатство, победы в войнах, если он не сумел удержать главного — своей любви? Вначале хан пытается заглушить боль утраты способами, привычными в его среде: "злой набег в чужой предел", "бури боевые", "сечи роковые", но это не помогает. Мечь (казнь Заремы) тоже не приносит Гирею удовлетворения. Тогда хан "в память горестной Марии Воздвигнул мраморный фонтан". Ведь "всякий мусульманин, который хотел сделать доброе дело для спасения своей души и успокоения душ своих умерших родителей, строил фонтан, где текла чистая и годная для питья вода"³². Но как известно, Фонтан слез никакого отношения к памяти умерших не имел. Он был поставлен в честь хана Крым-Гирея, судя по надписи на фонтане: "Попечительным старанием своим он открыл славный ток воды". Речь идет о том, что хан, скорее всего, способ-

ствовал проведению водопровода в Бахчисарае. На востоке — это большое благодеяние. На счету Крым-Гирея было много военных подвигов. Война, набеги — рутинная работа для восточного правителя. Но провести воду!

В пушкинских "Подражаниях Корану" говорится об этом:

Не я ль в день жажды напоил
Тебя пустынными водами —

это "говорит Бог человеку и гордится этим, как высшей милостью, дарованной им смертным. Это действительно Восток, Аравия. Ведь самое представление это могло родиться только в народе, для которого вода — драгоценность, в народе пустыни и никак не в сознании, например, русских людей, у которых река или озеро — где угодно, под боком"³³.

Пушкин от Ананьича знал, какой текст содержит надпись на Фонтане слез. А через четыре года "Путешествие по Тавриде" И.М.Муравьева-Апостола "оживило... много воспоминаний"³⁴. В книге Муравьева-Апостола приводится полный перевод надписи на Фонтане слез (Кстати, это первый из известных нам переводов на русский язык), и из строк стихотворения "Фонтану Бахчисарайского дворца" тоже видно, что поэт был знаком с переводом надписи на Фонтане слез:

Фонтан любви, фонтан печальный!
И я твой мрамор вопрошал:
Хвалу стране прочел я дальней;
Но о Марии ты молчал...

В переводе надписи на Фонтане слез, который приводится Муравьевым-Апостолом, упоминаются города Шам и Багдад, а в сносках автор писал: "Я оставил Шам так, как он написан в переводе; но какой тут город разумеется, этого отгадать не могу"³⁵. Шам в переводе с арабского — Сирия, Дамаск. Отсюда у Пушкина строки о стране "дальной".

При публикации первого издания "Бахчисарайского фонтана" в 1824 г. в приложении к поэме была напечатана "Выписка из Путешествия по Тавриде" И.М.Муравьева-Апостола", а вместо предисловия был помещен Вяземским его манифест романтизма, который так и назывался: "Вместо предисловия. Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова". П.А.Вяземский писал: "Предание, известное в Крыму, и поныне служит основанием поэмы ...сие предание есть достояние поэзии, и наш поэт очень хорошо сделал, присвоив поэзии Бахчисарайское предание и обогатив его правдоподобными вымыслами"³⁶. Вяземский-издатель в "Выписку из путешествия по Тавриде" не включил перевод надписи на Фонтане слез, которую приводит Муравьев-Апостол. То, что этот перевод не попал в "Выписку...", можно объяснить. В надписи ничего не говорится о таинственной возлюбленной хана, а это, как предполагал Вя-

земский, слишком прозаически разрушило бы "поэзию бахчисарайского предания", что не соответствовало бы романтической задаче. Поэтому появляется и просьба Пушкина воспользоваться "полицейским посланием" Ананьича, но умолчать об источнике этого послания. Ведь в поэме:

Младые девы в той стране
Преданье старины узнали
И мрачный памятник оне
Фонтаном слез именовали.

Легенда, рассказанная "младыми девами", а не государственным чиновником И. Д. Ананьичем, больше соответствовала романтической поэзии "бахчисарайского предания". А К**, в результате тщательной литературной обработки "Отрывка из письма к Д" из мужчины "превратилась" в женщину, т.к. бахчисарайское предание после выхода "Бахчисарайского фонтана" все больше и больше обогащалось "правдоподобными вымыслами", и не без помощи самого Пушкина.

Рассмотрим один из элементов фонтана, получивших, благодаря Пушкину, одну из самых известных мифологических трактовок: соединение креста и полумесяца в навершии памятника. Создавая сложный, неоднотонный, укрупненный характер Гирея, Пушкин поднимается до шекспировских высот. И в этой связи особенно убедителен вызов, который его герой осмеливается бросить высшим силам. Если, как кажется Гирею, различие вероисповеданий не дает соединиться с любимой, то он дерзко соединяет крест и полумесяц на Фонтане слез. Здесь мы встречаемся с одним из интереснейших примеров различия в понимании художественных и научных истин. Изображения, похожие на кресты, встречаются на архитектурных памятниках мусульманского зодчества. Такие изображения сохранились и в Бахчисарайском дворце. В одной из проходных комнат в личных покоях ханов (в так называемой комнате Марии Потоцкой) над камином сохранился крест, но он появился там во время "полуевропейских переделок" к приезду Екатерины II. Эти "переделки" вызывали у поэта лишь досаду. Знак, похожий на крест, есть и внутри алама (полумесяца) над куполом Малой дворцовой мечети ("молельни", или "темницы" Потоцкой). Такой же знак был до недавнего времени над гробницей Диляры-Бикеч. А "крест и магометанская луна" на Фонтане слез прекрасно укладывались в сюжетную схему легенды. Воздействие пушкинского "Бахчисарайского фонтана" было таким сильным, что никто не отрицал реального существования героев поэмы в ханском дворце. Сомнения вызывали некоторые детали. Например, ученый-этнограф В. Пассек в 30-е годы XIX в. писал о Фонтане слез: "наверху сделано украшение, похожее на луну с крестом, или с цветком в середине", а далее автор говорит: "Нет вероятия, что хан татарский, поклонник Мугамеда, решился для женщины, как бы ни любил ее, осенить луну знамением креста". Пассек,

предположив, что украшение похоже на цветок розы с двумя листьями, категорически не отрицает наличие креста и полумесяца на навершии фонтана. Ссылаясь на мнение тогдашнего зрителя дворца Е. Булатова, он допускает, что это "хитрое дело греческих мастеров, которые часто занимались работами у татар"³⁷. Легенда о "хитром деле греческих мастеров" бытовала в мусульманском и христианском мире. Турецкий исследователь Джелал Эссад приводит ее вариант, относящийся к строительству мечети Сулейманиэ в Стамбуле: "Существует легенда, что грек-каменщик, работавший при постройке мечети, тайно вырезал на... камне, предназначенном для михраба (молитвенной ниши в мусульманских культовых сооружениях — А. Б.), маленький крест. Каменщик был казнен в присутствии страшно разгневанного султана, а порфиновую плиту, уже непригодную для самой мечети, положили перед входом в главный корабль, повернув сторону, украшенную крестом, к земле"³⁸. Эссад называет эту легенду "просто клеветой", объясняя, что в других мечетях у дверей, где проходит много народу, можно часто увидеть порфиновые плиты как более прочные.

В исламе никогда не было сочетания креста и полумесяца, как в христианстве. Современный исследователь Л. Н. Малиновская, анализируя текст надписи на Фонтане слез, утверждает, что автор стихов и строитель фонтана имели отношение к суфизму, а знак в виде креста она рассматривает как **трехлепестковый произрастающий колос** — символ жизни и вечности³⁹. Не оспаривая предыдущих версий, мы выдвинем и другое толкование: фигурка на навершии фонтана похожа и на птицу с распростертыми крыльями.

В раннемусульманской мифологии обитаемая часть мира представлялась в виде пятичастного образа птицы с головой, грудью двумя крыльями и хвостом. Голова ее — Мекка, Медина и Йемен; грудь — Сирия и Египет; правое крыло — Ирак и т. д. На мировом Древе, или Древе жизни, место птицы — на вершине, а в качестве Птицы мирового Древа в каждой конкретной традиции обычно выступает наиболее царственная птица, чаще всего — орел (в странах Средиземноморья изображение орла символизировало власть. См.: Рим, Византия, Мангупское княжество в Крыму... и заимствованный двуглавый орел на гербе России). "Птица на мировом Древе обозначает верх и в этом смысле противопоставлена животным классификаторам низа — хтоническим животным, прежде всего змее"⁴⁰. На верхней части Древа мирового изображаются птицы, иногда две — симметрично, или одна — на вершине, а в нижней части можно увидеть змей, лягушек, мышей, бобров... Бахчисарайский Фонтан слез украшен растительным орнаментом, который встречается в искусстве ислама как символ райского сада. Предположительно растительный орнамент можно рассматривать и как символическое изображение мирового Древа, и на нем вполне уместна фигурка птицы. В нижней части фонтана есть две спирали, в которых можно усмотреть стилизованное изображение змей.

Значение символики на Фонтане слез нуждается еще в дополнительных комплексных исследованиях историков, филологов, искусствоведов. Но в контексте поэмы важно именно пушкинское видение символики: "крест и магометанская луна" как основные обозначения противостоящих религий, различных культур, противоборствующих народов. В "Бахчисарайском фонтане" Пушкин не навязывает нам взгляд на рассказанную им историю как на узко этническую ситуацию. Поэт хотел, чтобы мы увидели трагедию общечеловеческого уровня, в которой объединяются такие, казалось бы, несовместимые понятия, как Запад и Восток.

Примечания:

Все цитаты из сочинений Пушкина, за исключением специально оговоренных, даются по изданию: А.С.Пушкин. Полное собр. соч. В 10-ти тт. М., 1962-1966.

- ¹ А.С.Пушкин. Письма. Под редакцией Б.Л.Модзалевского. В 3-х т. М.-Л., 1923-1933 [Репринт], т. I, с. 107, 110.
- ² И.М.Муравьев-Апостол. Путешествие по Тавриде в 1820 году. СПб., 1823, с. 118.
- ³ См.: Г.В.Гераров. Продолжение путевых записок по многим Российским губерниям 1820 г. и начала 1821. Пгд., 1830, с. 42.; А.И.Бронштейн. Пушкин и Бахчисарай. IN: Альманах литературных музеев Крыма. Крымские пенаты. Симферополь, 1995, № 1, с. 43-44. Герарова принимал во дворце не полицмейстер И.Д.Ананьич, который "был на отъезде в свои недавно купленные хутора", а его подчиненный частный пристав К.И.Сарагил-Янакиев. Поэтому рассказ о дворце у Герарова очень скуп. Если заботу о таком госте, как Г.В.Гераров, Ананьич мог поручить частному приставу, то принять знаменитого генерала Н.Н.Раевского он был обязан лично.
- ⁴ Э.Кравен. Путешествие в Крым и Константинополь в 1786 г. М., 1795, с. 290.
- ⁵ [П.Паллас] Путешествие по Крыму академика Палласа. IN: Записки одесского общества истории и древностей (ЗООИД).Одесса, 1881, с. 78.
- ⁶ П.Паллас, *ibid.*, с. 78.
- ⁷ П.Сумароков. Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году. М., 1800, с. 137.
- ⁸ А.А.Борзенко. Бахчисарайские, арабские и турецкие надписи. IN: ЗООИД. Одесса, 1850, т. 2, с.525, 526.

- ⁹ Муравьев-Апостол, *ibid*, с. 118-119; А.Мицкевич. Избранное. Киев, 1977, с.153.
- ¹⁰ И.Федоров. Невольницы Крым-Гирея. IN: Исторический вестник. 1890, № 5, с. 331.
- ¹¹ Недзельский Б.Л. Пушкин в Крыму. Крымск, 1820, с. 48-49.
- ¹² В.Д.Смирнов. Крымское ханство под верховенством Оттоманской Порты до начала XVIII века. СПб., 1887, с. 500-501.
- ¹³ [Мирза Казембек.] Мухаммед Риза Ассеб-о-сесийар или Семь планет, содержащих историю крымских ханов от Менгли-Гирей хана I до Менгли-Гирей хана II... Казань, 1832, с. II.
- ¹⁴ Мирза Казембек, *ibid.*, с. II-III.
- ¹⁵ С.Сестренцевич-Богуш. История царства Херсонеса Таврийского. СПб, 1806, т. 2, с. 359, 369, 371.
- ¹⁶ П.В.Анпенков. Материалы для биографии А.С.Пушкина. М., с.94.
- ¹⁷ См.: Пушкин. Письма, *ibid.*, т. 1, с. 58-59, 282. В комментариях к этому письму Б.Л.Модзалевский писал: "Какое "полицейское послание" приложил Пушкин к письму, неизвестно". "Невозможно установить, что Пушкин определил термином "полицейское послание", — считает современный исследователь. См.: Н.Лобикова. Пушкин и Восток. Очерки. М., 1974, с. 41. Автором "полицейского послания", как мы предполагаем, был бахчисарайский полицмейстер (он же и смотритель дворца) Иван Давидович Ананьич. См.: Бронштейн А.И. Крым в эволюции темы Востока в творчестве А.С.Пушкина. Диссерт. на соискание уч. ст. к. ф. н. Симферополь, 1996, с.21-28.
- ¹⁸ См.: Пушкин. Письма, *ibid.*, с. 107; Б.В.Томашевский. Пушкин. В 2-х кн. М., 1990, кн. 2, с. 118-120; П.Бартенев. Пушкин в Южной России. М., с. 44
- ¹⁹ Томашевский, *ibid*, т. 2, с. 118.
- ²⁰ Из дневника В.А.Жуковского. Симферополь, 1902, с. 96.
- ²¹ О.Шишкина. Заметки и воспоминания русской путешественницы по России в 1845 году. СПб., 1848, с. 88, 93.

-
- 22 Е.Горчакова. Воспоминание о Крыме кн. Е.Г-й. М., 1881, с. 76.
- 23 С.Филиппов. По Крыму. М., 1889, с.121.
- 24 Ф.В.Ливанов. Бахчисарай и его достопримечательности в Крыму. Историческое описание составлено и издано для путешественников. М., с. 35.
- 25 А.А.Борзенко, *ibid.*, с. 512.
- 26 Г.П.Данилевский. Письма из степной деревни. IN: Библиотека для чтения, 1850, т. 12, с. 257 - 258.
- 27 Е.Марков. Очерки Крыма. Симферополь, 1995, с. 66-67.
- 28 См.: Ф.Домбровский. Дворец крымских ханов в Бахчисарае. IN: Современник, т. XV, № 6, с.138; Мурзакевич. Поездка в Крым в 1836 году. IN: Журнал Министерства народного просвещения, 1837, часть XIII, с. 635. То, что этот фонтан был перенесен из другого места, сомнений не вызывает. Во время ремонта дворца к приезду Екатерины II в Фонтанном двореке были произведены ремонтные работы и некоторые переделки: была установлена новая широкая лестница из Фонтанного дворика в верхние покои дворца. Старую лестницу, крутую и узкую, убрали. Она начиналась там, где сейчас находится Фонтан слез. Тогда же была заложена и дверь, на месте которой поставлен фонтан. Н.П.Краснов, который делал проект реставрации дворца в начале XX в., считал, что Фонтан слез первоначально находился в беседке Селямет-Гирей-хана, так как он соответствует следу на ее стене. Есть и другие версии: "Фонтан слез ...взят откуда-нибудь из внутренних покоев, составлен из двух разных кусков...". См.: А.Л.Бертье-Делагард. О Бахчисарайском ханском дворце. IN: ЗООИД. Одесса, 1906, т. XXVI, с. 105. Современный исследователь предполагает, что Фонтан слез находился у старого гарема, ибо на чертежах Д.Тромбаро, сделанных в 1787 г., показан фундамент фонтана, очертания которого похожи на нынешний Фонтан слез.
- 29 Г.Винокур. "Бахчисарайский фонтан". IN: Литературное обозрение. 1937, № 1, с. 56.
- 30 Л.П.Гроссман. У истоков "Бахчисарайского фонтана". IN: Пушкин. Исследования и материалы. М.- Л., 1960, с. 81.
- 31 М.Гинзбург. Татарское искусство в Крыму. IN: Забвению не подлежит. Казань, 1992, с. 216.
- 32 А.А.Борзенко, *ibid.*, с. 518.

- ³³ Муравьев-Апостол, *ibid.*, с. 111.
- ³⁴ Пушкин. Письма, *ibid.*, т. 1, с. 108.
- ³⁵ Муравьев-Апостол, *ibid.*, с. 111.
- ³⁶ П.А.Вяземский. Вместо предисловия. Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова. IN: А.Пушкин. Бахчисарайский фонтан. М., 1824, с. XIII - XIV.
- ³⁷ Очерки России, издаваемые Вадимом Пассеком. М., 1840, с. 165. Евгений Булатов, на чье мнение ссылается Пассек, был смотрителем Бахчисарайского дворца в 30-е годы XIX в. Он знал некоторые восточные языки и был автором интересной статьи "Реван или торжественный обряд татар-ремесленников в Крыму". Эту статью опубликовал Пассек в "Очерках России" (с. 167-168).
- ³⁸ Д.Эссад. Константинополь. М., (6. д.), с. 259-260.
- ³⁹ См.: Л.Н.Малиновская. Семантическое поле Бахчисарайского фонтана ("слез") в контексте исламской традиции. IN: История и археология юго-западного Крыма. Симферополь, 1993, с. 177.
- ⁴⁰ Г.А.Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 289.

О первом примечании к "Подражаниям Корану"

Несомненно, опыт "Гавриилиады" в отличие от опыта "Подражаний Корану" остался известен крайне узкому кругу близких Пушкину людей, поскольку именно этот "коранический" цикл, завершавший первое издание "Стихотворений Александра Пушкина", должен был принять на себя всю тяжесть критических "разборок". Однако дело до этого не дошло.

Русское общество оказалось втянуто в водоворот политических, а не литературных событий: 14 декабря 1825 года надолго — почти до сентября-октября 1826 г. — отодвинуло в тень не только Пушкина, но и всю литературу со всеми ее открытиями и проблемами.

Когда же все вошло в "порядок прежний", "Стихотворения Александра Пушкина" из "сиюминутной пищи" критики стали достоянием истории русской литературы.

Но и в истории русской литературы "Подражаниям", казалось, была уготована судьба малопривлекательных для сенсаций текстов, если бы в 1883 г. профессор Киевской духовной академии Ф.А.Тарновский¹ не выдвинул "гипотезы" о "мусульманской" природе пророка из одноименного пушкинского стихотворения, которое было написано после "Подражаний" в 1826 г. и почти сразу появилось в печати (1827). Идеи киевлянина сперва были подхвачены харьковчанином Н.И.Черняевым², но затем В.Соловьев в борьбе с "исламизацией" предложил отождествить образ пророка с образом поэта³, но при этом пушкинский цикл, фактически, оказался одиноким и чуть ли не периферийным экспериментом.

Хотя о "Подражаниях" писали много и многие, исследовали ритмико-мелодическую структуру, уясняли историю текста и источники, сопостав-

ляли с другими “ориентальными” текстами и указывали на важнейшую структурную форманту — диалогичность цикла⁴.

И только образ демиурга “Подражаний Корану” оставался вне поля исследователей. А без него, как мне думается, многое в цикле Пушкина интерпретировать просто невозможно. При этом речь должна была бы идти не столько о “субъекте текста” стихотворений или же о композиционном принципе циклизации, сколько о собственно стилистико-нормативной стихии цикла.

В этой связи особого внимания в цикле Пушкина заслуживает его первое примечание.

Л.И.Климович в своей “Книге о Коране” писал: “Анализ источников подтверждает, что традиция истолкования Корана как авторского произведения последнего мусульманского пророка утверждалась прежде всего не на Востоке, а в Западной Европе”⁵. И хотя он, вслед за многими исследователями, считал, что Пушкин, создавая “Подражания Корану”, пользовался переводом М.И.Веревкина с французского языка на русский (“Книга Ал-Коран аравлянина Магомета, который в шестом столетии выдал оную за низпосланную к нему с небес, себя же последним и величайшим из пророков божьих”, 1790), ученый категорически подчеркивал, что поэт “не поддался влиянию ни заголовка перевода А.Дю Рюе (André Du Ryer), ни приложенной к нему статьи “Житие лжепророка Магомета вкратце”, написанной библиотекарем Сорбонны аббатом Ладвокатом, и заметил **важнейшую особенность Корана как книги**” (выд. — С.Ш.)⁶ и далее цитировал концовку первого примечания: “...Здесь предлагается несколько вольных подражаний. В подлиннике Алла везде говорит от своего имени, а о Магомете упоминается только во втором и третьем лице”⁷.

Оппозиция “адесь (т.е. в цикле) — там (в подлиннике)”, по сути дела, и является семантико-аналитическим ключом к “Подражаниям Корану”, ибо уже один из первых профессиональных переводчиков мусульманского “священного текста” на французский язык А.Казимирский в своем предисловии подчеркивал: “Приводя текст Корана, магометани никогда не скажет: “Магомет говорит”, но “Бог, всевышний говорит”⁸.

Однако Пушкин вовсе не демонстрировал свое знание источника. Он был озабочен совсем другим: указывая на то, что “Алла [Аллах] говорит”, а о Магомете лишь “упоминается... во втором и третьем лице”, Пушкин фактически сразу же дал объяснение того, почему его подражания являются “вольными” — в цикле Пушкина стихотворная речь предстает *говорением* не только Аллаха, но и пророка. Именно это обстоятельство, на мой взгляд, полностью меняет наше представление о “кораническом” цикле Пушкина.

Эта точная по отношению к оригиналу и художественно выверенная в “Подражаниях” позиция Пушкина — является “альфой и омегой” его цикла.

При этом кощунства рукописной поэмы “Гавриилиады” в сравнении с кощунствами в напечатанных “Подражаниях Корану” кажутся детскими

шалостями, ибо (в отличие от пародических произведений на антико-классицистические сюжеты) **серьезно** рядиться в Божьи одеяния ни одному христианину — поэту и не поэту — дозволено быть не может. Возникает один, отнюдь не простой, вопрос: что побудило Пушкина, в 1824 г. бравшего в Одессе "уроки чистого афеизма", избрать говорение от **лице Бога** структурной формантой для своего цикла?

По сути дела, воспользовавшись "*устной*" книгой, да к тому же "лже-пророка" (с точки зрения христианства) Магомета в противовес использованию "*письменных текстов*" Ветхого и Нового Заветов в "Гавриилиаде", Пушкин выстроил не только диалог Аллаха и пророка (I, II, VII), в который он как автор вмещивает своими примечаниям, но и продемонстрировал **устные** принципы двойного говорения — Бога и его пророка (III, IV, VI). Более того, в конце цикла автор "Подражаний Корану" представил читателю "**письменное**" повествование о путнике (IX), не соотносимое ни с тем, ни с другим "устным" субъектом цикла⁹.

В свое время В.В.Виноградов описал "те стилистические формы, в которых выражался... этнографический библейский дух": "Прежде всего внедряются грамматические формы архаического типа... Сюда относятся: частое употребление частицы — союза *да* в императивно-целевой конструкции... вопросительное наречие *почто*... предлог *за* с винительным падежом местоимения *то*... Совсем особую категорию составляют грамматические... формы, посредством которых... воспроизводится язык восточной лирики. Сюда относится употребление в развернутой цепи синтагм союза *и*... Из других конструкций, связанных с "цветами" восточного стиля, следует отметить обилие риторических вопросов, выстраивающихся в линию анафор... Более резко и наглядны лексические средства, которыми создается "восточный" или библейский колорит. Это — церковно-библейзмы или литературные архаизмы, ассоциированные в начале XX века с представлением о системе "высокого" книжно-"славянского" слога... Четвертую категорию... образуют формы фразового соединения слов... восточно-библейский колорит создается также применением церковно-религиозной символики, имеющей условно-мистический или мифологический смысл... Последний разряд стилистических примет восточной пестрой речи составляют слова и образы экзотические, создающие колорит Востока, его быта, его природы, его поэтики и идеологии"¹⁰.

Особенное внимание в "Подражаниях" Виноградов уделил арсеналу "готовых шаблонов "европейского" стихового языка"¹¹. Однако прямое обращение Аллаха (точнее, от его имени) к своему пророку (I — "Клянусь... Нет, не покинул я тебя... Мужайся... и мой Коран... проповедуй"), как и Его обращение к женам пророка и гостям Магомета ("О, жены чистые пророка..." — II), одинаково маркированы стилистически и лексически. Поэтому оба первых стихотворения цикла представляются нам стилистически "спаянными". Приметой, объединяющей оба текста в цельный стилиевой конгломерат, является исходное четырехкратное обращение Аллаха к

пророку в первом стихотворении (“Клянусь...”) и объяснение предмета клятвы (“Нет, не покинул я тебя...”). Затем — во втором стихотворении — его новое обращение к “женам чистым” и “гостям Магомета” подтверждало императив риторических вопросов и модальность требований, которые и определили характеристические черты субъекта текста (Аллаха): “Кого же в сень успокоенья Я ввел... И скрыл... Не я ль в день жажды напоил... Не я ль язык твой одарил... Мужайся ж, презирай обман... бодро следуй... Люби сирот, и... Проповедуй” (I) — “О, жены... Живите скромно... Храните верные сердца... Да взор... нечестивых Не узрит вашего лица...” и “о гости Магомета... Брегитесь... Смутить пророка... Почтите пир его...” (II).

“Сказовый” нарратив, которым начинается третье стихотворение (“Смутясь, нахмурился пророк...”), и пожелание: “Бежит, да не дерзнет порок... являть недоуменье” подтверждают волю Аллаха и предшествуют “гласу с неба”:

С небесной книги список дан
Тебе, пророк, не для строптивых;
Спокойно возвещай Коран,
Не понуждая нечестивых!

Следующие пять строф, кажется, и являются “чтением” со списка, но “чтением” является не Аллах, а его посланник, ибо сам Аллах упоминается в этих строфах в “третьем лице”:

Почто ж кичится человек?
За то ль, что наг на свет явился?..
.....
За то ль, что бог и умертвит
И воскресит его по воле?
Что с неба дни его хранит
И в радостях и в горькой доле?

За то ль, что дал ему плоды,
И хлеб, и финик, и оливу,
Благословив его труды,
И вертоград, и холм, и ниву?

Но дважды ангел вострубит...
.....
И все пред бога притекут...

В четвертом и пятом стихотворениях цикла многочисленные обращения “о всесильный”, “господь”, “Творец” вместе со вторым лицом “Ты господь...”, “Ты рек...” и третьим “Он милосерд...”, “он.. открыл...”, — сразу же маркируют поэтическую речь в этих стихотворениях как речь Магомета:

С тобою древле, о всесильный,
Могучий состязаться мнил,

Безумной гордостью обильный;
Но ты, господь, его смирил...

и

Земля недвижна; неба своды,
Творец, поддержаны тобой...
.....
Зажег ты солнце во вселенной...
.....
Творцу молитесь; он могучий:
Он правит ветром; в знойный день
На небо насылает тучи;
Дает земле древесну сень.

Он милосерд: он Магомету
Открыл сияющий Коран...

Благодаря этим трансформациям местоименных позиций "говорение" в следующих 6 и 7 стихотворениях ("Недаром вы приснились мне..." и "Восстань, боязливый...") воспринимается не только *магометовским*, но и собственно *авторским*.

Фактически композиционная структура диалога "героев" в цикле строится таким образом, что смена "говорений" — Аллаха и его пророка — предполагаются симметрично по отношению друг друга:

Аллах и пророк (I-III)
Аллах (VI-VII)

пророк (IV-V)
пророк (VIII-IX)

Вместе с тем, трудно не заметить, что "сказ" в двух последних стихотворениях (VIII-IX) воспринимается и как прикрепленный к "пророку", и как авторский нарратив:

Торгуя совестью пред бледной нищетою,
Не сыпь своих даров расчетливой рукою...

и

И путник усталый на бога роптал:
Он жаждой томился и тени алкал...

А если это так, то авторский *пересказ* нравоучения (VIII) и полного мистики случая (IX), не важно как они представлены в соответствующих сурах, позволяет считать, что наименование всего цикла точно соответствовало пушкинскому замыслу: он предстал перед русским читателем отнюдь не *перелагателем* сур, а их *трансформатором*. Поэтому слово в номинации "Подражания" (сравните этот же смысл слова в отдельной части книги "Стихотворений Александра Пушкина" — "Подражания древним"¹²) требует от нас филологического понимания роли поэта как роли *демиурга*, тождественной роли Бога в контексте Корана.

И наиболее четко это было задано в VI стихотворении.

Дело в том, что спор “могучего” со “всесильным” изложен в Коране структурно несколько иначе:

Разве не слышал ты про того, кто спорил
С Ибрахимом относительно Господа его,
Кичась тем, что Бог даровал ему царство?
— Мой Господь, — сказал Ибрахим, —
Тот, кто дарует жизнь и смерть.
*Это я, — воскликнул неверный царь, —
Могу даровать жизнь и смерть*¹³.

В **Кисас ал-анбийя** (традиционно популярные “Рассказы о пророках”) после этого эпизода сообщается: “В подтверждение своих слов Намруд велел доставить ему двух заключенных, приговоренных к смерти. Он помиловал одного из них, а другого казнил”¹⁴. Тогда Ибрахим обратился к царю:

Бог приводит солнце с востока — .
Сделай так, чтобы оно взошло с запада!

И неверный оказался посрамленным;
Воистину, Бог не благоприятствует
Нечестивым в их злых умыслах¹⁵.

Пушкин в VI подражании, следуя своим поэтическим принципам, изменил схему спора: “могучий” без посредника, т.е. без Ибрахима (библейский Авраам), спорит со “всесильным”, но **рассказывает** об этом споре в поучение слушателям (или читателям) не Аллах, а Магомет.

Итак, в Коране Аллах задает пророку вопрос, после чего спор Ибрахи-ма с Намрудом иллюстрирует его всесильность. У Пушкина же пророк, обращаясь к своим адептам, повествует о споре.

Во-вторых, мораль — посрамление “могучего” — была перенесена Пушкиным из концовки в начало, благодаря чему само предложение под-нять “с заката” солнце, занимая конечную позицию, предопределяет невозможность исполнения — и тем самым победа “всесильного” многократно усиливается.

В-третьих, и это, пожалуй, самое главное, подобное изменение респон-дентов — ситуации и нарратива — было следствием избранной Пушкиным художественной стратегии.

В.В.Виноградов справедливо отметил, что в “период увлечений роман-тической “народностью” (в половине 20-х годов) церковно-библейский язык стал рассматриваться Пушкиным как характеристическая форма библейской поэзии, а также восточной поэзии, связанной с образами Библии”¹⁶. До-полним это мнение немаловажной особенностью пушкинского текста: *библе-измы и коранизмы* в “Подражаниях Корану” Пушкин маркирует ориента-цией на **устную вербализацию** художественного материала.

Да и выбор священной для мусульман книги в качестве материала был обоснован прежде всего именно тем обстоятельством, что "откровения" Аллаха в Коране (Аль-Курьян — читаемая, произносимая книга) "передавались пророку в 610-632 годах н.э., а их запись, соби́рание зафиксирование и особенно составление книги растянулись на долгие годы"¹⁷.

Устное происхождение записанной спустя многие десятилетия священной книги мусульман, *отсутствие* подобного феномена в европейской культуре и, следовательно, в отличие от библейских книг, *пародий* на нее, — вот что сделало Коран в глазах Пушкина наиболее привлекательным для "подражаний" объектом.

Впрочем, Пушкин не скрыл от читателя ни причин выбора столь неожиданного материала для подражаний, ни смысла выбора. Именно поэтому его первое примечание следует оценить как *программное*, ибо ироническое замечание в адрес "нечестивых", которые "думают, что Коран собрание новой лжи и старых басен", вместе с авторским комментарием по этому поводу ("Мнение сих нечестивых, конечно, справедливо"), но при одновременной поэтической апологии Корана ("многие *нравственные истины* изложены... *сильным и поэтическим образом*" — II, с. 213) — было теоретико-эстетическим обоснованием права поэта на *свободное от идеологий* творчество. А с учетом того, что "коранический" цикл русского поэта оказался первым его серьезным опытом по освоению, пусть и чужого, но все-таки религиозного наследия, стоит ли удивляться тому, что еще сто лет тому назад Н.И.Черняев на вопрос: "Что привело Пушкина к Библии", отвечал: "Коран"¹⁸. Однако при такой динамике освоения Пушкиным священных книг (от Корана к Библии) становится, кажется, понятно и то, почему опыт "Гавриилиады" не был, как думал Б.В.Томашевский, "вчерашним днем"¹⁹. Более того, сочетая "смешное с важным" в "библейско-евангельской" поэме, Пушкин не мог не определить пределы для экспериментального творчества. И, открыв для себя высшую "кораническую" свободу — свободу демиурга, — поэт впервые в мировой поэтической практике собственной речью "заместил" речь Творца, пусть в чужом, но тем не менее *священном* тексте.

Примечания:

- ¹ Ф.А.Тарновский. Греко-восточная Церковь в период Вселенских соборов. Киев, 1883, с. 363.
- ² Н.И.Черняев. "Пророк" Пушкина в связи с его же "Подражаниями Корану". М., 1908 (Отд. оттиск).
- ³ См.: В.Соловьев. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. IN: Пушкин в русской философской критике. М., 1990, с. 55-74.
- ⁴ См.: С.А.Фомичев. "Подражания Корану". Генезис, архитектоника и композиция цикла. IN: Временник Пушкинской комиссии. Л., 1981, с. 22-46; Д.И.Белкин. О роли авторских примечаний в "Подражаниях Корану". IN: Русско-зарубежные литературные связи. Горький, 1971, с. 185-190.

- ⁵ Л.И.Климович. Книга о Коране. М., 1986, с. 97.
- ⁶ Л.И.Климович. Книга о Коране, *ibid.*, с. 99.
- ⁷ А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений. В 10-и тт. М., 1962-1965, т. II, с. 210. В дальнейшем (за исключением особо оговоренных случаев) цитируем Пушкина по этому изданию: римскими цифрами — обозначается том, арабскими — страницы.
- ⁸ Л.И.Климович. Книга о Коране, *ibid.*, с. 99.
- ⁹ О противопоставлении “письменности” и “устности” при модификации литературной нормы см.: В.Д.Левин. Литературный язык и художественное повествование. IN: Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971, с. 21-28.
- ¹⁰ См.: В.В.Виноградов. Язык Пушкина. М.-Л., 1935, с. 121-130.
- ¹¹ В.В.Виноградов. Язык Пушкина, *ibid.*, с. 130-131.
- ¹² См.: В.Б.Сандомирская. Из истории пушкинского цикла “Подражания древним” (Пушкин и Батюшков). IN: Временник Пушкинской комиссии. Л., 1979, с. 15-31. На мой взгляд, вывод исследователя о том, что “рукописные “Эпиграммы во вкусе древних” 1820-1823 гг. свидетельствуют, что Пушкин не ставил себе задачей ни подражания, ни стилизации античной поэзии”, также как и то, что его помета “во вкусе древних” означала стремление усвоить себе важнейшие, с точки зрения Пушкина, “особенности практической эстетики древних — их стиля: простоту и точность их поэтического языка, смелую искренность выражения и — главное — ставшую особенностью дальнейшего пушкинского творчества способность видеть поэтическую сторону каждого явления” (там же, с. 29), — в полной мере следует отнести и к “Подражаниям Корану”.
- ¹³ Цит. по.: Т.Ибрагим, Н.Е.Ефремова. Мусульманская священная история. От Адама до Иисуса. Рассказы Корана о посланниках Божиих. М., 1996, с. 108.
- ¹⁴ Мусульманская священная история, *ibid.*, с. 108.
- ¹⁵ Мусульманская священная история, *ibid.*, с. 109.
- ¹⁶ В.В.Виноградов. Язык Пушкина. М.-Л., 1935, с. 121.
- ¹⁷ Л.И.Климович. Книга о Коране, *ibid.*, с. 7.
- ¹⁸ Н.И.Черняев. “Пророк” Пушкина в связи с его же “Подражаниями Корану”, *ibid.*, с. 51.
- ¹⁹ См.: Б.В.Томашевский. Пушкин. В 2-х кн. М., 1956, кн. 1, с. 428-429.

Е. Etkind (Paris-Berlin)

Пушкинская “поэтика странного”:

поиски новой выразительности и цикл “Подражания Корану»

В 1823-1824 годах Пушкин особенно настойчиво искал новые средства поэтической выразительности, способные осилить однородность классицистического стиля, в традициях которого он был воспитан. Системе классицизма была противопоказана всякая необыкновенность; к совершенству следовало стремиться в пределах установленных норм. “Единство стиля” было нерушимым законом; оно соблюдалось относительно слов и оборотов, синтаксиса, риторических фигур, метрико-ритмической композиции, выбора рифм, всякого рода соединений слов друг с другом. Текст был предсказуем; любой непредсказуемый элемент казался вызывающей прихотью. Молодой Пушкин всеми силами стремился к обновлению поэтической речи – до сих пор главным средством было смешение стилей разного уровня.

Репертуар стилей был ограничен; Пушкин искал новые, неизвестные и потому особенно экспрессивные. Стилистические открытия были связаны с иными формами мировосприятия, с чуждой психологией, которая могла быть порождением другой эпохи, другой национальной культуры, другой религии. Нередко новая выразительность возникала на почве пародии, позволявшей разного рода неожиданные смещения – это часто встречается в “Руслане и Людмиле” и “Гавриилиаде”, иногда на почве стилистических гиперболов – как в первой главе “Онегина”. Романтическая эстетика позволяла вносить разнообразные признаки “местного колорита” (couleur locale): то были прежде всего внешние черты экзотики: одежды, пейзажа, архитектуры, домашнего обихода, чуждо звучащие имена и названия. Пушкин отдал дань декоративному экзотизму в “Бахчисарайском фонтане” (1821-1823), но удовлетвориться им не мог. Дальше он пошел в “Цыганах” (1823-

1824), однако и в этой поэме преобладает романтический “местный колорит”. Нужно было идти еще дальше, проникать вглубь иных мировоззрений, мотивированных исторической или/и национальной далекостью.

В 1823-1824 годах под пером Пушкина рождались и многочисленные стихотворения, отвечающие строгим требованиям классицистических норм. Остановлюсь на одном из них – “Дева” (1821):

Я говорил тебе: страшися девы милой!
 Я знал: она сердца влечет невольной силой;
 Неосторожный друг, я знал: нельзя при ней
 Иную замечать, иных искать очей.
 Надежду потеряв, забыв измены сладость,
 Пылает близ нее задумчивая младость,
 Любимцы счастья, наперсники судьбы
 Смиренно ей несут влюбленные мольбы;
 Но дева гордая их чувства ненавидит
 И, очи опустив, не внемлет и не видит.

Все элементы этого десятистрочного стихотворения подчинены правилам классицистической поэтики. Его метрически-ритмический скелет – александрийский стих, который в своем русском облике является шести-стопной ямбической строкой, рассеченной пополам обязательной цезурой; метр строки предполагает принцип зеркальной симметрии:

– / – / – / – / – / – /

да и самый стих, при свойственном ему словесно-ритмическом многообразии, стремится в пределе к симметрии:

Любимцы счастья, наперсники судьбы...

Рифменные окончания предсказуемы. Прежде всего, они являют собой полное совпадение последних слогов (в женских окончаниях такие совпадения более глубоки, чем в мужских); рифмующиеся слова привычны – одно из них влечет за собой другое: *милой – силой; сладость – младость; судьбы – мольбы*. Рифмы – смежные; женские пары регулярно чередуются с мужскими. Слог однородно высокий; *страшися девы милой* – это начало служит стилистическим камертоном для дальнейшего: *она сердца влечет, иных искать очей, наперсники судьбы, дева гордая*, – все выдержано в едином ключе высокого стиля. Стихотворение изобилует характерными для этого стиля метонимиями, устремленными к аллегоричности: *забыв измены сладость, Пылает близ нее задумчивая младость; Любимцы счастья, наперсники судьбы* и т. п. Эпитеты не удивляют неожиданностью – они более или менее привычны: *девы милой, задумчивая сладость, влюбленные мольбы, дева гордая*...

Чем же стихотворение пленяет нас? Прежде всего, совершенством в пределах установленных норм, но и некоторыми, едва заметными сдвигами;

так, производит впечатление неожиданной новизны заключительное двустишие с глубокой, почти омонимической рифмой: *ненавидит – и не видит* (совпадают четыре слога). Эта неожиданность сообщает миниатюре “Дева” столь любимую Пушкиным эпиграмматичность – ведь концовка оказывается чуть ли не “пуантой”. Второй легкий сдвиг – диалогичность стихотворения, его многократная обращенность к собеседнику: *Я говорил тебе... Я знал... Неосторожный друг, я знал...* Диалогичность вносит драматизм: ты не послушался моего совета, и вот – пострадал... Видимо, собеседник позволил себе “*при ней Иную замечать...*”, за что и наказан.

Пушкин начал рано использовать устойчивость классицистических норм, понимая: чем нормы устойчивее, тем более сильное впечатление производит их нарушение. Никогда за два десятилетия своего писательского пути Пушкин даже не пытался нарушить нормы просодические: его александрийский стих оставался безукоризненно правильным, рифмы – точными и регулярными, каталектика соответствовала принятым законам. Разве что в пятистопном ямбе (особенно белом, драматическом) он перестал отделять паузой вторую стопу (хотя и признавался сам: “...в пятистопной строчке Люблю цезуру на второй стопе, Иначе стих то в яме, То на кочке...”); но ведь белый пятистопник – отнюдь не классический. Пушкинские нововведения относятся к словесно-образной стилистике. Так, в стихотворении того же 1821 г., обращенном к музе, строго выдержаны все нормы и правила, пока в седьмой и восьмой строках не появляются слова, нарушающие единство принятого в этом стихотворении элегического слога:

Наперсница волшебной старины,
 Друг вымыслов игривых и печальных,
 Тебя я знал во дни моей весны,
 Во дни утех и снов первоначальных.
 Я ждал тебя; в вечерней тишине
 Являлась ты веселою старушкой
 И надо мной сидела в шушуне
 В больших очках и с детскою гремяшкой...

Слова *старушка, в шушуне, в больших очках и с детскою гремяшкой* не только неожиданны в стихотворении, традиционно обращенном к поэтической музе, они едва ли не скандальны – тем более, что стиль высокой элегии продолжается, возвращается после этих строк о деревенской старухе – няне.

Ты, детскую качая колыбель,
 Мой юный слух напевами пленила
 И меж пелен оставила свирель,
 Которую сама заворожила.

Через столетие прием стилистической дисгармонии, многосторонне разработанный Пушкиным, был унаследован одним из создателей русского авангарда – Хлебниковым:

От сна природа пробудилась,
 Младой зари подняв персты,
 Венера словно застыдилась
 Своей полночной наготы.

“Напрасно вы сели на обрубок, —
 Он колок и оцарапает вас”.
 Берет со стола красивый кубок
 И пьет, задумчив, русский квас¹.

Пушкин стремился найти как можно более выразительные нарушения нормы. В пределах поэтической речи он использовал все, или почти все, соединения несовместимых стилей и жанров; даже в “Руслане и Людмиле” скрежещут сталкиваемые стилистические пласты:

Уж утро хладное сияло
 На темени полнощных гор;
 Но в дивном замке все молчало.
 В досаде скрытой Черномор
 Без шапки, в утреннем халате
 Зевал сердито на кровати...

Взрыв рождается благодаря соединению высокого слога, живописующего “хладное утро... На темени полнощных гор”, с разговорно-прозаическим рассказом о зловещем карлике, который “зевал сердито на кровати” и немного позднее “решился вновь Нести к ногам девицы пленной Усы, покорность и любовь”. Об этих столкновениях стилей написано немало².

Пушкин, исчерпав чисто языковые и стилистические возможности, искал другие пути. Среди них важнейшим оказался путь чуждой писателю национальной психологии.

Одной из ранних попыток воссоздания изнутри чуждого нрава было стихотворение “Черная шаль” (1821): молодой ревнивец, застав любовницу в объятиях соперника, убивает обоих, а сопернику отрубает голову, причем об этом поступке сказано бегло, без нажима:

Прервать поцелуя злодей не успел...

Безглавое тело я долго топтал
 И молча на деву, бледнея, взирал.

Я помню моления, текущую кровь...
 Погибла гречанка, погибла любовь.

С главы ее мертвой сняв черную шаль,
 Отер я безмолвно кровавую сталь.

Герой стихотворения отрезал голову “злодею” на глазах у женщины, после чего, глядя на нее, “долго топтал” обезглавленный им труп. Она молила его, видимо, о пощаде, но он зарезал и ее, а затем, сняв с ее головы шаль, отер свое орудие убийства, — по всей вероятности, нож или кинжал. Страшная сцена изложена в напевных двустушиях четырехстопного амфибрахия со сплошными мужскими рифмами — это форма жестокого романса. Можно ли сомневаться в том, что романс “Черная шаль” поется молдаванином, иностранцем, чьи нравы глубоко чужды автору? “Безглавое тело я долго топтал” — экспрессия этого стиха именно в его поразительной чуждости русскому фольклору. В стихотворении, впрочем, все чуждо русскому поэту: и трагикомическое противоречие между романсной формой и кровавым содержанием, и повышено экспрессивные определения (*как безумный, хладную душу, страстно любил, кроткая жалость...*), и бегло рассказанный кошмар двойного убийства и отрезанной головы, и “национальные обозначения” всех персонажей (*младая гречанка, презренный еврей, злодей армянин*). К национальной чуждости добавим историческую: герой песни владеет рабом; убийство обоих любовников не повлекло за собой последствия для убийцы; значит, действие отнесено в далекое прошлое.

В том же году написана элегия “К Овидию” — большое место в ней занимает восприятие изгнания близ г. Тома (Констанца, в нынешней Румынии), римлянином и русским; первый смотрит на него глазами южанина, второй — северянина. Множественность точек зрения, столкновение противоположных восприятий позволяет по-новому увидеть пейзаж. Он служит местом действия, однако объективно описать, достоверно изобразить его нельзя; все зависит от наблюдателя — его позиции и национального характера.

Первая картина окрестностей г. Тома — близ Дуная, на Черном море — дана глазами Овидия, чей “безотрадный плач места сии прославил” (так оценил Пушкин “Скорбные элегии”). Обращаясь к Овидию, Пушкин передает его восприятие тамошней природы:

Ты живо впечатлел в моем воображенье
Пустыню мрачную, поэта заточенье,
Туманный свод небес, обычные снега
И краткой теплотой согретые луга...

Таково общее впечатление южанина от черноморского побережья близ устья Дуная: мрачная пустыня, серое небо, долгая снежная зима, краткое лето. К этому присоединяется представление римлянина о диком крае, спокойствию которого постоянно угрожают полчища соседних варваров:

Там нивы без полей, холмы без винограда;
Рожденные в снегах для ужасов войны,
Там хладной Скифии свирепые сыны,
За Истром утаясь, добычи ожидают.

Преграды нет для них: в волнах они плывут
И по льду звучному бестрепетно идут.

Так Овидий воспринимает придунайское Черноморье (нынешнюю восточную Румынию). Греческий городок Томы казался ему краем света, тем более, что варвары и сарматы латыни не знали; греки, составляющие меньшинство населения, переняли варварские обычаи. Был ли климат так суров, как рассказывал Овидий? По некоторым сведениям, он “был суровее, чем сейчас: каждую зиму Дунай покрывался твердым льдом”³. Так видел дикий край своей ссылки Овидий и к тому же хотел вызвать во власть имущих сострадание к несчастному изгнаннику. М.Гаспаров хорошо пересказывает Овидия: “...из области природы выделяется лишь один ряд мотивов – снег и лед – и располагается с продуманным до мелочей нарастанием: ветер приносит снег, снег отвердевает в лед; у людей ледышки на волосах, в домах вино замерзает в кувшинах; твердыми становятся ручки, озера, реки, – по льду идут люди, кони, телеги; твердым становится море – по нему идет человек, по нему не плавают дельфины, в него вмерзают корабли и вмерзают рыбы – даже заживо!”⁴.

Пушкин оказался в тех же придунайских местах и, при всей своей любви к стихам Овидия, не нашел того, о чем с таким отчаянием повествовал автор “Скорбных элегий”:

... я ныне посетил
Страну, где грустный век ты некогда влачил.
Здесь, оживив тобой мечты воображенья,
Я повторил твои, Овидий, песнопенья
И их печальные картины поверял...

Иначе говоря, Пушкин перечитал элегии и сверил Овидиевы описания с действительностью:

Но взор обманутым мечтаньям изменял.
Изгнание твое пленяло втайне очи,
Привыкшие к снегам угрюмой полуночи.

Скажу прозой: места, в которые Овидий был сослан, оказались привлекательны для северянина. Чем? Следует ответ:

Здесь долго светится небесная лазурь;
Здесь кратко царствует жестокость зимних бурь.
На скифских берегах переселенец новый,
Сын юга, виноград блистает пурпуровый.

Оказывается, всё иначе, чем у Овидия: зима коротка, свет и тепло устойчивы; даже утверждение “холмы без винограда” теперь опровергнуто. Оценить молдавское приморье может по-настоящему только прибывший с мрачного севера житель России:

Уж пасмурный декабрь на русские луга
 Слоями расстилал пушистые снега;
 Зима дышала там, а с вешней теплою
 Здесь солнце ясное катилось предо мною;
 Младую зеленью пестрел увядший луг;
 Свободные поля взрывал уж ранний плуг;
 Чуть веял ветерок, под вечер холодея,
 Едва прозрачный лед, над озером тускнея,
 Кристаллом покрывал недвижимые струи...

Какова же на самом деле местность “на левом берегу Эвксина”? Она подобна аду, где рыбы живьем вмерзают в лед? Или это — райский край, где “чуть веял ветерок, под вечер холодея”? Нет сомнения, что пушкинская элегия “К Овидию” призвана опровергнуть “Скорбные элегии” (III, 10); она спорит с ними, потому что

...взор обманутым мечтаньям изменял.

В то же время русский поэт восхищается римским, понимает его тоску, его отчаяние:

Чье сердце хладное, презревшее харит,
 Твое уныние и слезы укорит?
 Кто в грубой гордости прочтет без умиленья
 Сии элегии, последние творенья,
 Где ты свой тщетный стон потомству передал?

Секрет пушкинского открытия в том, что, хотя перед нами два противоположных восприятия, оба они достоверны. Один — взгляд южанина, знаменитого римлянина, обреченного на изгнание среди варваров: “*Златой Италии роскошный гражданин, В отчизне варваров безвестен и один...*”; другой — взгляд северянина, привыкшего “к снегам угрюмой полуночи”, безвестного юноши, который может сказать о себе: “*...Изгнанник самовольный, И светом, и собой, и жизнью недовольный...*”. Допускаю, что Пушкин сказал о себе “изгнанник самовольный”, чтобы подчеркнуть противопоставление обоих поэтов, лежащее в основе стихотворения. Поэты противоположны друг другу: их разделяют и возраст, и эпохи, и отношения с обществом, и отношение к одной и той же местности. Столкновение непримиримых взглядов создает художественное напряжение текста, порождает высокую экспрессию.

Композиция элегии “К Овидию” усиливает параллелизм и в то же время — противопоставленность личностей и судеб обоих поэтов.

Часть I, посвященная общему введению, — о значении и изгнании Овидия — соотносится с частью IV (стихи 85-104): “Не славой, участью я равен был тебе” (98). Часть II (стихи 25-53), рассказывающая об Овидии, его ссылке, его элегиях и мольбах, соотносится с частью III (стихи 54-84),

посвященной иному взгляду на край изгнания – взгляду Пушкина. Порази-тельно количественное распределение стихов по частям: 22 + 31 + 31 + 20.

Посредине стихотворения – пауза. После первой половины (53 строки), которая посвящена Овидию, начинается как бы новая глава, вторая половина (51 строка), открывающаяся строками, противостоящими всему предшествующему:

Суровый славянин, я слез не проливал,
Не понимаю их...

Слова “суровый славянин” противопоставлены данной выше характеристике Овидия: “*Златой Италии роскошный гражданин...*”, который “*уныние и слезы*”, “*свой тщетный сон потомству передал*”. Эти два поэта, по мысли Пушкина, противоположны друг другу еще и потому, что римский воспринимает окружающую его природу как чуждую и враждебную, а русский – как чужую и дружественную:

Но чуждые холмы, поля и рощи сонны,
И музы мирные мне были благосклонны.

“Подражания Корану” (1824) – центральное звено в поисках Пушкиным поэтической выразительности. Поэта привлекает непривычная образность, порождаемая национально-религиозным сознанием, чуждым русскому человеку. Это сказывается в отношениях между Богом и людьми, между мужчинами и женщинами, в представлениях о жизни и смерти, о грешниках и праведниках. Допускаю, что внимание Пушкина было привлечено в 1824 году к Корану и потому, что одна из главных идей ислама – идея бессмертия, или, точнее, подлинной жизни, ожидающей нас после физической смерти. Именно в этот период Пушкина глубоко волновала мысль о будущем человека; в начале двадцатых годов он прочитал стихотворение Ламартина «Бессмертие» (“*L’Immortalité*”), восхваляющее смерть как избавление от брэнной оболочки плоти, и ответил французскому романтику стихотворением “Надеждой сладостной младенчески дыша” (1823), в котором горестно утверждал:

Меня ничтожеством могила ужасает.
Как! Ничего? Ни мысль, ни первая любовь...

В Коране высказывалось убеждение, едва ли не совпадающее с верой Ламартина в загробную жизнь. “Подражания Корану” позволили Пушкину выступить со стихами, противоречащими его собственному трагическому скепсису; с точки зрения приверженцев Корана, он был *нечестивым*. В пушкинском примечании к “Подражаниям” читаем: “*Нечестивые, – пишет Магомет (глава “Награды”), – думают, что Коран есть собрание новой лжи и старых басён*”. Мнение сих *нечестивых*, конечно, справедливо; но, несмотря на сие, многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэти-

ческим образом". Иначе говоря, в Коране таится новая экспрессия.

Как всегда у Пушкина, противоположность представлений выявляется симметрическим параллелизмом композиций. В "Подражаниях Корану" принцип симметрии утверждает себя сильнее, чем в других циклах. Не потому ли, что арабо-мусульманское орнаментальное искусство без всеохватывающей симметрии непредставимо?

Прежде всего – композиция в целом всего цикла. Его составляют девять стихотворений, образующих три группы по три пьесы. Замечу, кстати, что для Пушкина это – излюбленная композиционная форма, восходящая к Дантовой "Божественной комедии". Так был задуман роман в стихах "Евгений Онегин" (три части по три песни в каждой), так строились два неосуществленных цикла: "Стихи, сочиненные во время путешествия", 1829, и медитативный цикл последних лет, набросанный на обороте стихотворения "Странник". "Оба цикла, – замечает С. Фомичев, – должны были состоять из девяти стихов, как и "Подражания Корану". Возможно, что это совпадение не случайно"⁵. Конечно, "не случайно", – сомневаться в этом можно было только, не разобравшись до конца в композиционных пристрастиях Пушкина⁶.

Первая группа "Подражаний" объединена темой "Бог и люди".

Третья посвящена нравственным достоинствам человека.

Вторая, центральная, дает представление о мусульманской картине мира: власть, строение Вселенной, смерть.

Бог и люди	Иная картина мира Власть Вселенная Смерть	Человек: его нравственность
------------	--	-----------------------------

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
---	----	-----	----	---	----	-----	------	----

В центре цикла – стихотворение V, посвященное строению мироздания: неподвижная Земля, над нею Бог поддерживает твердый небосвод, который, обрушась на землю, мог бы раздавить людей. В центре Вселенной светит "небу и земле" Солнце, подобное горящему в лампаде фитилю. Стихотворение распадается на две равные части. Первая – обращение к Творцу Вселенной; вторая – обращение к людям с призывом молиться всемогущему и милосердному Творцу:

Бог и Вселенная (обращение к Богу)		Вселенная и Бог (обращение к людям)	
Земля	Свет	Небо, земля	Свет (духовное)
I	II	III	IV

Здесь *со-* и *противопоставлены* физический и духовный миры. Вторые строфы каждой из обеих половин посвящены *Свету*: в первом случае – физическому (*Солнце... светит небу и земле*), во втором – духовному (*сияющий Коран, Да притечем и мы ко свету*). Центральное понятие – Свет, как

в физическом, так и в духовном планах. Посредством композиции поставлен знак равенства между Вселенной физической и духовной, между Солнцем и Кораном. Роль Бога-Творца очевидна; он заботится о сотворенном им мире, в котором распоряжается как рачительный хозяин: поддерживает своды неба, зажигает солнце (как лампаду в темном доме), правит ветром, насыляет тучи, дает земле тень. Он же открыл пророку Коран (“сияющий Коран”), чтобы люди познали истину.

Эта картина мироздания совершенно другая, чем привычная иудео-христианская. Мусульманский заботливый Бог, хозяин Вселенского Дома, не имеет ничего общего с ветхозаветным собеседником Моисея или с отвлеченным тройственным Богом христиан. Образно-словесные средства, которыми пользуется Пушкин, соответствуют этой новой картине; речь отличается *материальностью*. Все существительные – все, кроме тех, что в последней строфе, – даны в прямом смысле: *земля, своды неба, сушь, воды, солнце, лён, елей, хрусталь, ветер, тучи, сень*. Лишь в заключительном четверостишии появляются метафоры: *свет, туман*. Так стихотворение и задумано: оно являет специфически-мусульманское миропредставление: мир как дом, Бог как домовладелец, пророк Магомет как послушный исполнитель его воли, Коран как письменное или книжное осуществление божественной истины.

Демонстративная материальность задана в самом начале утверждением: “Земля недвижна”, где слово *Земля* означает планету, и далее: “...неба своды Творец, поддержаны тобой...”; сочетание “неба своды” отличается от привычного в поэтической речи существительного “небосвод”, синонима слов *небо, небеса*. У Пушкина оно встречается и разделенное на два:

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом...

(Для берегов отчизны дальной)

Здесь образ материальнее, чем в опустошенно-метафорическом слове “небосвод”, но даже он условен. В контексте “Подражаний Корану” существительное *своды* сохраняет (или обретает) “архитектурно-строительный” смысл: “...неба своды... поддержаны... Да не падут... И не подавят нас...” (ср. у Мандельштама: “Играет мышцами крестовый легкий свод”). К этой строфе Пушкин сделал полушутливое замечание: “Плохая физика, но зато какая смелая поэзия!” Надо ли пояснять слова “плохая физика”? Однако определение “смелая поэзия” заслуживает комментария: полет мифологического воображения позволяет увидеть Вселенную как грандиозное сооружение (собор, или, точнее, мечеть), которое может рухнуть на Землю, если каменные своды не будут поддержаны дланью Аллаха. Наивная конкретность проходит через все стихотворение: так увидено солнце, которое Творец зажег и которое “светит ... Как лён, елеем напоенный, В лампадном светит хрустале”; так увидены ветер, тучи и “древесна сень”, и даже “сияющий Коран”.

Русская поэзия заново откроет это наивно-конкретное видение мира через столетие, в творчестве Велимира Хлебникова, а еще полнее и отчетливее – Николая Заболоцкого. Вспомним:

Осенних рощ большие помещенья
Стоят на воздухе, как чистые дома...

И в том же стихотворении:

Архитектура осени. Расположенье в ней
Воздушного пространства, рощи, речки,
Расположение животных и людей...

"Архитектура осени" у Заболоцкого продолжает пушкинскую архитектуру Вселенной". Стихотворение 1948 года "Когда вдали угаснет свет дневной" восходит в пушкинскому "Корану":

В который раз томит меня мечта,
Что где-то там, в другом углу Вселенной,
Такой же сад и та же темнота,
И те же звезды в красоте нетленной...

Образ "в другом углу Вселенной" возможен только в том мироздании, где "неба своды" готовы рухнуть и подавить собой людей.

Хлебникову и Заболоцкому не менее близко последнее стихотворение пушкинского цикла. Оно отличается от прочих; перед нами притча, смысл которой не сразу открывается читателю. Путник, измученный жаждой, внезапно увидел в пустыне "кладезь под пальмою" и, напившись, уснул "близ верной ослицы". Спал он многие годы, проснулся стариком, увидел засохший ключ и белеющие кости своей ослицы. Объятый горем, он, рыдая, "дрожащей главою поник"... И тогда свершилось чудо: возродились пальма и кладезь:

И ветхие кости ослицы встают,
И телом оделись, и рев издают...

Нужно ли специально указывать на удивительную образность этих строк? "*Ветхие кости... телом оделись и рев издают*"; такая поэтика окажется возможной через сто лет, когда Заболоцкий напишет "Торжество земледелия", и он же поставит рядом имена своих учителей:

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды...
(*"Вчера, о смерти размышляя..."*, 1930)

Все части цикла "Подражания Корану" проникнуты новаторством, так или иначе связанным с отмеченными в центральном стихотворении особенностями мировосприятия. В пьесе I речь Аллаха, обращенная к пророку, по-

ражает русского читателя прежде всего тем, что Бог разговаривает с человеком; речь начинается клятвой:

Клянусь четой и нечетой,
Клянусь мечом и правой битвой,
Клянуся утренней звездой,
Клянусь вечернею молитвой...

Ироническое авторское примечание усиливает ощущение странности: “В других местах Корана, — комментирует Пушкин, — Алла клянется копытами кобылиц, плодами смоковницы, свободой Мекки, добродетелию и пороком, ангелами и человеком и проч. Станный сей риторический оборот встречается в Коране поминутно”. Пушкин перечисляет несовместимые объекты клятв: копыта кобылиц и свобода Мекки. В стихах он воспроизводит эту поразительную несовместимость, лишь немного сгладив ее; соединение *утренней звезды и вечерней молитвы* остается странным, как необыкновенна и чужда русскому слуху *четой и нечетой*. Пушкин начинает цикл с нагнетания странностей — тех разнородных клятв, которые он считает для стиля Корана характерными. Именно взрывчатая поэтика странного и привлекала Пушкина, утверждавшего, что “многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом”. К таким странностям относится не только несовместимость объектов, но и самый факт: Бог, начиная свое обращение к человеку, клянется; такая риторическая фигура в иудео-христианском Писании непредставима. Станны и все остальные элементы “божественной речи”, например, такие соединения слов, как:

... *скрыл от зоркого гоненья...*
... *напоил/Тебя пустынными водами...*

и даже:

...мой Коран
Дрожащей твари проповедуй

В стихотворении I Аллах как бы оправдывается перед пророком, напоминая ему (в вопросительной форме: *Кого же...? Не я ль...? Не я ль...?*), что он его облагодетельствовал, скрыв от преследователей, напоив в день жажды, одарив его “язык могучей властью над умами”. Бог оправдывается перед человеком!.. Сама ситуация фантастична; она не менее странна, чем форма выражения.

Стихотворение II — другая речь, произносимая Аллахом. Она еще более удивительна — теперь Бог обращается даже не к своему посреднику Магомету, а прямо к людям: к женам пророка (строки 1-10) и к его гостям (11-20). Жен Аллах призывает к нравственному поведению и преданности, гостей — к молчаливому смиренномудрию. Все стихотворение построено на чуждых русскому читателю представлениях: “*Храните верные сердца Для*

нег законных и стыдливых”, — говорит Аллах женам-невольницам; “*Брегитесь суетами света Смутить пророка моего*”, — призывает он гостей. В то же время поэтическая форма обоих десятистиший для европейской поэзии привычна:

A B A B C C d E E d
F i F i E E k L L k
(4 + 3 + 3)

Перед нами – повторенный неполный сонет (недостаёт одного катрена). Противопоставление хорошо знакомой стиховой формы и чуждого содержания усиливает напряженность. Чуждая экспрессия однако – не только в смысловом содержании, но и в языковой образности. Для стиля, избранного Пушкиным, характерны субстантивированные эпитеты:

... взор лукавый *нечестивых*
.....
не любит он *велеречивых* —

и удивительные соединения разнохарактерных слов, например: “Почтите бир его ... целомудренным склоненьем Его невольниц молодых”.

Стихотворение III – третий вариант речи Бога; на сей раз текст – перепев суры “Слепец”, где дано сопоставление слабости человека и мощи Аллаха, который в конце мира жестоко покарает слепцов-нечестивых. Эта часть, как и другие, построена симметрично. Две начальных строфы представляют собой вступление, посвященное поведению пророка, чей долг – возвещать Коран для благомыслящих, “*не понуждая нечестивых*”; последних ждет неминуемая кара, которой и посвящены две заключительные строфы. Средние три четверостишия – риторические вопросы, задаваемые Аллахом: “Почто кичится человек?..” и Аллах, трижды повторив сочетание “*За то ль...*”, ставит людям шесть вопросов, которые являются многократным утверждением: гордиться человеку нечем, он слаб, смертен, во всем подчинен воле Бога, обязан Богу смирением и благодарностью. Графически стихотворение III выглядит так:

Слепцы и пророк	Могущество Бога	Смертность человека	Зависимость человека	Слепцы и ожидающая их кара		
1	2	3	4	5	6	7
Человек и Бог:						
слабость людей, могущество Бога, зависимость людей						

Здесь продолжено рассмотрение отношений *Бог – человек*. Бог всемогущ, человек слаб, он всем обязан Богу, а Всесильный все же обращается к нему с чередой вопросов, звучащих как объяснение его власти, почти как оправдание. И вот еще новый смысловой элемент, вносимый этим стихотворением: инаковерующие заслуживают не обращения и не прощения, а жесточайшей кары; об этом – грозные заключительные строфы, резко отличающиеся от уравновешенного стиля стихотворения:

Но дважды ангел вострубит;
 На землю гром небесный грянет:
 Но брат от брата побежит,
 И сын от матери отпрянет.
 И все пред Бога притекут,
 Обезображенные страхом,
 И нечестивые падут,
 Покрыты племенем и прахом.

Необычность речи возрастает по мере приближения к концу мира, — к концу последней строфы, и стихотворения, и всей первой части; заключительный стих – высшая точка странности:

Покрыты пламенем и прахом.

Представить себе это невозможно: *покрыты... прахом* – понятно, но *пламенем*, да еще одновременно с *прахом*? Нет сомнений, что эта темнота – намеренная, как и неясность в первой строфе: “*Бежит, да не дерзнет пророк Ему являть недоуменье*”. Под *слепцами* или *нечестивыми* в Коране разумеются прежде всего те, которые верят лишь в посястороннюю жизнь, отвергая потустороннюю.

В остальном обнаруживаем здесь черты, уже виденные прежде – наивно-инфантильной конкретности: Коран – “с небесной книги список”, человек “*наг на свет явился*”, Бог дал ему “*И хлеб, и финик, и оливу*”.

Такова первая часть цикла, дающая разностороннее представление об отношениях между Богом и человеком.

Во второй части цикла слово принадлежит человеку – говорит не Бог, как прежде, но поэт или пророк. Стихотворение IV – о власти, которой гордится царь (Могучий). Он дерзает сравниться с Богом, но его власть над людьми не идет в сравнение с властью Аллаха над миром и землей. Возможно, что Пушкин использует здесь тот пассаж в Коране, где Авраам ведет спор с неким властителем прошлых лет; властитель настаивает на том, что он в состоянии даровать жизнь и лишить ее; Авраам – на том, что только его Бог на это способен (Медина, 2: 258/260)⁷.

Композиция – как у некоторых пьес выше: введение (4 строки), повествование (6), заключение (4). Повествовательная часть складывается

из противопоставленных друг другу речей Бога и царя (3+3); они почти тождественны:

Ты рек: я миру жизнь дарую,
Я смертью землю наказую,
На все подъята длань моя.
Я также, рек он, жизнь дарую
И также смертью наказую:
С тобою, Боже, равен я.

Стихотворение завершается поражением царя; в отличие от него, Аллах обладает полной властью над Вселенной:

Подъемлю солнце я с востока,
С заката подыми его!

Эта пьеса, как и 2-я, подобна сонету, однако, с переставленным в конец вторым катреном:

A	b	A	b	C	C	d	C	C	d	E	f	E	f			
Ты рек														Рек он		
К Богу (Бог)														(Царь) К Богу + речь Бога		

Так начинается часть II, посвященная, как сказано выше, иной (т.е. мусульманской) картине мира. Стихотворение V, центральное, рассмотрено выше. Стихотворение VI передает иное мироощущение через отношение к войне и смерти. Гибель воина оказывается не концом его жизни, а началом иного, полноценного бытия:

Блаженны падшие в сраженье,
Теперь они вошли в эдем
И потонули в наслажденье,
Не отравленные ничем.

Понимание смерти праведника как перехода в совершенный мир – важная сторона ислама; оно многократно и по-разному сформулировано в Коране. Приведу лишь одно высказывание: “Пососторонняя жизнь не более, чем игра и забава. Потустороннее бытие – это и есть подлинная жизнь” (29:64. Ср. также 47:36/37, 3:14/12, 18:28/27).

Пушкин имел все основания причислять себя к нечестивым в отношении любой церкви. Он был автором “Гавриилиады”(1821), недавно написанного стихотворения “Надеждой сладостной младенчески дыша...” (1823), а до того – стихотворения “Люблю ваш сумрак неизвестный...” (1822):

Но, может быть, мечты пустые,
Быть может, с ризой гробовой

Все чувства брошу я земные,
И чужд мне будет мир земной...

Оба эти стихотворения Пушкина – спор с Ламартином, автором “Бессмертия” (“L’Immortalité”). Не менее важно, что вскоре после них Пушкин стал писать “Подражания Корану”, в которых пересказана исламская идея бессмертия. Выше говорилось о том, что в этих “Подражаниях” Пушкин искал новые средства поэтического выражения, далекие от русской литературной традиции; можно полагать, что и в центральной идее Корана – о подлинной жизни, ожидающей человека после смерти, – Пушкин видел особую экспрессивность, порождаемую, помимо прочего, ее чуждостью лично ему, решительному противнику всякого спиритуализма.

Стихотворение VI замечательно еще тем, что речь ведется от имени военных противников России. В двадцатые годы война на Кавказе достигла особого ожесточения – против русских войск сражались магометане: чеченцы, кабардинцы, черкесы. В разгаре этой войны русский поэт восклицает, обращаясь к врагам:

Внемлите радостному кличу,
О, дети пламенных пустынь!
Ведите в плен молодых рабынь,
Делите бранную добычу!

Вы победили: слава вам,
А малодушным посмеянье...

Полтора года спустя Грибоедов напишет (и опубликует в “Северной пчеле”, ноябрь 1826 г.) одно из поразительных произведений русской гражданской поэзии – стихотворение “Хищники на Чегеме” (“Раздел добычи”); нет сомнений, что оно выросло из этой вещи Пушкина. Грибоедов тоже позволил себе выступить от имени горцев; его стихотворение по тону, пафосу, слогу примыкает к пушкинскому. Грибоедов тоже славит победу горцев:

Окопайтесь рвами, рвами,
Отразите смерть и плен –
Блеском ружей, тверже стен!
Мы над вами, мы над вами,
Будто быстрые орлы
Над челом крутой скалы!

Говоря от имени инородцев-иноверцев, Пушкин перестраивает поэтическую речь, удаляясь от привычных норм российской словесности. Вот несколько необычных сочетаний:

О, дети пламенных пустынь...
... они вошли в эдем
И потонули в наслажденье...

С этим связана и темнота – загадочность, намеренно вводимая Пушкиным:

Недаром вы приснились мне...
Они на бранное призванье
Не шли, не веря дивным снам...

Впрочем, загадочна и победа, одержанная “правоверными”: когда и над кем? Что означает торжествующий призыв “*Внемлите радостному кличу?*” “*Вы победили...*” – кого? Темнота входит в состав новой поэтической экспрессии, открытой Пушкиным.

Последняя, третья часть посвящена “внутреннему человеку”, его духовному богатству. Стихотворение VII – обращение к пророку с призывом провести ночь в молитве, помогающей одолеть “*Печальные мысли, Лукавые сны*”. Вся пьеса погружена в загадочную темноту. Неясно, кто обращается к пророку: Бог, поэт, сам Магомет? Наиболее вероятно последнее предположение, но оно остается нерешенным. Непонятно, почему пророк назван “боязливым”, в чем он провинился? И какие он должен удалить “лукавые сны”? Темен и конец: “Небесную книгу до утра читай!” – имеется в виду Коран или Звездное небо? Можно догадываться, что пророк повинен в любовно-страстных мечтах; осознав свою греховность, он испытывает страх перед Аллахом и призывает себя к благочестию и покаянию. Однако все это – догадки, лишь навеянные текстом; они составляют непрременную часть поэтики странного, которую в данном случае подкрепляет и редкая, почти небывалая в русской поэтической практике, стихотворная форма: белый двустопный амфибрахий с регулярным чередованием мужских и женских окончаний и доминирующим ассонансом *И* (из 12 строк – 9 содержат в окончании ударное *и* или *ы*). В целом пьеса VII посвящена целительной функции благочестия и молитвы.

Стихотворение VIII посвящено важной для Корана теме милостыни, являющейся высшей добродетелью магометанина. Ислам держится “на пяти столпах”, из которых один – обязательная милостыня («Закат» – 9, 60) в пользу бедняков, калек и прежде всего – нуждающихся путников. Пушкин посвящает этой теме предпоследнее стихотворение цикла; оно состоит из двух одинаково построенных сложных строф, причем, первая говорит о благе щедрости, а вторая – о позоре скупости. Каждая из строф завершается сравнением; щедрость подобна “ниве тучной”, которая “сторицей воздаст... трудам”, а скупость – “горсти пыльной, Что с камня моет дождь обильный”. Строфы противоположны друг другу; контраст усилен идентичностью композиций:

1. Я б б б б а б
А А б С С б
2. Я б б б б а б
D D e F F e

Сопряжение тождественного и противоположного начал – существенный элемент новой экспрессии. Поэтика Корана – его пристрастие к наивной материальности – выражается в конце пьесы сравнением: если ты провишь скупость, то –

Знай, все твои дары – подобно горсти пыльной,
 Что с камня моет дождь обильный,
 Исчезнут, Господом отверженная дань.

Стихотворение (притча) IX, рассмотренное выше, завершает цикл. Пушкин поставил его в конец, вероятно, потому, что оно представляет собой художественное обобщение мусульманского мировосприятия. Прежде всего, оно привлекает отсутствием поучения и риторики – это неторопливый, лишенный всякого теоретизирования рассказ о дивной судьбе некоего путника. Это, далее, рассказ загадочный: почему Аллаху было угодно дать путнику проспать многие годы? Почему он потом сжалился над ним и восстановил оазис, воскресил ослицу, вернул путнику молодость? Только ли потому, что путник, *“рыдая, дрожащей главою поник”*? Этого объяснения недостаточно; в притче есть еще некий смысл, скрытый в глубинах стихотворения. Загадочность – неотъемлемая черта новой поэзии. Заглянем в эти темные глубины. Путник, напившись и освежив *“горевшие тяжело язык и зеницы”*, уснул:

И многие годы над ним протекли
 По воле владыки небес и земли.

Так захотел Всесильный, такова его воля. Этого достаточно – *“дрожащей гвари”* не следует задавать вопросы. А потом *“Владыка небес и земли”* захотел облагодетельствовать путника, и тогда – *“Минувшее в новой красе оживилось... Осознав чудо, совершившееся по воле Аллаха, “...чувствует путник и силу, и радость”*:

В крови заиграла воскресшая младость,
 Святые восторги наполнили грудь:
 И с Богом он снова пускается в путь.

В глубинах текста таились вот эти, овладевшие теперь путником “святые восторги”. Именно их и должен испытывать человек, соприкасаясь с Богом. Теперь обратим внимание на контрастное звучание первой и последней строк стихотворения: *“И путник усталый на Бога роптал...”* – *“И с Богом он снова пускается в путь”*.

Для Пушкина смысл Корана – в бесконечно ему чуждой безоговорочной вере, благочестивом послушании, безропотном смирении. Эти нравственные достоинства магометанина, составляющие внутреннее содержание заключительной части притчи, так или иначе одушевляют каждое из девяти стихотворений *“Подражания Корану”*; они определяют и поэтику странного, которую здесь разрабатывал Пушкин.

Художественные открытия, сделанные в “Подражаниях Корану”, оказались Пушкину необходимы; их следы можно обнаружить во многих позднейших произведениях, но прежде всего – в гениальном стихотворении “Стамбул гяуры нынче славят...” (1830), включенном в “Путешествие в Арзрум” и приписанном некоему поэту Амин-Оглы. Метод перевоплощения в представителя другой национальной культуры и другой эпохи будет позднее использован в “Песнях Западных славян” (1834). В обоих поэтических циклах доведено до высокого совершенства то свойство, которое – после Достоевского – называют “пушкинским протеизмом”. Талант перевоплощения сказывается, в частности, в том, с какой естественностью автор “Десятой заповеди” стал поэтом Корана. Напомню, что в том стихотворении поэт готов “добра чужого не желать”, не завидовать владельцу села или вола, — “ни дом его, ни скот, ни раб” ему не нужны.

Но ежели его рабыня
Прелестна... Господи! я слаб!
И ежели его подруга
Мила, как ангел во плоти, —
О, Боже праведный, прости
Мне зависть ко блаженству друга...

Автор «Десятой заповеди» бесконечно далек от благочестия того мусульманина, который переживает “святые восторги” – трепетную благодарность ко Всесильному. Отношения Пушкина с Богом иные: он несправимый бунтарь; говоря на языке Корана, он – *нечестивый*.

Примечания:

- ¹ Интересные соображения на затронутую здесь тему – в статье В.Турбина «Хлебников и Пушкин. К постановке вопроса», опубликованной проф. Эрки Пеураненом в “Studia Slavica Finlandensia”, tomus XI, Helsinki, 1994, с. 141-166.
- ² В.Виноградов. Стилль Пушкина, М., 1941; Г.А.Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946; он же: Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
- ³ М.Л.Гаспаров. Овидий или наука доброты. IN: М.Л.Гаспаров. Избранные труды. В 3-х тт. М., 1997, т. 1, с. 174.
- ⁴ М.Л.Гаспаров. Овидий в изгнании. Там же, с. 210.
- ⁵ С.А.Фомичев. Подражания Корану. Генезис, архитектоника, композиция цикла. IN: Временник Пушкинской комиссии. № 3, Л., 1981, с. 23.

-
- ⁶ Странно, что, обычно очень внимательный, Б.В.Томашевский считал, что в «Подражаниях Корану» не 9, а... 10 стихотворений (Пушкин, кн. 2). Впрочем, это, может быть, вызвано тем, что Томашевский причислил к «Подражаниям Корану» стихотворение «Пророк».
- ⁷ См. об этом: Jacques Waardenburg. "Leben verlieren" und "Leben gewinnen", in prophetischen Religionen. IN: Leben und Tod in den Religionen. Symbol und Wirklichkeit. Hsg. von Gunther Stephenson. Darmstadt, 1980, s. 42f.

Литература:

1. Д.Д.Благой. Творческий путь Пушкина. М., 1967, с. 384-387.
2. К.С.Кашталева. «Подражания Корану» и их первоисточник. IN: Записки Коллегии Востоковедения. АН СССР, т. V. 1930, с. 243-270.
3. Г.А.Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, с. 241.
4. А.Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1959, с. 139-143.
5. Б.В.Томашевский. Пушкин. В 2-х кн. 1961, кн. II (1824-1837), с. 18-45.
6. С.А.Фомичев. «Подражания Корану». Генезис, архитекtonика, композиция цикла. IN: Временник Пушкинской комиссии, Вып. 3. Л., 1981.

S.Fomichev (St.Petersburg)

Библейские мотивы в “Подражаниях Корану”

Тема сообщения, в общем-то вполне традиционна и неоднократно обсуждалась в пушкиноведческой литературе. Две священные книги, содержащие догматы различных, нередко противоборствующих между собой религиозных течений, в качестве литературных произведений изначально имели немало перекличек. С другой стороны, начиная свою работу над “Подражаниями”, Пушкин пользовался переводом “Корана”, выполненным М.И.Веровкиным. “Слог Аль-Корана, — отмечал переводчик, — везде прекрасен и текущ, паче же на местах подражательных речениям Пророческим и стихам библейским: впрочем же есть сжатый, нередко же и темный, украшенный риторическими фигурами по вкусу народов восточных, но приманчив по изображениям замысловатым и много значащим. Где же пишется о величии божием, божественных его свойствах, высок и великолепен, хотя и сочинен прозою”¹.

Высоким библейским стилем Веревкин и пользовался в своем переводе, усвоенным и развитым в свою очередь и Пушкиным в его “Подражаниях”².

И, наконец, как убедительно показано Б.В.Томашевским, пушкинские “Подражания Корану” следуют хорошо разработанной в русской поэзии традиции духовных од и переложений псалмов, изощренно использовавшей стилистику Священного писания.

Итак, Пушкин, как вполне очевидно, в данном случае творил в русле традиции. Но подчинялся ли он инерции этой традиции?

Здесь следует особо подчеркнуть два обстоятельства. Пушкин первым в русской поэзии обратился к Корану. Для того, чтобы оценить, насколько

это был неординарный шаг, приведем отзыв о Магомете Вольтера: “Перед нами, — писал он в “Письме королю Прусскому о трагедии ‘Магомет’”, — всего лишь погонщик верблюдов, который взбунтовал народ в своем городишке, наwerbвал себе последователей среди несчастных корейшитов, внушив им, будто его удостаивает беседы архангел Гавриил, и хвалился, что Бог уносил его на небо и там вручил ему сию непонятную книгу, каждой строкой своей приводящую в содрогание здравый смысл. И если, чтобы заставить людей уважать эту книгу, он предает свою родину огню и мечу; если он перерезает горло отцам и похищает дочерей; если он не оставляет побежденным иного выбора, как принять его веру или умереть, — то его, безусловно, не может извинить ни один человек, если только это не дикарь и не азиат, в котором фанатизм окончательно заглушил природный разум“. Невольно кажется, что Пушкин держит в уме эту оценку и своими “Подражаниями” опровергает ее. Замечено также, что “интерес к поэзии Востока проявил и Андре Шенье, написавший несколько ориентальных элегий, навеянных книгой Савари “Жизнь Магомета”³. Но если это и так, то стилистика и дух Корана в элегиях А.Шенье почти неразличимы. К тому же Пушкин создал не просто несколько стихотворений на коранические темы, но лирический цикл, обладающий им выбранным, самостоятельным, вполне оригинальным “планом”, выработанным не просто и не сразу. Обратимся к творческой истории цикла.

Вначале, увлекшись только одним из коранических мотивов, Пушкин вовсе не собирался писать цикл. Черновик стихотворения “Смутясь, нахмурился пророк...”, сохранившийся на 18 об. Второй масонской тетради (ПД 835), сразу же перебеливается им (30 сентября 1824 г.) в Третьей кишиневской тетради (ПД 833, л. 28 об.-29) под заглавием “Подражание Корану. Из главы “Слепой” в 42 стихах”. Это единственное из всех пушкинских “Подражаний”, в котором передано все — от начала до конца — содержание избранной им суры (80-й). Вполне внятен лирический подтекст данного стихотворения, где преломлены первые впечатления от михайловской ссылки, отягощенные тяжелейшей ссорой с отцом. Впоследствии, в 1827 г., работая над черновиком “Альбома Онегина”, Пушкин обнажит предельно, хотя, конечно, и иронически, личностный смысл данного подражания:

В Коране много мыслей здравых.
Вот, например: перед отцом
Смирись — беги путей лукавых,
Чти Бога и не спорь с глупцом (VI, 432).

Окончательный вариант:

В Коране много мыслей здравых.
Вот, например: пред каждым сном

Молись – беги путей лукавых,
Чти Бога и не спорь с глупцом (VI, 614) –

“Не спорь с глупцом” – несомненно главная мысль первого из написанных Пушкиным “подражаний”. Но в отличие от онегинского скепсиса, в “подражании” торжествует пафос духовной оды, воспевается самостояние человека, уверенного в величии и разумной непреложности законов мироздания, перед которыми суетны спесь и честолюбие людские. Эта тема будет развита и усилена в двух других коранических стихотворениях, созданных вскоре, в самых первых числах октября 1824 г.: “С тобою древле, о, всесильный...” и “Земля недвижна – неба своды...”

Перед нами еще не цикл, ориентированный, между прочим, не только на Коран, но на книги пророков и на псалмы Давида.

В двух последних стихотворениях уже не пересказываются целиком суры, из них берется несколько стихов. Из перевода Вережкина в небольшом фрагменте суры “Крава”, запечатленном во втором стихотворении цикла, Пушкин знает, что речь здесь идет о споре Авраама и Нимврода, сура же 55-я (Милосердный), от которой отталкивается Пушкин в третьем стихотворении, недаром традиционно сопоставляется арабистами с 135-м псалмом Давида⁴.

Счастливо и стремительно завершенный Пушкиным цикл (в составе трех стихотворений) вскоре, однако, был подвергнут серьезному испытанию. Давно замечено, что главная тема, давшая толчок всему данному замыслу (“Не спорь с глупцом”), была основана на невнятном переводе Вережкина данной суры, существенно искажившем коранический текст. “В оригинале, – справедливо указывает Л.Поливанов⁵, – ход мыслей таков: Магомет, занятый обращением богатого, отстранил бедного слепца. Берегись поступать так”. Это стало очевидным для Пушкина уже в начале 1824 г., когда в его руках появился “Коран” в более точном французском переводе Савари, которому было предпослано пространное жизнеописание Магомета.

Выправить в соответствии с оригиналом ни первое из написанных стихотворений, ни весь трехчастный цикл было невозможно. И Пушкин избирает иной путь “восстановления истины”. Он находит в Коране стихи (в суре “Крава”), в которых предостережение “Берегитесь поступать так” звучит вполне отчетливо: “О, вы, которые уверовали! Не делайте тщетными ваши милостыни попреком и обидой, как тот, кто тратит свое имущество из лицемерия перед людьми и не верует в Аллаха и последний день. Подобен он скале, на которой земля: но постиг ее ливень и оставил голый. Они не владеют ничем из того, что приобрели: ведь Аллах не ведет прямым путем людей неверных!”⁶.

Далеко отступая от оригинала, Пушкин обрабатывает заданную здесь тему в двух строфах стихотворения, первоначально снабженного заголовком “Милостыня” (и едва ли тогда предназначавшегося в состав цикла).

Важно подчеркнуть, что в данное стихотворение Пушкин вводит отсутствующий в кораническом стихе топос сеятеля и проросшего семени, то есть, один из главнейших евангелических топосов, символов воскрешения мертвых к вечной жизни:

В день грозного суда, подобно ниве тучной,
О, сеятель благополучный!
Сторицею воздаст она твоим трудам.

Может показаться, что здесь Пушкин также использует коранический мотив; чуть выше читаем: “Те, которые расходуят свои имущества на пути Аллаха, подобны зерну, которое вырастило семь колосьев, в каждом колосе – сто зерен. И Аллах удваивает, кому пожелает. Поистине Аллах объемлющ, знающ” (там же).

Но в этом стихе нет мотива грозного суда, а, стало быть, и грядущего воскресения. Речь идет о простом умножении богатства. Мотив воскресения будет специально развит в самом пространным кораническом подражании Пушкина, также облеченном в строфическую форму, опять же отталкиваемом от единственного стиха суры “Крава”: “Или как тот, кто проходил мимо селения, а оно было разрушено до основания. Он сказал: “Как оживит это Аллах после того, как оно умерло?” И умертвил его Аллах на сто лет, потом воскресил. Он сказал: “Сколько ты пробыл?” Тот сказал: “Пробыл я день или часть дня”. Он сказал: “Нет, ты пробыл сто лет! И посмотри на твою пищу и питье, они не испортились. И посмотри на своего осла – для того, чтобы Нам сделать тебя знаменем для людей, – посмотри на кости, как Мы их поднимем, а потом оденем мясом”. И тогда стало ему ясно, он сказал: “Я знаю, что Аллах мощен над всякой вещью!” (там же).

Обратимся теперь к комментарию Л.Поливанова: “Белые кости воскресшего осла (в стихотворении Пушкина – С.Ф.) заимствованы из комментария, приведенного у Савари, где объяснено, что путник этот – Озаир. Верхом на осле, с корзиною фиг и сосудом вина, проезжал он близ развалин Иерусалима, разрушенного халдеями...”⁷. Вполне возможно, что комментарий Савари мог воскресить в памяти Пушкина сходные места из Библии, где пророчествовалось о возрождении Иерусалима и воссоединении рассеянного по миру племени Израилева, ср.: Вот они говорят: “иссохли кости наши, и погибла надежда наша; мы оторваны от корня” (Иез. 37: 12). “Посему изреки пророчество и скажи им: так говорит Господь Бог: вот, Я открою гробы ваши и выведу вас, народ Мой, из гробов ваших в землю Израилеву” (Иез., 37: 11-12).

Но тесное единство двух строфических стихотворений, навеянных Кораном, в окончательной редакции замкнувших цикл “Подражаний Корану”, сохраняет, наряду с коранической и ветхозаветной символикой, ответ и новозаветного топоса: проросшее семя – воскресение.

Только после этого Пушкин набрасывает стихотворение “Восстань, бозливый...”, которое резкой сменой ритма (все предыдущие стихотворения написаны четырехстопным ямбом) привязывает к циклу два последних строфических стихотворения. Важно подчеркнуть здесь одну, несомненно выверенную автором деталь:

В пещере твоей
Святая лампада
До утра горит.

Тремя стихотворениями выше читаем:

Зажег ты солнце во вселенной,
Да светит небу и земле,
Как лен, елеем напоенный,
В лампадном светит хрустале.

Сравнение это отсутствует в оригинале. Само же слово “лампада” в данном случае имеет нередкий у Пушкина расширительный смысл: вообще светильник. Но русское ухо слышит в этом слове и намек на светильник перед иконой.

Что касается 1-го, 2-го и 6-го подражания, то они были написаны еще позже, и в них прочерчена жизненная линия Магомета. Задавая увертюру цикла, откликающуюся в отдельных строфах последующих стихотворений, они в большей степени, нежели другие стихотворения, наполнены арабским колоритом и тем самым обосновывают название всего цикла, именно как “Подражания Корану”. Однако в окончательно выверенном Пушкиным движении цикл выходит (местный колорит постепенно приглушается) на темы общечеловеческие, открывая то, что объединяет народы, а не то, что разделяет их.

Примечания:

- ¹ Книга Аль-Коран аравлинина Магомета. СПб., 1790. с. XXV.
- ² В.В.Виноградов. Язык Пушкина. М.-Л., 1935, с. 121-130.
- ³ Н.Свирин. IN: Звезда. 1936, № 8, с. 225.
- ⁴ Коран. Перевод И.Ю.Крачковского. М., 1967, с. 604.

⁵ А.С.Пушкин. Сочинения. М., 1987, т. 2, с. 136.

⁶ Коран, *ibid.*, с. 45.

⁷ А.С.Пушкин, *ibid.*, т. 1, с. 141-142.

M.Langleben (Jerusalem)

"И дале двинулась Россия..."

(О "Путешествии в Арзрум")

В 1829 г., когда Пушкин отправился в действующую армию на Кавказ, он еще не был известен как прозаик, и читатели ожидали, что знаменитый поэт изольет свои впечатления от экзотического путешествия и победоносной войны не иначе как в форме романтической поэзии¹. Надежды эти были более чем оправданы (ведь после своей предыдущей поездки на Кавказ в 1821 г. Пушкин написал именно романтическую поэму "Кавказский пленник"²), но несбыточны, поскольку были обращены в невозвратное прошлое. Почитателям несравненного стихотворца Пушкина было неизвестно, что он видит свое писательское будущее совсем иначе, далеко за пределами романтизма и поэзии. В качестве отчета о поездке он представил своим читателям уже в следующем, 1830-м году отрывок в прозе, озаглавленный "Военная Грузинская дорога", а через шесть лет опубликовал в своем "Современнике" (№ 1 за 1836 г.) целиком все сочинение, жанр которого он сам определил в предисловии как "путевые записки". Но ошибется тот, кто, поверив этому определению, примет "Путешествие в Арзрум" (далее ПА) за необработанный путевой дневник: записи, которые велись во время поездки, позже подверглись основательной обработке — и документальной (см. об этом Тынянов 1936/1968:198-9, 205-7, Чхаидзе 1976, Мясоедова 1996), и литературной. В опубликованном в 1835 году тексте ПА не осталось никаких следов дневниковой спонтанности, это вполне законченная мастерская работа, написанная с характерным для прозы Пушкина отчетливым, благородным минимализмом. И тем не менее, это его последнее произведение, завершающее семилетний труд во всех прозаических жанрах, не удостоилось

внимания читателей, не вызвало особенного интереса у исследователей, — и на последующие 150 лет было вынесено на окраину пушкинистики.

Не добавляет популярности ПА и поразительная для Пушкина доступность личности автора, ни на мгновение не покидающего свой текст. Обычные жалобы критиков на сокрытие личности автора в пушкинской прозе, как кажется, не могут быть адресованы к ПА. Может быть, эта открытость — это не та откровенность, которой бы нам хотелось. Нам хочется пропуска в спрятанные за семью замками душу и мозг писателя, а замки эти не отмыкаются и в ПА. Однако здесь, в отличие от всей остальной пушкинской прозы, читателю предлагается взамен нечто не менее ценное: свободный доступ к поведению путешественника, который не скрывает своего тождества с писателем Пушкиным³. Причем путешественник этот несомненно нацелен на ясную, трезвую, по возможности, объективную передачу фактов, в том числе, и своего собственного поведения. Автор, под собственным своим именем, появляется во множестве положений, не исключая и довольно щекотливых, поворачиваясь перед читателем и перед самим собой разнообразными, иногда очень противоречивыми сторонами своего характера. Он предстает перед нами таким, каким он сам себя видит, или каким себя хочет показать: нетерпеливым и внимательным, любопытным и рассеянным, не чуждым тщеславия и равнодушным к своей славе, безоглядно смелым и рассудительно осторожным, пешеходом и наездником, вечно спешащим и в спешке не всегда разумным, и даже — вспыльчивым скандалистом. Не будет преувеличением сказать, что в ПА дается весьма определенный психосоматический портрет автора-путешественника.

Однако ни открытость автора, ни тонкий юмор и живость изложения не примирили разочарованных читателей с "Путешествием", рецепция которого всегда была и остается прохладной. Вероятная причина этому — необычное построение текста и связанная с этим жанровая неопределенность. ПА написано как свободный, как бы неорганизованный, распадающийся на куски репортаж, не имеющий нарративной структуры и, следовательно, художественной литературе как будто бы не принадлежащий; а поскольку все лавры предназначены Пушкину только как художнику, то ПА вполне резонно оставлено в том слабо освещенном и редко посещаемом уголке пушкинского мира, где сложена в ожидании лучших времен вся журнальная и исследовательская работа Пушкина и куда ослепляющие лучи пушкинского культа почти не проникают.

Прерывная форма изложения, по-видимому, является серьезным препятствием к восприятию ПА как литературного произведения. Текст ПА расчленен на короткие тематические фрагменты, нарративно не связанные, часто весьма резко обрывающиеся. Каждый фрагмент имеет свою тему, которая в нем же и заканчивается. Следующий фрагмент уже рассказывает о чем-то другом. (См. об этом Romorska 1976). Однако же поверхностная линейная связность соблюдена: отдельные, часто совершенно изолированные темы

аккуратно нанизаны на нить времени и соединены переездами наблюдателя с места на место. Путешественник совершает длиннейший путь, с севера на юг, от Ельца до Арзрума, и затем часть этого же пути в обратном направлении, с юга на север, — от Арзрума до Владикавказа. Он едет то в коляске, то верхом, шагает, карабкается по горным дорогам, гуляет по базарам, развалинам и дворцам, скачет с войском, и кажется, что связность этого текста держится исключительно на перемещениях путешественника, только ими скреплена. Направление чтения всецело подчинено движению рассказчика в пространстве и времени, но только ему. Тематика раздроблена, и ничто, кроме бега времени и пространственной траектории, не соединяет повествование. Образуется как бы мозаика наблюдений, яркая и очень привлекательная, но (как отмечает в той же работе Поморска) не вполне приемлемая в качестве целого литературного текста.

Не только видимая несвязность, но и самый тематический состав этой мозаики выводит ее за пределы литературной нормы. В ПА свободно перемежаются разнородные фрагменты: биография, научное исследование, хроника, путеводитель, и трудно дать этому произведению единую стилистическую оценку. Наблюдения очевидца сменяются пространственными сообщениями чисто документального характера: историческими, географическими, статистическими сведениями о Кавказе и Закавказье. Все эти полезные данные излагаются в ПА с сухостью и педантичностью, достойной тех справочников, из которых они заимствованы.

Документальные сведения в ПА легко могут показаться слишком обильными для литературного текста, фактическая сторона — не в меру надежной и достоверной, а стиль ее изложения — неуместно педантичным⁴. Слабые ростки конвенциональной литературности едва пробиваются сквозь функциональную трезвость фактического репортажа. Своей смешанной тематикой, прерывностью и как будто бы полной объявленностью и проясненностью смысла ПА заметно отличается от художественной прозы Пушкина, и, на первый взгляд, не в лучшую сторону.

С другой стороны, стиль ПА не похож и на историографическую манеру Пушкина, на строго-хроникальное, ровно текущее повествование в "Истории Пугачева" (далее ИП). В отличие от ИП, которая была написана как специальный исторический труд, ПА рассчитано на общего читателя, — и это свое задание честно выполняет. Тому, кто догадается прочесть этот неординарный текст не подряд, а частями, по фрагментам, ПА доставит большое и незатруднительное удовольствие. Потому что, при всей особости ПА, — это все та же обаятельная пушкинская проза, компактная, энергичная и безупречно отделанная, но с двумя, одному только ПА присущими особенностями: необычной фрагментацией текста и бескомпромиссной разнородностью тематики.

Амбивалентность стиля ПА сказывается и на подходах исследователей. Ю.Н.Тынянов, давая общую характеристику прозаического стиля Пушкина

(и возводя его к планам поэтических произведений), цитирует три абзаца из ПА (Тынянов 1936/1968:163), по всей видимости, считая это произведение стилистически характерным для прозы Пушкина. Более поздние исследователи ПА обращают внимание именно на отличие стиля ПА от стиля всех других прозаических произведений Пушкина (ср. статьи Greenleaf 1991, Wachtel 1992). В недавней интересной работе Мясоедовой (1996) продолжаются поиски ключа к структуре ПА. Опираясь на обширный материал военных реляций, современных публикаций и устных свидетельств, Мясоедова предлагает видеть повествовательную основу ПА в читательских реминисценциях и скрытом "чужом голосе". Эта точка зрения очень привлекательна и убедительна, но она в какой-то мере верна для любого текста. Ситуативный контекст, документальный фон, аллюзии, легко прочитываемые современниками, с уходом эпохи неизбежно блекнут, и дальнейшая жизнь произведения зависит уже от него самого, от его собственной структуры. Новые времена создают новый фон и несут с собой возможность новых аллюзий, не учтенных автором. Изъятие из контекста современности и соприкосновение с новыми контекстами и есть то самое пресловутое испытание временем, которое выдерживают лишь очень немногие тексты. Ограничивая повествовательную основу ПА читательскими реминисценциями, мы тем самым ставим под сомнение жизнеспособность этого произведения. Отправим ли мы его в архив вместе с реляциями Паскевича?

Фрагментированная поверхность ПА, как уже было сказано, прошита прочной нитью времени; кроме того, линию чтения поддерживает подразумеваемое присутствие географической карты, к которой привязаны все передвижения путешественника⁵. Образуется обнаженная пространственно-временная линейность — единственная, но неоспоримая опора поверхностной связности этого текста. Выстраивается весьма основательный фундамент реалии — горизонталь, которая представляет собой как бы "подорожную", отчет о перемещении, составленный по следующим, вполне канцелярским, параметрам: время и способ перемещения, пункты выезда и приезда, пройденное расстояние, условия постоя (ночевки). В эту подорожную встроены в виде отдельных "монад" самодостаточные тематические единицы. Таким образом, текст этот имеет два измерения: горизонтальное и вертикальное, и тематическая расчлененность изложения не мешает его строго линейной темпоральности. Поскольку линейный путь по тексту проложен и выверен не только ходом времени, но и неоспоримыми земными пространствами, можно видеть в ПА жестко прочерченный временной сюжет: нить времени не разорвана, не запутана. Другое дело, что того осмысления, которое этим сюжетом достигается, явно недостаточно, потому что пространственно-временная линия не сопряжена с линией тематической. Тематического соединения "монад" нарративным сюжетом ПА не предполагается.

Фрагментацию ПА, последовательно проведенную с начала до конца, нельзя считать ни случайной аберрацией, ни досадным дефектом; текст так

выполнен в соответствии с определенной авторской стратегией, для придания определенной формы определенному содержанию. Не вняв принципиальной прерывности этого текста, его горизонтально-вертикальному построению⁶, вряд ли можно добраться до его смысла. Может быть, перед нами совсем особый вид текста, может быть, это произведение надо судить его собственным судом, по его собственным правилам.

Прерывность текста ПА и тематическая обособленность фрагментов освобождают читателя от обязанности двигаться по нему от начала до конца в строгом порядке: он может передвигаться по тексту между "монадами" относительно свободно, в любом направлении. Предоставляя читателю необычную свободу чтения, фрагментация текста ПА одновременно диктует ему свои требования, тоже не совсем обычные:

во-первых, необходимость особого прочтения этого текста, по фрагментам: каждый фрагмент разрешается и даже вменяется внимательно читать по отдельности;

во-вторых, поскольку линейная связность в ПА лишена тематической опоры и держится исключительно на течении времени и передвижении в пространстве, возникает необходимость искать в этом тексте каких-то сигналов другого вида связности — парадигматических связей, которые бы компенсировали ослабленные линейные.

Синтаксис отдельных предложений в ПА очень несложен и, на первый взгляд, вполне для Пушкина обычен. Однако предложения, замечательные разве что своей простотой, краткостью, крайне скупой метафорикой, сгруппированы с большим искусством в фрагменты. Каждый фрагмент — единица тематическая и суперсинтаксическая, которая далеко не всегда укладывается в поверхностное деление на абзацы. Есть фрагменты, составленные из двух и более абзацев, и есть абзацы, распадающиеся на несколько фрагментов. Особенность текста ПА состоит в том, что линейная связь между фрагментами затруднена не только их тематической независимостью, но и замкнутостью формы каждого из них. В форме фрагментов есть два секрета: во-первых, синтаксическая уравновешенность, внутренняя гармония фрагментов и, во-вторых, иконические свойства их суперсинтаксической организации. Вместе взятые, эти два качества способствуют ограниченности и герметичности фрагмента, превращают его в непроницаемую монаду. Ощутимая фрагментация ПА есть результат не только расчлененной тематики, но и отточенной, замкнутой формы суперсинтаксических единиц.

Строение и соотношение предложений внутри фрагмента подчиняется внутренним законам, действие которых не распространяется за его пределы. Это, вообще говоря, свойственно не только ПА, и не только прозе Пушкина, но и всякой хорошей прозе; гармонично устроенные и иконические фрагменты можно найти в каждом хорошо написанном художественном тексте. Уникальность ПА — только в поразительно большом количестве таких фрагментов и в особенно чуткой слаженности различных структур в пределах одного фрагмента.

Для иллюстрации этой особенности ПА рассмотрим начало 5-ой главы, где город Арзрум впервые представлен читателю. Представление здесь совершается дважды: фрагмент составлен из двух абзацев, формально независимых друг от друга⁷.

(1) Арзрум (неправильно называемый Арзерум, Эрзрум, Эрзрон) основан около 415 году, во время Феодосия Второго, и назван Феодосиополем. (2) Никакого исторического воспоминания не соединяется с его именем. (3) Я знал о нем только то, что здесь, по свидетельству Гаджи-Бабы, поднесены были персидскому послу, в удовлетворение какой-то обиды, телячьи уши вместо человеческих.

(4) Арзрум почитается главным городом в Азиатской Турции. (5) В нем считалось до 100000 жителей, но, кажется, число сие слишком увеличено. (6) Дома в нем каменные, кровли покрыты дерном, что дает городу чрезвычайно странный вид, если смотришь на него с высоты (V: 477).

Оба абзаца начинаются одинаково, с имени Арзрума; от этого начального импульса развитие идет по сходным путям, но в контрастных вариациях — как две серии музыкальных трансформаций одного и того же исходного мотива. В первом абзаце имя Арзрума разрешается лишь в опустошенный деиктический центр *здесь*. Во втором абзаце то же имя материализуется в *город*, определенным образом построенный (*каменные дома, кровли, дерн*) и населенный *жителями*. Возникает противопоставление пустоты и реальности, в полном согласии с которым строятся и стилистические контрасты, неотделимые от содержания.

Представление Арзрума в первом абзаце дается в ироническом тоне, с ссылкой на сомнительный источник (Гаджи-Баба — персонаж романа Дж. Морье⁸) и с добавлением двусмысленности о телячьих ушах вместо человеческих. Неверные или недостоверные сведения изложены в соответственном синтаксическом строе: предложения разрываются подчиненными оборотами, обособлениями, маркированы отрицаниями и неопределенностью (*неправильно, никакого, не соединяется, только то, какой-то*). Во втором же абзаце об Арзруме говорится в серьезном тоне, с полной определенностью, — и делается это с помощью непрерывных предложений, без отрицаний. Сложные предложения 2-го абзаца построены с помощью сочинения и соподчинения, а единственный разрыв связан с единственной же неопределенностью (*кажется*), которая, однако, появляется под двусторонней числовой охраной (*100000, число сие*). Во 2-м абзаце тоже заметна лексическая маркировка, но она основана не на неопределенности, а на увеличении, перерастающем в преувеличение: Арзрум — *главный* город, число 100000 — *слишком увеличено, вид — чрезвычайно странный*.

Контраст между абзацами этого фрагмента отражается не только на строении предложений, но и на их группировке. В каждом из абзацев по три

предложения, но первый абзац, благодаря своим ветвящимся предложениям, намного длиннее. Предложения (1) и (3) уравновешены по величине и сходны по строению; между ними, как ось симметрии, вставлено короткое предложение (2), простое, безапелляционное и резко отрицательное. Второй абзац построен на иной закономерности: в нем каждое следующее предложение длиннее и сложнее предшествующего.

Все синтаксические особенности фрагмента ориентированы на контраст, и, если 1-ый абзац сбалансирован и как бы статичен, то 2-ой, в поступательном движении постепенно набирающий силу, — динамичен. Концовки обоих абзацев очень эффектны, но по разному: в 1-м абзаце конец предложения (3), особенно усложненного вставками, явно рассчитан на юмористическое подозрение в людоедстве; в конце же 2-го абзаца происходит неожиданное отстранение объекта (*чрезвычайно странный вид*) и отстранение от него наблюдателя (*если смотришь на него с высоты*).

Строение этого фрагмента показано на схеме 1: лексические маркеры неопределенности выделены жирным шрифтом, а маркеры увеличения — курсивом.

СХЕМА 1

(1) АРЗРУМ

(**неправильно** называемый Арзерум, Эрзрум, Эрзрон)
основан около 415 году,
во время Феодосия Второго,
и назван Феодосиополем.

(2) **Никакого** исторического воспоминания не соединяется с его именем.

(3) Я знал о нем **только то**,
что здесь,
по свидетельству Гаджи-Бабы,
поднесены были персидскому послу,
в удовлетворение **какой-то** обиды,
телячьи уши вместо человеческих.

(4) АРЗРУМ почитается *главным* городом в Азиатской Турции.

(5) В нем считалось до 100 000 жителей, но,
кажется,
число сие *слишком увеличено*.

(6) Дома в нем каменные,
кровли покрыты дерном,
что дает городу *чрезвычайно* странный вид,
если смотришь на него с высоты.

Спаянное серией иконических контрастов, единство этих двух абзацев замыкается в своем гармоническом равновесии. Достижимая различными формальными средствами, герметизация фрагментов чрезвычайно распространена в ПА, и только ограниченное пространство этой статьи не позволяет мне умножить количество примеров (см. также Ланглебен 1999, in press). По всей видимости, особое внутреннее строение фрагментов ПА обеспечивает их независимость и укрепляет тематическую несцепленность. Нельзя соединить фрагменты, читая их только подряд, по горизонтали, — тематическое задание ПА на плоскости непреступно, дорогу к нему надо искать в вертикальной, парадигматической связности.

Тематическая чересполосица фрагментов допускает конвенциональную классификацию: ее можно свести к нескольким крупным разделам: люди, обычаи (похороны, религия, пища, баня), ландшафты, география, военные действия. Но поверх всех тематических разделов идет ведущая, так сказать, "суперсегментная" тема: личность автора-наблюдателя. Воспользовавшись этим, можно подойти к задаче классификации иначе: можно противопоставить информацию документальную — *наблюдениям*, не забывая, что при каждом наблюдении присутствует *наблюдатель*, который, как уже было сказано в начале, неустанно наблюдает и за самим собой. Регулярно докладывая о своем поведении в различных ситуациях, совершенно необычных для столичного жителя, он очень часто дает оценки не только увиденному, но и себе самому. В поисках парадигматических связей между фрагментами откровенная демонстрация характера автора-путешественника оказывается довольно надежной путеводной нитью. Поскольку многие из его самооценок настойчиво повторяются, составляется что-то вроде "парадигмы наблюдателя", позволяющей не только познакомиться с автором, но и тематически связать текст. Благодаря путеводной личности автора, в тексте *ПА* открывается целый ряд парадигматических линий; здесь мы остановимся на одной из них — линии *внимания*.

В ПА отчетливо маркированы две черты наблюдателя: ненасытная любознательность и способность к длительному напряжению внимания, чередующиеся, однако, с равнодушием и расслаблением. Проследив за чередованием внимания и невнимания, можно заметить, что смена настроений зависит, по-видимому, не только от холерического темперамента наблюдателя, но и от свойств наблюдаемого.

Поминутно попадая в новые, невиданные прежде окружения, сталкиваясь с непонятными событиями и ситуациями, он постоянно ищет объяснения всему увиденному. Жадное желание познать незнакомое ведет его через все путешествие, а читателя — через весь текст. Многие его наблюдения [напр., похороны в осетинском ауле (I:450), турецкая речь проводника (II:463)] отмечены разными вариантами лексем: *любопытно*, *объяснить*, *внимание* — и их синонимами. Настолько ему важно все узнать и все понять, что его не останавливает даже страх заразиться чумой (V: 481). Яв-

ственная маркировка "любопытства" дает нам право проследить и за лексически неотмеченными его проявлениями. Путешественник внимательно следит за всеми необычностью чужих культур, неизменно примеривая их на себя и отмечая их неприемлемость, и в то же время равнозначность и равноправность. Он вступает в разнообразнейшие контакты: в калмыцкой кибитке пробует чай с бараньим жиром, выпрашивает язидов об их вере, а казаков об их женах, изучает строение тела евнуха, заглядывает в сераль, осматривает чумного больного, беседует с турецкими пленными об их еде, знакомится на дороге с персидским дипломатом и армянским попом, дружит с черкесским деревенским князем, наслаждается искусством безносого тифлисского банщика. Он легко вступает в разговор даже тогда, когда нет общего языка (с турками).

Интересно, что склонность нашего наблюдателя примерять чужие обычаи к себе, к своему сознанию прослеживается иногда в структуре фрагментов. Так, например, в следующем отчете о городе Гассан-Кале интерес к туземной жизни выражен, помимо прочего, и синтаксическим сближением двух сторон: чужеземцев (*лагерь наш, я*) и местного населения (*до ста армянских семейств, жители*):

(1) Гассан-Кале почитается ключом Арзрума. (2) Город выстроен у подошвы скалы, увенчанной крепостью. (3) В нем находилось до ста армянских семейств. (4) Лагерь наш стоял в широкой равнине, расстилающейся перед крепостию. (5) Тут посетил я круглое каменное строение, в коем находится железо-серный источник.

(6) Круглый бассейн имеет сажени три в диаметре. (7) Я переплыл его два раза и вдруг, почувствовав головокружение и тошноту, едва имел силу выдти на каменный край источника. (8) Эти воды славятся на востоке, но, не имея порядочных лекарей, жители пользуются ими наобум и, вероятно, без большого успеха. (IV:473)

В этом фрагменте можно различить пять микромотивов⁹: *Гассан-Кале (город, в нем), крепость, жители (до ста армянских семейств), "Я" (лагерь наш), бассейн (круглое строение, железо-серный источник, круглый бассейн, воды)*. Оба абзаца начинаются с фиксации локуса: *Гассан-Кале* и *бассейна*; затем в обоих абзацах *жители* и *"Я"* сближаются. В первом абзаце они поставлены посредине, окруженные *крепостью*, как охватной рифмой, заканчивающей предложения (2) и (4); см. схему 2. Еще более тесное сближение происходит во втором абзаце. Сопоставим два предложения: (7), в котором *"Я"* плывет и едва не теряет сознания, и (8), в котором *жители* пользуются водами наобум. Оба эти предложения трехчастны, и части их параллельны, с инверсией в начале (см. схему 2), причем параллельны не только по смыслу, но и по форме, так как в обоих предложениях пара-

таксис осложнен деепричастными оборотами, в которых говорится о недопомощи и об отсутствии лекарей. Иначе говоря, плаывая в серном источнике, "Я" отождествляет себя с местными жителями не только физически своими действиями, но и роднится с ними синтаксически.

СХЕМА 2

- (1) Гассан-Кале почитается ключом Арарума.
- (2) Город выстроен у подошвы скалы,
увенчанной крепостью.
- (3) В нем находилось до ста армянских семейств.
- (4) *Лагерь наш* стоял в широкой равнине,
расстилающейся перед крепостью.
- (5) Тут посетил я
круглое каменное строение,
в коем находится железо-серный источник.
- (6) Круглый бассейн имеет сажени три в диаметре.
- (7) (8)
- (a) Я переплыл его два раза — (a) Эти воды славятся на востоке,
(b) и вдруг, почувствовав головокружение и тошноту, (b) но не имея порядочных лекарей,
(c) жители пользуются ими наобум (c)
- (c) едва имел силу выдти на каменный край источника. — (d) и, вероятно, без большого успеха.

Однако же любознательность путешественника, не знающая пределов, когда он наблюдает чужие народы и устройство их жизни, весьма ограничена, когда дело касается дорожных впечатлений и пейзажей, даже самых экзотичных: "Все это сначала мне очень нравилось, но скоро *надоело*" (I: 448).

Даже грандиозное зрелище скал, ущелий и буйного Терека удерживает его внимание не больше суток: "Скоро *притупляются* впечатления. Едва прошли сутки, и уже рев Терека и его безобразные водопады, уже утесы и пропасти *не привлекали моего внимания*" (I: 452)

Отношение к природе у него в общем функциональное; ландшафт важен не как источник поэтического вдохновения, а как среда обитания человека, и все пейзажи подаются как *environmental issues*. В этом смысле весьма показательно лаконичное описание дороги из Душета в Тифлис: "Дорога

была так же приятна и живописна, хотя редко видели мы следы народонаселения" (I:455).

По всему тексту ПА внимание путешественника направлено на "народонаселение", с пейзажным фоном или без него. Что же именно в экзотическом народонаселении занимает его? Маркированное *любопытство* вывело нас к одному из главных парадигматических фокусов ПА; заглянув внутрь этой парадигмы, мы находим в ней множество атомарных тем. В дополнение к уже отмеченному интересу к различным культурам, обнаруживается целый ворох актуальных кавказских проблем, как то: захват земли, племенная организация, сопротивление местных жителей завоевателям, освоение захваченных земель, бандитизм, пленение и рабство, дороги и транспорт, состав и организация завоевательной армии и многое другое. Все это проблемы, связанные с особым положением народов Кавказа и русской армии, вовлеченных в процесс завоевания. По любой из тем этого списка мы найдем в ПА материал, четко распределенный по фрагментам.

Но признаюсь, что самый-то этот тематический список я составила не на основании ПА, а извлекла его готовым из совсем другого источника, весьма далекого от пушкиноведения — из рубрикации тематики одной из популярных областей историографии нашего времени, известной под названием *Frontier Studies*, — изучение границ. В основание этого течения был положен так называемый "Граничный тезис", "The Frontier Thesis", предложенный в 1893 г. американским историком Ф.Дж.Тернером¹⁰. Идея Тернера состояла в том, что *граница* является важнейшим фактором в развитии нации, поскольку в пограничной области создаются особые условия жизни. Тернер считал, что процесс передвижения границ с Востока на Запад, затянувшийся на полтора столетия, существенно повлиял на становление американской государственности и национального характера. Что касается истории Америки, то значимость "Граничного тезиса", вначале чрезвычайно популярного, оспаривается уже очень давно (см. Pierson 1940, Hofstadter 1949), однако эта теория, под названием "Граничной гипотезы", продолжает активно разрабатываться и в наши дни успешно применяется к развитию других стран, в особенности таких, которые в течение длительного времени завоевывают и осваивают новые земли. Завоевание приводит границу в движение, т.е. порождает *движущуюся границу*, которая превращается в агрессивную силу, ускоряющую исторический процесс и нарушающую его¹¹. Когда завоевание представляется в виде движущейся границы, многие явления, ранее казавшиеся несущественными, как, например, разнообразные детали миграции, проблемы перемещенных жителей, их расселение и абсорбция, — попадают в поле зрения историка, в фокус исследования эпохи.

В новейшей историографии Кавказа концепция движущейся границы постепенно входит в обиход исследователей и все чаще применяется к тому самому периоду завоевания, небольшой отрезок которого довелось наблюдать

Пушкину. Сходство тематики "граничной гипотезы" с тематикой ПА симптоматично: оно говорит и о невольном совпадении взглядов.

Каждый из изолированных тематических фрагментов ПА читается как материал для иллюстрации истории завоевания Кавказа в свете граничной гипотезы. В недавней методологической статье Барретта (Barrett 1995) о применении граничной гипотезы к истории завоевания Кавказа предлагается классификация тематики, в которой можно отметить следующие обширные темы: положение местного населения, переход отдельными людьми этнических границ в пограничной полосе, включение покоренных племен в русскую армию. В первой теме — положение местного населения — Барретт выделяет две специфически кавказские проблемы: 1) захват русскими зимних пастбищ и 2) пленение заложников-аманатов в русских военных укреплениях (крепостях)¹².

Обе эти темы не только затронуты в ПА, но и написаны так сильно, что соответствующие фрагменты хорошо известны даже тем, кто знаком с ПА лишь понаслышке. В знаменитом длинном абзаце о черкесах захват пастбищ поставлен на первое место, как главная причина ненависти: "Черкесы нас ненавидят. Мы вытеснили их из привольных пастбищ...". В другом, тоже широко известном абзаце ПА (I: 450), описано жалкое положение детей-аманатов в Владикавказе — уравновешенное, однако, столь же бесчеловечным обращением черкесов со своими пленниками, при участии черкесских детей (I: 449).

По второй теме — индивидуальный переход этнических границ в пограничной полосе — Барретт различает дезертирство, побег и пленение (Barrett 500)¹³.

Эта тема, начатая еще в "Кавказском пленнике", возвращается в начале ПА как действительность, расцвеченная воображением (I: 448): "*Мы различили и пастуха, быть может, русского, некогда взятого в плен и состаревшегося в неволе*", а в конце, как бы расшифровывая судьбу воображаемого пастуха, рассказана вполне реальная история жизни русского офицера, попавшего в плен и прослужившего двадцать лет в персидском гареме (V: 480)¹⁴.

Что касается третьей темы — абсорбции армией различных этнических групп, то ей отведено в ПА особенное место.

Несколько раз вскользь упоминаются служащие в русской армии татары (мусульмане); затем в третьей главе читателю, уже свыкшемуся с присутствием в армии мусульман, сообщается о совсем невероятных русских воинах — о представителях редкостной религии, "дьяволопоклонниках" язидов, призванных на службу в Кавказском Корпусе (III: 468). Подробное описание встречи с предводителем язидов, беседа с ним о его удивительной религии и пространная научная справка о язидов (в приложении к ПА, не включенном в публикацию в "Современнике") принято трактовать как ироническое преувеличение (Тынянов 1936:202).

Но смысл рассказа о язидях не сводится к одной только иронии; легкая насмешка, которой нельзя не заметить, не заслоняет и не отменяет сугубой серьезности этого фрагмента. Многообразие этносов и религий составляет труднейшую проблему не только в становлении многонациональной империи, но и на всем протяжении ее существования. В эпизоде с язидями огромная культурная дистанция, которую армейская абсорбция должна преодолеть, предстает в предельном увеличении. Это очень длинный абзац, весь посвященный разноязычию русских войск ("Общество наше было *разнообразно...*"), и язиды помещены в самом фокусе фрагмента, в самом эпицентре разноязычия. Заключительная, после беседы с язидом, ироническая ремарка ("Я очень рад был за язидов, что они дьяволу не поклоняются") подчеркивает ошеломляющий парадокс: кого только нет в русских войсках! Дьяволопоклонничество язидов важно для Пушкина не само по себе, а в сочетании с их службой в боевых русских частях¹⁵. Показан экстремальный случай этнического разнообразия в действующей армии. Чуждое России племя, исповедующее несовместимый с христианством сатанический культ, воюет в составе русской армии за интересы России. Такое совмещение несовместимостей могло возникнуть только в условиях беспредельно расширяющейся границы.

Если перечитать ПА, отмечая все, что связано с "народонаселением", то неизбежно напрашивается вывод, что проблематика границы, по всей видимости, является центральной для ПА. И вот здесь уместно вспомнить об одном знаменательном в этом смысле монологе на реке Арпачай:

Лошадь моя была готова. Я поехал с проводником. Утро было прекрасное. Солнце сияло. Мы ехали по широкому лугу, по густой зеленой траве, орошенной росой и каплями вчерашнего дождя. Перед нами блистала речка, через которую должны мы 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. Долго вел я потом жизнь кочующую, скитаясь то по югу, то по северу, и никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван; я все еще находился в России (II:463).

Этот фрагмент неизменно привлекает внимание исследователей и читателей своей эмоциональностью, но роль его не ограничивается только выражением чувств; абзац этот чрезвычайно важен как для структуры, так и для содержания ПА. К сожалению, ограниченные размеры статьи не позволяют показать здесь весьма интересную структуру этого идеально уравновешенного абзаца; скажу только, что в нем есть срединный раздел, проходящий по ключевому слову *граница*.

Абзац о границе отличается от большинства фрагментов ПА тем, что, хотя он тоже видимым образом замыкается в своем содержании, влияние его распространяется на весь текст. От монолога о границе исходит общая идея, управляющая построением ПА и, по-видимому, определяющая его общий смысл.

Проницательную интерпретацию этого абзаца предложила Моника Гринлиф (Greenleaf 1991), которая обратила внимание на то, что дорога на Кавказ представлена в ПА как "последовательность замкнутых пространств" ("a series of enclosures"). С заметными затруднениями путешественник на своем пути проникает через границы этих замкнутых пространств и в конце концов, преодолев поочередно ряд второстепенных границ, успешно достигает финальной, решающей границы — государственной границы между Россией и Турцией. Но эта граница особенная: в отличие от уже преодоленных внутренних границ России, пересечение ее не составляет никаких трудностей. Внешняя граница России эластична: Россия неожиданно расширяется, граница растягивается и пропускает путешественника, не выпуская его за свои пределы. Гринлиф читает абзац о границе как кульминацию движения, как печальный итог неудавшегося бегства (Greenleaf 1991:949-50), опираясь при этом на мнение Тынянова, предположившего, что этот монолог выдает тайную цель поездки Пушкина на Кавказ (Тынянов 1936:193).

Независимо от идеи бегства, толкование линейного движения ПА как последовательного преодоления границ, на мой взгляд, таит в себе большие возможности для понимания как формальных особенностей этого текста, так и его общей концепции. В преодолении границ замкнутых пространств можно видеть подспудную основу прерывности текста ПА. Путь читателя по тексту уподобляется пути, пройденному автором-путешественником по земле: как путешественник проходит через ряд сопредельных, но изолированных друг от друга пространств, так и читателю предлагается пройти через ряд смежных, но друг от друга независимых тематических единств. Получается так, что фрагментированная форма текста иконически следует за фрагментированным же содержанием. Было ли это иконическое отображение преднамеренным, или же оно явилось нечаянным побочным результатом каких-то совсем иных замыслов — в любом случае, найденный способ методического переноса с содержания текста на его форму несомненно интересен. Намечается возможность иконической связи между понятием границы, фрагментом о границе — и общим дизайном текста. Более того, идея границы, по-видимому, не только косвенно повлияла на форму ПА, но и определила угол зрения наблюдений очевидца, его видение движущейся России, вбирающей в себя Кавказ.

В самом деле, непрерывное движение наблюдателя есть в то же время и непрекращающееся движение российской границы. С самого начала ПА, с момента, отмеченного как "*Переход от Европы к Азии*" (4-й абзац, I: 446), и до конца, путь наблюдателя идет вослед многовековому продвижению

России на юг. Пересекая гигантское расстояние от Москвы до Арзрума, Пушкин дает суммарное обозрение результатов грандиозной экспансии южных границ империи. Проезжая через южные владения России, он наблюдает и описывает экзотические пейзажи не сами по себе, а как земли, заселенные различными народами — подданными России, но нерусскими. Обозрение границ начинается с калмыцких степей, старинного и давно замиренного приобретения России; от этой области, давно присоединенной к России и уже вполне лояльной по отношению к ней, — к территориям все более новым и, соответственно, все менее спокойным. Начиная со Ставрополя (основанного в 1774 г. на тогдашней российской границе по Кубани), все местности, упоминающиеся в ПА — новейшие приобретения (включая Грузию, отдавшуюся под протекторат России в 1801 г.), все еще не вполне безопасные, не вполне спокойные, смешанные по культуре, административно нестабильные.

Возвращаясь к монологу на реке Арпачай, можно предположить, что в нем проявилась не одна только тоска поэта по недоступным ему дальним странам. Открыто высказанный в одном абзаце интерес Пушкина к движущейся границе, по-видимому, в какой-то мере определил особый ракурс его наблюдений — его "граничную" позицию как историка. Мысль о движущейся на юг границе была для Пушкина не мимолетной: она еще раз ясно сформулирована в стихотворении, написанном вскоре после поездки на Кавказ (по поводу заключения мира в Адрианополе в 1829 г.):

Опять увенчаны мы славой,
Опять кичливый враг сражен,
Решен в Арзруме спор кровавый,
В Эдырне мир провозглашен.

И дале двинулась Россия,
И юг державно облегла,
И пол-Эвксина вовлекла
В свои объятия тугие¹⁶.

Читая ПА, не следует забывать, что к 1835 г. Пушкин был уже не только литератором: ИП уже была написана, шла интенсивная работа над "Историей Петра". "Пушкин становится историком" (Тынянов 1928:164). Есть основания полагать, что и в 1829 г. он видел Кавказскую войну глазами историка, в перспективе скорее социально-исторической, нежели чисто литературной. Так, в пятой главе ПА есть довольно прозрачный намек на занятия автора историей:

Вечера я проводил с умным и любезным С<ухоруковым>; сходство наших занятий сближало нас. Он говорил мне о своих литературных предположениях, о своих исторических изысканиях, некогда начатых им с такою ревностю и удачей (V: 479)¹⁷

Можно предположить, что под "общностью интересов" имеется в виду не только литература, но и история Кавказской кампании, точнее, реальность, готовившаяся стать историей. О серьезном интересе Пушкина к истории Кавказа свидетельствует и его (черновое) письмо к Ермолову (апрель 1833 г.), в котором он выражает желание "быть его историком", т.е. издать мемуары последнего, или, если Ермолов не захочет сам писать, использовать его материалы: предоставить ему "хотя краткие необходимейшие сведения" (Пушкин 1935, т. III: 90).

В пользу историографичности ПА кое-что говорит и сопоставление его с ИП. Типологическое сравнение этих двух совершенно различных текстов, как кажется, вполне возможно. Во-первых, как ИП, так и ПА, — произведения, основанные на документированных фактах. Разница только в том, что ИП написана исследователем, на основании письменных документов и показаний свидетелей, автор же ПА совмещает в себе и исследователя, и очевидца, причем, очевидец находится под неусыпным контролем исследователя, подкрепляющего и корректирующего его наблюдения письменными документами и устными сообщениями других очевидцев (Тынянов 1936: 207; Мясоедова 1996). Во-вторых, строго линейная, однонаправленная горизонталь реалии сближает прерывный текст ПА с непрерывным хроникальным повествованием в ИП. В-третьих, как в ИП, так и в ПА, каждой главе предпослан короткий план-обзор. Эти планы в обоих произведениях кратко резюмируют содержание; но текстовые функции их различны. Планы в ИП совпадают с сюжетной линией; планы же глав ПА представляют собой списки тематических фрагментов и потому соотнесены скорее не с горизонтальной линией "подорожной", а с вертикальным измерением текста.

Может быть, отношение ПА к историографии ближе и интимнее, чем принято полагать. Очень вероятно, что у этого сочинения Пушкина были и другие задачи, помимо литературных¹⁸. На Кавказе шла завоевательная война, расширяющая и без того необъятную Россию; наблюдателю предоставлялась возможность увидеть границу в движении — историю в момент свершения.

Вряд ли можно сомневаться в том, что ПА написано с точки зрения историка, внимательно наблюдавшего за движением народов, за ускорением этнического развития, за демографическими и культурными изменениями, происходившими под мощным давлением завоевания. В свирепой реальности тогдашнего Кавказа, охваченного войной, перед наблюдателем открылась захватывающая картина имперской экспансии в ее обыденности — и зоркий наблюдатель старается осмыслить представившийся ему хаос, сохранив в своем изложении зыбкую, чреватую грозным продолжением бесформенность увиденного. Вскоре после возвращения Пушкина с Кавказа началось (в декабре 1829 г.) восстание мюридов, и к тому времени, когда Пушкин в 1835 году готовил ПА к публикации, война на Кавказе была в разгаре (Gamper 1994). Война эта, как мы знаем, не окончена по сей день, конвульсии границы продолжают.

Если читать ПА как текст не только литературный, но и по существу своему познавательный, т.е. как заверенные свидетелем подготовительные материалы для будущей истории, то утонченная герметическая фрагментация ПА обретает особый смысл как соприкосновение мысли художника и историка с хаосом, порожденным движущейся границей.

Библиография:

А.С.Пушкин. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года. ПСС, т. 8 (1). АН СССР. 1937-1948, с. 440-490.

А.С.Пушкин. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года. "Современник", 1836 (№ 1), с. 17-86.

А.С.Пушкин. Письма, т. III (1831-1833). Под ред. Л.Б.Модзалевского. Academia, 1935 (Repr. 1989).

М.П.Алексеев. Автографы "Памятника", 241-244, IN: М.П.Алексеев. Стихотворение Пушкина "Я памятник себе воздвиг...": Проблемы его изучения. Л., Наука, 1967.

П.В.Анненков. Материалы для биографии Пушкина. (1855). М., 1984, с. 209-210, 360-362, 372.

П.А.Вяземский. О "Кавказском пленнике", повести, соч. А.Пушкина (1822). IN: П.А.Вяземский. Эстетика и литературная критика. М., 1984, с. 43-47

М.Ланглебен. Наказание мятежной природы: четыре фрагмента из "Истории Пугачева" А.С.Пушкина". IN: Russian Literature, 1991, XXIX-II, с. 176-203.

М.Ланглебен. (1999, in press). Иконизм синтаксиса в "Путешествии в Арзрум". IN: Тыняновские чтения, 9.

Г.П.Макогоненко. Творчество Пушкина в 1830-е годы (1833-1836). Л., 1982.

Н.Е.Мясоедова. Подходы к изучению "Путешествия в Арзрум" А.С.Пушкина. IN: Русская литература. 1996, № 4, с. 22-40.

Ю.Н.Тынянов. О "Путешествии в Арзрум". IN: Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., Наука, 1969, с. 192-208.

Ю.Н.Тынянов. Пушкин. (1928), *ibid.*, с. 122-165.

Л.В.Чхaidзе. К источникам "Путешествия в Арзрум". Временник Пушкинской комиссии, Л., Наука, 1976, с. 134-139.

Alcott, A. Parody as Realism: The Journey to Arzrum. *Russian Literature Triquarterly*, 1974, 10, pp. 245-259.

Barrett, Thomas M. Lines of Uncertainty: The Frontiers of the North Caucasus. *Slavic Review*, 1995, 54 (3), pp. 578-601.

Billington, Ray Allen (ed). *The Frontier Thesis: Valid Interpretation of American History?* New York: Holt, Rinehart & Winston, 1966.

Billington, Ray Allen. *Frederick Jackson Turner: Historian, Scholar, Teacher*. New York: Oxford Univ. Press, 1973.

Braudel, Fernand. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II* (transl. by Sian Reynolds). New York: Harper & Row 1973 (The Role of Environment; The Mountains, etc).

Braudel, Fernand. *L'identité de la France*. 1986. English translation: *The Identity of France*, vol. 1: History and Environment. London: Fontana Press, 1989.

Darnton, Robert 'The New Age of the Book'. *The New York Review of Books*, March 18, 1999, v. XLVI, 5, pp. 5-7.

Gammer, Moshe. *Muslim Resistance to the Tsar: Shamil and the Conquest of Chechnia and Dagestan*. London: Frank Cass, 1994.

Gasparov Boris, Hughes, Robert P., Paperno Irina (eds). *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley. Univ. of California Press, 1992.

Greenleaf, Monika Frenkel. Pushkin's 'Journey to Arzrum': The Poet at the Border. *Slavic Review*. 1991 Winter, 50: 4, pp. 940-953.

Hofstadter, Richard. *The Thesis Disputed* (1949). Repr. in Billington 1966, pp. 100-106.

Langleben, M. and D. Langleben. Iterational structures in anomalous texts. IN: Organization in Discourse: Proceedings from the Turku Conference, ed. by B. Werwik, S.-K.Tanskanen and R.Hiltunen. Turku: University of Turku, 1995 (Series: Anglicana Turkuensia, vol. 14), pp. 329-340.

Pierson, George W. Turner's Views Challenged (1940), Repr. in Billington 1966, pp. 31-40.

Pomorska, Krystyna. Structural Peculiarities in 'Putesestvie v Arzrum'. In: Kodjak Andrej, Taranovsky Kiril (eds). *Alexander Puskin: A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*. New York: New York UP, 1976, pp. 119-125.

Turner Frederick Jackson. Statement of the Frontier Thesis (1893). IN: Billington 1966, pp. 9-20.

Wachtel Andrew. Voyages of Escape, Voyages of Discovery: Transformation of the Travelogue. IN: Gasparov & al. 1992, pp. 128-149.

Примечания:

¹ См. цитаты из тифлиских газет 1829 г. в книге П.В.Анненкова (1984, с. 209-210).

² В 1822 г., после выхода поэмы в свет, Вяземский писал: "Автор повести "Кавказский пленник" (по примеру Байрона в "Child-Harold") хотел передать читателям впечатления, действовавшие на него в путешествии" (Вяземский 1984: 45).

³ Мое мнение в данном случае не совпадает с мнением Ю.Тынянова, который, вопреки ясным показаниям текста ПА, полагал, что "Герой "Путешествия в Арзрум", авторское лицо, от имени которого ведутся записки, — никак не "поэт", а русский дворянин; путешествующий по архаическому праву "вольности дворянской" (Тынянов 1936:203). Тынянову совершенно справедливо возражает Макогоненко: "Пушкин считал нужным не только прямо заявить, что Путешественником, написавшим путевые записки, что героем "Путешествия в Арзрум" был он — Пушкин, известный русский поэт, но и многократно, при всяком удобном случае, подчеркивать это" (Макогоненко 1982:305).

- ⁴ "Другою особенностью "Путешествия в Арзрум" является его точность, иногда несколько нарочитая и педантически подчеркивающая фактический научный характер сведений" (Тынянов 1936:295).
- ⁵ На отрезке пути между Тифлисом и Арзрумом топографическая точность гарантируется списком пунктов и расстояний (в верстах) между ними, который в «Современнике» опубликован не был, но прилагается ко всем посмертным изданиям.
- ⁶ В наши электронные дни будущее книги видится иногда именно таким: например, известный историк Р. Дарнтон, предлагает горизонтально-вертикальную форму для будущих книг по истории, распространяемых через Интернет: "The top layer could be a *concise account* of the subject, available perhaps in paperback. The next layer could contain expanded versions of different aspects of the argument, *not arranged sequentially* as in a narrative, but rather *as self contained units* that feed into the top most story" (Darnton 1999:7, курсив мой).
- ⁷ Все цитаты из ПА приводятся по ПСС, т. 8 — с поправками по публикации в "Современнике". Здесь и далее курсив мой, за исключением особо оговариваемых случаев.
- ⁸ James J. Morier. The Adventures of Hadji Baba of Ispahan, (1824, 1828); вольный русский перевод О.Сенковского (1830).
- ⁹ Микромотив — это минимальная семантическая парадигма в тексте; о технике описания микромотивных структур см. Langleben 1995.
- ¹⁰ О Граничном тезисе (гипотезе) см. Turner 1893, Billington 1973: 108-131; о влиянии и различных применениях этой гипотезы см. Billington 1973: 444-471. Проблеме границы и особенностям населения граничных областей отводится важное место и в работах историков, не связанных ни со школой Тернера, ни с историей Америки. (см. например, замечания Ф.Броделя по поводу истории Франции (Braudel 1986:309-328).
- ¹¹ План, предполагавший "denial or restriction of access to winter pasture and the salt lakes of the plains" (Barrett 1995: 586), был предложен Ермоловым: "the Chechens... by losing agricultural land and pastures... would have no choice but to submit to Russian rule" (Gammer 1994: 30).
- ¹² "Russians also participated in the native traditions of captivity... Not only did the forts keep native hostages (*amanaty*) as a formal security guarantee against tribes with whom they had an agreement but, in the event of the

death of a hostage, they were instructed... to seize replacements" (Barrett 1995: 588). Институт аманатов был введен Ермоловым.

- ¹³ "The middle ground... regions of acculturation where individuals crossed the ethnic frontier – often through desertion, flight or captivity – and became nativized or Russianized." (Barrett 1995:500)
- ¹⁴ В более общем и пространном варианте интерес Пушкина к людям, пересекающим межкультурные границы, засвидетельствован в его рецензии на книгу воспоминаний Джона Тернера, белого американца, в детстве похищенного индейцами, выращенного ими и полностью выросшего в их общество и культуру, но впоследствии, уже взрослым человеком, по своей воле возвратившегося к белым, в свою родную семью.
- ¹⁵ Интерес Пушкина к абсорбции приграничных народностей, в особенности кавказских, можно проследить и в других его сочинениях. Так, например, в "Памятнике" многоязычие России представлено четырьмя национальностями: славянин, финн, тунгуз, калмык; из этого списка исключены две кавказские народности, которые упоминались в черновом варианте – *черкес* и *грузинец*. "И Фин, Грузинец ныне дикой Черкес и" (Алексеев 1967: 243) Оба эти народа были в то время приграничными и, может быть, потому не вошли в окончательный текст стихотворения, что будущее слияние их с русской культурой было проблематично. Другой иллюстрацией может послужить комментарий к "Долине Ажитугай" Султан Казы-Гирея (опубл. в том же номере "Современника", 155-169), в котором Пушкину удалось в пяти строках дать ясный очерк основных четырех проблем абсорбции, жизненно важных для служащих в русской армии кавказцев: лингвистическая адаптация, несовместимость кавказской культуры с элитарной русской, необходимость сочетать лояльность и преданность русскому делу с врожденной ненавистью черкеса к России, насильственный компромисс между мусульманской и христианской религиями.
- ¹⁶ Ср. одновременные и более поздние отзывы этого стихотворения: "Отчизну обняла кровавая забота Россия двинулась" (1829), "Русь обняла кичливого врага" (1836).
- ¹⁷ Владимир Сухоруков, историк и литератор, собрал обширный материал по истории Войска Донского, который был у него конфискован в 1826 г. В 1829 г., находясь на службе в армии Паскевича, он был занят сбором новых материалов – заметками для будущей истории Кавказской кампании (в свою очередь конфискованными в 1830 г.). Еще одно напоминание

об общих с Сухоруковым интересах находится в "Истории Пугачева" (прим. 6 к гл. I.): в ссылке на статью Сухорукова ("О внутреннем состоянии Донских Казаков в конце XVI столетия", 1824).

- ¹⁸ "Пушкин постепенно, но неукоснительно шел к концу своей литературной деятельности, к широкому раскрытию пределов литературы, к включению в нее и научной литературы" (Тынянов 1928: 164). "К концу литературной деятельности Пушкин вводил в круг литературы ряды внелитературные (наука и журналистика), ибо для него были узки функции замкнутого литературного ряда" (ibid, 165).

L.Kiseleva (Tartu)

*Легенда о вечном жиде
в замыслах Пушкина и Жуковского*
(к постановке проблемы)

Концом 1826-го года датируется текст Пушкина “В еврейской хижине лампада...”, который представляет собой начало неосуществленного замысла¹. Исходя из дневниковой записи Ф.Малевского, описавшего, как 19 февраля 1827 г., на вечере у Кс.Полевого, Пушкин поделился с собравшимися мыслью о создании произведения о вечном жиде: “Пушкин. О своем “Juif errant”. В хижине еврея умирает дитя. Среди плача человек говорит матери: “Не плачь. Не смерть, а жизнь ужасна. Я скитающийся жид. Я видел Иисуса, несущего крест, и издевался”. При нем умирает двадцатилетний старец. Это на него произвело большее впечатление, чем падение Римской империи”². Текст “В еврейской хижине лампада...” связывают с этим замыслом.

Собственно, ничего более о нем не известно. Между тем, замысел попадает в контекст необычайно важных пушкинских произведений и набросков середины 1820-х гг., так или иначе связанных с переложениями священных текстов — Библии и Корана — или же с интерпретацией эпохальных онтологических легенд (о Фаусте, о Дон Жуане).

Недавно на пушкинской конференции в Стенфорде (апрель 1999) С.А.Фомичев убедительно показал, что стихотворение “Пророк” хронологически тесно сопряжено с “Подражаниями Корану”. В.Лягунов, в своем докладе в том же Стенфорде, аргументированно продемонстрировал связь

текста пушкинского "Пророка" с многими книгами Ветхого Завета (не только с книгой пророка Исайи, как обычно отмечалось). Таким образом, становится все более очевидным, что в середине 20-х гг. Пушкин внимательно читал и пристально работал не только с Кораном, но и с Библией, вживаясь в мир, радикально отличный от того, который прежде попадал в его творческую орбиту. Мы сейчас не ставим вопроса о том, как эта работа влияла на эволюцию религиозных взглядов поэта, хотя и считаем долгом оговорить, что попытка проводить прямые параллели здесь вряд ли уместна. Соседство на одном развороте листа 3-го тома пушкинского академического собрания "В еврейской хижине лампада..." и "Ты богоматерь, нет сомнения..." — своеобразное предостережение от увлечений подобного рода, как и его собственные слова в известном отрывке из письма Вяземскому весной 1824 г. из Одессы: "...читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гёте и Шекспира" (13, 92). И все же очевидно, что пройти мимо этого направления пушкинской мысли тоже нельзя³.

То, что нам известно о замысле произведения на тему о вечном жиде, позволяет поставить его в один контекст с замыслом об Иисусе, как это и было сделано Д.Д.Благим⁴, а затем в известной статье Ю.М.Лотмана "Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе", где через другой замысел — "Повести о римской жизни" — ученый расшифровал сюжет об Иисусе как рассказ раба-христианина о Тайной вечере⁵.

Вопрос об источниках сведений Пушкина о легенде о вечном жиде, насколько нам известно, никогда не ставился.

К 1820-м гг. существовал уже ряд известных немецких литературных обработок этого сюжета. Фрагменты незаконченной поэмы Гете, над которой он работал в 1770-х гг., в 1820-е гг. еще не были опубликованы. Однако были известны поэмы Шубарта (1787), "Утопия" В.Ф.Геллера (1791), поэмы Шамиссо и Ленау. Трудно вместе с тем предположить, что Пушкин, не очень владевший немецким языком и не слишком интересовавшийся немецкой литературой, читал эти тексты. Осталась ему неизвестной и лирическая драма Шелли "Эллада" (1821), где также действует Агасфер. Тем более важен вопрос об источниках пушкинского замысла.

Рискнем предположить, что, кроме устных источников, как и в случае с легендой о Фаусте, им могла быть "Всеобщая библиотека романов" ("Bibliothèque Universelle des Romans"), имевшаяся в михайловской библиотеке поэта⁶. Речь идет о богатейшей антологии, дававшей, по словам М.П.Алексеева, "читателям довольно полное представление об истории развития многих разноязычных литератур Европы и характеристику важнейших литературных произведений древнего и нового мира за несколько веков"⁷. В 1777 г. в серии "Cinquième classe. Romans de spiritualité, de morale et de politique" была опубликована "Histoire admirable du Juif errant, lequel, depuis l'an 33 jusqu'à l'heure présente, ne fait que marcher; contenant sa tribu, sa punition, les aventures admirables qu'il a eues en tous les endroits du monde, et l'histoire

et les merveilles de son temps, etc." (Rouen, 1751) и другие тексты об Агасфере⁸.

Легенда о вечном жиде, активно разрабатывавшаяся в европейской литературе с 1770-х гг., как известно, средневекового происхождения, хотя возникла она на основе ранних палестинских преданий⁹. Она зародилась в XIII в. в Италии и затем распространилась по Европе¹⁰. Она не имеет прямых сюжетных истоков ни в Священном Писании, ни в Священном Предании, не упоминается отцами церкви. Тем не менее повествование о человеке, вначале именовавшемся Иоанном Буттадеем (который ударил Христа, шедшего на казнь, и сказал Ему: "Ступай мимо, отправляйся на смерть") или Иосифом Картофилом, привратнике в претории Пилата, тоже ударившем и подгонявшем Христа, имеет очевидную связь как с Библией, так и с Кораном. Не будем касаться других вариантов сюжета, которые для нас не актуальны, напомним лишь о немецком варианте легенды, основном для всех последующих художественных переработок в европейской литературе¹¹. Это история о иерусалимском сапожнике по имени Агасфер, который стоял у двери своего дома на крестном пути Христа и, когда Христос хотел прислониться к его двери, чтобы отдохнуть, он оттолкнул Его с теми же оскорбительными словами: "Ступай мимо, отправляйся на смерть", — и услышал в ответ слова Христа: "Я иду, но ты будешь ждать моего возвращения". С этого момента Агасфер странствует по свету и появляется в самых разных местах (отсюда его наименование "странствующий жид"). По народной версии, люди его боятся, т. к. встреча с ним приносит несчастье.

Считается, что основанием легенды послужили слова из Евангелия от Иоанна (21: 20-22). Это то место, где Христос завещает апостолу Петру: "Паси овцы моя" и предсказывает Петру крестную смерть: "Иди за Мною". Петр же, обратившись, видит идущего за ним ученика, которого любил Иисус <т. е. апостола Иоанна>. "Его увидев, Петр говорит Иисусу: Господи! а он что? Иисус говорит ему: если Я хочу, чтобы он пребыл, пока приду, что тебе до того? ты иди за Мною. И пронеслось это слово между братьями, что ученик тот не умрет. Но Иисус не сказал ему, — поясняет сам Евангелист, — что не умрет, но: если Я хочу, чтобы он пребыл, пока приду, что тебе до того?". В Евангелии эти слова служат предостережением от зависти, ревности, любопытства и неуместного вторжения в чужие дела, но народное предание, подхватив часть слов Христа, проигнорировало пояснение апостола.

Указывались и иные возможные библейские источники легенды. Так, отчетлива связь с библейскими скитальцами, особенно с Каином. По наблюдению С.С.Аверинцева, "на возникновение легенды оказали влияние религиозно-мифологические представления о том, что некоторые люди являются собой исключение из общего закона человеческой смертности и дожидаются эсхатологической развязки (согласно Библии, таковы Енох и Илья)"¹².

В Коране также упоминается самаритянин (в некоторых вариантах перевода — человек по имени Самиири), который воздвиг в пустыне из египет-

ского золота “тельца, который мычал”, и соблазнил израильтян ему поклониться в то время, пока Муса (Моисей) отсутствовал. Муса (Моисей) его проклял со словами: “Прочь отсюда! Тебе придется в этой жизни кричать: “Не касайтесь [меня]”, а [в будущей жизни] тебя ждет неотвратимое наказание” (Сура XX: 97)¹³.

Сюжет об Агасфере дает исключительно богатые возможности для разнообразных трактовок. Он концентрирует в себе все фундаментальные вопросы миропорядка и в особенности — христианской картины мира, такие, как темы смерти/бессмертия, гордости/смирения, спасения души, покаяния, проблемы человеческих страданий и их искупительной силы, взаимоотношения человека с Творцом. Сюжет допускает возможность его развития практически на любом историческом и географическом фоне, а также возможность развернуть широкую панораму событий и дать разные религиозно-философские его трактовки. Как отметил Аверинцев: “Структурный принцип легенды — двойной парадокс, когда темное и светлое дважды меняются местами: бессмертие, желанная цель человеческих усилий..., в данном случае оборачивается проклятием, а проклятие — милостью (шансом искупления)”¹⁴.

Как широко известно, оксюморонные по своей природе сюжеты особенно интересовали Пушкина на рубеже 1820-1830-х гг., что отразилось и в упоминавшемся нами списке замыслов михайловского периода, из которых затем выросли маленькие трагедии.

Место действия отрывка “В еврейской хижине лампада...” — видимо, средневековый город (на это указывают башенные часы). Смерть младенца поднимает тему страданий, смысла страданий и смерти. Судя по дневнику Малевского, далее по сюжету должна была последовать еще одна смерть — смерть 120-летнего старца. Однако вряд ли следует отождествлять его с тем стариком, который упомянут в стихотворном тексте (ничто не указывает на то, что он столь древен, и, кроме того, неясно, что именно в его смерти должно было поразить Агасфера более, чем падение Римской империи). Скорее всего, речь идет о некоем старце, о котором рассказывает вечный жид, утешая еврейскую семью, горющую о потере ребенка.

Сюжетные перипетии, по которым мог бы развиваться замысел Пушкина, реконструировать вряд ли удастся. Важнее, однако, как нам представляется, задуматься над тем, в каком направлении могла пойти трактовка образа Агасфера. У нас есть, по сути, две “зацепки” (по изложению Малевского). Во-первых, незнакомый странник пришел *утешить* семью (т.е. он добр к людям), и, во-вторых, в утешение он рассказывает свою историю — наказание бесконечно долгой земной жизнью. Формула “не смерть, а жизнь ужасна” может быть развита как в богоборческом направлении (неприятие мира и протест против своей судьбы), так и в противоположном. Весь контекст ситуации: “Не плачь... Я видел Иисуса, несущего крест, и издевался”, как нам кажется, склоняет к примирительной трактовке — при-

знанию героем собственной вины или греха. Издевательство над страданием и над страдающим Иисусом — действие прямо противоположное тому, которое совершает странствующий жид в описываемой Пушкиным ситуации (где он утешает еврейскую семью в страдании). За этим можно осторожно предположить далее раскание и внутреннюю эволюцию героя, но — не более. Без дополнительных данных мы не можем судить, как далеко такого рода эволюция могла бы зайти. Другими словами, мы не знаем, предполагал ли Пушкин изобразить полноту покаяния, отказ от гордости и примирение Агасфера с Христом или нет. Амбивалентность формулы “не смерть, а жизнь ужасна” не позволяет слишком увлекаться мотивом примирения.

Понятно, однако, что проблема гордости/гордыни, вызова судьбе, Творцу — очень важная составляющая того комплекса пушкинских замыслов второй половины 1820-х гг. и тех текстов, которые затем возникли на их основе: “Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Д.Жуан. Иисус. Беральд Савойский. Павел I. Влюбленный Бес. Димитрий и Марина. Курбский”¹⁵. Напомним, что в “Моцарте и Сальери” гордец и убийца Сальери — богоборец (“Нет правды на земле, но правды нет и выше”). Вызов судьбе бросают Дон Гуан, а также Клеопатра и ее любовники и др. Замысел об Иисусе (если принять версию Ю.М.Лотмана, что речь могла идти о Тайной вечере) поднимал и вводил в очерченный комплекс сюжетов тему *Божественной* любви, искупления чужих грехов ценой собственных страданий, а значит — тему искупительной силы страданий. В конечном итоге, замысел об Иисусе, при всей возможной сложности трактовки Пушкиным этой темы (о чем мы опять-таки лишены возможности судить по одному дошедшему до нас слову из замысла), — это противовес замыслам о гордецах.

Цензурные трудности, которые могли возникнуть при развитии всех задуманных Пушкиным сюжетов, были ему изначально очевидны. Замысел о вечном жиде, тоже цензурно нелегкий, давал Пушкину возможность ввести и образ Христа, и тему Римской империи времени упадка. То, что Агасфер у Пушкина должен был рассказать нечто о падении Римской империи, явствует из цитировавшихся выше слов в записи Малевского: “При нем умирает двадцатилетний старец. Это на него произвело большее впечатление, чем падение Римской империи”. Итак, замысел об Агасфере мог стать, в том числе, своего рода лазейкой для осуществления замысла об Иисусе. Однако не стал. И все-таки, как нам представляется, Пушкин мысленно возвращался к этому сюжету и в 1830-е гг., о чем может свидетельствовать тот факт, что в его библиотеке сохранился разрезанный экземпляр книги Эдгара Кине “Агасфер” (парижское издание 1834 г.). Нам хотелось бы предположить, что у Пушкина был еще один повод обсуждать сюжет о вечном жиде, а именно — с Жуковским.

Жуковский обратился к сюжету об Агасфере в 1831 г., в год очень интенсивного личного общения с Пушкиным, в год их сказочного состязания, когда Жуковский переживал исключительный творческий подъем. В письме

Вяземскому 14 августа 1831 г. Пушкин в сугубо “арзамасском” стиле, хотя и во вполне серьезном контексте, делится новостями: “У Жуковского понос поэтический хотя и прекратился, однако ж все еще... гекзаметрами”¹⁶. Конечно, совсем не обязательно подразумевать здесь гекзаметрическое начало (затем отброшенное Жуковским) его будущей поэмы “Агасфер”, но то, что Пушкин и Жуковский могли в 1831 г. обсуждать этот замысел, более чем вероятно.

В коротком отрывке 1831 г. у Жуковского сам Агасфер так и не появился: воспоминания Никодима о крестной смерти Христа коснулись других эпизодов. Однако здесь изображен Христос и подчеркнуто Его смирение. Зато в основном тексте поэмы, над которой Жуковский начал работать в начале 1840-х гг. и особенно интенсивно трудился в начале 1850-х гг., поэме, хотя и не завершённой, но все же содержащей почти 1700 стихов¹⁷, мы встречаемся с двумя старцами времен Римской империи, сыгравшими решающую роль в судьбе героя поэмы. Это мученик Игнатий, растерзанный львами в Риме, и Иоанн Богослов на острове Патмос.

Основная часть поэмы Жуковского — исповедь Агасфера Наполеону, которого он спасает от самоубийства на острове Св. Елены. Исповедь — это рассказ о постепенном прозрении Агасфера, который от злобы и отчаяния пришел к смирению, душевному миру и получил возможность переноситься в те места, где людям особенно нужна помощь. Эволюция Агасфера у Жуковского идет через смирение, добровольное принятие креста. Сперва его состояние может быть определено пушкинской формулой (в передаче Малевского) “не смерть, а жизнь ужасна”:

...Участи моей

Страшнее не было и нет, и быть
 Не может на земле. Богообидчик,
 Проклятью преданный, лишенный смерти,
 И в смерти — жизни; вечно по земле
 Бродить приговоренный, и всему
 Земному чуждый; памятью о прошлом
 Терзаемый, и в области живых живой
 Мертвец, им страшный и противный;
 Не имеющий здесь никого
 Своим, и, что когда любил на свете,
 Все переживший, все похоронивший;

.....
 ...передо мной немая вечность

Окаменившая живое время;
 И посреди собратий бытия,
 Живущих радостно иль скорбно, жизнь
 Любящих иль из жизни уводимых
 Упокойтеальной рукою смерти,
 На этом братском пиришестве созданий
 Мне места нет; жожу кругом трапезы

Голодный, жаждущий — меня они
 Не замечают; я стражду, как никто
 И сонный не страдал, — мое ж страданье
 Для них не быть, а вымысел давнишний,
 Давно рассказанная детям сказка...
Таков мой жребий (VIII, 99).

В конце же своей исповеди Агасфер прямо говорит:

.....Сам я
 Уже не тот, каким был в то мгновенье,
 Когда проклятье пало на меня...
Я казнь мою
 Всем сердцем возлюбил: она моей
 Души хранитель” (VIII, 110-111).

Среди событий, на фоне которых протекает жизнь Агасфера в поэме Жуковского, — падение Иерусалима и разрушение Храма, извержение Везувия, падение Рима и начало европейской истории: спор “меж князем мира И царством Божиим” (VIII, 115). Весь спектр перечисленных исторических сюжетов волновал Пушкина и отразился в его текстах или замыслах 1820-1830-х гг. Если бы Пушкин продолжал свой замысел об Агасфере, то, как нам кажется, возникли бы и сюжетные переключки с текстом Жуковского, но в каком направлении они бы развивались, нам знать не дано. Однако знаменателен сам факт сопряжения замыслов и то, что Жуковский, так сказать, последует Пушкину, и что учитель до последних дней своей жизни как бы продолжает линию, едва намеченную когда-то его поэтическим учеником.

Примечания:

- ¹ См.: Пушкин. Полн. собр. соч. В 16-ти тт. 1948, т. 3, ч. 1, с. 44. Варианты текста см. на с. 589. Впервые текст был опубликован П. Анненковым в 1857 г.
- ² Пушкин в дневнике Франтишка Малевского. Публ. Т. Цявловской. IN: Литературное наследство. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1952, т. 58, с. 266.
- ³ В свое время на это обратил внимание С.Л. Франк в своей блистательной статье “Религиозность Пушкина”. См.: С.Л. Франк. Этюды о Пушкине. СПб., 1998, с. 15.
- ⁴ См.: Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826-1830). М., 1967.
- ⁵ См.: Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995, с. 287-290.

-
- ⁶ См.: Лобанова Э.Ф. Михайловская библиотека Пушкина: Попытка реконструкции каталога. М., 1997, с. 39.
- ⁷ Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987, с. 494.
- ⁸ См. описание этого изд. в кн.: Angus Martin. *La Bibliothèque universelle des romans. 1775-1789: Présentation, table analytique et index.* Oxford: The Voltaire Foundation, 1985, p. 114. Благодарю Т.Смолярову за помощь в работе.
- ⁹ См. об этом: Веселовский А.Н. К вопросу об образовании местных легенд в Палестине. IN: Журнал Министерства народного просвещения. 1885, № 5.
- ¹⁰ См.: Пресс А. Вечный жид. IN: Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. Под ред Л.Каценельсона и Д.Гинцбурга. СПб., т. 5, с. 896-904.
- ¹¹ См. своеобразную антологию поэтических переложений легенды: Легенда об Агасфере — “вечном жиде”: Поэмы Шубарта, Ленау и Беранже. Предисловие М.Горького. Пб., 1919, 60 с.
- ¹² Аверинцев С.С. Агасфер. IN: Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2-х тт. М., 1980, т. 1, с. 34.
- ¹³ Коран. Перевод с арабского и коммент. М.-Н.Османова. М., 1995, с. 201. Ср.: Муса “сказал: “Уходи же, вот тебе в жизни придется говорить: “Не касайтесь!” — и будет у тебя назначенный срок, которого для тебя не нарушат”” (Коран. Пер. И.Ю.Крачковского. Ростов-на-Дону, 1998, с. 266). В этом переводе грешник, воздвигший тельца, назван “самирит”.
- ¹⁴ Аверинцев С.С., *ibid.*, т. 1, с. 34.
- ¹⁵ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.-Л., 1935, с. 276.
- ¹⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10-ти тт. Л., 1979, т. 10, с. 291.
- ¹⁷ См.: Жуковский В.А. Полн. собр. соч. В 12-ти тт. СПб., 1902, т. VIII. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием римскими цифрами тома и арабскими — страницы.

L.Lotman (St.Petersburg)

Судьбы царей и царств в Библии и трагизм истории в “Борисе Годунове”

Создавая свою трагедию “Борис Годунов”, Пушкин ставил перед собою двойственную задачу. Он хотел создать трагедию нового типа, основанную при этом на оригинальном своем взгляде на историческое прошлое. Оригинальные подходы Пушкина к явлениям литературы и действительности всегда складывались в результате критики и переосмысления всего доступного ему богатства умственного опыта литературы и мысли, начиная с древности и до последних, лишь возникающих течений и веяний в России и Европе. Юношей в стихотворении “Деревня” он писал о творчестве в уединении:

Оракулы веков, здесь вопрошаю вас!
В уединеньи величавам
Слышнее ваш отрадный глас:
Он гонит лени сон угрюмый,
К трудам рождает жар во мне,
И ваши творческие думы
В душевной зреют глубине.

Таким образом, уже в 1819 г. юный Пушкин видел себя собеседником “оракулов веков”, участником обмена идеями и художественными исканиями обширного круга мыслителей и поэтов разных времен.

Все, кто занимался изучением “Бориса Годунова”, отмечали, что источники, к которым поэт обращался в процессе своей работы, поражают разнообразием и широтой. Тут и отечественная историческая литература – исто-

рия Карамзина, и произведения современников событий летописи, и памфлеты, жития святых и воспоминания, труды античных историков и политические произведения эпохи Возрождения, суждения историков о французской революции и феномене Наполеона, — все эти и другие материалы питали ум и воображение поэта.

Исключительно содержательна и богата также литература, формировавшая взгляд Пушкина на задачи современного театра и драматургии. То были эстетические теории французских классицистов, с одной стороны, и романтиков — с другой. Немецкая эстетика и практика современной немецкой и английской драматургии, углубленное проникновение в мир пьес и хроник Шекспира, которого он считал отцом современных драматургов, оценка опыта русской драматургии, — все это служило базой и основанием для того, чтобы понять свои собственные задачи и устремления и прояснить свою позицию.

Среди источников, воздействовавших на Пушкина при подготовке трагедии, особенно важны три: “История государства Российского” Карамзина как хранилище и последовательное изложение фактов, летопись как сосредоточие взглядов и убеждений современников изображаемых в трагедии событий и творчество Шекспира — “отца поэтов”, давшего образцы поэтической драматургии и характеров, проявляющих себя в драматических ситуациях.

Однако исследователи находят у Пушкина лишь частные, редкие отклики на шекспировские характеры и вынуждены констатировать, что построение трагедии Пушкина не соответствует принципам, которые реализовал в своих пьесах Шекспир. У Пушкина нет обязательной для Шекспира последовательности действий, логического нарастания драматизма от акта к акту.

И.В.Киреевский вообще не замечал в трагедии Пушкина драматического действия и видел в “Борисе Годунове” драму “рока в древнем смысле”, возводя эту особенность к античному классическому театру.

Уже первый рецензент “Бориса Годунова” Ф.Булгарин, составлявший по рукописи Пушкина отзыв о его трагедии для царя и Бенкендорфа, утверждал, что произведение Пушкина — не драматическая пьеса, а ряд драматизированных эпизодов “Истории Карамзина”.

В последующей литературе, вплоть до наших дней, сравнением художественных особенностей трагедии Пушкина с пьесами Шекспира аргументируется утверждение, что “Борис Годунов” — произведение не сценическое, не театральное, нарушающее законы драматургии. Неоднократно отмечались также такие особенности поэтики трагедии Пушкина, как отрывочность, краткость отдельных ее сцен, рисующих события, при этом современные авторы особенно подчеркивают такую специфику пьесы, как исключительное значение в ней народа, своего рода собирательного героя, активно действующего в качестве некоего персонажа. Эту последнюю

особенность современные исследователи высоко ценят как открытие Пушкина.

"Непохожесть" поэтики трагедии Пушкина на привычные драматические формы, ее "эпичность" ощущают театральные режиссеры. Она трудна для воплощения на сцене. Между тем, если мы введем Библию в обширный круг явлений мировой культуры, которыми Пушкин питал свою ум и фантазию, то прояснятся не только некоторые вопросы, связанные с трагедией "Борис Годунов", но и особенности восприятия поэтом исторического материала, который он изучал. Современные Пушкину критики хвалили его за то, что он нашел в истории и удачно выбрал сюжет для трагедии. Но этот выбор не был случайным. Сюжет для своей трагедии Пушкин почерпнул из эпохи напряженных исторических конфликтов, которые являлись преддверием катастрофических событий Смутного времени. Таким образом, он заранее предусмотрел, что в его трагедии трагические коллизии не получат разрешения.

Борис Годунов был первым избранным царем России. Избранию его предшествовала острая борьба, но самый акт его избрания и венчания на царство носил торжественный характер, сопровождался тщательно разработанным ритуалом, целью которого было придать этому событию сакральный характер. Ритуал этот, как можно предположить, был разработан ученым и литературно одаренным патриархом Иовом.

Этот ритуал воспроизводил библейский рассказ об избрании и возведении на престол первого царя Израиля Саула, что историками не замечено.

Иов, поддерживая кандидатуру Бориса Годунова на царство, не распространял свои аналогии на дальнейшую судьбу избираемого царя, но Пушкин, для которого библейские образы и сюжеты были привычными атрибутами поэтического арсенала, не мог не заметить сходства судьбы Саула и Бориса Годунова – царей, от которых "отступился" Бог.

Избрание Саула в Библии, как и избрание Годунова на царство, не было легитимным.

Избрание Годунова не было легитимно в силу того, что население России привыкло считать законным лишь наследственный переход власти или более древний – переход от брата к брату. Годунов был братом жены царя, но не самого царя.

Еще сложнее обстояло дело с Саулом в Библии. Его избрание было связано с установлением нового института – царской власти, которого не одобрял Бог.

В "Книге Судей" воин-полководец Гедеон на предложение соотечественников стать царем отвечал: "Ни я не буду владеть вами, ни сын мой не будет владеть вами. Господь да владеет вами" (Судей, 8: 23). А сын Гедеона рассказывает притчу о власти царя, которая достается недостойному и свирепому, потому что он "свой" для народа <сын рабыни> (Судей, 9: 8-18).

Эта притча об опасной силе власти, доставшейся недостойному. В книге Исход главными действующими силами были Бог, народ и пророк Моисей, с которым Бог беседует глаза в глаза, уста в уста и которого он знает по имени. В этой книге в центре не проблема “царь, Бог и народ”, а трагизм положения избранника, гения, великого человека, постоянно не понимаемого народом (ср. у Пушкина в “Полководец” “народ, таинственно спасаемый тобою, смеялся над твоей священной сединою”). В книге Царств ставится проблема, возникающая с формированием государства и царской власти. Народ при этом выступает как главная действующая сила. Пророк Самуил, выражая волю Божию, отговаривает народ от решения избрать царя. Он объясняет, что царь присвоит себе часть прав Бога, он заставит сыновей народа воевать, служить при дворе и при органах управления. **“И поля ваши, и виноградные и масличные сады ваши лучше возьмет и отдаст слугам своим и сами вы будете ему рабами. И восстанете тогда от царя вашего, которого вы избрали себе; и не будет Господь отвечать вам тогда”** (I Царств, 8).

Таким образом, конфликт, который находится в центре трагедии Пушкина, в Библии интерпретируется как заложенный в самой природе власти.

Народ настаивает на избрании царя, чтобы царь разбирали его распри и вел войны. И пророк Самуил по воле Божьей выделяет молодого человека, сына простых, но состоятельных родителей, и дает ему понять, что ему надлежит занять высшее место в народе. На это юноша Саул возражает, что он недостаточно знатен, принадлежит к одному “из меньших колен Израилевых”, и что племя его в колене Вениамина занимает скромное положение. Само избрание царя Самуил рассматривает как отступничество народа. Излагая отношение Бога к этому акту, он свидетельствует: **“Так говорит Господь, Бог Израилев: Я вывел Израиль из Египта и избавил вас от руки Египтян и от руки всех царств, угнетавших вас. А вы теперь отвергли Бога вашего и сказали Ему: царя поставь над нами”** (I Царств, 10).

Затем Самуил организует голосование – выборы Саула на царство по коленам и племенам – и тем утверждает его права на престол. При этом народ сознает греховность самого акта избрания, **“ибо ко всем грехам нашим мы прибавили еще грех, когда просили себе царя”** (I Царств, 12: 19).

На эти сомнения Самуил дает понять, что дальнейшая судьба народа, царства и царя зависит от того, будут ли они безупречны в глазах Бога: **“Если же вы будете делать зло, то и вы, и царь ваш погивнете”** (I Царств, 12: 25).

Будучи избранным, Саул все же не уверен в своем праве на столь высокое положение; он скрывается в обозе, и люди, сомневаясь, “вопросили Господа: придет ли он сюда?” Бог указал, где скрывается избранник, его нашли и привели: **“и он стал среди народа и был от плеч своих выше всего народа. И сказал Самуил всему народу: видите ли, кого избрал Господь? Подобного ему нет во всем народе. Тогда весь народ воскликнул и сказал: да живет царь!”** (I Царств, 10: 23-34).

Окончательное признание Саула царем и утверждение его во власти произошло тогда, когда он возглавил войско и стал одерживать победы над враждебными соседями.

Не трудно заметить сходство введения во власть Саула и Бориса Годунова.

Подобно тому, как пророк Самуил принял решение о Сауле (конечно, по воле Божьей) прежде, чем провел голосование его кандидатуры, патриарх Иов определил Годунова как предпочтительную кандидатуру и только затем организовал широкое для того времени голосование на специальном земском избирательном собрании. Борис Годунов, как и Саул, сначала не верил своему духовному наставнику о высоком жребии, который ему назначен, и отказывался занять царский престол, ссылаясь на свое худородство. Ко времени, когда Борис Годунов избирался в цари, он как правитель в царствование Федора Иоанновича занимал исключительно высокое положение в государстве. Его ум, обходительность и величественная внешность приводили к тому, что современники считали, что он на голову выше всего его окружения (в Библии Саул на голову выше окружающих по росту и красивее всех. Почти в таких же выражениях пишут о Годунове). Будучи избран представительным собранием, Годунов скрылся от народа в монастыре, как Саул в обозе, и лишь после долгих уговоров и уверений, что Бог через своего представителя (пророка в Библии и патриарха в России) назначил его на это место, согласился. Однако и после всех этих предварительных демонстративных действий Годунов не осуществил свое право короноваться.

В полной аналогии с тем, как Саул утвердил свое право на власть победой над филистимлянами, Борис Годунов собирает большое войско и идет навстречу крымскому хану, который, по слухам, идет на Москву (слухи эти начали распространяться уже во время избирательных событий). В Серпухове, не дождавшись неприятеля, он дал пир всему войску, объявив "бегство" хана победой, и только после этого короновался.

Иов в "Повести о житии царя Федора Ивановича" пишет о Борисе Годунове как о человеке исключительной мудрости, который в битве с крымским ханом "явил себя непобедимым воеводой", так как "в ратном деле весьма сведущ".

Другой современник, автор известного "Временника Ивана Тимофеева", характеризует поход, предпринятый Годуновым перед коронацией, как пышную пропагандистскую инсценировку. Правда, он писал уже при другом царе, Василии Ивановиче Шуйском.

Пушкин хорошо знал все подробности этого периода жизни Годунова и, думается, библейская аналогия событиям избрания этого царя легко просматривалась поэтом. Очевидно, в его сознании дальнейшая судьба царя, от которого "отступился Бог", тоже накладывалась на трагическую историю царствования Годунова.

Фигура трагического библейского царя Саула привлекала мятежных романтиков первой половины XIX века. Напомню, что через десять лет, в 1836 г., Лермонтов создал по мотивам Байрона "Еврейскую мелодию" ("Душа моя мрачна...") – лирический монолог от лица Саула.

Само имя "Саул" означает "желанный", "испрошенный". В Библии царь Саул был народом "испрошен" на царство, но затем осужден Богом за нарушение его строгих предписаний. Так, он приступил к жертвоприношению, не дождавшись Самуила, потому что ополчение еще до начала боя стало разбегаться; не убил царя побежденного народа и не уничтожил лучшие его стада из практических соображений; не убил своего сына Ионафана, одержавшего важную победу, за то, что тот нарушил строгий пост, вкусив каплю дикого меда. Впоследствии, уже оставленный Богом, Саул преследует любимца Бога Давида, объясняя сыну своему Ионафану, что делает это из династических соображений: "Доколе жив будет Давид, не устоишь ни ты, ни царство твоё". Давид уклоняется от прямого столкновения с Саулом, уважая его как помазанника, избранника Бога, хотя и развенчанного.

Хотя Моисей учил в заповеди (4 Царств, 6), что нельзя наказывать детей за отцов и отцов за детей, именно через гибель или непокорность детей наказываются в Библии грешники-цари, которых настигают неотвратимые наказания.

Кроткий царь Давид, прославившийся своими победами и благочестием, не был безгрешен, и даже длительное, глубокое раскаяние и покаяние не освободило его от господней кары – смерти сына.

Библия – книга, полная глубоких религиозных и этических идей, но она и книга историческая. В ее больших разделах – Исход, четырех книгах Царств и Паралипоменоне – историю творят три силы: Бог, народ и вождь народа или царь. Царь и народ всегда проявляют свою непокорность, готовность противопоставить свою волю воле Господа, проявить свою греховность. От этого несвободны самые великие цари, любимые Богом и прославившиеся мудростью и воинскими доблестями: Давид и Соломон. Они обречены грешить, так как их власть – власть человеческая, и, соображаясь с интересами этой власти, они делают зло перед Господом. В Библии нет того представления об абсолютной правоте народного мнения, которая приписывается Пушкину интерпретаторами его трагедии.

Библия судит народ не менее строго, чем царей. Моисей обращается к Богу с жалобой: "Для чего Ты мучишь раба Твоего? Почему я не нашел милости пред очами Твоими, что Ты возложил на меня время всего народа сего?" (Числа, 2: 2). "Я один не могу нести всего народа сего, потому что он тяжел для меня" (Числа, 1: 14). Ср.: "Тяжела ты, шапка Мономаха".

"Когда Ты так поступаешь со мною, то лучше умертви меня, если я нашел милость пред очами Твоими, чтоб не видеть мне бедствия моего" (Числа, 2: 14, 15). Этот взрыв разочарования в своем "общественном" служении вызван

тем обстоятельством, что народ захотел вернуться в египетское рабство, так как в Египте ему выдавали мясо и пищу – эпизод разительный по своему обобщающему, общечеловеческому значению.

Грехи руководителей народа, особенно царей, и неизбежность наказания за грехи, как бы уважительны ни были причины, побуждавшие совершить эти грехи, – мотив, который проходит через все библейское повествование.

Уже Моисей и первосвященник Аарон за грех сомнения наказываются так, что лишаются права видеть плоды своих героических трудов.

Наказанию, наступающему грешных отцов через детей, подвергаются цари Саул, Давид и Соломон. К тому же они временно или навсегда лишаются царства. И почти все цари, хроника правления которых дана в Паралипоменоне, тоже грешат и подвергаются неотвратимому наказанию (военному поражению, гибели детей, потере царства). О немногих добродетельных царях говорится бегло, со ссылкой на другие источники.

Таким образом, в сюжетной схеме о грешном царе была заложена идея о его неотвратимом наказании, несмотря на его раскаяние и добрые дела, которые он делал. Поэтому Пушкину не было необходимости в моралистическом объяснении того, почему Годунов был наказан в его сыне, который лишился жизни и царства: реальная историческая ситуация ложилась на опору древнейшего традиционного сюжета.

Между тем, в литературе, посвященной “Борису Годунову”, широко бытует мнение о том, что Пушкин изображает царя Бориса лицемером, все добрые дела которого неискренни и которого поэтому не любит народ.

Следуя же логике библейского рассказа, никакие добрые дела не могут заглянуть злое дело и грех. У Пушкина так и трактуется тема соотношения нравственного зла и государственной необходимости, и ему не нужно было изображать царя Бориса тотальным лицемером.

При этом взгляд Пушкина на трагизм русской истории был своеобразен и независим.

Известно, что современники Пушкина, такие, как Н.Кукольник, эксплуатировали расхожие толкования Священного Писания и создавали драмы, где развязка действия происходила путем прямого вмешательства Божества (“Рука Всевышнего Отечество спасла”). Богу приписывалась служебная роль непосредственного участника политических происшествий и инициатора водворения порядка в обществе. Потом эта функция перешла в пьесах к царю.

Пушкин идет иным путем: он конкретизирует картину исторических событий и образы исторических лиц, принимающих в них участие. На место односложного ответа он ставит многосложный вопрос.

Сложившиеся в процессе исторической жизни народа конфликты и активное участие в них разных групп населения, руководствующихся своими интересами, и самобытных личностей создают ситуацию, которую Ю.М.Лотман образно определил словами: “Клио на распутье”.

Таким образом, народ, власть, стоящая над народом, и высшие слои общества осуществляют принцип свободы воли, признанный Священным Писанием, но и несут свою долю ответственности за происходящее. Это и составляет основу действия в трагедии Пушкина.

Л.Толстой в своей строгой книге “Что такое искусство?”, осуждая все искусство высших классов как искусство, лишенное религиозного содержания, признает народность многих произведений Пушкина, но из их числа исключает трагедию “Борис Годунов”, которую считает “рассудочно-холодной” (т. XV, с. 140). В этом отрицательном отзыве Толстого, однако, заключено признание того, что трагедия Пушкина – произведение концепционное.

Мысль поэта действительно направлена на анализ определенной проблемы – проблемы взаимодействия народа и власти в историческом процессе и соотношения вины народа и вины правителя перед нравственным чувством и жизнью, значения личности и народа в истории.

Распутье истории, кризисная ситуация вызывает к активности и провоцирует ее. И от того, во что выльется эта активность, зависит дальнейшее историческое развитие.

Пушкин изображает внутренние борения, которые возникают в народе и в человеке в кризисных обстоятельствах и определяют проявление активности, подчас приводящей к катастрофическим последствиям. И народ, и человека он показал как сложное, противоречивое явление, связав судьбу человеческую с судьбой народной. Он открыл психологический метод в русской драматургии, что было начато в “Борисе Годунове” и продолжено в “Маленьких трагедиях”.

Но уникальность этой трагедии состояла прежде всего в том, что впервые в драматургии раскрыта психология народа в разнообразии характеров и состояний, в индивидуальных и массовых проявлениях, в отдельном человеке и в толпе.

При этом, если употребить то выражение, которое сам Пушкин применил к Гнедичу: “С Гомером долго ты беседовал один”, – Пушкин “беседовал” с библейским повествователем.

I.Surat (Moscow)

Библейское и личное в текстах Пушкина

В программной статье М.О.Гершензона “Мудрость Пушкина” развернуто интересное суждение, которое хотелось бы осмыслить: “Пушкин был европеец по воспитанию и привычкам, образованный и светский человек 19-го века. И всюду, где он высказывал свои сознательные мнения, мы узнаем в них просвещенный, рационально-мыслящий ум... Но странно: тогда, он точно преображается; в его знакомом, европейском лице проступают пыльные морщины Агасфера, из глаз смотрит тяжелая мудрость тысячелетий, словно он пережил все века и вынес из них уверенное знание о тайнах... В несметно-разнообразных явлениях жизни все вновь и вновь осуществляются немногие закономерности, с виду такие простые, — повторяются **извечные были**; и человек знает это, давно разгадал однообразие и безысходность своих судеб и с незапамятных времен как бы сам себе неустанно твердит **правду роковых определений**. Эту древнюю правду носит в себе Пушкин; эти немногие **повторные были он видит в событиях дня**. Он беспримерно индивидуален в своем созерцании, и однако **через его мышление течет поток ветхозаветного опыта**”¹.

Образ Пушкина с “пыльными морщинами Агасфера” кажется неожиданным и даже парадоксальным. Но в нем есть глубокая правда о Пушкине, к которой Гершензон был так чуток. Эта правда касается, в частности, восприятия Пушкиным Священного Писания. Пушкин прекрасно понимал, что язык Библии — это язык символов. И в этих символах он искал и находил прежде всего отстоявшийся тысячелетиями человеческий опыт, лично важный для него, — **извечные повторные были**, многократно пережитые человечеством и теперь повторяющиеся в его личной судьбе. В пушкинской ли-

рике (а речь пойдет преимущественно о лирике) личный опыт проживаемой им жизни смыкается с экзистенциальным опытом, аккумулярованным в событиях Библии.

Один из красноречивых примеров тому находим в стихотворении “Воспоминание” (1827), в той его части, которая неправомерно опускается в современных изданиях на том основании, что Пушкин опустил ее при публикации (если такому принципу следовать, то нам вообще нельзя печатать в основном корпусе собраний сочинений те многочисленные произведения Пушкина, которые он по той или иной причине не печатал при жизни). В.В.Розанов сравнивал “Воспоминание” с “покаянным” 50-м псалмом: “Так же велико, оглушительно и религиозно. Такая же правда”². Это правда глубокого, сокрушенного покаяния, приносимого себе самому, своей совести:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

В этих стихах, действительно звучащих с истинно библейской силой, слышны отголоски и 50-го псалма, и актуальной в это время для Пушкина Книги Иова (14: 17), и других покаянных псалмов³, в финале же появляются загадочные образы, придающие лирическому сюжету глубину и завершенность:

И нет отрады мне — и тихо предо мной
Встают два призрака младые,
Две тени милые, два данные судьбой
Мне ангела во дни былые;
Но оба с крыльями и с пламенным мечом.
И стерегут... И мстят мне оба.
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба.

Нам приходилось уже в давней работе⁴ указывать на библейский источник этих образов — это 3-я глава Книги Бытия, рассказ о грехопадении Адама и наказании Богом: “И изрине Адама, и всели его прямо рая сладости: и пристави херувима, и пламенное оружие обращающее, хранити путь древа жизни” (Быт. 3: 24). Этот образ, видимо, поразивший воображение Пушкина, возникает и в двух пушкинских рисунках: один из них, сделанный в мае 1828 г. на листе со списком стихотворений, изображает пламенеющий меч, другой, в автографе стихотворения “На Испанию родную...” (1835) — ангела с мечом. Итак, в “Воспоминании” тени умерших, некогда близких, некогда обиженных женщин становятся орудием высшего гнева, превращаются в библейских ангелов с пламенным мечом, стерегущих врата Рая. С ними в стихи входит тема первородного греха и Божьей кары — входит от первого лица, не как отдаленное событие у начала человеческой истории, а как личное событие сегодняшнего дня. Ангелы мстят не Адаму за его первородный грех — они мстят лично мне за мое грехопадение. Этот при-

мер демонстрирует нечто очень характерное в отношении Пушкина к священной истории. Можно сказать, что Пушкин включает библейский образ в свой художественный мир, но это было бы неточно. Скорее он помещает себя со своим опытом и своей судьбой внутрь библейского эпизода. **Это было со мной** или **это происходит со мною сегодня** — таков преобладающий принцип прямой и косвенной цитации Священного Писания в лирике Пушкина. Здесь имеет место вживание в **библейское событие**, пережитое как факт собственной судьбы. Поэтому у Пушкина при большом количестве библейских аллюзий так мало прямых переложений библейского текста, точнее, их всего два: из Песни Песней — “В крови горит огонь желанья...” и “Вертоград моей сестры...” (1825), и второе — из Книги Юдифь, “Когда владыка ассирийский...” (1835). В основном же мы видим не переложение библейского текста, а растворение библейского эпизода в личном лирическом сюжете, слияние одного с другим.

Давно уже замечено, что стихотворение “Дар напрасный, дар случайный...” (1828) содержит переключки с книгой Иова⁵. У Пушкина был особый интерес к этой книге, настолько сильный, что он, по сообщению П.В.Киреевского Н.М.Языкову в письме от 12 октября 1832 г., начинал учить древнееврейский язык, чтобы переводить ее. Перевод не состоялся, но реминисценции и цитаты из Иова рассеяны по его произведениям — от “Пророка” до отрывка “Зачем крутится ветер в овраге...” из поэмы “Езерский”⁶. Пушкину хорошо была известна “Ода, выбранная из Иова” М.В.Ломоносова, он не раз ее упоминал и цитировал, но сам освоил тему Иова совершенно иначе, чем Ломоносов или впоследствии Федор Глинка. В “Даре напрасном...” он не пересказывает библейскую историю об отношениях Иова с Богом, как это делали другие поэты, а опять проживает ее — как свою внутреннюю духовную ситуацию: **“И это происходит со мною сегодня”**. Стихотворение содержит два резких мотива, которые, как известно, задела митрополита Московского Филарета. Первый — мотив напрасного дара жизни, дара, который Пушкин в стихах, помеченных днем рождения, отвергает как бессмысленный, подобно тому, как Иов “проклял день свой, глаголя: да погнет день, в онъ же родихся” (3: 1—3):

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?
Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?..

Второй пушкинский мотив, довольно страшный мотив “враждебной власти” Бога (это не отмечено ни у Гуковского, ни у Благого, ни у других исследователей), тоже восходит к книге Иова: **“Надоша же на мя без милости, рүкою крепкою үзавил мя еси”** (30: 21). Это лишь один пример, а ведь,

по существу, вся коллизия между Иовом и Богом основана на таком ощущении Иова, на преодолении восприятия власти Бога как враждебной. И тут пора “заметить разность” между героем стихотворения и библейским праведником. Эта “разность” — в отсутствии воли к богопознанию. Субъект пушкинского стихотворения остается в самом начале того пути, по которому так мучительно продвигается испытываемый Иов. Задав свои экзистенциальные библейские вопросы, он не углубляется в познание, не ищет ответов, как Иов, а поворачивается спиной к объекту своих вопрошаний, лицом обращаясь к “однозвучной” обыденной жизни. Третья строфа возвращает нас из мира с вертикальным измерением, в котором осуществляются отношения человека с Богом, в безысходную плоскость сугубо человеческого:

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

Примеров такого личного проживания библейских сюжетов можно найти у Пушкина немало, и не только в лирике. Во второй главе “Путешествия в Арзрум” читаем знаменитый пассаж о ковчеге: “Я вышел из палатки на свежий утренний воздух. Солнце всходило. На ясном небе белела снеговая двуглавая гора. “Что за гора?” — спросил я, потягиваясь, и услышал в ответ: “Это Арарат”. Как сильно действие звуков! Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине с надеждой обновления и жизни, — и врана, и голубицу излетающих, символы казни и примирения...”. Мы-то знаем, что не Арарат это был, но не важно. Вдруг происходит мгновенное “погружение духом” (если говорить пушкинскими словами о Евангелии) в библейский сюжет о всемирном потопе и Ноевом ковчеге (Быт. 8), — и он уже внутри сюжета, видит и проживает его. “Надежда обновления и жизни” — это личный мотив. Известно, с какими настроениями отправился Пушкин весной 1829 года в арзрумскую поездку, которую он мысленно повторяет в 1830-м, оформляя свои воспоминания и путевые записи в текст “Путешествия в Арзрум”. Глубокий внутренний кризис, потрясший все его существо и отразившийся, в частности, в тех стихах, о которых речь шла выше, осложнился еще и первой неудачей в отношении с будущей невестой — все это и погнало его в действующую армию, на Кавказ. “Надежда обновления и жизни” — эти слова как нельзя лучше выражают его тогдашние упования. Лирическая параллель к этому фрагменту “Путешествия в Арзрум” — стихотворение “Монастырь на Казбеке”, в котором эти упования сплавились с впечатлением от вида грузинского монастыря Цминда Самеба, также описанного в пятой главе “Путешествия...”, с видом псевдо-Арарата и соответствующими библейскими ассоциациями:

Высоко над семью гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.
Твой монастырь за облаками,

Как в небе реюший ковчег,
 Парит, чуть видный, над горами.
 Далекий, возделенный брег!
 Туда б, сказав прости ущелью,
 Подняться к вольной вышине!
 Туда б, в заоблачную келью,
 В соседство Бога скрыться мне!..

Это стихи тонкой и сложной семантики: в них библейский сюжет о ковчеге включается в лирические связи и проживается как личный; “ковчег” семантически точно рифмуется с “брегом”, “далеким и возделенным”, пристаёт к “брегу” посредством рифмы и в то же время сливается с монастырем, — так ветхозаветная тема спасения людей от Божьего гнева с Его же Божьей помощью вливается в христианское понятие о спасении через монастырскую келью. Все это сплавлено общей символикой Неба и одушевлено сильным личным чувством.

Такое отношение к Писанию, такая удивительная способность мгновенно переноситься в его мир, помещать себя внутрь библейской ситуации и в иных случаях проживать ее со всей душевной силой не связаны жестко с религиозным сознанием — подобные примеры мы находим и в самых ранних текстах, когда до религиозного сознания Пушкину было далеко, и в текстах несерьезных, в эпистолярных шутках, когда он представляет себя, скажем, Иосифом, который “вышел чист от искушения” (рассказ жене о встрече с актрисами, письмо от 22 сентября 1832 года), или тем же Иосифом, который бежит от притязаний “Пентефрейхи”, — так он называет Е.М.Хитрово (письмо Вяземскому от второй половины марта 1830 г.). Священное Писание воспринимается им как энциклопедия человеческого опыта, в которой есть все, что бывает в жизни с человеком. (Мне кажется не вполне корректным строить концепции на каждой библейской аллюзии у Пушкина, скажем, концепцию о “патмосском мироощущении” на том основании, что Пушкин дважды в письмах называет свое уединение (в Кишиневе, а затем в Болдине) Пафмосом, а свои произведения — “сочинением во вкусе Апокалипсиса” (письмо А.И.Тургеневу от 7 мая 1821 г.) и “Апокалипсической песнью” (письмо М.П.Погодину от начала ноября 1830 г.)⁷. В таких случаях он черпает в Писании аналогии к складывающимся в его жизни обстоятельствам.

Другое дело — сами апокалиптические мотивы, присутствующие в творчестве Пушкина в разное время и в разных формах. Об этом немало писалось. Я остановлюсь лишь на одном случае — стихотворении “Странник” (1835), в котором тема конца времен переживается как личное событие:

“О горе, горе нам! Вы, дети, ты жена! —
 Сказал я, — ведайте: моя душа полна
 Тоской и ужасом; мучительное бремя
 Тягчит меня. Идет! уж близко, близко время:

Наш город пламени и ветрам обречен;
Он в угли и золу вдруг будет обращен,
И мы погибнем все, коль не успеем вскоре
Обречь убежище; а где? о горе, горе!"

"Близко, близко время" — цитата из 1-й главы Апокалипсиса (3: "Время бо близ..."). Апокалипсис происходит здесь и сегодня, происходит со мной и лично от меня это требует поступка. Давно уже замечено, что Пушкин, перелагая здесь Беньяна, переводит его повествование в первое лицо⁸, превращает отвлеченную аллегорию в самую пронзительную лирику. Но и апокалиптический сюжет он переводит в первое лицо, превращает его в достояние личного опыта, так же, как и еще один библейский сюжет, несомненно наличествующий в этих стихах — сюжет Содома, испепеленного небесным огнем за грехи его жителей (Быт. 19). Кстати, Пушкин и раньше использовал мотивы Содома — на этот раз в сниженном модусе — в стихотворном отрывке из письма Ф.Ф.Вигелю:

Проклятый город Кишинев!
Тебя бранить язык устанет.
Когда-нибудь на грешный кров
Твоих запачканных домов
Небесный гром, конечно, грянет...

Однако здесь у Пушкина отрицательное сравнение:

Так, если верить Моисею,
Погиб несчастливый Содом.
Но с этим милым городком
Я Кишинев равнять не смею,
Я слишком с Библией знаком
И к лести вовсе не привычен.

В "Страннике" все совсем по-другому: ничто ни с чем не сравнивается, а просто происходит испепеление города небесным огнем, точнее, должно произойти не сегодня-завтра. Библейское событие приближено так, что вот оно прямо перед героем и перед нами. Герой — участник происходящего, а мы — его непосредственные свидетели. Хотя называть Странника героем даже как-то странно. Это прямое лирическое Я в ситуации жизненной катастрофы, переданной в стихах через библейские темы и образы, через ветхозаветную тему Содома и новозаветную тему судного дня, а завершаются стихи евангельской парафразой: "Дабы скорей узреть — оставя те места, Спасенья верный путь и тесные врата" (ср. Матф. 7: 13-14), которой закрепляется решительный выбор героя. Он устремляется в побег и не оглядывается, как библейский Лот, которого ангелы вывели из обреченного Содома со словами: "Спасай твою душу: не озирайся вспячь" (Быт. 19: 17)⁹.

Присвоение библейского события происходит у Пушкина и тогда, когда оно изображается со стороны, не от первого лица. Один из примеров — стихотворение "Когда владыка ассирийский...", переложение первых пяти

глав книги Юдифь. Нам уже приходилось в специальной работе подробно анализировать его в соположении с церковнославянским источником¹⁰, поэтому сейчас укажем только на то, какими способами Пушкин превращает эпическое библейское повествование в лирическое стихотворение. Во-первых, он преобразует сам библейский сюжет, резко меняя его пропорции и отдавая центральное место образу Ветилуи, приобретающему в этих стихах глубокое символическое значение. Во-вторых, библейский рассказ он окружает и напитывает сквозными мотивами и образами своей лирики. Отметим два из них. Пушкин дает нравственно-религиозную характеристику народа Израиля, которой нет в этом церковнославянском источнике и которую он вырабатывает сам как итог изучения библейской истории:

Высок смиреньем терпеливым
И крепок верой в Бога сил,
Перед сатрапом горделивым
Израиль выи не склонил...

“Израиль выи не склонил” — сам этот отрицательный жест не раз встречается в пушкинских произведениях: так говорится о поэте в “Андрее Шенье” (“Ты не поник главой послушной Перед позором наших лет...”) в “Поэте” (“К ногам народного кумира Не клонит гордой головы...”), позже этот мотив повторится в стихотворении “Из Пиндемонта” (“Для власти, для ливреи Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...”) и в “Памятнике” (“Вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа”). В двух последних случаях это сказано о себе. В “Юдифи” та же метафора применена к народу Израиля, но применена от себя — соответствующих слов нет в церковнославянском тексте. Этот характерный повторяющийся мотив приходит в стихи из личного опыта: не клонить головы, не гнуть шеи всегда было для Пушкина непременным условием нравственного достоинства, а в последние годы, когда он оказался в сложном положении при власти, эта тема и в жизни приобрела особую остроту, и в поэзии — особую значимость. Так что давая характеристику иудеям, Пушкин формулирует нравственный идеал, в который входят смирение, терпение, крепкая вера и неуправляемость перед властителями.

Другой личный лирический образ, который Пушкин вносит в библейский рассказ, — это зрительный образ белого на горе, белого в вышине. Вспомним загадочную “Бурю” (1825, “Ты видел деву на скале В одежде белой над волнами?..”) или неоконченный перевод сербской песни “Что белеется на горе зеленой?..” (1834). Дважды этот образ возникает в “Путешествии в Арзрум”: в описании монастыря на Казбеке (“Белые, оборванные тучи перетягивались через вершину горы...”) и в описании горы Алагез, принятой за Арарат спутниками Пушкина. Белое в вышине — образ пронзительного лирического звучания, смутно зовущий, иномирный. И вот теперь: “Стоит, белеясь, Ветилуя В недостижимой вышине”. Белизна Ветилуи не продиктована текстом книги Юдифь. Белый цвет привнесен сюда Пушкиным как цвет богоявления, богоприсутствия и также как цвет целомудрия,

непорочности (тут важно вспомнить общебиблейский символ города-девы, проанализированный в статье В.Н.Топорова¹¹). И пожалуй, именно в стихах о Ветилуе этот образ кристаллизуется: индивидуально-поэтическое начало соединяется в нем с осознанной религиозной символикой.

В целом, это стихотворение — несомненно лирический текст, лирический текст на основе библейского сюжета. Это характерный для позднего Пушкина пример отстраненной повествовательной лирики, когда заимствуемый материал становится вмещилищем личных чувств и личных тем, в данном случае — темы веры, религиозного стоицизма и смирения перед Промыслом. В ряду разбираемых нами примеров лирики, ориентированной на библейский источник, совершенно особое место занимает “Пророк”. Центральный вопрос, в который упиралось всегда понимание стихотворения — кого, собственно, представил Пушкин в своем герое: далекого библейского пророка или поэта, принявшего пророческий дар? Иными словами, описал ли Пушкин вчуже инициацию библейского героя или запечатлел в библейских образах подлинное, пережитое им внутреннее событие? Спор по этому вопросу открыл еще Адам Мицкевич, продолжается он и сегодня, потому что это один из центральных вопросов понимания Пушкина. С.Булгаков по этому поводу писал: “В зависимости от того, как мы угадываем “Пророка”, мы понимаем и всего Пушкина. Если это есть только эстетическая выдумка, одна из тем, которых ищут литераторы, тогда *нет* великого Пушкина, и нам нечего ныне праздновать” (“Жребий Пушкина”, 1937)¹². Для нас лирическая природа этого стихотворения несомненна (аргументация дана в специальной работе¹³). В “Пророке” запечатлено важнейшее духовное событие — принятие дара, осознание источника этого дара и, соответственно, осознание принимаемой миссии, связанной с даром. Это событие — центральная точка пушкинского пути, под знаком его пойдет все дальнейшее развитие Пушкина, и для воплощения этого события и был использован язык Библии. Принято связывать пушкинского “Пророка” с 6-й главой книги Исаяи. Но чем дальше, тем больше находят исследователи параллели к этому стихотворению в Священном Писании, в литургических текстах, молитвах. В книге И.Ю.Юрьевой приведены параллели из псалмов (44: 11; 18: 15), из книги Иеремии, книги Иезекииля¹⁴. А.Архангельский указал на молитву Иоанна Златоуста, читаемую в церкви перед причастием (“...ниже мoux возгнушайся сквернших оных уст и нечистших, ниже мерзких мoux и нечистых устен и сквернаго и нечистейшаго моего языка. Но да будет ми угль Пресвятаго Твоего Тела”)¹⁵. В.С.Непомнящий увидел в “Пророке” сходство с призыванием апостола Павла (Деян. 9)¹⁶. Все эти источники говорят об одном и том же: о событии, происходившем с разными персонажами Писания, о том главном событии, которое происходит (или не происходит) в жизни с человеком во все века. Это событие — встреча, установление связи со Всевышним. В “Пророке” и описана такая встреча. Это, конечно, самый сильный в лирике Пушкина пример личного и подлинного проживания архетипического библейского сюжета.

Отдельная и важная тема — Псалтирь в творчестве Пушкина. Псалмы Пушкин знал хорошо, часто цитировал, и это понятно: Псалтирь — самая личностная и лирическая книга Писания, это первородная лирика, еще не отделившаяся от молитвы, близкая духу пушкинской лирики своей непосредственной исповедальностью. Неудивительно, что Пушкин с юности отождествлял себя с псалмопевцем Давидом, хотя проблема авторства псалмов была ему известна, о чем сам он писал Чаадаеву 6 июня 1831 г.

В связи с Псалтирью обратим внимание на строфу оды “Вольность”, не получившую до сих пор удовлетворительного объяснения:

Самовластительный злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу.
Читают на твоём челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты Богу на земле.

Речь пойдет о мотиве “смерти детей”, которую автор “видит”, то есть предвидит “с жестокой радостью”. Если принять, что здесь говорится не вообще о “злодее”, а конкретно о Наполеоне, то Пушкину должно было быть прекрасно известно, что сын у него был один. Пояснения Б.В.Томашевского, что под словом “дети” “разумеются все наследники Наполеона, весь его род, а не один герцог Рейхштадский” и что “юридически у Наполеона было несколько детей (усыновленных)”¹⁷, не выглядят убедительно. Кроме того, откуда такая свирепость? Что за радость от смерти детей, чьи бы они ни были? Строфа эта выделяется из текста оды своей библейской риторикой (“печать проклятия”, “упрек ты Богу на земле”), и потому вполне логично искать ее источник в Библии. В.Моров возводит эти строки к пророчеству Исаяи о гибели Вавилона: “Ты же повержен будешь в горах, яко мертвец мерзкий... Уготови чада твоя на убивение грехами отца твоего, да не восстанут и наследят землю. И восстану на ня, глаголет Господь Саваоф, и погублю имя их, и останок, и семья...” (Ис. 14: 19, 21, 22)¹⁸. Если учесть, что Наполеон в русской поэзии (и в том числе у Пушкина) традиционно соотносился с образом Денницы-Люцифера, о котором и идет речь в 14 главе Исаяи¹⁹, то сопоставление в каком-то смысле оправдано. Но все-таки нет уверенности, что юный Пушкин держал в памяти это пророчество Исаяи. Зато можно с уверенностью указать на другой библейский текст, который был всегда актуален и для Пушкина, даже для молодого Пушкина, и для всей русской поэзии. Это знаменитый псалом 136 (“На реках вавилонских...”), который он, конечно, с детства знал наизусть (по Псалтири детей учили читать) и неоднократно цитировал в разных контекстах. Это один из главных в русской поэзии псалмов, его переводили И.И.Дмитриев, дважды Федор Глинка, Н.М.Языков и менее известные поэты. Текст этого псалма был у всех на слуху. Завершается он словами: “Дщи Вавилона окаянная,

блажен, иже воздаст тебе воздаяние твое, еже воздала еси нам: блажен, иже имеет и разбьет младенцы твоя о камень". В 1824 г. в недоработанном стихотворении "Графу Олизару" Пушкин, говоря о вражде между Россией и Польшей, использует этот мотив:

И вы, бывало, пировали
Кремля позор и [?] плен,
И мы о камни падших стен
Младенцев Праги избивали,
Когда в кровавый прах топтали
Красу Костюшкиных знамен.

Тут прямо цитируется 136 псалом, причем цитируется в библейском, символическом значении. Ведь ясно, что ветхозаветный обычай избияния младенцев врага не практиковался в новое время в отношениях между Россией и Польшей. В псалме имеется в виду окончательное истребление врага народа Израиля и врага Божьего, уничтожение зла в корне. В этом не буквальном смысле Пушкин и говорит об избиянии младенцев в стихотворении "Графу Олизару". Он понимал символический язык Псалтири и считал возможным говорить на нем, как на языке всем понятном. В интересующих нас стихах оды "Вольность" — тот же псаломный мотив и тот же символический язык. В библейском контексте проясняется и тема радости: "с жестокой радостью вижу". Ведь в псалме сказано: "Блажен, ...иже разбьет младенцы твоя о камень". Блажен тот, чьими руками исполнится пророчество о гибели Вавилона, то есть исполнится воля Божья. Пушкинские стихи о гибели Наполеона тоже несут в себе пророчество и радость от его неминуемого исполнения. Так оказывается, что в оде "Вольность" есть библейский символизм и, кроме актуальной политики, еще и глубина метафизическая, привносимая этой реминисценцией.

Совмещение своего Я с Давидом или пророком Исайей, или с блудным сыном из евангельской притчи ("Воспоминания в Царском Селе", 1829) воспринимается как что-то вполне органичное для Пушкина. Иное дело — совмещение своего Я с образом Христа, которое также имеет место в пушкинских текстах. Посылая А.И.Тургеневу стихотворение "Свободы сеятель пустынный...", Пушкин определил его как "подражание басне умеренного демократа Иисуса Христа" (письмо от 1 декабря 1823 г.). В поэзии того времени слияние лирического Я с образом Христа было абсолютно невозможно как в цензурном отношении (пушкинское стихотворение, конечно, не могло быть тогда напечатано), так и вообще для религиозного сознания эпохи. В поэзии Серебряного века такие примеры найдем без труда — см. стихотворение А.Блока "Ты отошла, и я в пустыне..." (1907) или Вл.Ходасевича "Опять во тьме. У наших ног..." (1907), — но для первой половины XIX века это было слишком смело.

А Пушкин с удивительной свободой входит в этот образ и проживает коллизию отношений Христа с теми, к кому обращена Его проповедь. Суть

этих отношений, их пафос, их драматизм соотносятся в его сознании с делом поэта и его отношениями с миром, с современниками²⁰. Неслучайность этой аналогии подтверждается "Памятником" — итоговым стихотворением о судьбе и миссии поэта, в котором уже с первой строки, через слово "неруководворный", устанавливается, как писал Дэвид Хантли, "связь между делом поэта и делом Христа"²¹.

И не просто связь устанавливается, а происходит вновь слияние лирического Я с этим образом: о посмертной своей судьбе поэт говорит словом Христа, пророчествующего о своей смерти и воскресении (Марк. 14: 58)²².

Подытоживая обзор этих выборочных примеров, можно сказать: мир Библии, ее сюжеты и образы активно присутствуют в текстах Пушкина не как заимствуемый и используемый художественный материал, а как составляющая личного опыта.

Священная история, от книги Бытия до Апокалипсиса, воспринималась и проживалась им как духовная реальность, не локализованная во времени и пространстве, как вечная реальность существования человека на земле. Свой личный опыт он осмыслял через библейские события, на фоне тысячелетнего опыта человечества, каким он дан в Священном Писании.

Примечания:

¹ См.: Пушкин в русской философской критике. М., 1990, с. 212.

² В.В.Розанов. Уединенное. М., 1990, с. 213.

³ И.Ю.Юрьева. Пушкин и христианство. М., 1998, с. 152; Т.Г.Мальчукова. Лирика Пушкина 1820-х годов в отношении к церковнославянской традиции. IN: Евангельский текст в русской литературе XVIII-XIX веков. Сб. 2. Петрозаводск, 1998, с. 160-162. Впрочем, в обеих названных работах не все параллели убедительны.

⁴ См.: И.Сурат. Жизнь и лира: О Пушкине. М., 1995, с. 49.

⁵ См.: Д.Д.Благой. Творческий путь Пушкина (1826-1830). М., 1967, с. 176, 178.

⁶ О последнем см.: С.Г.Бочаров. О художественных мирах. М., 1985, с. 109; А. Ильичев. "Зачем крутится ветер в овраге...": Источники, поэтика, концепция поэта и поэзии. IN: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 24. Л., 1991, с. 147-150.

⁷ См.: В.С.Листов. Миф об «островном пророчестве» в творческом сознании Пушкина. IN.: Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994, с. 185-208.

⁸ См.: Д.Д.Благой. Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой. IN: Пушкин. Исследования и материалы. М., 1962, т. IV, с. 55-59.

- ⁹ Подробности см.: И.Сурат. Два сюжета поздней лирики Пушкина: 2. Гибель Помпеи. IN: Московский пушкинист. Вып. IV, М., 1997, с. 81-83.
- ¹⁰ И.Сурат. «Стоит, белеясь, Ветилуя...» IN: Новый мир. 1995, № 6, с. 200; то же IN: Московский пушкинист. М., 1996, вып. III, с. 135-151.
- ¹¹ В.Н.Топоров. Заметки по реконструкции текстов. IV. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. IN: Исследования по структуре текста. М., 1987, с. 126-127.
- ¹² Пушкин в русской философской критике, *ibid.*, с. 282.
- ¹³ И.Сурат. «Твое пророческое слово...». IN: Новый мир. 1995. № 1, с. 236-239.
- ¹⁴ И.Ю.Юрьева. Пушкин и христианство, *ibid.*, с. 143-144.
- ¹⁵ А.Архангельский. «Огнь бо есть...». Словесность и церковность: литературный сопромат. IN: Новый мир. 1994. № 2, с. 237.
- ¹⁶ В.С.Непомнящий. Дар. Заметки о духовной биографии Пушкина. IN: Новый мир. 1989. № 6, с. 254-255.
- ¹⁷ Б.В.Томашевский. Пушкин. М.-Л., кн. 1, 1956, с. 168.
- ¹⁸ См. об этом мнении в кн.: Юрьева И.Ю. Пушкин и христианство, с. 92.
- ¹⁹ См. об этом: В.Э.Вацууро. Записки комментатора. СПб., 1994, с. 82-84.
- ²⁰ Подробный разбор стихотворения о сеятеле в соотношении с его евангельским источником см. в статье: В.П.Старк. Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина. IN: Пушкин. Исследования и материалы, т. XIV. СПб., 1991, с. 51-64.
- ²¹ D.-G.Huntly. On the source of Pushkin's *nerukotvornyi*. IN: Die Welt der Slaven. Wiesbaden. 1970/ Jg. 15. Heft 4, S. 362.
- ²² Подробно о евангельских мотивах в «Памятнике» см.: И.Сурат. Жизнь и лира: О Пушкине, *ibid.*, с. 150-158.

M.Virolainen (St.Petersburg)

***Библейская и летописная модель истории
в творческом сознании Пушкина***

Сочиняя родословие Езерского, Пушкин со всей откровенностью ориентировался на летописную историю, хорошо известную по Карамзину. Предков своего героя он сделал не только сподвижниками первых русских князей, но и снабдил их биографиями, в которых повторялись ключевые черты летописных княжеских биографий:

Начнем ab ovo: мой Езерский
Происходил от тех вождей,
Чей дух воинственный и зверской
Был древле ужасом морей.
Одульф, его начальник рода,
Вельми бе грозен воевода,
Гласит Софийский Хронограф.
При Ольге сын его Варлаф
Приял крещение в Цареграде
С рукою греческой княжны;
От них два сына рождены:
Якуб и Дорофей. В засаде
Убит Якуб; а Дорофей
Родил двенадцать сыновей¹.

Родословие Езерских действительно начинается ab ovo, вместе с началом русской истории, поскольку первый в роде, Одульф, является на Русь вместе с варяжскими вождями, то есть вместе с Рюриком. Еще более выра-

зительна биография, придуманная для Варлафа (крещение в Цареграде, принятое вместе с рукою греческой княжны): она построена по модели летописной биографии князя Владимира. Фигура Варлафа выглядит особенно масштабной благодаря тому, что эта модель реализована им еще до Владимира — при Ольге. Упоминание о двенадцати сыновьях также связано с Владимиром, у которого их было двенадцать. Наличие двенадцати сыновей в глазах летописцев уподобляло крестителя Руси библейскому Иакову, от которого произошло двенадцать колен израилевых. О двенадцати сыновьях Владимира неоднократно говорил Карамзин, этот факт хорошо помнил и Пушкин, упоминая о нем в “Руслане и Людмиле” и собиравшийся использовать его в ненаписанной поэме “Мстислав”. Существенно, однако, что в “Езерском” двенадцать сыновей рождаются не от Варлафа, уподобленного Владимиру. Между Варлафом и этим мощным потомством поставлено еще одно поколение: сыновья Варлафа, Якуб и Дороеф.

Имя Якуб не что иное, как форма имени того же Иакова. Вводя такое имя, Пушкин подключает к стихотворному повествованию еще одну, не менее очевидную модель истории: библейскую. Но в трагестийном контексте поэмы библейская модель переворачивается: “В засаде Убит Якуб; а Дороеф Родил двенадцать сыновей”.

Подобная инверсия особенно значима потому, что родословная Езерского четко выстроена в параллель библейскому родословию. Четырем библейским поколениям соответствуют четыре поколения родоначальников пушкинского героя:

Одульф	Авраам
Варлаф	Исаак
Якуб и Дороеф	Иаков и Исав
двенадцать сыновей	двенадцать сыновей

При такой параллели рождение двенадцати сыновей не от Якуба-Иакова, а от Дороефа, так сказать, “симметричного” Исаву, знаменательно. Род Езерских, которому Пушкин, варьируя свой замысел, сообщал черты собственного рода, оказывается возведен не к благословенному, а к “отпавшему”. Это сделано, разумеется, не случайно. Пушкин неоднократно уподоблял и самого себя, и своего любимого предка — Аврама (Авраама!) Ганнибала — библейскому Иосифу². Иосиф же, как и Исав, является тем, кто должен был получить благословение, но лишился его. И в исторической, и в автобиографической концепции Пушкина этот мотив связан с темой отпавших, с темой трагической исторической вины. Но сейчас речь идет не о ней. Сейчас хотелось бы обратить внимание на другое.

Рисую родословие Езерских, Пушкин одновременно ориентируется на две модели: летописную и библейскую. Эти модели имеют точки пересечения, прежде всего — через летописное уподобление Владимира Иакову. Тем не менее модели не симметричны, не подобны друг другу, не интегрируются

в непротиворечивое целое, и Пушкин эту их несимметричность подчеркивает. В приведенном фрагменте “Езерского” конфликтные отношения его прототипов вполне очевидны. Ориентация на летописную модель возвышает историю рода Езерских, приобщая ее к славнейшим страницам русской истории. Ориентация на библейскую модель подчеркивает несоответствие истории этого рода сакральному канону, снижает ее.

Центральным предметом этой статьи и является ориентация на два противоречащих друг другу кода. Существенным для нас будет то, что она обнаруживает себя в тексте, посвященном *истории*.

Специфика той или иной модели истории определяется не только выбором событий, достойных описания, не только их интерпретацией, оценкой или концептуальным подходом к ним, но также и ключевыми характеристиками слова, запечатлевающего эти события. Речь идет не столько о стиле или даже поэтике, сколько об онтологии слова, о природе его полномочий в мире.

И.С. Дворкин в статье “Герменевтика логоса и герменевтика текста”³ выдвинул концепцию, которая может служить методологической опорой для рассуждений о природе слова. И.С. Дворкин предложил ввести в систему филологических представлений различие, как кажется, не менее фундаментальное, чем, например, соскоровское различие языка и речи. Собственно, от Соскура он и отталкивался, трансформируя диаду “язык — речь” в триаду “язык — речь — текст”. Для нашего дальнейшего рассуждения существенным будет противопоставление “речи” (или “логоса”) и “текста”. Согласно концепции И.С. Дворкина, в понятие “речи-логоса” вкладывается содержание, вытекающее из аристотелева учения о “высказывающей речи”, которое, в свою очередь, опирается на осознанное Парменидом единство “ontos” и “logos”. По Пармениду, “одно и то же — мышление и то, о чем мысль”. В герменевтике Аристотеля данный тезис выливается в отождествление сущности слова с сущностью предмета, о котором идет речь. “Речь-логос”, понятая исходя из этих оснований, определяется как субститут действительности, как ее передача, выражение, отражение. С точки зрения Дворкина, именно на таком типе словесной деятельности базируется европейская научная парадигма.

“Логосу” был противопоставлен “текст”, он определялся как форма бытия слова, которая действительности не выражает, не отражает и, следовательно, не замещает — а находится в *отношении* к ней. Слово в рамках “текста” не стремится к самоотождествлению с предметом повествования. “Текст” есть другая действительность, которая стремится не воплотить, вообрать в себя первую, но встать вназады с нею. В качестве классического примера “текста” была приведена Библия, с ее системой внутренних противоречий, не позволяющих идентифицировать слово и мир, провоцирующих подвиги, хотя и вполне определенные *отношения* между ними.

В европейской и в особенности в русской культуре слово и мир действительно чаще всего вступают в отношения взаимоотражения и взаимопод-

ражания. Слово в таких случаях проявляет себя не как “текст”, а как “речь”. Великая тайна русской литературы XIX века с тем и связана, что литература располагается в той же плоскости, что и жизнь, и даже претендует на еще большую степень действительности, чем сама действительность. Мимикрия речи, уподобляющейся миру, представлена в русской традиции в максимальной полноте, особенно в послегушкинскую эпоху. Художественное слово русского классического романа, например, не хочет более быть особой субстанцией, оно хочет слиться с миром, выдать себя за него, а его — за себя. Когда мы постигаем символическое значение романских сюжетов, к примеру, такое, которое Вяч. Иванов эксплицировал в романах Достоевского, то мы воспринимаем его не как смысл художественной речи, а как сокровенный смысл самой жизни. Разговор о романах не уводит нас от темы истории, поскольку романы Толстого, Достоевского, даже Тургенева — это тоже своеобразное историческое свидетельство. Не только потому, что теперь мы судим по ним о девятнадцатом веке. Они и создавались как свидетельство о русской жизни, как сокровенная правда о том моменте истории, которому наши великие писатели были современниками. Рассказчик у Достоевского не случайно — хроникер. Он — очевидец, свидетель, его позиция по многим параметрам совпадает с позицией летописца. Вымышленность сюжетов не играет решающей роли, ибо одной из главнейших задач творческого воображения была задача по распознаванию типовых характеров, типовых ситуаций. Типовых — значит, тех, которые в максимальной степени представляют за реальность, за настоящий момент истории. Классический русский роман вполне правомерно поэтому рассматривать как художественное предание о русском XIX веке. И задача правдивости, характерная для русской литературы этого времени, служит лишним подтверждением тому, что слово здесь ведет себя как “логос”, а не как “текст”. Когда Достоевский идет по грани, на которой бытовая злободневность смыкается с системой сакральных значений (наиболее очевидные примеры — в “Идиоте” и в “Бесах”), он как будто бы подключает современную историю к истории сакральной. И в идейном отношении, пожалуй, именно это и происходит. Однако если библейская сакральная история организована как “текст”, то романное слово Достоевского при всей его “полифоничности” все-таки остается “логосом”, “речью”. Причина заключается в том, что оспаривающие друг друга “равноправные” позиционные высказывания о мире закреплены Достоевским за разными персонажами. Каждый герой стремится установить между словом и миром непротиворечивую систему отношений, у каждого на устах — “речь”, а не “текст”. В рамках художественного целого позиционные суждения действительно сталкиваются и вступают в спор, но функция носителя противоречий отдана здесь не слову как таковому, а героям в их взаимостолкновениях. Спор переведен со словесного на личностный уровень.

Возникает вопрос: доступна ли вообще русской словесности передача истории как “текста”? Вопрос этот можно поставить и в более заостренной форме: способна ли русская словесность к передаче сакральной истории, если такая история должна иметь природу “текста”? Или еще более остро: может ли быть у России сакральная история, если понимать под нею не идеологические высказывания⁴, а слово — “текст”?

Вопрос не является праздным, поскольку тенденция к сакрализации собственной истории наметилась в русском самосознании еще со времен митрополита Илариона и во все последующие времена заявляла себя то с большей, то с меньшей степенью отчетливости. Пушкину памятна была фраза Карамзина, которой открывалась “История Государства Российского”: “Библия для христианина то же, что история для народа. Этой фразой (наоборот) начиналось прежде предисловие Ист.<ории> Кар.<амзина>. При мне он ее и переменял” (письмо к брату от 4 декабря 1824 г. — XIII, 127). Сам Пушкин в “Опыте отражения некоторых нелитературных обвинений” писал о “священных страницах наших летописей” (XI, 153), недвусмысленно приближая смысл слова “священные” к библейскому, поскольку в той же фразе называл своих предков “праотцами”.

Разумеется, проблемой природы слова вопрос о возможности существования русской сакральной истории никак не исчерпывается, но в рамках данной статьи будет рассмотрена только эта проблема — *как условие необходимого, но не достаточное*.

Дуается, что подступ к ответу на поставленный вопрос содержится в том анализе фрагмента “Езерского”, с которого началась статья. Слово, ориентированное не на один, а на два взаимопротиворечащих кода, не является “логосом”, отражающим реальность в аристотелевском смысле. Ибо столкновение разных кодов, диктующих разные прочтения, лишает слово того самотождественного смысла, который мог бы быть истолкован как смысл самой реальности (вспомним еще раз тезис Парменида: “Одно и то же — мышление и то, о чем мысль”). Слово, ориентированное сразу на два кода, принципиально не может претендовать на тождество с действительностью — оно неизбежно вступает в *отношения* с нею, т.е. ведет себя не как “речь”, а как “текст”.

Здесь необходимо уточнить, что наличие у художественного или иного высказывания более чем одного прототипа, прообраза, или источника само по себе еще не является той ориентацией на два кода, которая делает слово “текстом”. Художественное высказывание всегда в какой-то мере полигенетично. Все зависит от того, формируют ли его источники внутренне конфликтную систему, нарушающую самотождественность смысла высказывания. Если источники интегрируются в рамках высказывания во внутренне непротиворечивую систему, нет оснований квалифицировать его как “текст”.

Тот фрагмент из “Езерского”, о котором шла речь в начале статьи, особенно интересен потому, что строя поэтическое высказывание сразу по двум

моделям — летописной и библейской — Пушкин организует конфликтные отношения между ними примерно таким же способом, каким взаимодействуют между собой два разных кода в русской летописи.

Степень знакомства Пушкина с летописями не поддается точному учету. Хотя бы и фрагментарное, такое знакомство безусловно имело место. Но, вероятнее всего, не результатами изучений, а поразительным чутьем следует объяснить типологическое сходство проанализированного отрывка с построением летописного повествования.

Два находящиеся в конфликтных отношениях кода, на которые ориентирована летопись, — это код библейский и код фольклорный. Наличие библейского кода здесь вполне очевидно и не требует специальных доказательств. В летописном повествовании постоянно встречаются пересказы и цитации из Священного Писания, параллели между описываемыми событиями и библейской историей, христианские поучения и т. д. Вопрос о фольклорном коде сложнее, поскольку под фольклорным кодом мы будем понимать не хорошо описанные в исследовательской литературе фольклорные вставки в летописное повествование, не пересказ преданий, а имплицитно присутствующую в повествовании систему фольклорных значений, диктующую те смыслы, которые прямо не названы и потому не всегда улавливаются современным сознанием. В качестве примера приведем повествование о том же Владимире.

“Повесть временных лет” открывается обширным введением, которое задает временные и пространственные координаты земли Русской. Время сакрализовано по образцу византийских хроник: оно отсчитывается от библейских событий, от разделения земли между Симом, Хамом и Иафетом. Сакральная география выстроена куда менее явственно. При ее описании системой координат служат два водных пути, которые пересекают русскую землю как две перекрещивающиеся оси. Конечными точками по одной оси являются земля Сима и земля Хама, по другой оси — земля Варягов и земля Греков (знаменитый путь из Варяг в Греки). Нет надобности пояснять, что в этой системе описания географические координаты одновременно являются семантическими, сюжетостроительными и сакрализованными.

Центральным событием “Повести временных лет” является крещение Руси, с которым и связана фигура князя Владимира. Летопись сообщает, что до принятия христианства у него было 800 наложниц и несколько жен. Летопись не называет их имен, хотя жены Владимира были матерями его законных детей, тех самых двенадцати сыновей. Исключения сделаны лишь в двух случаях: для греческой царевны Анны и для полоцкой княжны Рогнеды. И только в этих двух случаях летопись подробно рассказывает историю женитьбы Владимира, причем оба рассказа построены по одной и той же трехчленной модели “взятие города — брак — воцарение”, восходящей к сказочному канону. Обе невесты не хотят идти за Владимира, обеих он берет силой. Женитьбе на Анне предшествует взятие Корсуна, а заключению

брака с греческой царевной сопутствует получение от греков крещения, что и служит вполне очевидным эквивалентом получения царства. Случай с Рогнедой сложнее. Рассказ о взятии Полоцка и женитьбе на ней нарушает течение повествования о походе Владимира (который тогда еще не был киевским князем) на Ярополка, который княжил в Киеве. А.А.Шахматов подчеркивал крайнюю нелогичность этого рассказа: собираясь идти на Киев, Владимир вдруг отвлекается от столь важной цели, дабы осуществить полоцкое предприятие — и воевать на два фронта вместо одного⁵. Между тем, именно благодаря этому, история женитьбы на Рогнеде обретает полное структурное тождество как фольклорной схеме, так и истории женитьбы на Анне. Как Корсунь — не Царьград, так и Полоцк — не Киев. Но взятие Полоцка получает характер такого же предварительного испытания на пути к Киеву, как взятие Корсуни на пути к крещению. Поняв это, нам остается ответить на вопрос, кто такая Рогнеда и почему она уравниена с Анной? Рогнеда — дочь Рогволода, о котором сказано, что он пришел “из заморья”⁶. “Заморье” в “Повести временных лет” — формула, устойчиво применяемая к варягам. Таким образом, одну невесту Владимир взял у варягов, другую — у греков, обеспечив тем самым два свои главные свершения: вокняжение в Киеве и крещение Руси.

Вспомним теперь исходное географическое описание. Как земли Сима и Хама ограничивают удел Иафета, так в границах земли Иафета земли варягов и греков кладут предел пространственной перспективе земли русской. В отличие от сказки, в летописи не один, а два “чужих” мира, с которыми идет активный обмен, в которых герой должен добыть себе по невесте, а вместе с нею получить силу и царство. Сила, добытая у греков, связана с христианством. У варягов же добывается особая магическая сила, природа которой выясняется через летописные истории об Ольге и Олеге Вещем⁷. Владимир должен подтвердить причастность обеим силам, женись на Рогнеде и Анне. В круге этих представлений генетически заложена идея Третьего Рима: как Русью, согласно летописи, стали варяги, отдав ей свое имя, так Русью должны стать и греки.

Из сказанного очевидно, что эпизоды, непосредственно связанные с христианизацией Руси, получают сюжетный смысл благодаря тому, что повествование о них неявным образом подчиняется фольклорному коду с его системой значений, несомненно имеющих сакральный смысл. Очевидно и то, что этот сакральный смысл имеет совершенно иной источник, нежели система значений, воспринятая русским сознанием вместе с христианством. В летописном рассказе взаимодействуют два альтернативных источника повествовательной инициативы, противоположных друг другу в том самом смысле, в каком противоположны друг другу две невесты Владимира, Рогнеда и Анна. Как брак с Рогнедой (= занятие киевского стола) обеспечивает успех женитьбы на Анне (= крещение *всей* Руси), так фольклорный код сообщает сюжетное единство истории крестителя Руси. Но как женитьба на греческой

царевне исключает возможность брачных отношений с варяжской княжной, так и церковный код не терпит конкуренции с кодом фольклорным. Тем не менее оба кода во всей полноте своих фундаментальных противоречий взаимодействуют в рамках летописного повествования, а фольклорное и церковное слово открыто противостоят друг другу.

И церковное, и фольклорное слово обладает “завершающей активностью” (термин М.М.Бахтина) в характеристике своего предмета, а будучи направленными на один предмет, вступают в резкое противоречие как друг с другом, так и с подлежащим описанию фактом. Достаточно вспомнить классический пример: эпизод крещения Ольги, когда в результате столкновения фольклорного и церковного начал “благословенная в женах русских” великая княгиня, облекаясь во Христа, “переключала” византийского императора. Здесь и стилистическая нелепость, и очевидная фактическая недостоверность. Но именно в таких местах, где сшибаются, оспаривая друг друга, два равно активных и равно авторитетных кода, выскачивается тот смысл, который летопись полагает в качестве сакрального смысла русской истории. Он выскачивается именно там, где летописное повествование построено как “текст”, а не как “речь”, ориентированная на однозначное соотношение системы значений и описываемой реальности.

Как кажется, взаимодействие библейского и летописного кода в “Езерском” аналогично тому взаимодействию, в которое вступают фольклорный и церковный код в русской летописи. Сознательно или интуитивно, но Пушкин подхватывает ту традицию построения сакральной истории, которая была заложена на самой ранней заре русского исторического самосознания⁸. У Пушкина, как и в летописи, слово, ориентированное на два противоречащих друг другу кода, оказывается организованным не как “речь”, но как “текст”. И “Езерский” — не единственное обращенное к истории произведение Пушкина, где слово имеет подобную природу.

Из неосуществленного замысла “Езерского” вырос замысел “Медного всадника”. Пожалуй, трудно найти произведение, которое подвергалось бы более противоречивым истолкованиям. Десятилетие за десятилетием мы ведем споры, обсуждая, кто прав: Петр или Евгений? Какое бы мнение по этому поводу ни высказывалось (прав первый — или прав последний, правы оба — или оба неправы), точкой отсчета служат позиции героев (не смотря даже на то, что один из них — медный). Такой способ прочтения воспитан позднейшей литературной традицией, в частности — романами Достоевского, с тем свойственным им распределением конфликтных позиций между героями, о котором говорилось выше. Между тем конфликтуют в петербургской повести Пушкина не столько герои, сколько разные коды, подключенные к поэтическому повествованию. Приведем лишь один маленький пример. “Народ Зрит божий гнев и казни ждет” (V, 141) — эти слова безусловно воспринимаются как библеизм, уместный при описании петербургского потопа. Между тем процитированным стихом завершается пере-

чень плывущих предметов, который, как показал Пумпянский, восходит к горадиевой оде (I, 2) на наводнение, теснейше связанной с описанием Девкалионова потопа у Овидия⁹. Таким образом, слова о Божьем гневе в равной мере отсылают и к Ветхому завету, и к мифу о гневе Юпитера. Столкновение этих двух кодов в пределах одного стиха, конечно же, не случайно, если учесть проблематику повести о петербургском “кумире”.

Впрочем, “Медный всадник”, в отличие от летописи, а также и от зачина “Езерского”, целиком не прочитывается через *два* четко заданных кода. Поэтика петербургской повести включает в себя взаимодействие сразу многих альтернативных друг другу кодов. Наиболее очевидные из них на стилевом уровне — противостоящие друг другу код одически-панегирической традиции XVIII — начала XIX в. и повествовательно-беллетризованный код стихотворной повести. Наиболее очевидные на смысловом уровне — “московский” и “петербургский” коды, отсылающие к разным системам культурно-исторических ценностей¹⁰.

Подобная организация поэтики “Медного всадника” уже достаточно давно и вполне справедливо была охарактеризована как “полифоническая”. Однако Е.А.Маймин, предпринявший попытку такой характеристики¹¹, слишком буквально, на наш взгляд, следовал за Бахтиным, и потому стремился эксплицировать полифоническую структуру поэмы на уровне героев и “голосов”. Понятие “голоса” всегда закрепляет слово за личностью — исторической или вымышленной. Между тем, в “Медном всаднике” Пушкин последовательно снимает личностную закреплённость слова (бережно сохраняя при этом *имена* тех, чьи голоса “озвучены” в поэме). Вот пример. В стихотворении “Памятник Петра Великого”, знакомство с которым послужило одним из мощных толчков к созданию “Медного всадника”, Мицкевич сочинил от имени поэта, прозрачно соотносимого с Пушкиным, речь, обращенную к Петру. Ст. 155-164 II части “Медного всадника” (“Ужасен он в окрестной мгле! ...Россию поднял на дыбы?”) непосредственно восходят к “Памятнику Петра Великого”, на что Пушкин специально указывает в пятом примечании: “Смотри описание памятника в Мицкевиче. Оно заимствовано из Рубана, — как замечает сам Мицкевич” (V, 150). Возникает сложная система переадресовывающих и переакцентирующих текст отсылок. “Сам Мицкевич” ссылается на русского поэта, чье имя он забыл. Пушкин восстанавливает имя В.Г.Рубана, что позволяет найти источник, которым воспользовался Мицкевич: популярное восьмистишие “Надпись к камню, назначенному для подножия статуи Петра Великого” (1770). Стихотворение Рубана формально, оно воспроизводит вариант надписи на пьедестале, предложенный Д.Дидро, и использованный также в стихотворении А.Сумарокова. Указывая на Рубана, Пушкин снимает с себя ответственность за слова, приписанные ему Мицкевичем: они переатрибутированы автору XVIII в. Однако к Рубану восходит лишь фрагмент речи, обращенный к Петру в “Памятнике...” Мицкевича, — и именно этот фрагмент никак не

отразился в “Медном всаднике”, насыщенном парафразами из другой части “Памятника Петра Великого”. Тем не менее, ссылка на Рубана имеет не только тактический смысл. Она указывает, что, интегрируя поэтическое высказывание Мицкевича в состав “Медного всадника” (и превращая приписанную ему речь в собственную авторскую речь), Пушкин соотносится с традицией XVIII в. (действительно представленной в ст. 155-164 II части — только не Рубаном, а Державиным). Мицкевич, используя опорные образы Рубана, обратил в хулу то, что в первоисточнике служило хвалой. У Пушкина одическая русская традиция уравнивает публицистический пафос польского поэта, — но и инвективы Мицкевича корректируют патетику XVIII века. Суждение об одном и том же предмете оказывается многожды перетолкованным, и стихотворная повесть удерживает оттенки смыслов полярно противоположных суждений.

В Предисловии и Примечаниях, в совокупности составляющих прозаическую часть поэмы, сформирована специфическая система отсылок. Ссылаясь на Берха, Пушкин имеет в виду неназванного Булгарина. Ссылаясь на Мицкевича и Рубана, не называет Державина и Вяземского. Указывая на Рубана, не цитирует его. Указывая на Мицкевича, переинтерпретирует его. Связь между высказываниями и авторами оказывается не очень обязательной, во всяком случае — неоднозначной. Слово может быть легко переатрибутировано. Так, в уста Петра свободно вкладывается высказывание Альгаротти, на что и указывает первое примечание.

Отсутствие жесткой связи между автором и высказыванием, собственно, и означает, что речь идет не о чьих-то личностных, позиционно разведенных точках зрения, а о разноречивых кодах, сопричастующих в одном и том же поэтическом слове, не позволяющих ему вступить в систему сколько-нибудь однозначной соотносительности с реальностью, стать ее интерпретацией, ее слепком, ее отражением. В системе различий, заданной И.С.Дворкиным, это и значит, что слово “Медного всадника” является не “речью-логосом”, а “текстом”.

Подробный анализ “Медного всадника” под данным углом зрения требует отдельной статьи. Для завершения же намеченной темы необходимо сделать еще несколько замечаний.

В своем единственном законченном историческом труде — “Истории Пугачева” — Пушкин следовал той самой классической европейской научной парадигме, которая построена по “аристотелевскому” образцу “речи-логоса”. Беспристрастное следование факту, “протокольная” правда, закрепление в слове минувших событий в их ничем не прикрашенной подлинности, — такова установка пушкинского письма в “Истории пугачевского бунта”. Выступая как ученый-историк, Пушкин не создает “текста”. Тем более показательно, что тот же материал еще раз — и совсем иначе, чем в “Истории...”, — воплощается в “Капитанской дочке”. Именно противоречия между романом и историческим трудом служат тем

основанием, которое связывает эти два произведения в двусоставное единство, организованное как “текст”.

Такая потребность введения двух разных кодов, двух систем отсчета не раз выражалась у Пушкина в параллельном создании произведений, которые составляли своеобразные дублетные пары. Работа над “Медным всадником”, рисуящим, так сказать, “неправильную”, неразрешимую историческую коллизию, прерывается ради создания сказочно-идеального разрешения государственной коллизии в “Анжело”. Точно также прерывается работа над черновиком “Из Пиндемонти”, и этот текст, рисующий культуру в ее секулярном срезе, завершается лишь после того, как в процессе работы над ним создается четверостишие “Напрасно я бегу к Сионским высотам...”. Параллельно пишутся “Маленькие трагедии” и “Повести Белкина”...

Подведем итоги. Наличие двух (или нескольких) кодов, вступающих в пределах художественного высказывания (или творческого процесса) во взаимоотношающие отношения, является условием (не единственным, разумеется), которое не позволяет высказыванию вести себя как “речь”, то есть претендовать на то, что оно есть отражение, калька действительности. При наличии двух взаимооровергающих кодов высказывание становится “текстом”, то есть вступает с миром в *отношения*. Это свойство, безусловно присущее иудейской (библейской) культуре, и, вероятно, именно в ней реализованное с наибольшей полнотой, не является, тем не менее, ее исключительным достоянием. В определенные исторические моменты оно оказывается присущим также и русской культуре — во всяком случае оно обнаруживает себя как на самом раннем ее этапе, так и в той вершинной точке ее развития, которое являет собой творчество Пушкина.

Примечания:

- ¹ А.С.Пушкин. Полн. собр. соч. В 10-ти тт. М.-Л., 1948, т. 5, с. 97-98. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.
- ² См. об этом: Листов В.С. Легенда о черном предке. Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1995, с. 57-65.
- ³ Дворкин И.С. Герменевтика логоса и герменевтика текста. Греки и евреи: диалог в поколениях. IN: Петербургский Еврейский университет. Труды по иудаике: Философия, герменевтика, культурология. Вып. 1, СПб., 1999, с. 11-40.
- ⁴ Последние неизменно располагаются в плоскости “речи”, поскольку всегда претендуют на тождество с действительностью.
- ⁵ Шахматов А.А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908, с. 247-251.
- ⁶ Повесть временных лет. В 2-х кн. М.-Л., 1950, кн. 1, с. 54.

- ⁷ См. об этом: Виролайнен М. Загадки княгини Ольги (Исторические предания об Олеге и Ольге в мифологическом аспекте). IN: Русское подвижничество. М., 1996, с. 64-71.
- ⁸ Существенно при этом, что Пушкин не заявляет претензий на сакрализацию художественного слова, как это позднее сделает Гоголь. В "Езерском" гарантом тому служит травестийный оттенок поэтического повествования, оттенок, который не мешает слову измерить границы своих возможностей.
- ⁹ Пумпянский Л.В. "Медный всадник" и поэтическая традиция XVIII века. IN: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4-5. М.-Л., 1939, с. 103.
- ¹⁰ См.: Вацуро В.Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов. IN: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969, т. 6, с. 160-171.
- ¹¹ Маймин Е.А. Полифонизм художественного мышления в поэме "Медный всадник". IN: Болдинские чтения. Горький, 1980, с. 6-13.

V.Paperni (Haifa)

«Свободы сеятель пустынный...»: вокруг одной евангельской цитаты у Пушкина

Стихотворение Пушкина «Свободы сеятель пустынный...» (ноябрь 1823 года) было определено самим автором, в известном и часто цитируемом письме Александру Тургеневу от 1 декабря 1823 г., как «подражание басни... Иисуса Христа».

«Басня» (притча) о сеятеле, которую Пушкин использовал в своем тексте, читается, с небольшими редакционными расхождениями, во всех трех синоптических евангелиях: от Матфея, гл. 13; от Марка, гл. 4; от Луки, гл. 8. Поместив начальную фразу притчи «Изыде сеятель сеяти семена своя» (Лук. 8:5) в качестве эпиграфа своего стихотворения (II, 160)¹ и тем самым подчеркнуто указав на его источник, Пушкин, однако, предложил – в первой строфе этого стихотворения – версию притчи, от этого источника самым резким и самым очевидным образом отличающуюся:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя –
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды ...

Сеятель Пушкина, как и евангельский, – проповедник. Но на этом сходство между двумя текстами заканчивается, и начинаются расхождения. Тема евангельской притчи – это тема *частичности* *удачи* проповеди, что

объяснено различными качествами духовных почв, в которые семя проповеди попадает: те из семян, рассеянных сеятелем, которые падают при дороге, или попадают на места каменистые или в терние, не приносят плода, но зато семена, оказавшиеся в доброй земле дают богатый урожай. У Пушкина же речь идет совсем о другом – о разочаровании проповедника в своей миссии, об *абсолютной неудаче* проповеди, семя которой падает на абсолютно неблагоприятную почву – в «поработанные бразды» – и не дает никакого плода.

Смещение темы евангельского источника сопровождается у Пушкина и не менее существенным смещением его повествовательного фокуса. В фокусе евангельского рассказа – различие почв, различие душевных складов людей, различие «объектов действия» героя при неизменности личности самого героя – самого проповедника-сеятеля. В фокусе же пушкинского рассказа – именно личность героя, причем это, в сущности, личность *бывшего проповедника, бывшего сеятеля*, пережившего внутреннюю перемену разочарования, перешедшего из состояния чистоты, безвинности, благомыслия и деятельности, – в состояние одинокой, надменной, гордой и бездеятельной озлобленности. Повествовательная сфокусированность пушкинской версии притчи о сеятеле на фигуре разочарованного героя риторически подчеркнута второй строфой – второй половиной – текста, в которой на смену рассказу героя о самом себе приходит его монолог – непосредственное представление его голоса:

Паситесь, мирные народы!
 Вас не разбудит чести клич.
 К чему стадам дары свободы?
 Их должно резать или стричь.
 Наследство их из рода в роды
 Ярмо с гремящими да бич.

Основной мотив стихотворения «Свободы сеятель пустынный...» – мотив разочарования из-за отсутствия отклика «народов» на попытки революционеров поднять их на войну за их собственную «свободу». Начиная с 1821 года, т.е., в сущности, со времени революционного обращения Пушкина, этот мотив многократно варьировался в его стихах, переписке и, судя по всему, в устных высказываниях, однако в конце 1823 – начале 1824 гг., после поражения испанской революции и разгрома кишиневской группировки декабристов, Пушкин повторял его особенно часто. Это обстоятельство послужило основой для влиятельной концепции «кризиса 1823 года», тщательно обоснованной в классическом исследовании Б.В.Томашевского. Согласно Томашевскому (выводы которого в основном разделял и Лотман), в конце 1823 г. Пушкин вступил в полосу кризиса романтических революционных надежд, убедившись в нежелании «народов» выйти из состояния пассивности, и этот кризис, одной из главных манифестаций которого стало

стихотворение «Свободы сеятель пустынный...», стимулировал его размышления объективными закономерностями исторической жизни и послужил началом его отхода от романтизма и романтической революционности в направлении историзма и народности².

И общая концепция «кризиса 1823 года», и основанное на этой концепции понимание разбираемого текста исходят из предположения, что мотив политического разочарования в пушкинских текстах следует, в конечном итоге, понимать как адекватное и безусловное выражение мыслей Пушкина. Неочевидность этого предположения приглашает к ревизии опирающихся на него исследовательских построений.

Эту ревизию полезно начать с анализа того, каким образом Пушкин представил свой текст в уже упомянутом письме А.Тургеневу.

В письме сообщение о создании стихотворения «Свободы сеятель пустынный...» помещено вслед за комментарием к заключительной строфе написанной полтора годами ранее оды «Наполеон» (II, 62-65):

Хвала!.. Он русскому народу
Высокий жребий указал
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.

Комментарий этот таков: «Эта строфа ныне не имеет смысла, но она писана в начале 1821 года – впрочем, это мой последний либеральный бред; я закаялся и написал на днях подражание басни умеренного демократа Иисуса Христа» («Изыде сеятель сеяти семена своя»)» (X, 74).

Комментируемые Пушкиным стихи имеют вполне определенное фактическое основание. Находясь в изгнании на острове Св. Елены, бывший французский диктатор заявлял (и через своего секретаря довел до сведения всех желающих его слушать), что истинной целью его войн было построение единой, мирной, стабильной и либеральной Европы (правда, под руководством Франции). Кроме того, свое поражение Наполеон объявил предвестием перехода от эпохи доминирования Европы в мировой политике к новой эпохе, в которую на господство в мире будут претендовать Россия («Хвала!.. Он русскому народу Высокий жребий указал») и Америка (на это Пушкин не отреагировал).

Либеральные декларации Наполеона, наряду с памятью о том реальном союзе, который был им заключен в период «ста дней» с либералами, заставили не одного Пушкина отказаться от «малодушных укоров» в его адрес и заговорить на языке прощения. Слишком уж впечатляющей для либерального сознания романтической эпохи была эта правдоподобно нарисованная Наполеоном картина, изображающая мощного (неважно, что в прошлом) владыку-завоевателя, склоняющего голову перед идеалами свободы, законности и мира.

В 1821 г., когда Пушкин писал оду «Наполеон», эта картина его еще восхищала, потому что идеи либерального конституционализма, пусть и потесненные в его сознании той поры политическим радикализмом, тогда еще сохраняли для него свою притягательность. В конце 1823 г. Пушкин, как мы слышим, уже называет ее не имеющим смысла либеральным бредом.

Либерализм, об отречении от которого Пушкин, как о чем-то само собой разумеющемся, пишет своему либеральному адресату, был усвоен Пушкиным в доме братьев Тургеневых³. Основными элементами этого либерализма – все они отчетливо сформулированы в оде «Вольность» (I, 321-324) – были принципы конституционного смешанного правления, предполагающего, во-первых, регулируемый Законом компромисс Трона и Народа («Но горе, горе племенам... Где иль народу, иль царям Законом властвовать возможно»), а во-вторых – разрешение Троном, добровольно подчиняющим себя Закону, Свободы в обмен на обеспечивающий стабильность государства отказ Народа от возмущения («Владыки... склонитесь первые главой Под сень надежную закона, И будут вечной стражей трона Народов вольность и покой»).

Объявляя о своем отречении от либерального конституционализма, Пушкин тут же иронически сообщает, что написанный им новый текст – это «подражание басни умеренного демократа Иисуса Христа». При этом ирония Пушкина оказывается направленной одновременно в три различных адреса:

а) в адрес самого А.Тургенева, которому был присущ христианский энтузиазм, сочетавшийся, впрочем, с либеральным поведением (это сочетание уже подвергалось по-арзамасски кошунственному вышучиванию в послании «Тургеневу» (1817): «Один лишь ты, любовник страстный И Соломирской, и Христа, То ночью прыгаешь с прекрасной, То проповедуешь Христа» и т.д. – I, 316);

б) в адрес христианства – или, по меньшей мере, официального христианства, – называя притчу басней, а Христа аттестуя умеренным демократом, Пушкин явно кошунствует;

в) в адрес своей собственной позиции, которая посредством иронического отрицания дистанцируется от умеренного христианского демократизма.

Смысл краткого, но ясного определения Пушкинным его политической позиции как *не либеральной и чуждой христианской умеренности*, станет более ясным, если учесть, что во времена Пушкина «демократия» воспринималась как нестабильное правление, предполагающее постоянное насильственное вмешательство народа в действия власти, и что приятие «демократии» без оговорок христианской умеренности означало то, что на современном языке именуется политическим радикализмом.

Заявляя о своем политическом радикализме, Пушкин, заметим, ничего не говорит о разочаровании в своих революционных надеждах. Он лишь бодро и весело сообщает, что написал текст, который призван представить

его новую для адресата политическую позицию, не либеральную, не умеренную и не христианскую, причем, представить не прямо, а иносказательно, и не на своем языке, а на языке того, кто насмешливо поименован «умеренным демократом».

В отличие от своего евангельского прототипа, пушкинская притча о сеятеле отнюдь не строится как аллегория, скрытый смысл которой – «тайна», которую «слышат, но не разумеют» (Матф. 13: 13, 15), скрыт полностью и для своего раскрытия требует специального пояснения (что в евангельских текстах и осуществляется Иисусом, растолковывающим свою притчу, произнесенную перед народом, узкому кругу учеников). Кто такой у Пушкина сеятель, что такое его семена и что такое бразды, в которые этот сеятель сеет – об этом текст Пушкина говорит почти открыто. Однако заведомая истолкованность содержащихся в тексте Пушкина аллегорических символов совсем не означает, что текст в целом лишен иносказательной неясности, требующей толкования. Иносказательная неясность не устранена из этого текста, а перенесена с его символической поверхности в глубину смысловой структуры.

Смысловая структура стихотворения «Свободы сеятель пустынный...» задается противоречием рассказа и способа рассказывания, нарратива и дискурса.

В нарративе пушкинский текст представляет собой рассказ о проповеднике революции, который разочаровался в своих надеждах на «народы» и прекратил свою проповедь. Если смысл всего текста заключен в этом рассказе, то естественно прийти к выводу, что перед нами – притча, рассказанная автором о самом себе, о своем собственном разочаровании и сомнениях, – свидетельство начавшейся в период конце 1923 г. переоценки Пушкиным его радикальных взглядов.

Такому толкованию, однако, сопротивляется дискурс текста, его риторическая фактура. Как показал анализ риторики стихотворения «Свободы сеятель пустынный...», проведенный В.В.Виноградовым, созданная в этом тексте риторическая «маска» лирического «Я» задает образ революционера, в голосе которого «звучит не только и не столько разочарование «умеренного демократа», сколько едкая ирония революционера, не сумевшего поднять рабов на борьбу за свободу и теперь саркастически рисующего «мирным народам» перспективы их жизни на положении рабочего скота»⁴.

Двусмысленная двойственность позиции пушкинского «сеятеля свободы», представленного одновременно и как разочаровавшийся бывший радикал, и как прошедший через разочарование «радикал несмотря ни на что», подчеркнута композиционной структурой самого текста, представляющего собой распадающийся на две разноголосые части и как бы незавершенный фрагмент – притчу с опущенным изъяснением, басню с неприведенной моралью.

Формальная структурная незавершенность и смысловая неясность пушкинского текста, однако, не означают неопределенности реальной позиции

Пушкина, вызвавшей к жизни его текст. Заведомо не рассчитывая на публикацию, Пушкин адресует стихотворение «Свободы сеятель пустынный...» узкому кругу «друзей», более или менее знакомых с его общей позицией, и строит его как реплику, а не как монографию. Это затрудняет понимание текста читателем, лишенным опыта живого общения с поэтом, однако вовсе не делает понимание невозможным. Чтобы понять пушкинский текст, такой читатель должен просто получше вдуматься в его контекст.

Контекст, в который включен пушкинский образ «нового сеятеля» — это, конечно, не реальный, биографически-личный контекст опыта автора: реальный Пушкин, как известно, революционной пропагандой в народной среде никогда не занимался, а потому никакого личного повода разочароваться в такой деятельности не имел. Адекватный контекст этого образа — литературный, причем подчеркнуто литературный: для того, чтобы охарактеризовать своего героя, Пушкин систематически использовал автоцитаты — готовые текстовые детали⁵. И эти готовые старые текстовые детали приносят в новый текст Пушкина значения, которые они имели внутри тех текстовых конструкций, в которые они входили прежде.

Так, уже первый стих своего текста: «Свободы сеятель пустынный», Пушкин извлекает из черновика IV строфы второй главы «Евгения Онегина». В романе эта строка предшествует сообщению о том, что Евгений переехал своих крепостных с барщины на оброк, однако характеризует она, конечно, не столько саму эту, ограниченную по своему значению, акцию героя, сколько героя в целом.

Сочетание исключительной преданности свободе и одиночества («пустынности») — это клишированное сочетание свойств, приписываемых в романтических текстах Пушкина персонажам определенного типа — романтическим героям свободы. Исходная формула появляется в начале «Кавказского пленника», где герой этого типа впервые был развернуто представлен Пушкиным: «Свобода! Он одной тебя Еще искал в пустынном мире». И поэма в целом эту формулу расшифровывает. Герой поэмы поклоняется романтической свободе, но его свобода — это не либеральная разрешенная свобода социального человека, сочетающаяся с законностью, а *другая свобода* — беззаконная, антисоциальная, обрекающая своего поклонника на вечное одинокое бегство из упорядоченного и стабильного («спокойного») мира цивилизации. Смысл этой беззаконной свободы — абсолютное своеволие человека перед лицом Судьбы, означающей одновременно также Закон и Смерть. Рассказ о беспокойном движении Пленника к свободе сопровождается знаками смерти: герой появляется в поэме уподобленным трупом; вводный рассказ о его прошлом обставлен метафорами смерти (умершие чувства, угасшая любовь); основной рассказ о нем завершен прямым явлением смерти — неоплаканным и невидимым, скрытым водой трупом Черкешенки.

Фундаментальная черта пушкинских героев свободы — их демонизм. Демонизм может проявляться и как прямое тяготение ко злу, преступлению

и смерти (образы Демона, Разбойника и др.), и как романтическая разочарованность — разочарованность в союзе с Другим, в добре и в жизни (Пленник, Алеко, Евгений Онегин и т.п.), и в других формах. Однако в любом случае демонизм обязательно предполагает превращение бесстрашно своевольного, противоборствующего Судьбе-Смерти героя свободы одновременно в ее жертву, в ее орудие и в ее союзника.

Этот парадоксальный демонизм, собственно говоря, и есть свобода пушкинских героев свободы. Демоничен «свободы сеятель пустынный» Евгений Онегин, губитель и жертва. Демоничен Пленник. Демонизму, хотя и по-разному, причастны все три агента трагической интриги, о которой рассказывает поэма «Цыганы» — и «не признающий власти судьбы» Алеко, путь которого к свободе знаменательно завершается убийством; и Молодой Цыган, свободно наслаждающийся страстью под угрозой смерти (могила), на месте, символически принадлежащем смерти (на могиле); и накануне смерти (могила, превращенная героем свободы в ложе страсти, возвращает себе свое значение фатального места смерти); и создающая ситуацию свободы и тем самым как бы приглашающая Судьбу-Смерть Земфира. Демонична и другая создательница ситуации свободы — Клеопатра, предлагающая ночь любви в обмен на смерть; и причастные свободной стихии демонизма те трое, которые это предложение принимают («Клеопатра», 1824). Демоничен герой задуманного еще в Михайловском «Каменного Гостя» — свободный, не боящийся ни убивать, ни быть убитым Дон Гуан (ср., в частности, эпизоды наслаждения страстью неподалеку от неостывшего еще трупа жертвы, объяснения в любви на кладбище рядом с символически повторенным статуей трупом соперника, и в особенности — финал, где герой продолжает настаивать на своем, будучи уже буквально схваченным «каменной десницей» Смерти). Демоничен и главный у Пушкина политический герой свободы — борец против Судьбы-Смерти и одновременно ее проводник Наполеон. Демоничен и второстепенный (но первый ясно обозначенный в качестве такового) пушкинский герой свободы — Карагеоргий: «свободы воин, Покрытый кровию святой... преступник и герой, И ужаса людей, и славы был достоин» («Дочери Карагеоргия», 1820, — т. II, 14). Черты демонизма отмечают и «маску» либертена, от имени которого кощунствует автор «Гавриилиады», — как указал Л.Осват, «позиция автора» на протяжении всей поэмы, за исключением одного лирического отступления, совпадает с «позицией сатаны»⁶. Черты демонизма — существенный атрибут «маски» лирического «Я» в романтической поэзии Пушкина, и они формируют также и одну из основных «масок» его романтического бытового поведения — в этих случаях Пушкин продолжает рассказывать рассказы о героях свободы на языках лирики и житейских поступков.

Привязанные к пушкинским героям свободы мотивы судьбы, смерти, страсти, бегства, одиночества, разочарования, демонизма, тяготения ко злу,

беззаконности и др. в разных пушкинских текстах вступают в различные нарративные и риторические комбинации. Эти комбинации и составляющие их мотивы могут получать различные значения в зависимости от характера общей тематической и жанровой перспективы текста – в абстрактно-этической перспективе романтической поэмы они предстают иначе, чем в социально-психологической перспективе «романа в стихах», или в лирической перспективе безжалостных стихов на смерть Амалии Ризнич, или в пародийной и кощунственной перспективе «Гавриилиады», или в политической перспективе «подражания басни» о сеятеле. Вместе с тем совокупность этих мотивов во всех их нарративных и риторических вариациях сохраняет значение единого контекста для любого отдельного рассказа о герое свободы, для любой группы таких рассказов. Вне этого контекста такие рассказы малопонятны.

Прочтение стихотворения «Свободы сеятель пустынный...» как одного из пушкинских рассказов о героях свободы (а на то, что его надо читать именно так, указывает, как мы теперь видим, уже его первая строка) предполагает актуализацию в сознании читателя мотива, в самом тексте почти не присутствующего, но для его контекста принципиального. Речь идет, конечно, о демонизме пушкинского сеятеля и демонизме самой свободы, которую этот сеятель сеет.

Не раз комментировался тот факт, что вторая часть нашего стихотворения – монолог сеятеля – была целиком и без существенной правки перенесена Пушкиным из незавершенного им стихотворения «Бывало, в сладком ослепленье...» (II, 157-158), где этот монолог прямо введен как внушение «лукавого демона», и что, с другой стороны, также и в написанном в те же дни конца 1823 г. стихотворении «Демон» (II, 159) присутствует (но в неразвернутом виде и без определенного политического акцента) мотив неверия в свободу, принесенного «злым гением», явление которого лишило Поэта наивной веры, ввергнув его в разочарование. Как и оба названных стихотворения, текстуально связанное с ними стихотворение «Свободы сеятель пустынный...» содержит рассказ о разочаровании, представляемом как переход из состояния невинности («рукою чистой и невинной») в состояние знания, т.е. рассказ, подразумевающий фигуру Искусителя. Искуситель в этом рассказе не появляется, но его нарративная функция никуда не исчезает – она просто передается герою, который «разочаровался сам». Вместе с тем, подчеркнуто отсутствуя в рассказе, в нарративе, Искуситель подчеркнуто присутствует в способе рассказывания – в дискурсе. Как убедительно показал В.В.Виноградов, риторика пушкинской «басни» пародически заострена против евангельской риторики: в первой части «басни» пародируются и переворачиваются образы евангельской притчи о сеятеле – мирные образы сеятеля и семени превращаются в символы далеко не мирной революционной проповеди; во второй ее части полемически переворачивается, превращается из позитивного в резко негативный евангельский символ пасущихся стад; центральный образ

«басни» — «образ нового сеятеля», «сливающийся с лирическим «Я», — противопоставляется евангельскому сеятелю⁷. Риторика пушкинского текста строится, таким образом, как риторика кощунственной игры с сакральным, как риторика ряжения демонического в сакральное, как своего рода риторика дьявола.

Не раз отмечалось, что вторая часть стихотворения «Свободы сеятель пустынный...» представляет собой расширенное воспроизведение формулы: «Народы тишины хотят, И долго их ярем не треснет», содержащейся в послании В.Л.Давыдову (апрель 1821 – II, 41-42). Это послание, созданное в апреле 1821 г., т.е. в пору страстного обращения Пушкина в революционную веру, принадлежит к числу немногих открыто антихристианских текстов Пушкина. Нападки на народы, разочаровывающе не поддержавшие революционеров в Неаполе, помещены в нем рядом с серией резких насмешек над недавно умершим митрополитом («Митрополит, седой обжора, перед обедом невзначай Велел жить долгой всей России»), над атрибутами церковного быта, над Христом (который назван «сыном птички и Марии») и, наконец, над таинством евхаристии («Еще когда бы кровь Христова была хоть, например, лафит...» и т.д.). Насмешками над евхаристией дело здесь, однако, не ограничивается — ей предлагается замена, причем в двух различных вариантах. Сначала, иронически и как бы не всерьез, взамен церковной евхаристии предлагается дружеская попойка либертенов (или масонов-либертенов):

Вот евхаристия другая...
Когда и ты, и милый брат...
 Спасенья чашу наполняли
 Беспенной мерзлую струей.

Затем, в финале стихотворения, патетически и уже вполне всерьез церковная евхаристия заменяется евхаристией революционного кровопролития:

Ужель надежды луч исчез?
 Но нет, мы счастьем насладимся,
 Кровавой чаши причастимся —
 И я скажу: Христос воскрес.

Текстуальная связанность стихотворения «Свободы сеятель пустынный...» с посланием В.Л.Давыдову ограничивается общностью формул разочарования в «народах», однако их связанность на идеологическом уровне гораздо более обширна: оба текста, хотя и различным образом, риторически представляют политический радикализм Пушкина как направленный против христианства. Этот политический радикализм, кощунственно травестируя христианские символы и прибегая к двусмысленному и насмешливому «сатанинскому» говорению в противовес исполненному серьезности и однозначности христианскому говорению, не просто проповедует кро-

вавую революцию. Он проповедует кровавую революцию вместо и на месте христианского идеала ненасильственного мира, он выдвигает фигуру демонического проповедника «свободы» в качестве замены фигуре Христа. Именно этот идеологический выбор в более раннем тексте символизирует отвержение «мирной жертвы» христианской евхаристии, где кровь заменена вином, в пользу «другой евхаристии», где вино заменено кровью, а в более позднем – замещение евангельского мирного сеятеля сеятелем революционного раздора (ср. отмеченный В.В.Виноградовым источник образа сеятеля у Пушкина – образ «ангела разрушения», сеющего «живительные семена» во взрыхленную войной почву Европы в послании В.А.Жуковского “Императору Александру” (1814)⁸; ср. также французское выражение «le semeur de zizanie» – “сеятель раздора” – и другие, наличествующие и в русском, и во французском, и в других европейских языках аналогичные выражения, созданные по модели “сеять зло/сеять зла”).

Истолкование кощунственного травестирования церковно-библейской символики в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...» как выражения идеологического антихристианства автора требует дополнительных пояснений.

Как известно, кощунство в пушкинскую эпоху было легитимизированным элементом в системе русской культуры. Специально исследовавший эту тему В.Живов, настаивая на неприемлемости «гипотезы антиклерикального происхождения кощунств» в русской культуре конца XVII-начала XIX в., видимо, справедливо подчеркивает «внутрилитературную функцию» русского поэтического кощунства и его «карнавальную» природу⁹. Конечно, было бы очень большим преувеличением автоматически приписывать всем, столь многочисленным у Пушкина, «актам» кощунства идеологическое значение нападок на христианство. С другой стороны, нельзя и не видеть, что в целом ряде случаев, и прежде всего в «Гавриилиаде», Пушкин далеко вышел за пределы, в которых его эпоха могла воспринимать кощунство как религиозно и политически нейтральное, что доказывает, в частности, дальнейшая судьба упомянутой поэмы, ставшей предметом уголовного расследования. В тех же случаях, очень характерных для Пушкина начала 20-х годов, когда дискурс поэтического кощунства совмещался у него с дискурсом политического радикализма, соответствующие тексты Пушкина приобретали совершенно определенную антихристианскую направленность.

И Пушкин, и его современники – “русские деятели начала XIX в.” – имели весьма детальное представление о событиях в революционном Париже”. Им было известно, что там вслед за кощунством салонов, вслед за кощунством поэтов, кощунством Вольтера и Парни, пришло кощунство Революции. Им было известно, что когда на смену конституционной фазе Революции, фазе компромиссов, пришла эпоха, официально именовавшая себя эпохой Свободы, были «низвергнуты» обе традиционные власти – и светская власть Короля, и религиозная власть Церкви. Им было известно,

что «новорожденная свобода» не только подвергала многообразным насилиям Церковь, принуждая отречься от сана и убивая священников, но и систематически пыталась искоренить христианство. Им было известно и об умеренно антихристианской инициативе Робеспьера, попытавшегося ввести национальный деистический культ, и о более ранней и более радикальной попытке Эбера и Шометта полностью устранить Церковь, учредив вместо нее атеистический культ Свободы. Многие могли знать и о «деталях» — например, о том, что в разгар антихристианского террора в Нотр-Дам состоялась многозначительная церемония открытия статуи Свободы, установленной на месте сваленного «ветхого кумира» Богоматери. Понимание того, что подобные вещи не могли бы случиться без дореволюционных кошущих философов, было достаточно всеобщим.

Антихристианство радикальной фазы Революции на долгие годы вперед наложило печать на восприятие самой революционной идеи, причем, в самых различных кругах. Сторонники традиционной власти, легитимизировавшей себя как власть «божией милостью», опасались «атеизма» как враждебной, делегитимизирующей идеологии, несущей в себе революционную угрозу (так, Пушкин был сослан в Михайловское за объявление — в частном письме — о своем атеизме). Либералы и «умеренные демократы», которых отталкивал Террор, как правило, стремились дистанцироваться и от революционного антихристианства. Для сторонников «не умеренной демократии», говоря в общем, было характерно приятие обеих главных составляющих наследия, завещанного радикальной фазой Революции, — Террора и идеологического антихристианства (так, позднее «возлюбивший человечество маратовской любовью» Белинский с Достоевским «прямо налет» с нападок на Христа). В свете этой — общеевропейской — «объективной диспозиции» политических идей нельзя не признать вполне естественным, что Пушкин периода южной ссылки, с его якобинскими симпатиями, вместе с идеологией Террора воспринял также и антихристианские идеологические эмоции.

Реконструируя характер отношения Пушкина периода южной ссылки к якобинским вождям, Ю.М.Лотман указал на два принципиально существенных обстоятельства¹⁰: во-первых, на то, что в сознании Пушкина Робеспьер, ассоциировавшийся с революционной добродетелью, резко противопоставлялся «тирану» Марату — воплощению эксцессов Революции, а во-вторых, на то, что, прославляя в стихотворении «Кинжал» убийцу Марата Шарлотту Корде, Пушкин не мог не учитывать версию убийства, согласно которой «тираноубийцу» направлял Робеспьер (эту версию он слышал из уст брата Марата — своего лицейского учителя Будри)¹¹. Таким образом, причисляя Робеспьера и Шарлотту Корде к героям Революции, к героям свободы, Пушкин представил как героический акт тайное убийство, ответственность за которое Революция возложила на своих врагов. Разумеется, подобный результат был бы просто невозможен, если бы Пушкин не

исходил при этом, с одной стороны, из постулатов этики революционной целесообразности, а с другой – из представления о, так сказать, естественной криминальности героев свободы, проистекающей из их демонической природы («свободы воин, преступник и герой»).

В 1793 г. знаменитый карикатурист Революции Вильнев создал два плаката, имевшие, впрочем, общий сюжет: рука палача держит за волосы отрубленную голову, из которой капают капли крови; в нижней части плакатов надпись – цитата из Марсельезы: «пусть их нечистая кровь напоит наши борозды»¹².



“Qu’un sang impur abreuve nos Sillons”

Один из плакатов был посвящен казни герцога Кюстина, другой – казни короля. Видел ли Пушкин эти плакаты, помнил ли он о Марсельезе, когда писал о себе семян свободы в «порабощенные бразды», или же он уже настолько пропитался риторическим духом Революции, что оказался способным и, не прибегая к источникам, создавать похожие символы, – не берусь сказать. Однако в любом случае представляется несомненным, что моралью (в обоих смыслах этого слова) пушкинской «басни» о «не умеренном демократе», предлагающем «народам» демонического себя – как замену Христу, и культ демонической Свободы – как замену христианскому культу, является основная доктрина европейского политического радикализма, согласно которой дурная почва человеческого общества подлежит улучшению путем насилия, путем пролития крови. Восприятию этой морали в ее настоящем значении не должно помешать то обстоятельство, что Пушкин представлял свой политический радикализм с помощью романтической символики Вмешательства Демона, Искушения и Разочарования. Это обстоятельство должно скорее помочь понять культурную специфику пушкинского политического радикализма, закодированного одновременно на двух языках – на

языке антихристианской просветительской этики Руссо и Робеспьера и на языке байронического романтического демонизма.

Сказанное позволяет перейти к некоторым заключениям – как относительно разбираемого текста, так и более общего характера.

Что касается текста стихотворения «Свободы сеятель пустынный...» – то его буквальное прочтение как выражения «трагического разочарования автора ...» и т.п. следует отклонить. Автор создал этот текст, заведомо не предназначая его для публикации, но обращаясь к более чем конкретному адресату – к узкому кругу «друзей», которым текст и был разослан. В качестве реального обращения реального автора к реальному адресату текст был предназначен провозгласить политический радикализм автора как «радикализм несмотря ни на что», бескомпромиссный, очищенный от «либерального бреда», умеренности, уважения к традиционным святыням и утопических надежд. Этому провозглашению, однако, была придана условная форма «басни», элементами которой являются и условный автор – разочарованный романтический герой, и условный рассказ о разочаровании, и условные укоры условного автора в адрес условного адресата – «мирных народов». Вся вторая часть стихотворения двусмысленна: то, что на уровне условной ситуации обращения «сеятеля свободы» к народам звучит как упреки разочарования, на уровне речевого намерения реального автора теряет свою наивность, превращаясь в провоцирующий призыв, в, так сказать, революционное подстрекание. Реальный автор текста обращается к условным народам с целью их устыдить, с целью побудить их вспомнить о «чести» и перестать быть мирными (иначе зачем вообще нужно обращать слова разочарования к тем, кто это разочарование вызвал?). Но одновременно он обращается с посланием и к реальному адресату, объявляя о своей верности «свободе», несмотря на достойную презрения склонность народов вести жизнь мирно пасущихся стад. Смысл этого послания, хотя он прямо и не обозначен в тексте, в рамках той реальной «диспозиции политических идей», с которой имел дело Пушкин, был однозначен: это было послание о выборе политической стратегии навязывания революции народам, т.е. о выборе радикального варианта декабристской идеологии.

Говоря же в более общем плане, следует заметить, что предложенный здесь анализ как текста, так и контекста стихотворения Пушкина «Свободы сеятель пустынный...» побуждает пересмотреть некоторые популярные представления о природе и эволюции политических и религиозных взглядов Пушкина. И прежде всего, конечно, следует отклонить формулу, согласно которой «кризис конца 1823 – начала 1824 г.» поставил Пушкина на грань переоценки его радикальных взглядов, сближавших его с декабризмом. Пушкин этого времени, как мы видели, достиг в своем радикализме крайнего предела. Если в 1821 г., в бурный период своего обращения в революционную веру, Пушкин еще сохранял остатки своих старых либеральных приверженностей, сочетая восторг перед революционной войной с интересом

к проектам «вечного мира» и разбавляя вино своего антихристианства водой карнавального арзамасского свободомыслия, то к концу 1823 г. он уже отбросил либерализм как бред и стал кощунствовать не шутя.

Спустя пять лет, приводя в черновом окончании стихотворения «Воспоминание» перечень «строк печальных» (III, 60) своей жизни, Пушкин на первое место поставил то, что мы называем «периодом южной ссылки»:

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, бедности, изгнании, в степях
Мои утраченные годы (III, 459).

Эта пушкинская автобиографическая самооценка представляется заслуживающей самого пристального внимания. Прежде всего, следует отметить, что формула «гибельная свобода» замечательно точно определяет внутренний смысл политического радикализма Пушкина периода южной ссылки как поклонение свободе, направленной к смерти. Характерно и то, что Пушкин прямо включил свое «безумство гибельной свободы» в общий ряд с обстоятельствами своей жизни, причем, как выбранными им по собственной воле (праздность и пиры), так и навязанными ему извне (неволя, бедность и изгнание). Тем самым он не только объяснил всеми этими обстоятельствами характер своих политических взглядов, но и представил свою революционную проповедь как своего рода занятие, деятельность, на которую тратилось время. Наконец, определив эту деятельность как безумство, Пушкин оценил характер ее связи с реальностью.

И в самом деле, радикалистская проповедь Пушкина периода южной ссылки была в сущности обращена ни к кому, в «пустыню». Не будучи элементом реальной политической коммуникации, погруженная в оторванную от русской политической реальности среду идеологических символов, эта проповедь с течением времени становилась все меньше и меньше явлением политической мысли, все больше и больше — явлением говорения. Это было «безумное» и «праздное», т.е. лишенное прагматической ориентации, говорение художника, способного в своих текстах с легкостью вообразить себя на месте самого Иисуса Христа, но в жизни униженного «неволей», «бедностью» и невысоким статусом как на государственной службе, так и в декабристской иерархии, куда он был допущен не только не в чине идеолога, и даже не в чине «верного», а лишь в чине «оглашенного», допущенного к откровенным разговорам, но лишенного доступа к секретам.

Трудно сказать, до каких еще новых крайностей могло прийти радикалистское политическое говорение Пушкина, если бы не новая ссылка, отделившая его от возбуждающего соседства заговорщиков, секреты которых, впрочем, были, как выяснилось, немногим менее «безумными», чем речи пытавшегося их перекричать поэта. Факт заключается в том, что в

Михайловском пушкинское «безумство гибельной свободы» быстро сошло на нет. И характер пушкинского говорения, и характер пушкинской мысли изменились, и общее направление, в котором произошли эти изменения, известно. Вместе с тем нельзя сказать, что политический радикализм полностью испарился из сознания Пушкина. В этой связи в первую очередь, конечно, следует упомянуть о зайце, перебежавшем дорогу вознамерившемуся самовольно покинуть место ссылки поэту и тем предотвратившем его присоединение к восстанию декабристов. В этой связи можно упомянуть и о том, что после французской революции 1830 г. Пушкин с азартом настаивал на применении смертной казни к нарушителю конституции Полиньяку — совсем в духе и нравах той, прежней, радикальной Великой Революции. В этой связи упомянем и о том, что в беседе с Вел. кн. Михаилом Павловичем в конце 1834 г. Пушкин сделал Дому Романовых весьма выразительный комплимент, назвав их “*revolutionnaires et niveleurs*” — «революционерами и уравнилителями», и заслужив в ответ благодарность собеседника за «пожалование в якобинцы» (VIII, 60). Факты подобного рода (а их перечень можно было бы продолжить) заставляют с оговорками воспринимать консервативное раскаяние «позднего» Пушкина. Впрочем, это уже другая тема.

Примечания:

- ¹ Здесь и далее в тексте указываются номер тома и номер страницы по изд.: А.С.Пушкин. Полн. собр. соч. В 10-ти тт. М., 1962-1965.
- ² См.: Б.В.Томашевский. Пушкин. В 2-х кн. М.-Л., 1956, кн. 1, с. 550-551, 555, 565-566. Ср.: Ю.М.Лотман. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1981, с. 95-98; Ю.М.Лотман. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988, с. 14-15.
- ³ Подробнее см.: Б.Томашевский. Пушкин, *ibid.*, с. 142-152.
- ⁴ В.В.Виноградов. Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. (Л.), 1935, с. 113-114.
- ⁵ Достаточно полный список этих «готовых текстовых деталей» можно найти у Б.В.Томашевского (см. прим. 2). Далее я без специальных оговорок, но с благодарностью пользуюсь плодами его замечательного труда.
- ⁶ Л.С.Осват. «Влюбленный бес». Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821-1831 гг. IN: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986, т. XII, с. 179-181.
- ⁷ В.В.Виноградов. Язык Пушкина, *ibid.*, с. 112-113.
- ⁸ *Ibid.*, с. 111.

- ⁹ См.: В.Живов. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII-начала XIX века. IN: Антимир русской культуры. Язык. Фольклор. Литература. М., 1996, с. 217-218 и др.
- ¹⁰ Ю.М.Лотман. Об отношении Пушкина в годы южной ссылки к Робеспьеру. IN: Ю.М.Лотман. Избранные статьи. В 3-х тт. Таллинн, 1993, т. III, с. 406.
- ¹¹ Ibid., с. 407-408.
- ¹² Воспроизведение см.: French Carricature and the French Revolution, 1789-1799. Los Angeles, 1988, p. 194.

В.Кatz (St.Petersburg)

***Личный “горький опыт” Пушкина
и библейская дидактика***

Замечание Лидии Яковлевны Гинзбург о том, что по отношению к классикам у потомков устанавливаются два господствующих подхода – “оплевывание или облизывание”, стало уже хрестоматийным. Можно было бы добавить, что часто классиков оплевывают и облизывают за одни и те же их свойства. Пушкин, как и во многих других случаях, здесь оказывается не исключением, но, напротив, показательнейшим примером.

Пушкина, в частности, охотно и облизывали, и оплевывали за наличие или отсутствие (открытых или неявных) нравственных поучений. Если гимназии добрых старых (совсем старых) времен или некоторые новейшие школы пушкинистов усиленно возводили и возводят Пушкина на пьедестал нравоучителя, проповедника добродетели и обличителя зла, то с того же пьедестала его радостно свергали противники тех или иных (а то и любых) моральных устоев и ненавистники того, что можно было бы назвать, повинаясь терминологической моде (впрочем, кажется уже уходящей) *дидактическим дискурсом*.

Полемический задор цветаевских “Стихов к Пушкину” здесь особо показателен:

*Наших прадедов умора –
Пушкин – в роли гувернера?*¹

Именно этой роли я собираюсь сегодня вкратце коснуться, отметив попутно, что корпус (не столь уж крупный, впрочем) открыто дидактических

пушкинских текстов заслуживал бы особого изучения, притом не столько в плане их этической направленности, сколько в аспектах их поэтики и соотношения биографизма с интертекстуальностью.

Разумеется, в свете цветаевской цитаты Пушкин “в роли гувернера” видится прежде всего насмешливым пародистом нравоучительных банальностей. В первую очередь на ум приходит экспромт, вписанный им в 1827 г. в альбом сыну Петра Андреевича Вяземского –

Душа моя Павел,
Держись моих правил:
Люби то-то, то-то,
Не делай того-то.
Кажись, это ясно.
Прощай, мой прекрасный².

Очевидно, однако, что, как это часто бывает с пародиями, мы встречаемся здесь с обнаженной схемой дидактического текста, сводящегося в прозаическом варианте к наставлению, типа “поступай так-то, и не поступай так-то”. Но стоит ли оставлять без внимания те тексты Пушкина, где подобного рода схемы, распространенные тем или иным образом, звучат не пародийной, а абсолютно серьезной авторской речью?

Повторю, таких текстов немного – тем более они интересны.

Для начала вспомним самый знаменитый из них – письмо Пушкина брату Льву, написанное осенью 1822 года из Кишинева и практически целиком состоящее из предписаний, касающихся правильного поведения в тех или иных житейских ситуациях. Написанное по-французски, оно лишено даже намека на игривость и скорее напоминает свод отеческих наставлений, а не советов старшего брата младшему, которые, признаться, могли бы быть менее категоричны, особенно если учесть, что наставителю всего 23 года. В этом возрасте современнику Пушкина полагалось быть франтом или хватом, а не учителем жизни. Однако в письме брату Льву мы видим Пушкина как раз в роли гувернера, наставника, сочетающего мудрость, строгость и сердечную благожелательность.

Слова типа “...твое поведение надолго определит твою репутацию и, быть может, твое благополучие” (XIII, 524) буквально взывают к отсутствующему здесь обращению “сын мой”. Краткие абзацы письма часто оказываются подлинно дидактическими максимами по указанной выше схеме. Понятно, что и воспитание, и образовательный опыт Пушкина обеспечили ему знакомство с различного рода дидактическими текстами, из которых, видимо, важнейшую роль играла французская дидактическая литература XVII-XVIII веков. Пушкин, однако, особо отмечал в письме: “Правила, которые я тебе предлагаю, приобретены мной ценой горького опыта” (XIII, 524. Пер. с фр.).

Нет оснований не верить Пушкину, но нет оснований отбрасывать и подтексты этих правил, которые в ряде случаев восходят (возможно через ряд текстов-посредников) к важнейшему источнику дидактики для всей европейской культуры – к Библии.

Возьмем, например, следующее пушкинское наставление брату: "Будь холоден со всеми, фамильярность всегда вредит; особенно же остерегайся допускать ее в обращении с начальниками, как бы они ни были любезны с тобой. Они скоро бросают нас и рады унижить, когда мы меньше всего этого ожидаем" (XIII, 524).

Совершенно очевидно, что в библейской дидактике легко найти немало параллелей этому. В частности, в Притчах Соломоновых (23: 1, 2) читаем: "Когда сядешь вкушать пищу с властелином... то поставь преграду в гортани твоей... Не прельщайся лакомыми явствами его; это – обманчивая пища". Аналогично в Книге Сираха, где заходит речь о "сильных и богатых" (13: 14): "Не дозволяй себе говорить с ними, как с равными тебе, и не верь слишком многим словам..."

Пушкин поучает брата: "Никогда не принимай одолжений. Одолжение чаще всего – предательство.... Избегай покровительства, потому что это порабощает и унижает" (XIII, 524).

Книга Сираха поучает читателя (13: 2, 8, 9, 10): "...не входи в общение с теми, кто сильнее и богаче тебя... Своими угощениями он будет пристыжать тебя, доколе, два или три раза ограбив тебя, не насмеется над тобою... После того он, увидев тебя, уклонится от тебя... Наблюдай, чтобы тебе не быть обманутым и не быть униженным в твоём веселье" (XIII, 524).

"Горький опыт" Пушкина порождает дидактическую максиму: "Никогда не забывай умышленной обиды, будь немногословен или вовсе смолчи и никогда не отвечай оскорблением на оскорбление" (XIII, 524). Иисус, сын Сираха, не призывает к злопамятству, однако предостерегает (13: 15; 19: 6): "Немилостив к себе, кто не удерживает себя в словах своих, и он не уберезет себя от оскорблений и уз... Обуздывающий язык будет жить мирно, и ненавидящий болтливость уменьшит зло."

Пушкин явно на себе испытал истинность следующего проповедуемого им правила: "Никогда не делай долгов; лучше терпи нужду..." (XIII, 524). Но он мог бы и процитировать ту же Книгу Сираха (18: 33): "Не сделайся нищим, пиршествуя на занятые деньги, когда нет ничего у тебя в кошельке".

Разумеется, во всех приведенных выше случаях речь идет о столь общежитских, многократно повторенных на протяжении веков и поистине прописных истинах, что доказать прямое воздействия библейского текста на пушкинский так же трудно, как и опровергнуть его. Однако я не случайно выбрал для этого сообщения именно Книгу Сираха. Думается, что она имела шансы привлечь особое внимание Пушкина, ибо, насколько я могу судить, ни один из иных библейских чисто дидактических текстов не уделяет столько внимания тому типу человеческого общения, который, как хорошо

известно, имел для Пушкина особое значение в жизни и который существенно обогатил его "горький опыт". Речь идет о мужской дружбе.

Европейская культура извлекала уроки этого типа общения скорее из греческой и римской античной литературы, по сравнению с которой христианская Библия, как в Ветхом, так и в Новом Заветах, была весьма скупа, особенно в плане прямой наставительности. Книга Сираха представляет собой примечательное исключение; в ней вся 6-ая глава посвящена дружбе и очень многие стихи других глав неоднократно возвращаются к той же теме, изобилуя поучениями.

В часто цитируемых словах Пушкина из стихотворения "Коварность" "святая дружбы власть", кажется, никто не заинтересовался происхождением эпитета; собственно, кем и где освящена власть дружбы? Между тем, достаточно правдоподобный ответ на этот вопрос находим именно в Книге Сираха, и именно в 6-ой главе, в стихах 14,15,16 и 17: "Верный друг – крепкая защита: кто нашел его, нашел сокровище.

Верному другу нет цены, и нет меры доброте его.

Верный друг – врачество для жизни, и боящиеся Господа найдут его.

Боящийся Господа направляет дружбу свою так, что каков он сам, таким делается и друг его".

Если не ошибаюсь, это единственное место в Священном Писании, где дружба освящается Страхом Господним.

Может быть, не случайно и то, что формула "святая дружбы власть" возникла именно в стихотворении "Коварность", написанном в Михайловском 18 октября 1824 года. Здесь нет смысла излагать чисто биографические, глубоко личные мотивы, побудившие Пушкина сочинить одно из самых суровых по обличительности и горестных своих стихотворений. Хорошо известно, что оно вызвано разрывом сложных, но в прошлом весьма тесных отношений Пушкина и Александра Раевского. Как писал Б.Л.Модзалевский, "...полагают, что воспользовавшись дружбою Пушкина, влюбленного тогда в Воронцову, Раевский сделал из него прикрытые своей интриги с графиней, — и поэт за это поплатился ссылкой в деревню..."³.

Предательство друга – вот, собственно, тема стихотворения, эпиграфом к которому мог бы служить первый стих 6-ой главы Книги Сираха – откровенно дидактический: "И не делайся врагом из друга..."

1. Когда твой друг на глас твоих речей
2. Ответствует язвительным молчаньем;
3. Когда свою он руку от твоей,
4. Как от змеи отдернет с содроганьем;
5. Как, на тебя взор острый приговоздя,
6. Качает он с презреньем головою (II, 336).

В стихотворении "Коварность" обилие сугубо личных намеков, понятных лишь немногим посвященным в отношения Пушкина и Александра Ни-

колаевича Раевского (особенно в связи с их общей влюбленностью в Елизавету Ксаверьевну Воронцову и их общей зависимости от ее мужа графа Михаила Семеновича Воронцова), тщательно задрапировано дидактической тканью библейского шитья и отчасти элегической завесой французской выделки.

Нас, конечно, будет интересовать первое, а потому сразу отметим, что уже в первых шести пушкинских стихах, задающих, так сказать, стилистическую тональность сочинения, мы встречаем церковно-славянское слово “глас”, архаически-возвышенные глаголы и прилагательные “ответствует” и “язвительный”, а также неперменного представителя библейского bestiaria – змею. Мало того, неожиданная метафора – “взор острый пригвоздя” – заставляет вспомнить Притчи Соломоновы (27: 17): “Железо железом острит, и человек изощряет взгляд друга своего”.

Продолжение как будто уводит из указанной стилистики:

7. Не говори: “он болен, он дитя,
8. Он мучится безумною тоскою”;
9. Не говори: “неблагодарен он;
10. Он слаб и зол, он дружбы недостоин;
11. Вся жизнь его какой-то тяжкий сон”...
12. Ужель ты прав? Ужели ты спокоен?

Здесь биографическая подоснова выходит на первый план. Именно Раевский, делая вид, что не замечает глубочайшей обиды Пушкина на него, пытался продолжить переписку с высланным из Одессы поэтом, упрекая его в отсутствии писем как в отвержении, по его словам, “истинной дружбы” (XIII, 529). Попутно он продолжал язвить поэта, как бы вскользь упоминая, что дочка Воронцовой “часто говорит... о сумасбродном г-не Пушкине” (XIII, 529). Он выражал надежду, что Пушкин “теперь уже не такой взбалмошный, опрометчивый” (XIII, 529), и вдобавок зывал: “дорогой друг, не предавайтесь отчаянию...” (XIII, 529). Слова стихотворения, попавшие в прямую речь, – явные отзвуки этого письма А.Н.Раевского Пушкину от 21 августа 1824.

Строка 12 лексически весьма напоминает строку “Не правда ль:... ты одна... ты плачешь... я спокоен...” (II, 348) из наброска “Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...”, сочиненного в 1824 году в Михайловском и вполне вероятно обращенного к Воронцовой.

Дважды же звучащая анафора “не говори”: (строки 7 и 9) стилистически напоминает излюбленный риторический ход элегии. Но тут-то и любопытно заметить, что Книга Сираха (опять, может быть, как ни одна другая в Библии) изобилует этими ходами. Зачин “не говори” с последующей прямой речью встречается там одиннадцать раз (5: 1; 5: 3; 5: 4; 5: 6; 7: 9; 11: 23; 11: 24; 15: 11; 15: 12; 16: 16; 31: 14).

Важнее однако другое – в продолжении стихотворения:

13. Ах, если так, он в прах готов упасть,
14. Чтоб вымолить у друга примиренье.

Здесь появляется намек на сомнение, на необходимость проверки истинности своего знания об измене друга. И именно этот процесс (может быть, впервые) указан и тщательно проанализирован в наставлениях Иисуса, сына Сирахова (19:13 – 18): “Расспроси друга твоего, может быть, не сделал он того; и если сделал, то пусть вперед не делает. Расспроси друга, может быть, не говорил он того; и если сказал, то пусть не повторяет того. Расспроси друга, ибо часто бывает клевета. Не всякому слову верь. Расспроси ближнего твоего прежде, нежели грозить ему...”

Книга Сираха задолго до Пушкина учит возможности примирения (22: 23,24): “Если ты на друга извлек меч, не отчаивайся; ибо возможно возвращение дружбы. Если ты открыл уста против друга, не бойся, ибо возможно примирение”. Но та же книга указывает на случаи, когда примирение невозможно (22: 25): “Только поношение, гордость, обнаружение тайны и коварное злодейство могут отогнать всякого друга”.

Сравним с Пушкиным:

15. Но если ты святую дружбы власть
16. Употреблял на злобное гоненье;
17. Но если ты затейливо язвил
18. Пугливое его воображенье
19. И гордую забаву находил
20. В его тоске, рыданиях, униженье;
21. Но если сам презренной клеветы
22. Ты про него невидимым был эхом;
23. Но если цепь ему накинул ты
24. И сонного врагу предал со смехом...

Очевидно, что все перечисленные в Книге Сираха условия конца дружбы имеют отчетливые параллели в пушкинском тексте. Что же до “эха клеветы” (отметим, не просто клеветы, но ее эха), то для этого образа легко отыскивается сираховский подтекст в (41: 28): “пред друзьями стыдись ...повторения слухов и разглашения тайных слов” (курсив мой – Б.К.).

Разглашение тайны, по Книге Сираха, есть окончательное условие гибели дружбы (27: 22,23): “...после ссоры возможно примирение; но кто открыл тайны, тот потерял надежду”.

Стихотворение Пушкина заканчивается так:

25. И он прочел в немой душе твоей
26. Все тайное своим печальным взором —

27. Тогда ступай, не трать пустых речей —

28. Ты осужден последним приговором.

В черновике "приговор" был сначала "сердечным", но в итоге стал "последним", сближаясь со Страшным или Последним (как он именуется во французской Библии, которой, в основном и пользовался Пушкин) Судом. Понятно, что "ступай" подразумевает "ступай прочь", и о необходимости удалиться от друга, ставшего жертвой твоей измены, говорит и Книга Сираха (27: 17-19): "Люби друга и будь верен ему; а если откроешь тайны его, то не гонись больше за ним; ибо, как человек убивает своего врага, так ты убил дружбу ближнего". Надо ли напоминать, что Пушкин считал Александра Раевского виновным в использовании сердечных тайн поэта против него самого?

Надо ли особо говорить, что стихотворение Пушкина построено по схеме дидактического поучения с развернутыми обстоятельствами, в которых участвуют безымянные "Он" и "Ты", а само поучение излагается от лица невидимого, но всезнающего и поучающего "Я"? Так строятся многие дидактические тексты, и, разумеется, Книга Сираха в этом плане не исключение. Пушкинская же дидактика в данном случае оказывается спрятанной лирикой, ибо "Он" в этом стихотворении как раз и есть настоящее лирическое "Я" — не просто авторское "Я", но глубоко личностное пушкинское "Я". Глубоко личностный "горький опыт" поэта оказался — при всей точности реально-биографических деталей — замаскированным под отстраненно-правоучительную притчу о том, как не следует поступать с друзьями.

Можно, впрочем, привести еще одну цитату, позволяющую думать, что именно Книга Сираха так или иначе была в памяти Пушкина, когда он претворял свой горький опыт поруганной дружбы в поэтическое сочинение и думал о его заглавии. Три стиха из неканонической библейской книги, кажется, окутаны той же атмосферой смертельной душевной отравленности, что и стихотворение Пушкина (37: 1,2,3): "Всякий друг может сказать: "и я подружился с ним". Но бывает друг только по имени другом. Не есть ли это скорбь до смерти, когда приятель и друг обращается во врага? О, злая мысль, откуда вторглась ты, чтобы покрыть землю коварностью?"

Подготавливая стихотворение к печати в 1827 г., Пушкин дал было ему новое заглавие "Измена". Однако появилось оно впервые в 1828 г. в "Московском вестнике" с прежним заголовком "Коварность".

Более с такой дидактической серьезностью тема дружбы Пушкиным никогда не трактовалась. Пушкинские тексты, созданные в Михайловском, нередко обыгрывали эту тему либо с оттенком досады, либо с оттенком иронии. Одним из таких текстов я бы и хотел закончить. Весной 1825 г. Пушкин писал брату Льву: "Ты спрашиваешь, зачем пишу я Булгарину? потому что он мне друг. Есть у меня еще друзья: Сабуров, Яшка Муханов, Давыдов и проч. Эти друзья не в пример хуже Б<сулгарина>. Они на днях меня зарежут — покамест я почтенному Фаддею Венедиктовичу послал 2

отрывка из Онегина, которых нет ни у Дельвига, ни у Бестужева, не было и не будет... а кто виноват? все друзья, все треклятые друзья” (XIII, 146).

Однако наиболее интересен для нашей темы постскрипtum этого письма: “P.S. Слепой поп перевел *Сираха* (смотри. Инв.<алид> № какой-то), издает по подписке – подпишись на несколько экз.” (XIII, 147).

Согласно Б.Л.Модзалевскому, Пушкин упоминает переведенную слепым священником Гавриилом Абрамовичем Пакатским “Книгу Премудрости Иисуса сына Сирахова, заключающую в себе наилучшие нравоучения, предложенную в стихи”⁴. Конечно, Пушкин мог заказывать несколько экземпляров “Сираха” в переводе слепого попа из чисто филантропических соображений. Но не исключено, что его действительно заинтересовало поэтическое переложение “наилучших нравоучений”. Особенно, если принять высказанную выше гипотезу о том, что Пушкину уже случалось (по крайней мере, в стихотворении “Коварность”) перелагать в стихи сугубо личный “горький опыт”, используя тот же дидактический дискурс, что и древнееврейский автор, обозначивший свое имя как “Иисус, сын Сирахов, Иерусалимлянин”.

май 1999;

Санкт-Петербург – Иерусалим

Примечания:

- ¹ М.И.Цветаева. Стихотворения и поэмы. Л., 1990, с.411.
- ² А.С.Пушкин. Полн. собр. соч. В 16-ти тт. 1937–1948, т. III, с. 30. В дальнейшем цитируем по этому изданию: том указывается римскими цифрами, страницы – арабскими.
- ³ А.С.Пушкин. Письма. Под редакцией Б.Л.Модзалевского. В 3-х тт. М.-Л., 1926, т. 1, с. 214.
- ⁴ А.С.Пушкин. Письма, *ibid.*, т. 1, с. 408.

I.Serman (Jerusalem)

Тема "зла" в "Медном всаднике"

Внимательное прочтение "Медного всадника" позволяет обнаружить в поэме повторяющееся понятие, которое в ходе сюжета превращается в словесную тему и оказывается организующим ее началом¹.

Уже во "Вступлении" к поэме в "думах", то есть в замыслах Петра, появляется, казалось бы случайно, тема *зла*:

Здесь будет город заложен
*Назло надменному соседу...*²

Можно было бы подумать, что это выражение "назло" имеет частное значение, если бы не повторное появление этого понятия ("зло") в иной грамматической форме в концовке "Вступления":

Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра! (137)

В этих строках зло не только получило иную форму, оно от "надменного соседа", из мира геополитики, как сказали бы в наше время, перенесено в мир природы. Носителем неутихающей *злобы* становятся финские "волны", то есть море, стихия, неукротимая и неподвластная государству и вообще человеческой власти.

Вновь вариация на тему "зла" появляется в тот момент, когда наводнение уже становится бедствием:

Осада! приступ! **Злые волны**
Как воры, лезут в окна (140).

Это те самые *финские* волны, к которым обращается поэт во "Вступлении". Теперь их *злоба* заявляет о себе катастрофическими размерами наводнения. И как бедствие грандиозной силы воспринимают наводнение в поэме все: от царя –

В тот грозный год
 Покойный царь еще Россией
 Со славой правил. На балкон,
 Печален, смутен вышел он
 И молвил: "С Божией стихией
 Царям не совладать". Он сел
 И в думе скорбными очами
На злое бедствие глядел (141),

до подданных, то есть, народа:

Народ
Зрит Божий гнев и казни ждет, (141) –

может быть, по аналогии с казнями египетскими?

Но основной персонаж поэмы, Евгений, не разделяет общего отклика на бедствие, он видит в нем только действие какой-то злой силы, в нем нет того набожного смирения, которое объединяет царя и народ:

Его **отчаянные** взоры
 На край один наведены
 Недвижно были. Словно горы
 Из возмущенной глубины,
Вставали волны там и злились... (142)

Отчаяние Евгения говорит о какой-то особенной причине его взгляда на наводнение. Сила и свирепость наводнения, тяжесть им совершенных в городе разрушений невольно заставляют предположить в этой злобе волю, то есть ее персонифицировать, и в этом, не гуманистическом смысле, "очеловечить":

Но вот насытятся разрушеньем
 И наглым буйством утомясь;
 Нева обратно повлеклась,
 Своим любуясь возмущеньем
 И покидая с небреженьем
 Свою добычу. Так **злодей**
 С свирепой шайкою своей
 В село ворвавшись; ломит, режет,

Крушит и грабит; вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой! (143)

Отвлечшись от этого развернутого сравнения (я его цитирую не до конца), поэт возвращается к главной словесной теме:

Но, торжеством победы полны,
Еще кипели злобно волны... (143)

И только один раз в поэме стихия зла действительно овладевает и человеком – в тот момент, когда Евгений бросает свой вызов, свою угрозу статуе Петра:

"Добро, строитель чудотворный! –
 Шепнул он, *злобно* задрожав, –
Ужо тебе!" (148)

Но вызов этот так слаб, так ничтожен – ведь Евгений его *шепчет*, не решаясь высказать громко. И в последний раз появляется тема зла в воспоминаниях Евгения:

Он узнал
 И место, где потоп играл,
 Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вокруг него... (147)

Оживление, метафорическое "очеловечивание" всех сил, участвующих в наводнении, последовательно осуществлено в поэме.

Ветер печально *воет*, Нева *гневна*; в другом месте – ветер *дышит*, дождь стучит в окно *сердито*.

Эта антропоморфизация с особенной силой сказалась в изображении "поступков" Невы. В начале первой части "Нева металась, как больной..." В кульминацию наводнения Нева

И вдруг, как *зверь* остервенясь,
На город кинулась (140).

Нева и союзные ей силы природы показаны как живые враги города. Все они служат *злу*, той стихии, которая хочет разрушить или затопить город.

Однажды употребленное Пушкиным полисемантическое понятие *потоп* тоже дано в неожиданном оживлении. Евгений вспоминает "...место, где потоп *играл*".

Такое парадоксальное сочетание удивительно. Ведь с *потопом* связаны самые различные ассоциации, вплоть до библейских, но не представление об "игре".

Давно установлено, что, разрабатывая поэтически образ Петра в "Полтаве", Пушкин воспользовался некоторыми элементами ломоносовского поэтического стиля, его тропикой³.

Некоторые наблюдения мне удалось прибавить к тому, что сделали мои предшественники в этом увлекательном сопоставлении двух поэтов. Я обратил внимание на сложность воспроизведения у Пушкина в "Полтаве" самых смелых ломоносовских образов: "... к Ломоносову восходит и самый, может быть, неожиданный из пушкинских эпитетов, употребленный в таком сочетании смыслов, которое уводит за пределы привычного для пушкинской поэзии до "Полтавы" словоупотребления:

И он промчался пред полками
Могущ и радостен как бой.

Вне контекста ломоносовской батальной поэзии, вне ломоносовского поэтического восприятия Полтавской битвы этот "радостный бой" не может быть правильно понят ... Ломоносов, вспоминая год рождения Елизаветы Петровны, первый применил этот эпитет, выразительный в сочетании с битвой:

Тогда от радостной Полтавы
Победы русской гром гремел,
Тогда не мог Петровой славы
*Вместить вселенная предел...*⁴

Как мы знаем, ода и одический стиль привлекли внимание Пушкина после того, как в 1825 г. он прочел статью Кюхельбекера "Разбор поэмы князя Шихматова Петр Великий"⁵. Прочел и не согласился, о чем написал в начале декабря Кюхельбекеру: "Ты видишь, мой милый, что я с тобою откровенен по-прежнему и уверен, что этим тебя не рассержу, — но вот чем тебя рассержу: князь Шихматов, несмотря на твой разбор и смотря на твой разбор, бездушный, холодный, надутый, скучный пустомеля... ай, ай, больше не буду! не бей меня!" (X, 191).

А в четвертой главе "Евгения Онегина" Пушкин отвел две строфы (XXXII — XXXIII) полемике с Кюхельбекером по поводу более ранней его статьи, сосредоточившись на проблеме оды и одического стиля. Вся эта глава "Онегина" написана в Михайловском, когда Пушкин уже прочел и статью Кюхельбекера о Шихматове. В ней Пушкин не согласился с общей высокой оценкой поэтических достоинств поэмы Шихматова, но, как я предполагаю, обратил внимание на ту убежденность, с которой Кюхельбекер сближает поэму Шихматова с одами Ломоносова: "Он (Шихматов — И.С.) свое лиро-эпическое творение создал по образцу не "Илиады" Гомеровою, а похвальных од Ломоносова"⁶. И в заключении своей статьи Кюхельбекер так характеризует стилистику Шихматова: "После Ломоносова и Кострова никто счастливее князя Шихматова не умел слить в одно целое наречие церковное и гражданское: переливы неприметны; славянские

речения почти всегда употреблены с большой осторожностью и разборчивостью; в последние 25 лет, конечно, мы отвыкли от некоторых, но в этом напрасно кто вздумал бы винить нашего автора"⁷.

Свое отношение к Шихматову Кюхельбекер не менял. В 1832 г. в дневнике он пишет "отличные два стихотворца Шихматов и Пушкин", и далее идет критика Полтавского сражения в поэмах обоих авторов: "У нас отличные два стихотворца, Шихматов и Пушкин, прославляли это сражение, но не изобразили, ибо то, что у них говорится о Полтавском сражении, можно приурочить и к Лейпцигскому, и к Бородинскому, и к сражению под Остроленкою, стоит только переменить имена собственные"⁸.

Пушкин не знал этого суждения В.Кюхельбекера, но, как я писал в 1971 г.: "обращаясь к исторической теме в "Полтаве", Пушкин извлек из традиций русской поэзии то, что в наибольшей степени соответствовало его собственному подходу к истории. Статья Кюхельбекера о Шихматове могла подсказать ему, что современная поэма об эпохе Петра Великого может быть построена на художественно переосмысленном опыте русской оды XVIII века и, в первую очередь, — оды ломоносовской"⁹.

Думаю, что обратившись не к историческому, а к философско-поэтическому переосмыслению петровской темы, Пушкин вспомнил статью Кюхельбекера о ломоносовских одах как источнике образности в поэме Шихматова и попытался построить свою поэму не по рецепту Кюхельбекера, но с учетом его суждений и особенно тех обширных цитат из поэмы Шихматова, которые приводит Кюхельбекер. И здесь в изображении враждебных Петру социальных и природных сил Пушкина могла поразить настойчивость, с которой Шихматов разрабатывает все виды вражды как тему *злобы, зла*. Вот несколько примеров из описания стрелецкого бунта в поэме Шихматова, которые приведены (в контексте, а не отдельно) у Кюхельбекера:

Стрельцы, снедаясь злобы ядом,

.....
Злодеи, хищностью влекомы,

.....
Трижды ночь завесой черной

Скрывала зрелища злодейств;

Но не смирялся бунт злосердной...

.....
*Умолкла злоба во врагах*¹⁰.

Шихматов такое настойчивое утверждение темы *злобы* не сам изобрел — он следует в этом Ломоносову, у которого эта тема разработана очень подробно именно в поэме "Петр Великий", а до этого в переложениях псалмов.

Тут необходимо небольшое отступление, чтобы объяснить, какое значение тема *зла* имела для Ломоносова и вообще для XVIII века. Философия

оптимизма, как ее изложил Лейбниц, и так, как ее понимал Ломоносов, господствовала в европейском Просвещении в первой половине XVIII века¹¹. Против философии оптимизма выступали апологеты христианской ортодоксии и убежденные материалисты, такие, как Дидро. Атакуемый с двух сторон оптимизм, однако, уверенно защищал свои позиции еще в первой половине 1750-х годов.

Всеобщий пересмотр философских основ оптимизма начался после 1755 года. Во главе его противников оказался ранее упорный сторонник Попа, а теперь его неумолимый критик Вольтер в своей поэме "О гибели Лиссабона, или Проверка аксиомы "все — благо" (1756).

Поэма Вольтера нашла много противников. Среди них с наибольшей страстностью выступал как сторонник убеждения в конечном торжестве блага и предопределенности такого разрешения жизненных противоречий постоянный антагонист Вольтера — Жан-Жак Руссо. Их полемическая переписка, широко известная всей читающей Европе, — нет сомнений, что знал ее и Ломоносов, — через несколько лет появилась и в русском переводе. Возможно, что Ломоносов знал ее и раньше. В 1762 г. Рейхель в своем журнале "Собрание лучших сочинений" (1762, ч. IV, стр. 237-273) поместил со своими сочувственными примечаниями перевод полемического письма Руссо с возражениями против основной идеи поэмы Вольтера. Можно думать, что Ломоносов, внимательно следивший за творчеством Вольтера (стихи последнего Фридриху II Ломоносов перевел чуть ли не через месяц после их появления в списках), был знаком и с поэмой Вольтера, и с откликами на нее.

Ломоносов иначе, чем Вольтер, откликнулся на лиссабонское землетрясение. Ломоносов нашел научное объяснение землетрясений как закономерного явления, вытекающего из геологической структуры Земли и тем самым сделал ненужным и беспочвенным самый спор между сторонниками и противниками философии оптимизма.

Однако поставленная Вольтером проблема зла, как показало дальнейшее ее развитие в учениях немецкой идеалистической философии и, позднее — в романтической литературе, стала одной из центральных философских проблем века.

Решение частного вопроса о детерминизме зла в природе (происхождение землетрясений) не избавляло Ломоносова от необходимости дать ответ и на вопрос о роли зла в человеческом обществе и в истории. Семилетняя война, в ходе которой все неприглядные стороны дворянско-бюрократической империи в России обнаружились с небывалой до того ясностью и очевидностью, направила внимание Ломоносова на поиски конкретных причин слабости и несовершенства абсолютистского строя.

Апофеозом истинного государственного деятеля, заслуженно пользующегося славой "героя", славой великого деятеля истории, является поэма Ломоносова о Петре. Здесь уже нет одического "обожествления" Петра, хотя его "труды" "превыше человека", т.е. превышают обычные человеческие

силы, но в нем для Ломоносова воплотился идеал государя, идеал просвещенного правителя:

Да на его пример и на дела велики
Смотря весь смертный род, смотря земны владыки
*Познают, что монарх и что отец прямой...*¹²

Исторический подвиг Петра — это борьба со злом в его конкретных, исторически возникших формах. По Ломоносову, Петр "от самых нежных лет со злобой вел войну", т.е. с невежеством и реакцией, он победил ("смирил злодеев внутрь") стрельцов и победил внешних врагов.

Тема конкретного зла реализована в поэме в картине стрелецкого бунта, которая изложена словами самого Петра. Эта тема проходит лейтмотивом через весь пространственный рассказ-монолог Петра:

Измена с злобою на жизнь мою сложась,
В завесу святости притворной обвилась,
Противников добру крепила злы советы...
.....
Познав такую злость отвечивал святитель...
.....
В надежде достигнуть своих желаний злых...
.....
Без сна был злобный скоп, не затворяя ока,
Лишь спит незлобие, не зная близко рока...
.....
Наруж выходит, что умыслила София
И что советники ея велели злыя...
.....
Увидев из своих чертогов то София,
Что пресекаются ее коварства злыя...
.....
*И брата и меня злодеям показала...*¹³

И далее через все перипетии стрелецкого бунта, подробно изложенные в рассказе Петра, проходит тема зла, выраженная в различных производных от этой основы (зло) словах: *злость, злодейский, злодейственный, злобный* и т.д.

"Злу" во всех его видах противостоит в поэме "слава" в ее тоже конкретных проявлениях: то это "истинная" слава Петра, то "вечная слава" русских воинов-победителей Пруссии в Семилетней войне, то слава героев осады и взятия Ореховца.

В описании боя под Ореховцом (Шлиссельбургом) Ломоносов ставит вопрос об отношении к войне, об ее оценке в свете проблемы зла. И хотя гуманист и человеколюбец в нем протестует против войны как самоистреб-

ления человека, Ломоносов — исторический поэт понимает, что войну можно оценить правильно только с точки зрения ее целей и результатов, а не с абстрактным критерием добра и зла. И войны Петра оказываются орудием прогресса и просвещения, а не средством осуществления честолюбивых планов:

*Другие в чести храм рвались чрез ту вступить,
Но ею он желал Россию просветить*¹⁴.

Итак, истинная "слава" в исторических своих проявлениях оказывается несовместима со "злом".

Ломоносовская поэма о Петре открывается указанием на ту главную борьбу, которую вел Петр:

*От самых нежных лет со злобой вел войну,
Сквозь страхи проходя, вознес свою страну,
Смирил злодеев внутрь и вне попрал противных...*¹⁵.

У Ломоносова понятие *злобы* применяется только к человеческим делам и поступкам. Буря, в которую попал Петр на севере, описана именно как стихийное природное явление, никаких признаков *злобы* поэт в ней не видит. Более того, он позволяет себе предположить, что буря должна была напугать шведов, и только случайно в нее попал Петр:

*Я мышлю, что тогда сокрыта в море мочь,
Желая отвратить набег противных прочь,
Толь страшну бурю им на пагубу воздвигла,
Что в плавании Петра нечаянно постигла...*¹⁶.

Во время этого плавания тема *злобы* возникает, когда Петр вспоминает о Романовых, сосланных на север Годуновым и там замученных:

*Как праотцов Его он в север заточил,
Во влажном месте сей, о злоба! уморил*¹⁷

И как сказано выше, больше половины первой песни поэмы отведено стрелецкому бунту как проявлению *злобы*, зла. Имея в виду отмеченные исследователями "отклики" ломоносовской традиции в "Полтаве", Гуковский писал: "...вопрос заключается в том, каково содержание, каков художественный смысл этих откликов Ломоносова в пушкинской поэме, если Пушкин не мог зависеть от Ломоносова как поэта". И далее он предлагает такой ответ: "Пушкин говорит о Полтавском бое, центральном моменте и подвиге времен Петра, не языком 1709 года и не языком Ломоносова, но вводя в стилистическую характеристику своей поэтической речи колорит поэтической речи ломоносовского типа"¹⁸.

Такое определение стилистического "отклика" поэтической речи "ломоносовского типа", подтверждаемое картиной Полтавской битвы у Пуш-

кина, можно проверить и на как бы нейтральной, не государственно-политической теме у Ломоносова и Пушкина, на теме природы как участника того, что происходит в "Медном всаднике" и в поэме Ломоносова о Петре Великом. По чьей воле действуют в поэме ветер, "финские волны", наконец, Нева — главный озверевший и злобный враг Петербурга и его жителей? Кто ими руководит, кто их направляет?

Пушкин, по всему, не разделяет традиционного взгляда на природное бедствие как на "Божий гнев". В черновиках поэмы есть следы того, что поэт готов был присоединиться к общему мнению, там была строка "Послало небо испытанье" (440), но потом эта мысль ушла из текста.

Намеченная в черновиках тема повторяемости наводнений также оказалась ненужной:

Такого
Уже не помнил град Петра
От лета семьдесят седьмого
Заметная пора
Тогда еще Екатерина
Была жива и Павлу сына
В тот год Всевышний даровал.
И гимн младенцу
Бряцал Державин (456).

Все эти исторические припоминания превращали наводнение в привычную черту истории Петербурга.

Пушкину-поэту нужна была уникальность катастрофы, а не включение ее в историю города. И тут мы останавливаемся перед некоторой загадкой: какая же все-таки сила стоит за этой бедой?

Н.Н.Петрунина предложила такое истолкование смысла конфликта в "Медном всаднике": "... Евгению противостоит историческая сила, внешняя по отношению к нему, действующая через посредство стихий истории и природы"¹⁹.

В этом определении мне кажется спорным понятие "стихия" применительно к истории вообще и в особенности к "Медному всаднику", где как первоисточник бед — основание Петербурга — справедливо приписано "воле роковой" Петра. Но самая постановка вопроса о стихии природы и ее роли в истории интересна и плодотворна.

В "Медном всаднике" стихия — в данном случае Нева — представлена изначально как сила *зла*, и она разрушает судьбу Евгения и убивает Парашу. Но ведь Нева не виновата, что роковая *воля* Петра пленила ее и подчинила себе. История вступила в борьбу со стихией и выдержала ее самый страшный натиск, но не спасла Парашу и погубила Евгения.

В "Медном всаднике" природа как воплощение зла губит Евгения и покоряется государственной идее и ее материальному воплощению — Петербургу.

Природа в России всегда зла и только в лучшем случае – равнодушна. Но ведь и Петр действует *"на зло надменному соседу"*, то есть, и в нем недобрая сила, как в той стихии, с которой он воюет.

В поэме Ломоносова "Петр Великий" зло восстает против Петра только в человеческом облике, в виде стрелецкого бунта. Петр у Пушкина объясняет свою волю так:

Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно.

Он ошибается – природа сопротивляется и бунтует.

Так что же, в поэме конфликтуют два зла, две злые силы?

В записке "О народном воспитании" Пушкин употребил понятие "сила вещей" как синоним исторической необходимости. "Роковая воля" Петра осуществляет историческую необходимость – выход России к морю, к части мирового океана. Историческая необходимость побеждает *злую* силу природы. Разум торжествует над слепой стихией.

В последней книге Стеллы Абрамович очень тщательно прослежена одновременность работы Пушкина в Болдино над "Историей Пугачева" и "Медным всадником". Общий вывод исследовательницы: "Накануне отъезда из Болдина Пушкин подводит итоги. Он пробыл в деревне пять недель и мог быть доволен тем, что успел сделать. Этой осенью в Болдине поэт сумел завершить важнейшие свои замыслы, которые он обдумывал в течение нескольких лет. Поразительно разнообразие жанров, в которых Пушкин работал одновременно: "Медный всадник", "История Пугачева", "Анджело", "Осень" ... "Пиковая дама", "Воевода", "Будрыс и его сыновья", две сказки в стихах... И все это за месяц с небольшим"²⁰.

В историческом исследовании, равно как и в поэме, реальные факты истории подчинены объяснению *зла* как той "силы", которая в конце концов подчиняется исторической необходимости, но губит мимоходом личность, разрушает ее жизненные планы. Отчасти такое отношение к силам, действующим в истории, сходно с "философией успеха" В.Кузена, влияние которой отмечено мною уже в "Полтаве"²¹.

Народное сознание готово видеть в петербургском наводнении гнев Божий, казнь за грехи. Пушкин своего мнения не высказывает. Ему, вероятно, ближе сомнения, появившиеся у Евгения:

... *иль вся наша*
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Так думал Евгений еще до того, как, потрясенный гибелью Параша, он сошел с ума.

Ни народное смирение, ни скептические умствования основного персонажа поэмы для Пушкина неприемлемы. Он свое мнение высказал прямо во "Вступлении", где его убежденность в исторической судьбе России ясна.

В ходе обсуждения этой работы на международной Пушкинской конференции в Иерусалиме 13 мая 1999 г. Б.Кац поделился со мной очень интересным наблюдением. Он указал на то, что понятие *добро*, которое мы привыкли искать в оппозиции ко *злу* в "Медном всаднике" появляется только один раз, да и то, в сущности, в противоположном своему основному смыслу значению:

Добро, строитель чудотворный... (148)

Здесь *добро* — угроза, желание отомстить, наказать, — то самое добро, которое, по мысли нашего современника-поэта, должно быть "с кулаками".

Сам Пушкин, когда писал "Медного всадника" и "Историю Пугачева", категорически отрицал возможность такого подхода к истории, когда обязательно взвешиваются добро и зло. В своем ответе Броневскому он привел обширную цитату из его "Истории Донского войска" ("Например: "Нравственный мир, так же как и физический, имеет свои феномены, способные утратить всякого любопытного, дерзающего рассматривать оные. Если верить философам, что человек состоит из двух стихий: добра и зла, — то Емелька Пугачев бесспорно принадлежал к редким явлениям, к извергам, вне законов природы рожденным; ибо в естестве его не было и малейшей искры добра, того благого начала, той духовной части, которые разумное творение от бессмысленного животного отличают. История сего злодея может изумить порочного и вселить отвращение даже в самих разбойниках и убийцах. Она вместе с тем доказывает, как низко может падать человек и какую адскую злобою может быть преисполнено его сердце. Если бы деяния Пугачева подвержены были малейшему сомнению, я с радостью вырвал бы страницу сию из труда моего"). Пушкин сопроводил ее такими саркастическими словами, которые избавляют нас от необходимости искать в его поэме дорогую многим дихотомию добра и зла: "Политические и нраво-учительные размышления, коими г.Броневский украсил свое повествование, слабы и пошлы и не вознаграждают читателей за недостаток фактов, точных известий и ясного изложения происшествий" (9, ч. 1, с. 392).

Примечания:

- ¹ О словесной теме см.: Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 30-31.
- ² Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 17-ти тт. [Репринт издания]. М., 1994, т. 5. Поэмы 1825-1833, с. 135. Далее ссылки на это издание в тексте.
- ³ Коплан Б. Полтавский бой Пушкина и оды Ломоносова. IN: Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII - XXXIX. Л., 1930, с. 113-121.

-
- ⁴ Цитирую по: Серман И.З. Художественная проблематика и композиция поэмы "Полтава". IN: А.С.Пушкин. Статьи и материалы. Уч. зап. Горьковского госуниверситета им. Н.И.Лобачевского. Вып. 115. Горький, 1971, с. 25-40, перепечатана в: Пушкинский сборник. Вып. 1. Иерусалим, 1997, с. 46-47.
- ⁵ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Изд. подгот. Н.В.Королева, М.Г.Альтшуллер. Л., 1979, с. 468-492.
- ⁶ Там же, с. 470.
- ⁷ Там же, с. 491.
- ⁸ Там же, с. 88.
- ⁹ Пушкинский сборник. *ibid.*, с. 44.
- ¹⁰ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 471-472.
- ¹¹ См. об этом подробнее: Серман И.З. Поэтический стиль Ломоносова. М.-Л., 1966, с. 75-84.
- ¹² Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959, т. 8, с. 699.
- ¹³ *Ibid.*, с. 707-710.
- ¹⁴ *Ibid.*, с. 732.
- ¹⁵ *Ibid.*, с. 698.
- ¹⁶ *Ibid.*, с. 701.
- ¹⁷ *Ibid.*, с. 702.
- ¹⁸ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 104.
- ¹⁹ Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987, с. 221.
- ²⁰ Абрамович С. Пушкин в 1833 году. Хроника. М., 1994, с. 472.
- ²¹ См.: Пушкинский сборник, *ibid.*, с. 38.

S.Bocharov (Moscow)

Возможные сюжеты Пушкина

Возможные сюжеты Пушкина — это не те сюжеты, которые Пушкин хотел написать и не написал, каких у него было много. Это обозначение внутренней темы Пушкина, ведущей нас в некий пушкинский философский центр, в котором сходятся поэзия и история, мысль Пушкина об истории. Кстати, эта филологическая тема вдруг обрела остроту сейчас, в конце XX века, когда итоги века побуждают к пересмотру путей: что было бы? В популярной ныне формулировке: история в сослагательном наклонении. И вот пушкинские слова — “Не говорите: иначе нельзя было быть” — можно брать эпиграфом к статье А. Солженицына *“Русский вопрос” в конце XX века*. Бывают странные сближения.

Итак — возможность. Возможность как тоже реальность особого рода и ее сильнейшее присутствие в мире Пушкина — вот тема. Возможность не мечта. Возможность не иллюзия. Не нечто, что только мыслится. Возможность существует, хотя и особым образом: философия знает это уже с Аристотеля, который поэзию определял по этому признаку — как говорящую не о действительном, а о возможном, — и поэтому она философичнее истории.

Вот Онегин произносит странные слова, увидев впервые Татьяну: “Я выбрал бы другую, когда б я был, как ты, поэт”. Эта странная реплика с ее роковыми последствиями для меня — эмблема темы. Именно она 15 лет назад побудила меня придумать термин “возможный сюжет” — в аппарате литературной теории такого термина нет. Сейчас я хочу расширить тему и сформулировать ее во множественном числе: “возможные сюжеты Пушкина”, отправным же пунктом взять заметку о “Графе Нулине”.

Иосиф Бродский как-то сказал Ахматовой: “Главное — это величие замысла”. Ахматова любила это вспоминать. В “Графе Нулине” — поэме —

Пушкин посмеялся над величием замысла, о нем мы знаем только из заметки, написанной 5 лет спустя. Но величие замысла остается. Тут такой сознательно организованный разрыв между замыслом и осуществлением, тем, что было на входе, и что оказалось на выходе, что никогда ведь не догадались бы мы о замысле, о его размахе, имея только текст поэмы, не позаботься автор оставить нам это свидетельство 5 лет спустя, а он позаботился. Для теории творчества это единственный в своем роде пример такого произведения, из текста которого до такой степени невозможно вывести исходный замысел. “К Лукреции Тарквиний новый Отправился, на все готовый”. Но поди догадайся, какого размаха за этим мысль.

Он полностью скрыл величие замысла. Скрыл его таким образом, что перевел в несоизмеримые масштаб и материал. Свел мировую историю в точку, затерянную в российской глуши, “к нулю”. Гора родила мышь — он этого и хотел. Но затем своим комментарием, в шутку тоже, эту гору восстановил. Гора — это мысль о том, как происходит история. Только что закончен “Борис Годунов”. Известно — к знаменитому “Народ безмолвствует” он шел те самые 5 лет, что и от “Графа Нулина” к заметке о “Графе Нулине”. Кричал же — “ай да сукин сын!” — совсем другой концовке; да, наверное, и не концовке, а всей трагедии; надо, кстати, представить эту картину во всей ее полноте, пройдя по строчкам письма Вяземскому: “Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын!” Перечел ее вслух, один, то есть исполнил ее перед самим собой, как перед публикой, и бил в ладоши, как публика. Это было первое исполнение.

Вопрос о двух финалах имеет к нашей теме отношение. Стоит их сопоставить шаг за шагом, строчку за строчкой — вот где нужно “медленное чтение”. Эти последние строки — диалог боярина Мосальского с народом. “Народ в ужасе молчит” на его сообщение — эта первая реакция на новое злодеяние есть уже в редакции 1825 г. — и на это следует от боярина: “Что ж вы молчите? кричите...” Теперь ответ за народом — и тут развилка. В 1825 году он не выдержал своего молчания: *молчит*, а потом опять *кричит*. Точнее, просто безвольно-физически отзывается, “как эхо” (Ст.Рассадин) на вложенное в него Мосальским. Пять лет спустя он не только подтвердил свое молчание, но возвел его в степень: он не молчит, он *безмолвствует*. Это ведь уже не то же самое.

В описании события у Карамзина совмещаются обе возможности пушкинского финала: “Тысячи воскликнули, и рязанцы первые: “Да здравствует же отец наш, государь Димитрий Иоаннович!” Другие еще безмолвствовали в изумлении”. Это не пушкинское безмолвие, но развилка пушкинского решения здесь наглядно присутствует. В сознании автора была эта развилка. Первая развязка 1825 г. отвечала типичной ситуации русской истории — и, кстати, у Карамзина в описании этих событий воцарения Лжедмитрия поведение народа (который так и именуется коллективно, как у Пушкина, *народ*) отвечает скорее этой развязке; второй финал означал пре-

одоление этой типичности. Он преобразил трагедию «величественным впечатлением», как сформулировал вскоре Фарнгаген фон Энзе и повторил за ним Белинский, — преобразил почти чудесным образом (впечатление чуда поддерживается полной нашей неизвестностью о происхождении чудесной ремарки, не оставившей никакого следа поправки в рукописи и никакого авторского свидетельства).

В своих последних статьях Ю.М.Лотман пришел от Пушкина к общей теме о ходе истории и назвал эту тему «Клио на распутье». Ретроспективный, как бы естественный взгляд на прошлое из настоящего находит в нем то, что ведет к настоящему результату — «иначе нельзя было быть», как говорил Пушкин, не соглашаясь с этим взглядом на историю. Он 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 остановилась на таком распутье перед самым финалом, отчего зависел весь ее смысл. Слово сам этот Народ остановился на длительное раздумье — на 5 лет — и только в самый последний момент надумал безмолвствовать (в неуследимый момент, поскольку новый финал неизвестно откуда взялся сразу в печатном издании). История в трагедии была на распутье, и сама трагедия вместе с ней была на распутье: как происходит история, так и процесс художника, — они почти приравнены у Пушкина.

Заметкой о «Графе Нулине» Пушкин ввел в сопоставление две истории: политическую историю громких имен и неслышно идущую историю обыкновенных людей. И в основании громкой римской истории было, выходит, частное происшествие, которое в будущем за такую единственно истинную массовую человеческую историю будет признавать Лев Толстой — против истории великих людей.

Одновременно же с Пушкиным в новой французской историографии происходила смена взгляда на историю в этом направлении: от политической истории имен и событий — к истории общества и народа. Эта смена взгляда продолжается и в XX веке — вплоть до школы «Анналов». В России учеником и эпигоном этих течений стал Николай Полевой, решивший, по Пушкину, «приноровить систему новейших историков и к России». Но Пушкин встал на защиту политической истории Карамзина от Полевого, а сквозь Полевого оспорил и подавляющий принцип исторических закономерностей у Гизо. Пушкин хотел видеть историю гибким взглядом: он знал, что такое «сила вещей», но не хотел остаться при истории закономерностей.

Происхождение формулы «сила вещей» у Пушкина ждет исследования. Очевидно лишь, что происхождения она французского. Б.Г.Реизов в книге о французской романтической историографии показал, что это ее постоянная формула — *la force des choses* — «основное понятие доктрины». Почему-то Реизов при этом не связал эту французскую формулу с пушкинской «силой вещей», и её французское происхождение единственный, кажется, раз, отмечено было Набоковым в комментарии к 10-й главе, где она названа

пушкинским галлицизмом: “Но скоро *силою вещей* Мы очутились в Париже”.

Другой, сильнейший случай действия формулы — в официальной записке “О народном воспитании”, где сказано о событиях 14 декабря, что они обнаружили “необъятную силу правительства, основанную на силе вещей”. Здесь у Пушкина это понятие указывает на некое непреходящее обстоятельство русской истории (оно и в наши дни действительно действует), включает в себе заряд иррационального фатализма. И та французская историография больше всего была озабочена отделить свой принцип закономерностей от фатализма; в фатализме сразу же обвинила новую школу “доктринеров” любимица Пушкина мадам де Сталь.

Пушкин в отношении к доктрине Гизо как будто близок мадам де Сталь: доктрина в его изложении принимает черты логического детерминизма и фатализма. Связь мыслей в пушкинской заметке о 2 томе истории Полевого, мне кажется, еще не распутана. Там он довольно сложно спорит с Гизо. У Гизо “одна алгебраическая формула” объясняет европейскую историю. По Пушкину, она верна для “остальной Европы” и неверна для России, история, которой требуется “другая формула”, — начало пути к нарождающейся славянофильской идее. Мысль философско-историческая сходится здесь у Пушкина с мыслью национально-исторической, и логику этого сочетания мыслей еще предстоит понять. Ибо тут же у Пушкина: “Горе стране, находящейся вне европейской системы!” При этом контекст такой — две фразы подряд: “История новейшая есть история христианства. Горе стране, находящейся вне европейской системы!” Позже в знаменитом письме к Чаадаеву он напишет: думаете ли вы, что будущий историк поставит нас вне Европы? Это особое существование вне Европы его волнует очень сложно и как европейца, и как национального мыслителя. В том же письме Чаадаеву: мы вынуждены были вести совершенно особое существование (*une existence tout-a-fait a part*), которое, оставив нас христианами, сделало совершенно чуждыми христианскому миру. Не европейскому миру только, а и христианскому миру. Европейскому христианскому миру. Обратим еще внимание на фразу о греческой церкви в письме Вяземскому (3 августа 1831: тот же спор с Чаадаевым): “она остановилась и отделилась от общего стремления христианского духа”.

Очень сложный контекст идей, еще не распутанный. Алгебраическая формула для западной истории. “Но провидение не алгебра”. Можно как будто вывести так: у них — алгебраическая формула, у нас — Провидение как сила, действующая как бы поверх исторических закономерностей. Провидение как категория исторической мысли Пушкина отделяется от всякого рода закономерностей математического и механического порядка как духовная, “умная” категория — и неожиданно сближается с незаконномерным понятием случая, “мощного, мгновенного орудия провидения”. В этой пушкинской картине, столь же поэтической, как и философско-исторической, Провидение действует в истории как живая духовно-стихийная сила, кото-

рой “нет закона”, как ветру, орлу, сердцу девы и, наконец, поэту: Дух дышит где хочет, и Провидение действует так же (“Зачем кружится ветр в овраге?” — этого программного отрывка еще надо будет коснуться).

Независимые переключки в истории мысли убедительнее всего. Вот одна из нашей сегодняшней современности — высказывание С.С.Аверинцева о Пушкине, интересно сближающееся по эпитету с пушкинским определением случая: “Пушкин стоит на переломе отношения к античности как к образцу и как к истории, отсюда его мгновенная исключительность. Такова же и веймарская классика”, т.е. Гете. Что это значит и почему — мгновенная исключительность? Прекрасная формула, ее еще надо будет продумывать. Это значит, что Пушкин хоть и явился, конечно, следствием какой-то литературной эволюции, но не простым, “закономерным”, так сказать, ее результатом, а вспышкой, солнечным взрывом, т.е., по-пушкински, в ходе литературных закономерностей он возник как счастливый случай. Это можно обосновать научно, филологически, а не оставить риторическим восклицанием, — замечание Аверинцева и есть такое кратчайшее обоснование по близкому ему как филологу-классику признаку отношения Пушкина к античности. (Сам Пушкин, кстати, спрашивал о таких чудесах в истории литературы: “Каким чудом посреди сего жалкого ничтожества” во Франции XVII в. “вдруг явилась толпа истинно великих писателей?”).

На тему случая как орудия Провидения и заметка о “Графе Нулине”. Случай — непредсказуемое действие человека — насилие и реакция на него Лукреции или Натальи Павловны. Надо ли рассуждение Пушкина так понимать, что от пощечины верной жены мог измениться весь ход истории? Нет, ведь он решил пародировать здесь не только Шекспира, но и саму историю. В политическом воздухе в дни, когда писалась поэма-бүфф, стояли эти вопросы. Странное сближение состояло в том, что поэма писалась точно синхронно восстанию, о котором он не знал, но ведь то, что дни — критические, знал, шутил в междударствие. Люди эпохи, пережившие только что Наполеона и утратившие в новое время средневековый религиозный взгляд на историю, верили в сильное действие как в решающий механизм событий. Идея случая оказывалась на пересечении — столкновении религиозно-провиденциального и иррелигиозно-волюнтаристского образов истории и могла служить тому и другому. В декабристских кругах считали, что сильное действие, как бы та самая пощечина, все может решить.

Ю.М.Лотман приводит пример из показаний на декабристском процессе: когда дворовые убили в Грузии в том самом 1825 г. полновластную фаворитку Аракчеева Настасью Минкину и ждали после этого отставки самого Аракчеева, А.А.Бестужев сказал в своем кругу, «что решительный поступок одной молодой девки производит такую важную перемену в судьбе 50 миллионов». Пушкин на это вскоре ответит «необъятной силой правительства, основанной на силе вещей».

В том же 1826 г. Тютчев написал свое «14-е декабря 1825». Трудно сопоставлять лирическое стихотворение и официальную записку. Но — можно:

сила пушкинского афоризма говорит о том, что это не просто официальная формула. Историческая оценка итога события «необъятной силой правительства» у Пушкина очень близка — тютчевской:

О, жертвы мысли безрассудной,
Вы уповали, может быть,
Что хватит вашей крови скудной,
Чтоб вечный полюс растопить.

Едва, дымясь, она сверкнула
На вековой громаде льдов,
Зима железная дохнула —
И не осталось и следов.

Вряд ли Пушкин разделит бы этот железно-фаталистический взгляд на то же событие. И не только по личной связи своей с несчастными жертвами безрассудной мысли:

Народ, чуждаясь вероломства,
Поносит ваши имена —
И ваша память от потомства,
Как труп в земле, схоронена.

Тютчев не ездил на Голодай искать этот «труп в земле» — Пушкин ездил. Но не только лично он стоял к событию ближе. Две поэтически-философские реакции — разные. Тютчевский «вечный полюс» — физический, внеисторический. Пушкинская сила вещей — сила историческая и в качестве таковой способная действовать неодинаковым образом в разных пушкинских текстах: она была динамической силой, когда привела нас в Париж, и она же затем себя обнаружила тормозящей силой (тормозящей свободные следствия своего же действия). Пушкинский исторический фатализм — это проблема, он есть как полюс мысли («делать было нечего» — одна из любимых пушкинских повествовательных формул), но в гибком соотношении с иным полюсом свободного действия и внезапной непредсказуемости («случай»). Можно оценить эту гибкость, поставив рядом железный тютчевский фатализм во взгляде на то же событие.

Если теперь подвести итог «двойной пародии», по объяснению Пушкина в заметке о «Графе Нулине», то это — двойная пародия на Шекспира и на историю, но также на обе историографические концепции — абсолютный детерминизм и абсолютный индетерминизм, отдающий историю во власть индивидуального произвола и случая (пощечина верной жены). Случай, Судьба, Провидение. Если начать разбираться, как эти силы действуют у Пушкина и как они различаются, то окажется, что *судьба* близка к античному Року, но это понятно, а что интереснее — *случай* ближе к христианскому Провидению. Три эти силы действуют в мире Пушкина в гибком соот-

ношении. Исполнение слова «судьба» исключительно разнообразно и представляет целый спектр, в границах которого судьба сближается с Провидением, но никогда с ним не совпадает. Пушкинская картина мира имеет философскую структуру, в которой судьба и Провидение играют роль ориентиров как ее соотносительные — языческий и библейско-христианский — полюсы. Есть пример у Пушкина, когда полюсы эти замещают один другого прямо в тексте, последовательно в работе над текстом занимают то же место, но обстоятельствами, в которых происходила эта взаимозамена, как раз и размежевываются. Одно из кульминационных мест в «Медном всаднике»:

Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка Неба над землей?

Во втором беловом (цензурном) автографе, представленном на высочайшую цензуру царю, последний стих звучит иначе: «*Насмешка Рока над землей*». Редакция, очевидно, автоцензурная, в которой поэма была напечатана посмертно Жуковским и затем воспроизводилась во всех изданиях, вплоть до 1935 г., когда «насмешка Неба» была восстановлена С.М.Бонди по первому (болдинскому) беловому автографу.

Н.В.Измайлов, упоминая авторские поправки в цензурном автографе, говорит, что они незначительны. Вряд ли с этим можно согласиться в этом случае. Причина пушкинской автоцензуры понятна. Рискованное в этом контексте «Небо» заменяется гладким общелитературным «Роком». А.Е.Тархов писал о «ситуации Иова» в «Медном всаднике», не останавливаясь, впрочем, на этих строках поэмы. Но если книга Иова, по выражению А.Е.Тархова, «пошла в дело» при создании «петербургской повести», то прежде всего она находится «в деле» в этих строках.

Об отражении аргументов Иова в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный...» писал Д.Д.Благой (проклятие дня рождения и ночи зачатия). Он отметил, что если в традиционных одах-переложениях (Ломоносов и др.) текстом-источником была речь Бога к Иову, то Пушкин в стихотворении воспроизводит ропот Иова. Однако позже в «Езерском», прологе к «Медному всаднику», Пушкин воспроизводит и аргументы Бога. Вернее, не аргументы, а логику аргументов Бога. «Зачем крутится ветр в овраге?»

20 лет назад мне пришлось на ум, что в источнике этой странной поэтической конструкции Пушкина — книга Иова. В 1985 г. я опубликовал эту догадку, с некоторым анализом, в своей книге «О художественных мирах» (с. 109). В 1991 г. в 24 выпуске Временника Пушкинской комиссии ту же догадку высказал А.Ильичев; на меня он не сослался — видимо, не читал, и для меня это ценно как подтверждение объективности наблюдения.

В 1832 г. — год «Езерского» — Пушкин собирается переводить Иова и выписывает буквы еврейского алфавита. Это внешнее подтверждение. Но,

как обычно, он не пошел традиционным путем переложения и подражания, он пошел путем лирическим. И путем теоретическим: согласно логике вопросов-ответов Бога Иову он строил свою теорию творчества. Потому что этот стихотворный вопрос — “Зачем крутится ветер в овраге” — вопрос теоретический, это его теория творчества. Как Господь в библейской книге, поэт на требование к нему объяснить его творческое намерение в ответ не объясняет ничего и на вопрос отвечает вопросами — серией вопросов, ведущих от ветра — через орла и сердце девы — к поэту. Логика этих вопросов, как и в “Иове”, есть парадокс и несомненно она соотносится с парадоксами, из которых целиком состоит речь Бога к Иову. Ветер и орел как свободные аргументы поэта унаследованы Пушкиным от ломоносовской “Оды, выбранной из Иова”. То есть они наследуются от “Иова” через Ломоносова. Но у Ломоносова библейские парадоксы сглажены, сняты, благообразно перетолкованы:

Возмог ли ты хотя однажды
Велеть ранее утру быть
И нивы в день томящей жажды
Дождем прохладным напоить,
Пловцу способный ветер направить,
Чтоб в пристани его поставить...

Ср. о дожде в библейской книге и о ветре у Пушкина. “Кто хлябям люющимся отверзает проток и проводит громоносным тучам стезю, — оросить землю, где нет людей, и пустыню, где не обитает никто...” (пер. С.С.Аверинцева). Этот дождь, — комментирует переводчик, — “проливается не на разгороженные поля людей, где он нужен..., а на безбрежную и безлюдную степь”. Ему так же “нет закона”, как пушкинскому ветру, бесцельно крутящемуся в овраге, когда его дыханья жадно ждет корабль в недвижной влаге — вопреки Ломоносову и в согласии с парадоксальной логикой ответа Господа Иову — как поэту и как Провидению в заметке об истории Полевого. “Гений — парадоксов друг”. Таков Господь в библейской книге и поэт у Пушкина.

В двух родственных поэмах — «Езерском» и «Медном всаднике» — таким образом, «ситуация Иова» охвачена поэтом фрагментарно, конечно, но с обеих сторон. «Насмешка Неба над землей» отвечает ей со стороны «петербургского Иова» (А.Е.Тархов). «Кто есть сей, кто Промысл мрачит...?» — первые слова ответа Господа Иову. Страшная догадка Евгения «мрачила Промысл», что и вызвало в цензурной рукописи замену христианского слова язгческим. Поэма у Пушкина так и осталась с Роком на месте Неба в этой строке, и когда он вновь обратился к тексту в 1836 году, то этого места назад не вернул, так что по канонам текстологии можно было бы рассматривать эту автоцензуру как последнюю волю автора. Но в результате парадоксальным тоже образом цензурная рукопись вызвала в 1833 г.

высочайшие нарекания как раз концентрацией языческих мотивов вокруг Петра, «Того, чьей волей роковой...» (роковой! — это слово тоже было царем отмечено), что создавало образ языческой государственности («кумир!»). «Того» — с заглавной буквы в тексте (как и — «стоял Он...»), что порождало двусмысленное обожествление «кумира» с табуированным именем (являющимся только в именовании его дела — «град Петров», «на площади Петровой»). Внешним образом «насмешка Рока» корреспондировала с «волей роковой» и всеми сродными мотивами, однако первоначально исправленная «насмешка Неба» вносила иное противоречащее им напряжение. Эквивалентная по форме замена лишь выявляла неэквивалентность двух соотносящихся понятий по существу.

Последнее — актуальность дня сегодняшнего.

“Знание о возможном в прошедшем времени” — так недавно было сформулировано в одной статье. Что было бы, если бы Николай II не отрекся, а Ленин был арестован Временным правительством летом 1917 года? — виртуальные конструкции как актуальная и популярная тема конца XX века.

Историк Ю. Каграманов пишет: “Плоские люди, убежденные, что история сослагательного наклонения не имеет, лишены способности воспринимать событие прошлого как живое, “совершающееся на глазах”.

Уже была упомянута статья А. И. Солженицына “Русский вопрос” в конце XX века”, с которой он в 1994 г. вернулся в отечество. Бывают “странные сближения”; при чтении этой статьи приходит странное сближение с пушкинской заметкой о “Графе Нулине” — это взгляд на русскую историю за 400 лет “по линии упущенных возможностей внутреннего развития”. Этим внутренним развитием общества государство российское систематически пренебрегало ради внешнего расширения и ненужного нам участия в европейских делах. Если альтернативные гипотезы, которые ныне в ходу, относятся, главным образом, к истории нашего века, то солженицынская гипотеза захватывает гораздо глубже. Это во-первых; а во-вторых, — она гораздо острее, поскольку касается пересмотра самых славных фактов нашей глубокой истории. Конечно, пушкинская заметка — пародия на историю, здесь же — очень серьезный взгляд на нее. Но Солженицын тоже предлагает представить картину такого развития, при котором вся наша история “была бы не та”. И эта гипотетическая история вдруг оказывается без Петербурга (и всего петербургского своего периода) и без Отечественной войны 1812 года: “А еще эта безумная идея раздвоения столицы... Отечественной войны могло и не быть! — всей ее славы, но и всех ее жертв — если бы не ошибки Александра”. Значит, и “Войны и мира” бы не было, как и “Медного всадника”. Слишком многого бы не было, чтобы можно было представить такую картину даже гипотетически, если считать при этом, что это была бы история получше, чем она получилась. Настолько многого, что, кажется, как бы и ничего бы не было, что мы имеем в истории и культуре.

Ю.Каграманов по поводу высказанной западными историками догадки, что без американской революции, которой могло бы не быть, не было бы и Французской революции, замечает, что «здесь мы столкнемся с таким объемом последствий, охватить который никак не сможем. И останется просто “отключить” воображение». Подобным образом отключается воображение при гипотезе о русской истории без Петербурга и 1812 года. Но вывод статьи А.И.Солженицына о том, что с 1917 года мы заново и крупно платим за все ошибки нашей истории, невозможно оспорить.

В общем, “Не говорите: иначе нельзя было быть”, — этот пушкинский тезис мог бы составить эпитафию к статье Солженицына. И такие странные сближения и переключки Пушкина с философской и исторической мыслью XX века — не единичный случай; примеры могут быть представлены.

R.Giuliani (Rome)

**"Песня Миньоны" Гете
в лирике Пушкина и Вяземского**

(Перевод с итальянского А. Ямпольской)

Тема "Гете и русская литература" широко исследовалась и обсуждалась в русском литературоведении. Среди многочисленных работ, посвященных данной проблеме, особняком стоят две монографии, предлагающие ее исчерпывающий анализ и десятилетия спустя так и остающиеся непревзойденными (см.: Литературное наследство, тт. 4-6, М., 1932; В.М.Жирмунский. Гете в русской литературе. М., 1937). Однако, масштабы и значимость этой темы столь велики, что существующие работы не только допускают, но и предполагают новые исследования, стремящиеся углубить ее отдельные аспекты или сделать новые обобщения. Так, в настоящей статье анализируется, как трансформировалась и преобразовывалась "песня Миньоны" в поэтических произведениях Пушкина и Вяземского.

Стихотворение "Mignon", открывающее III-ю книгу "Годов учения Вильгельма Мейстера" (Wilhelm Meisters Lehrjahre), было написано Гете в Веймаре в 1783-1784 гг. для романа "Театральное призвание Вильгельма Мейстера" (Wilhelm Meisters theatralische Sendung); в 1785 г. оно было опубликовано в новом романе, впоследствии автор включил его в собрание своих поэтических произведений в раздел "Баллады". "Песня Миньоны", как стало принято ее называть, отражающая страстное желание поэта посетить Италию (сбывшись которому было суждено лишь в 1786 г.), в эпоху романтизма пользовалась огромной популярностью: на протяжении многих десятилетий ее цитировали, переводили; стилизовали, ей подражали. Отмеченное строгой гармонией стихотворение, состоит из 3-х строф по 6 стихов каждая: пять "длинных", написанных пятистопным ямбом и одного "короткого", написанного трехстопным ямбом (5-ый стих)¹. Из трех строф, посвященных

родной земле (das Land), дому (das Haus) и пути (der Weg) гетевской героини, предметом для многочисленных опытов стилизации и литературных реминисценций стала прежде всего первая строфа², точнее, первая строка стихотворения, исполненная необычной поэтической силой. Образ Италии как земного рая, воплощения роскошной южной красоты, один из великих мифов европейской литературы эпохи романтизма — песня Миньоны обрела в русской литературе особо счастливую судьбу, дав жизнь мотиву, пользовавшемуся огромной и даже чрезмерной популярностью. Впервые переведенная на русский язык в 1818 г. В.А. Жуковским под названием "Мина" ("Я знаю край! там негой дышит лес, Златой лимон горит во мгле древес..."), песня Миньоны удостоилась чести увидеть в рядах своих переводчиков Тютчева, Шервинского и Пастернака³. Достоевский неоднократно цитировал ее в своих произведениях, а в 1881 г. она стала эпонимическим сюжетом рассказа И.Л. Леонтьева-Щеглова⁴.

Из множества русских поэтов, подхвативших первую строку стихотворения ("Kennst du das Land, wo die Zitronen Blühn"), мы остановимся только на Пушкине и Вяземском. Тому есть ряд причин. Прежде всего, первые стихи песни, уже превратившиеся в "традиционную формулу романтического томления"⁵, встречаются в их произведениях неоднократно и не являются эпизодическими изолированными цитатами; кроме того, используя эту формулу в различных случаях, оба поэта преследуют различные цели и соотносят ее с различными странами. Наконец, будучи, по словам Ю.М. Лотмана, настолько близки, что им неизбежно пришлось пойти расходящимися путями⁶, эти два поэта занимают весьма далекие друг от друга позиции в широком спектре возможностей символической интерпретации и экспрессивного потенциала гетевской формулы.

Пушкин переработал и стилизовал первый стих песни Миньоны в 1821-1830 гг.: в первый раз в оставшемся незавершенным лирическом стихотворении "Кто видел край..."⁷ (1821), состоящем из четырех октав, написанных пятистопным ямбом:

Кто видел край, где роскошью природы
 Оживлены дубравы и луга,
 Где весело шумят и блещут воды
 И мирные ласкают берега,
 Где на холмы под лавровые своды
 Не смеют лечь угрюмые снега?
 Там некогда, [мечтаньем упоенный],
 Я посетил дворец уединенный... (см. II, 50)⁸.

Как показал Жирмунский, Пушкин сливает цитату из Гете со стилизацией того же стихотворения, выполненной Байроном в повести в стихах "Абидосская невеста" (The Bride of Abydos, 1813 г.: "Know ye the land where the cypress and the myrtle are emblems of deeds that are done in their clime?"). В пушкинском стихотворении на гетевскую основу накладываются байро-

новские стилемы и приемы, почерпнутые им, кроме того, в повести "Гяур" (The Giaour): повторения ("где", "где"), восклицания, обращения, риторические вопросы, поэтическое перечисление красот природы, идентификация поэта с лирическим героем, переход от единственного ко множественному числу в вопросе: Миньона обращается к Вильгельму, Байрон же обращается к читателям⁹. Подобно Гете и Байрону, Пушкин не называет воспеваемую им страну. Из атрибутов "Land", восхваляемой в первой строфе "Mignon" (лимон, апельсин, зефир, голубое небо, мирт и лавр, стоящие в единственном числе из-за метонимии), Пушкин, явно стремящийся обрисовать конкретный пейзаж, оставляет лишь лавр и упоминание о густой тенистой зелени. В "Абидосской невесте" описание средиземноморской природы относится не к Италии (в которой Байрон в то время еще не бывал), а к греческому архипелагу. Пушкин также называет "золотым пределом" (II строфа) не Италию, а Крым — край, восхищавший поэта своими красотами и пышной южной природой. Гетевскую формулу отличало то, что ее можно было в равной степени относить к землям, лежащим на одной широте, но на разной долготе: Байрон применяет ее к Греции, Пушкин к Крыму, а позднее, в 40-е годы, А.К.Толстой к Украине ("Ты знаешь край, где все обильем дышит...").

Оставляя замысел какого-либо произведения Пушкин, имел обыкновение использовать особо дорогие ему строки в других сочинениях¹⁰; не удивительно, что мы можем встретить образы и выражения, уже использованные в "Кто видел край...", в элегии "Таврида", написанной в апреле 1822 г. и посвященной воспоминаниям о пребывании в Гурзуфе (19 августа-5 [?] сентября 1820 г.). Элегия также оказалась незавершенной, сохранились ее наброски. В ней гетевский мотив ностальгии по южным краям соседствует с эпиграфом, заимствованным из "Фауста". Однако Пушкин не просто механически повторяет свои стихи, а развивает тему. Край, воспеваемый в "Тавриде", как и прежде, Крым, с которым автора связывают живые личные воспоминания:

...Счастливый край, где блещут воды,
Лаская пышные брега,
И светлой роскошью природы
Озарены холмы, луга... (II, 104)

Поэт подхватит лирическую тему Крыма в поэме "Бахчисарайский фонтан" (1821-1823 гг.), в которой вновь будут использованы октавы "Кто видел край..." и "Тавриды"¹¹

Гетевская формула снова возникает в произведениях Пушкина, относящихся ко второй половине 20-х годов, — в трех незаконченных лирических отрывках, интерпретация которых, возможно как раз из-за их незавершенности, всегда была нелегкой задачей. Первый и самый знаменитый — "Кто знает край...", сочиненный между 1827 и 1828 гг. Только теперь Пушкин точно отвечает на вопрос Миньоны: да, край "лимонных рощ в цвету" это "Италия золотая", миф поэтического и духовного мира поэта, воспетый в

XLIX строфе I главы "Евгения Онегина", которой было посвящено не-сметное множество исследований. Однако сейчас нас интересует то, как в произведениях Пушкина преобразовывался популярный гетевский мотив. Вернемся к тексту данного отрывка.

Ему предпосланы два эпитафия: первый — "Kennst du das Land..."¹² — начальный стих песни Миньоны, идеально соответствующий итальянской теме стихотворения. Второй гласит: "По клюкву, по клюкву, по ягоду, по клюкву...". Среди документов, собранных П.В. Анненковым для книги "Материалы для биографии Пушкина", было обнаружено примечание, полностью объясняющее второй эпитафия. Его следует соотносить с ходившим в то время анекдотом об очаровательной графине Марии Александровне Мусиной-Пушкиной¹³ (1801-1853), в которую, по свидетельству Вяземского, поэт был влюблен¹⁴. Согласно этому анекдоту, вернувшись из путешествия по Италии, Мусина-Пушкина почувствовала непреодолимое желание поесть клюквы. Эпитафия явно выражают желание поэта противопоставить южную и русскую природу через контрастирующие образы средиземноморских цитрусовых и северных ягод.

Второй эпитафия, звучащий как детская считалка (возможно, во время Пушкина так оно и было)¹⁵, с незначительными изменениями воспроизводит первую строку-припев северо-русской народной песни (Псков, Новгород, Ярославль), повествующей о том, как крепостные крестьянки ходят по ягоде¹⁶. Соотнесение эпитафия с капризом прекрасной дамы, свидетельствует об иронической интонации поэта, в пользу чего говорит также фрагмент варианта VII главы "Евгения Онегина" — "Альбом Онегина" (1827), написанный в тот же период. В нем клюква используется в значении "выдумка", "басни", "притворство":

Я не люблю княжны S.L.!
Свое невольное кокетство
Она взяла себе на цель,
Короче было б взять за средство.

Чего же так хотелось ей?
Сказать ли первые три буквы?
К-Л-Ю - клю... возможно ль, клюквы! (У, 456)¹⁷.

VI

Еще Анненков отмечал, что ироническая интонация поэта при сочинении стихотворения "Кто знает край..." сходит на нет. Действительно, в тексте нет ни ироничного тона, ни намеков на женские капризы. Напротив:

Кто знает край, где небо блещет
Неизъяснимой синевою,
Где море теплою волной
Вокруг развалин тихо плещет;

Где вечный лавр и кипарис
 На воле гордо разрослись;
 Где пел Торквато величавый;
 Где и теперь во мгле ночной
 Адриатической волной
 Повторены его октавы;
 Где Рафаэль живописал;
 Где в наши дни резец Кановы
 Послушный мрамор оживлял,
 И Байрон, мученик суровый,
 Страдал, любил и проклинал?

Героиня стихотворения оглядывается вокруг:

...И ничего перед собой
 Себя прекрасней не находит.
 Стоит ли с важностью очей
 Пред флорентийскою Кипридой,
 Их две... и мрамор перед ней
 Страдает, кажется, обидой.
 Мечты возвышенной полна,
 В молчанье смотрит ли она
 На образ нежный Форнарины
 Или Мадонны молодой,
 Она задумчивой красой
 Очаровательней картины...

Скажите мне: какой певец,
 Горя восторгом умиленным,
 Чья кисть, чей пламенный резец
 Предаст потомкам изумленным
 Ее небесные черты?
 Где ты, ваятель безымянный
 Богини вечной красоты?
 И ты, харитою венчанный,
 Ты, вдохновенный Рафаэль?
 Забудь еврейку молодую,
 Младенца-бога колыбель,
 Постигни прелесть неземную,
 Постигни радость в небесах,
 Пиши Марию нам другую,
 С другим младенцем на руках (III, 53-54).

Написанный четырехстопным ямбом отрывок состоит из четырех частей. Первая (15 стихов) посвящена описанию Италии, в котором вновь встречаются отдельные "канонические" атрибуты литературного стереотипа: лавр и кипарис, блещущее синевой небо, море, плещущее вокруг развалин. В отли-

чие от "Миньоны", здесь, как и в стихотворении 1821 г., вопрос обращен к неопределенному обезличенному собеседнику ("Кто"); из элементов, указывающих у Гете на Италию, сохранены синее небо и лавр, символ славы. Пушкин отказывается от мирта, символа любви, заменяя его на кипарис, символ скорби, но чаще — символ бессмертия¹⁸. Гетевской двучленной формуле "любовь-слава" Пушкин предпочитает "слава-бессмертие". Описание природных красот Италии завершается в 6-м стихе, после чего следует гораздо более близкое сердцу поэта описание Италии — страны искусства, колыбели выдающегося расцвета поэзии, живописи и скульптуры, которых по антономазии обозначают Тассо, Рафаэль и Канова¹⁹. Италия как питомник искусств, край, щедро дарящий художнику вдохновение, где ступала нога Байрона ("мученик суровый"). Во второй части стихотворения (одна строфа из 4 стихов) вновь проходит тема счастливого края ("рай") и начинает звучать русская тема: Людмила, русская красавица, посещает Италию. В ее образе, в третьей и четвертой частях (из 9 и 18 стихов соответственно), Россия берет реванш над Италией: красавица пленяет "сынов Авзонии" и увлекает за собой "их пестры волны". Образ русской девушки, которая покоряет своей красотой старинных порабитителей скифов, прозвучит позднее в лирическом стихотворении С.П.Шевырева "В альбом", написанном на карнавале 1830 года, возможно, в альбом княгини Зинаиды Волконской.

Пушкинская Людмила не просто *femme fatale*, но и ипостась абсолютной красоты, которая, "куда ни возведи взор", не находит ничего совершеннее себя. Красота ее превосходит красоту произведений искусства, знаменитых медийской Венеры — "флорентийской Киприды", Форнарины и Мадонны Рафаэля.

Мимоходом заметим, что это одно из первых пушкинских произведений, в которых появляется тема статуи, широко разработанная в более поздних сочинениях поэта²⁰. Вероятно, присутствие этой темы в стихотворении "Кто знает край..." можно связать с Гете, у которого статуи родного дома Миньоны оживают и обращаются к молоденькой героине²¹.

Пятая часть отрывка (15 стихов) целиком посвящена образу Людмилы и апофеозу ее красоты. Обращая к читателю риторический вопрос, поэт вопрошает, способен ли живописец или скульптор передать "небесные" черты красавицы, и бросает вызов Рафаэлю, призывая его забыть Богоматерь, "еврейку молодую", и написать "другую Марию, с другим младенцем на руках"²². Этот богоухольственный призыв обрывает текст, оставившийся, как раз из-за последних стихов, неизданным до 1916 г.

Традиционно Людмила-Мария идентифицируется с Мусиной-Пушкиной. Однако завершающий стихотворение образ "светской" мадонны с трудом согласуется с предваряющим его воплощением абсолютной красоты, равно как и с образом капризной графини. На самом деле икона Богоматери воплощает совсем иные ценности, помимо допустимой, но отнюдь не обязательной идеальной красоты.

В 1827-28 гг. мысли Пушкина были неотрывно обращены к декабристам, что доказывают, помимо прочего²³, два стихотворения 1827 г.: "Послание к узникам" и "19 октября 1827 г.". В исследовании об анонимном адресате "Посвящения" к поэме "Полтава" (1828) Лотман соглашается с гипотезой, согласно которой адресат посвящения — Мария Николаевна Раевская (1807-1863)²⁴, жена декабриста С.Г.Волконского, была предметом юношеской платонической любви поэта²⁵.

Однако в 1827 г. ситуация коренным образом изменилась: для Пушкина путешествие с Раевскими по Кавказу и Крыму отошло в далекое прошлое, он созрел как поэт и как человек и пережил ссылку в Михайловское. С другой стороны, двадцатилетняя Мария уже присоединилась к мужу, посланному в Сибирь на каторгу. Своего малолетнего сына Николая, рожденного 2 января 1826 г.²⁶, она доверила заботам свекрови и золовок. В последний раз поэт встретился с Раевской в Москве, где она останавливалась на пути из Петербурга в Сибирь. 26 декабря 1826 г. ее невестка, Зинаида Волконская, устроила в ее честь прощальный вечер. На этом грустном вечере был, как известно, и Пушкин²⁷. С тех пор Раевская перестала быть для поэта лишь дорогим воспоминанием юности; по мнению Лотмана, благодаря "привычному романтическому биографическому мифотворчеству"²⁸ в литературном (но не в биографическом) плане поэт возводит ее в ранг музы-вдохновительницы, высокой вечной любви.

Согласно гипотезе, выдвинутой М.А.Цявловским²⁹, Пушкин работал над текстом стихотворения "Кто знает край" с ноября 1827 по март 1828 г. Для Волконских эти месяцы были по-настоящему трагичны. В феврале 1828 года умер маленький Николай, которого мать оставила в Петербурге дабы избавить его от тягот путешествия. Пушкин узнал об его смерти даже прежде несчастной матери, до которой страшная весть дошла лишь в начале 1829 г. Реакция поэта была для него совершенно необычна: по просьбе генерала Раевского он сочинил эпитафию, при жизни автора остававшуюся неопубликованной, а позже высеченную на камне над могилой младенца, погребенного в Петербурге в Александро-Невской Лавре:

В сиянье, в радостном покое,
У трона вечного творца,
С улыбкой он глядит в изгнание земное,
Благословляет мать и молит за отца. (III, 88).

Несчастное дитя запечатлено в ней в позе младенца Иисуса, раздающего благословения. Поэт отправил эпитафию Раевской, откликнувшейся на нее горячим чувством благодарности. Это печальное событие могло оказать влияние на редактирование поэтического фрагмента. Завершающий образ "иной Марии" с иным младенцем на руках мог иметь не богохульственный, а трагический, героический характер, также являть "Мадонну с младенцем" — Марию Раевскую³⁰ с сыном на руках, которому, как и сыну "еврейки молодой", суждено было стать невинной жертвой зла этого мира.

В конце 1826 г., незадолго до отъезда в Сибирь, Раевская заказывает художнику П.Ф. Соколову (1791-1848) свой портрет с сыном на руках; по ее просьбе были выполнены две копии портрета — одну она увезла с собой в Сибирь, вторую оставила золовке, Софье Григорьевне Волконской³¹. Столь необычный заказ скорее всего и подтолкнул Соколова к избранному иконографическому решению: не светский семейный портрет, а композиция, на которой "другая Мария", одетая в платье эпохи Возрождения, с полными скорби глазами, поддерживает сидящего у нее на коленях младенца. Сюжет картины не только трактуется как "Мадонна с младенцем", но и напрямую отсылает к Рафаэлю. Небольшая акварель Соколова содержит множество рафаэлевских элементов: мать сидит, ребенок у нее на коленях смотрит в другую сторону; жест младенца, держащего ручку посередине материнской груди; черты его лица, напоминающие младенца с "Мадонны в кресле" (1514). В то время "Святое Семейство" Рафаэля (Мадонна с Младенцем и безбородым Иосифом, 1506) уже находилось в Эрмитаже; по-видимому, именно ему соколовская акварель обязана многими решениями: поза и черты Младенца, а также жест, которым он дотрагивается до материнского покрова. Пушкин был близким другом Софьи Волконской и часто бывал в ее петербургском доме на Мойке (куда сам поэт переедет осенью 1836 г.), следовательно, он несомненно видел акварель Соколова, которого высоко ценил как художника и которому в 1830-е гг. заказал свой портрет³². Как К.С.Петров-Водкин оставил искусству советскую "Мадонну с младенцем" — картину "1918 г. в Петрограде" (1920), так акварель Соколова и загадочный заключительный образ пушкинского фрагмента словно создают новый вариант тысячелетнего сюжета: декабристскую "Мадонну с младенцем". В пользу связи образа Богоматери с Раевской говорит также мотив, звучащий и в "Кто знает край...", и в стихотворении "Буря" ("Ты видел деву на скале...", 1825 г., опубл. в 1827 г.), в котором о деве, застывшей на скале во время бури, говорится: "Но верь мне: дева на скале Прекрасней волн, небес и бури" (II, 161). Если, согласно мнению отдельных исследователей³³, образ "девы на скале" был вдохновлен Раевской, возвращение в "Кто знает край..." к мотиву девы, превосходящей своей красотой весь окружающий мир (в данном случае, искусство), могло быть связано с тем же источником вдохновения.

Небесполезно обратить внимание на даты. В феврале 1828 г. умирает сын Раевской, в апреле-мае 1828 г. отношение Пушкина к Мусиной-Пушкиной уже весьма критическое³⁴. 12 июня поэт пишет лирическое стихотворение "Не пой, красавица, при мне...", традиционно связываемое с образом Раевской³⁵, воспоминание о которой, по всей видимости, жило в душе поэта во время завершения работы над "Кто знает край...". Трактовка завершающего образа стихотворения в декабристском ключе помогает понять, почему на этом текст обрывается: возможно на грациозный образ графини наложился, как в кино, героический и печальный образ Волконской. Неожиданное отклонение от темы слишком далеко увело поэта от изначального замысла стихотворения и от намеченных эпитафиями рамок.

В другом поэтическом отрывке, написанном почти одновременно со стихотворением "Кто знает край...", поэт вновь подхватывает и перерабатывает гетевскую формулу, иначе отвечая на риторический вопрос Миньоны. Как писал Б.В.Томашевский, "тема стихотворения" не оставляла Пушкина, по-видимому "не оставляла мысль противопоставить апельсины [sic] клюкве"³⁶. Воздав должное краю лимонов, теперь, независимо от капризов Мусиной-Пушкиной, поэт обращается к странам, контрастирующим с Италией³⁷. Рукопись свидетельствует о трудной и мучительной работе над текстом (шесть стихов различных размеров). Гетевский зачин помогает создать конт-раст между южными странами и описанным реальным пейзажем:

Я знаю край: там на берега
Уединенно море плещет —
Безоблачно там море блещет ·
На опаленные луга —
Дубрав не видно — степь нагая
Над морем стелется одна. (III,40)

Неизвестно, какой "край" имел ввиду поэт, в любом случае это не Италия и не Крым: нагая степь и пустынный пейзаж совсем не типичны для пушкинских образов этих земель.

В 1830 г. Пушкин вернется к тексту "Кто знает край...", включив девять его стихов в другое стихотворение, также оставшееся незавершенным и при жизни автора не публиковавшееся. Как всегда при столкновении с неопубликованными произведениями Пушкина, подготовка текста к изданию поставила ряд серьезных вопросов, касающихся филологической реконструкции текста, т. е. пересмотра вариантов, понимания замысла автора и т.п. Вот почему исследователи предложили разные прочтения и, следовательно, различные варианты этого поэтического отрывка³⁸. Приведем текст, изданный в 1934 г. под редакцией Томашевского. Отрывок озаглавлен "Когда порой воспоминанье...", написан он был осенью 1830 г. в Болдине:

Когда порой воспоминанье
Грызет мне сердце в тишине
И отдаленное страданье
Как тень опять бежит ко мне ·
Когда людей повсюду вида
В пустыню скрыться я хочу
Их слабый глас возненавида
Я забываюсь и лечу
Не в светлый край где небо плещет
Неизъяснимой синевой
Где море теплою волной
На мрамор ветхий тихо плещет
И лавр и темный кипарис

На воле пышно разрослись
 Где пел Торквато величавый
 Где и теперь во мгле ночной
 Повторены пловца октавы
 Адриатической волной³⁹.

Стремлюсь привычною мечтой
 К студенным северным волнам,
 Меж белоглавой их толпою
 Открытый остров вижу там,
 Печальный остров — берег дикой
 Усеян дикою брусникой
 Увядшей тундрою покрыт
 И хладной пеною подмыт.
 Сюда порою приплывает
 Отважный северный рыбак
 Здесь мокрый невод расстилает
 И свой разводит он очаг.
 Сюда погода волновая
 Загонит утлый мой челнок... (см. III, 204)

Текст состоит из двух частей. Первая описывает тяжкие страдания лирического героя, огорченного воспоминаниями, отдавшего печали, уходящей корнями в далекое прошлое. Он бежит от шума и тщетной светской суеты, находя приют во сне, который вначале определяется через отрицание, через свою зеркальную противоположность ("Я забываюсь и лечу Не в светлый край где небо блещет..."). Этот другой край — анти-Италия: образ чудесного края встает перед читателем благодаря цитированию первых девяти стихов стихотворения "Кто знает край..", которые в рукописи записаны не полностью: иногда по первым словам стиха, иногда — сокращенно⁴⁰ или в частично измененной форме. Пушкин, — писал Томашевский, — "уничтожает мадригальное стихотворенье, изымая из него стихи и вставляя его в новое стихотворение иных настроений. Образ вводится только для того, чтобы его вытеснил какой-то другой образ меньшей внешней привлекательности"⁴¹. Это объяснение представляется несколько минималистским.

На самом деле, девять стихов — это очень много, если поэт всего лишь стремится указать на нереальную страну, куда он не позволяет себе нестись даже в фантазиях, на антипод реальной земли, видения которой не оставляют его ("привычной мечтой"). В самоцитате Италия упоминается прежде всего благодаря красоте ее природы, единственная отсылка к ее искусству — образ Тассо, октавы которого распевает лодочник. Этому итальянскому пейзажу, на котором гордо возвышаются лавр и кипарис, и где в нескольких строках дается яркая цветовая палитра (синева неба, белизна мрамора, темная зелень лавра и кипариса), противопоставлен блеклый пейзаж второй части, во всем противоположный пышной средиземноморской при-

роде: там волны теплые, а здесь студеные; берег дикий и пустынный — печальный остров, покрытый брусникой, тундра. К этой бесплодной земле пристаёт одинокий северный рыбак и разводит огонь. Единственные насыщенные цвета в общей неяркой цветовой гамме пейзажа (волны и тундра) — красный цвет брусники и зарево пламени. Во второй части вертикальные элементы отсутствуют, все расположено по горизонтали, а это у Пушкина означает смерть. Завершает отрывок образ утлого челна, который непогода гонит к пустынному острову.

Этому отрывку посвящено тонкое и интересное исследование Анны Ахматовой. Ахматова дважды указывает на загадочность текста и на то, как трудно понять его глубинный смысл⁴². В северном пейзаже второй части стихотворения Ахматова видит остров Голодай, прозванный Островом декабристов, расположенный к северу от Васильевского острова, в устье Невы. В пушкинскую эпоху ходили слухи, что именно там были погребены тела пятерых казненных декабристов⁴³. Согласно хорошо документированной гипотезе Ахматовой, этот текст следует соотносить с декабристской темой: Пушкин разыскивал на острове место, где были безымянно захоронены казненные бунтовщики⁴⁴.

Принятие этой гипотезы стало бы еще одним аргументом в пользу предлагаемого прочтения заключительного образа "Кто знает край..." в "декабристском" ключе. Эти два произведения, столь далекие друг от друга по вдохновению и атмосфере, обнаруживают множество общих элементов, среди которых стихи об Италии — лишь первый элемент, сразу же бросающийся в глаза. Возвращение к декабристской теме в стихотворении "Когда порой вспоминаешь..." может также объяснить, почему Пушкин включил в столь скорбное и безутешное стихотворение именно отрывок из "Кто знает край...". Кроме того, в обоих отрывках северные ягоды указывают на русскую природу и противопоставлены золотым плодам средиземноморской природы: край, где цветут лимоны, и край, где растет брусника.

Как утверждает Ахматова, теперь Пушкин готов пожертвовать памяти декабристов даже свою самую потаенную мечту — мечту об Италии⁴⁵. Один из вариантов стиха "в пустыню скрыться я хочу" звучал так: "хотел в пустыню я бежать"; выше поэт начал, а затем зачеркнул исправление: "Чуж" — в чужбину⁴⁶. В январе 1830 г. он во второй раз тщетно испрашивает у Бенкендорфа позволения посетить Францию и Италию⁴⁷; теперь, зачеркнув слово "чужбина", он словно физически стирает мечту узнать край "лимонных рощ в цвету".

А для князя Петра Андреевича Вяземского, про которого Пушкин писал в черновых набросках: "Счастливый Вяземский, завидую тебе" (II, 85), получить разрешение на выезд не составило никакого труда. В отличие от друга, он бывал в Италии неоднократно и подолгу, хотя само по себе это, конечно, никак не связано напрямую с успешной разработкой им итальянской темы. По словам Н.Каухчишвили: "поездки в Италию не оказались для его [Вяземского — Р. Дж.] поэзии, условной и зачастую академической, столь же значимыми, как для многих других авторов, в

Хорошо известно, что произведения Пушкина и Вяземского полны взаимных переключек — образов, мотивов, форм отдельных жанров и произведений. В 1816 г. Вяземский пишет стихотворение "К итальянцу, возвращающемуся в отечество" ("Под небом голубым Италии прекрасной..."), обращенное к певцу (некоему Ратти⁴⁹), намеревавшемуся вернуться на родину; в 1826 г. Пушкин откликнется на первую строку стихотворения в элегии "Под небом голубым страны своей родной...", посвященной недавно ушедшей Амалии Ризнич⁵⁰. Как отмечалось, в конце двадцатых годов отдельные пушкинские темы переходят в произведении Вяземского, где их развитие продолжается и в тридцатые годы⁵¹. По-видимому, в их круг можно включить и стилизацию первых строк песни Миньоны. Жирмунский лишь вскользь упоминает об отголосках на песню Миньоны, прозвучавших в поэзии Вяземского: "В одном стихотворении Вяземский использовал песню Миньоны для эффектного смешения русских стихов с общеизвестным немецким припевом"⁵², — и потому цитирует первую строфу стихотворения "Kennst du das Land?" (1836) русского поэта. В действительности же тема эта гораздо шире, чем мог предположить Жирмунский.

Вяземский вернется к итальянской теме в стихотворении "Флоренция" (конец 1834 г.), написанном в его первом долгожданном путешествии по Италии, во время остановки во Флоренции по пути в Рим. Состоящий из четырех строф, текст (октавы, написанные четырехстопным ямбом) словно возвращает нас к мотивам пушкинского стихотворения "Кто знает край...". Это не удивительно, поскольку Вяземский, близко знавший Пушкина, мог читать и его наброски, первые варианты стихотворений. То, что он был знаком с "Кто знает край...", достоверно известно из письма той же Мусиной-Пушкиной, писавшей мужу в 1842 г.⁵³: "Wiasemsky m'a long temps parlé de toi, il m'a promis le poëme клюква, que Pouchkin a fait pour moi"⁵⁴.

"Флоренция" открывается традиционным откликом на вопрос Миньоны — не в вопросительной, а в утвердительной форме, в манере, которую Жуковский использовал в первом русском переводе песни, а Пушкин — в отрывке "Я знаю край; там на берега..." (1827).

∨

Ты знаешь край! Там льется Арно,
Лобзая темные сады;
Там солнце вечно лучезарно
И рдеют золотом плоды.
Там лавр и мирт благоуханный
Делеет вечная весна,
Там город Флоры соимянный
И баснословный, как она...
.....
...Там речь — поэзии напевы,
Я с упоеньем им внимал;
Но ничего там русской девы
Я упоительней не знал.

Она, и стройностью красивой,
И яркой белизной лица,
Была соперницей счастливой
Созданий хитрого резца.
Канова на свою Психею
При ней с досадой бы смотрел,
И мрамор девственный пред нею
Стыдясь, завистливо тускнел...⁵⁵

Гетевский "Land", обретший устойчивый русский эквивалент "край"⁵⁶, в поэтической практике мог обозначать не только страну, но и город. Так, Адам Мицкевич прилагает гетевскую формулу к Неаполю (Do N***, Wezwanie do Neapolu, 1830), а Вяземский в данном случае относит ее ко Флоренции⁵⁷.

В соответствии с литературным канонами для Вяземского знаками итальянской среды являются тенистые рощи, сияющее солнце, золотистые плоды, лавр и мирт (I строфа); последние три компонента особенно тесно связаны с первой строфой песни Миньоны. Во II строфе к красотам природы добавляются красоты искусства: шедевры живописи и скульптуры. И все же, как и пушкинский лирический герой, лирический герой Вяземского вынужден признать, что "в краю, где льется Арно", он не нашел ничего восхитительнее юной русской красавицы. Две заключительные строфы отданы ее прославлению: дева даже прелестнее, чем "Психея" Кановы. Вспомним строки "Кто знает край...", где благодаря своей гармоничной задумчивой красе Людмила побеждает в споре с "флорентийской Кипридой" ("Их две... и мрамор перед ней Страдает, кажется, обидой"). Вяземский трижды возвращается к образу мрамора, в первый раз названному "белый", а ниже, в IV строфе, "паросский". Пушкин в отрывке 1827-28 гг. также дважды использует слово "мрамор", который в одном из вариантов стиха "послушный мрамор оживлял" определяется прилагательным "паросский"⁵⁸.

Во "Флоренции" тема разворачивается так же, как и в стихотворении Пушкина "Кто знает край...": сначала чудесный край воспевается за красотой его природы, затем за красотой его искусства (квинтэссенция которой — скульптура и живопись), следом возникает образ юной русской красавицы, соперничающей с творениями Кановы и побеждающей их. Похвала северной красе не заходит столь далеко, как у Пушкина, — до сравнения с Пресвятой Девой, — и в целом имеет меньший вес. Как представляется, в этом стихотворении Вяземский возвращается к гетевской формуле через подражание "Кто знает край..." — подражание, граничащее с плагиатом.

В 1836 г. Вяземский озаглавит одно из своих стихотворений по начальным словам немецкого оригинала песни Миньоны: "Kennst du das Land?" Однако и здесь, решаясь процитировать стих в оригинале (чего, кстати, не делали остальные русские поэты), Вяземский находит своего предшественника в Пушкине, который в одном из вариантов первой строки "Кто знает край..." предпочел оставить вопрос Миньоны так, как он звучал⁵⁹.

Стихотворению Вяземского предшествует эпитафия — "Kennst du das Land, wo blüht Oranienbaum?" ("Знаешь ли ты край, где цветет Ораниенбаум?"), слегка измененная первая строка песни Гете. Смысл всего стихотворения связан с каламбуром Oranienbaum — Orangenbaum (апельсин): первое слово — топоним, название царской резиденции, расположенной километрах в сорока от Петербурга у Финского залива, напротив Кронштадта.

Ораниенбаум, начиная с 1831 г., был летней резиденцией великого князя Михаила Павловича и его супруги, великой княгини Елены Павловны, урожденной принцессы Вюртембергской (1806-1873). История резиденции непроста. Ее изначальное ядро (включая два больших пруда и судоходный канал, соединявший ее с морем) было сооружено с воистину царским размахом князем А.Д.Меншиковым, фаворитом сначала Петра Великого, а после его смерти Екатерины I. Вслед за опалой Меншикова имение было конфисковано, обстановка и внутреннее убранство вывезены, а само имение отдано в распоряжение Адмиралтейской коллегии (1736)⁶⁰. В 1743 г. ему суждено было стать официальной летней резиденцией великого князя Петра Федоровича, будущего Петра III, и его супруги, будущей Екатерины II. В ее правление в усадьбе построили дворцы, павильоны, подсобные и гидравлические сооружения, был также переработан проект архитектуры двух садов — верхнего и нижнего. Все это было сделано благодаря работе архитекторов — Джованни М.Фонтана, Бартоломео Растрелли, Антонио Ринальди⁶¹ (спроектировавшего Китайский Дворец, считающийся одним из самых выдающихся его произведений); художников — С.Торелли, С.Бароцци, Д.Питтони, Д.Мадджотто, Г.Дициани и др.; а также мастеров, большинство из которых были итальянцы⁶². В парке разместили мраморные и бронзовые статуи, закупленные в Италии⁶³, — копии с знаменитых грекоримских оригиналов (среди которых Медицейская Венера, упоминаемая Пушкиным в стихотворении "Кто знает край..."). Ораниенбаум дал свое имя и герб (золотой апельсин на серебряном поле) городу, который постепенно вырос у него под боком⁶⁴.

Со свойственным ему пристрастием к диссонансу Вяземский решает на смелую семантическую инверсию гетевской формулы, переместив край, воспетый Миньоной, почти на 20 градусов широты, на 60-ю параллель, где находятся Санкт-Петербург, Упсала, Осло:

Kennst du das Land, где фимиамом чистым
Упоены воздушные струи,
Где по холмам прохладным и тенистым
Весна таит сокровища свои?
Где негой роз и блеском их румянца
Ковры лугов пестреют и цветут
И где срослись и золото померанца,
И зелени душистый изумруд?

Kennst du das Land, где север смотрит югом,
 Роскошно свеж, улыбочиво красив,
 И светлый брег зеленым полукругом
 Спускается на голубой залив?
 Там всё цветет, там всё благоухает!
 Счастливый мир волшебства и чудес!
 И на душу там что-то напевает
 Златые дни полуденных небес...⁶⁵

"Kennst du das Land?" — стихотворение-оксюморон: теперь "край лимонных рощ в цвету" — Россия. Окрестностям Петербурга, наделенным в поэзии Пушкина чертами русского севера, здесь приписываются признаки, указывающие на их южный характер. Происходит это в первых двух строфах, отличающихся насыщенный колоритом и бесспорно южным характером: золото апельсина, голубизна залива, изумруд зелени, буйство природы — "там всё цветет, там всё благоухает". В III строфе обнаруживается северный характер природы, храма искусства и науки, места, где отдыхает душа. Подобно весталке, здесь царит молодая и прекрасная женщина, Елена Павловна, которая "с раздумьем на лице" созерцает закат, окрашивающий все вокруг в пурпур и золото. Развивая метафорический образ небесных тел, поэт сравнивает эту "богиню молодую" со звездой, спустившейся в Россию из другого северного созвездия. Она — покровительница науки и искусства, получающая ангельское благословение ("И ангел ей несет благословенья")⁶⁶. Ораниенбаум — воплощение красоты и мира, обитель искусства и вдохновения. Аналогия с Италией усугубляется повтором в начале первых четырех строф гетевского зачина ("Kennst du das Land, где фимиамом чистым...", "Kennst du das Land, где север смотрит югом...", "Kennst du das Land, гнездо орлов и грома...", "Kennst du das Land, где пурпуром и златом...") и тем, что поэт обращается к Ораниенбауму так, как было принято обращаться к Италии: "Волшебная страна! Предместье рая". В последней строке, повторяя восклицание Миньоны, лейтмотив гетевской песни, — "Dahin! Dahin" (Туда! Туда) — автор призывает поэта В.А.Жуковского и художника К.П.Брюллова, названных "наш Торкват" и "наш Тициан", посетить храм искусства и мысли, на страже которого стоит "муза вдохновенный" поэзии и живописи. Как следует уже из эпитафия, это стихотворение — дивертисмент, построенный вокруг удачного каламбура, восхищенное поэтическое посвящение (лишенное малейшего намека на подобострастие, учитывая высокое социальное положение автора) очаровательной хозяйке дома, нежные черты которой К.П.Брюллов запечатлел на портрете в полный рост, написанном в Риме в 1830 г.⁶⁷

Помимо словесной игры, на которой основано все стихотворение, оно, как нам кажется, затрагивает один из глубинных вопросов русского национального самосознания. Стремясь дать высокий положительный образ весьма своеобразной российской реальности, автор стихотворения "Русский бог" (1828) — "вероятно, самой страшной филиппики, когда-либо брошенной

против режима Николая I⁶⁸ — решает использовать итальянскую парадигму и для описания природы, и для описания художественной и духовной атмосферы Ораниенбаума. Образы классической традиции представляются поэту наиболее подходящими для прославления дарований очаровательной и радушной хозяйки — Елены Павловны, представляемой то в образе весталки, то в образе музы, то в образе языческой богини. В Ораниенбауме "север смотрит югом" не только из-за красоты его природы, не только из-за того, что все здесь пронизано итальянским звучанием — архитектура, живопись, внутреннее и внешнее убранство. Сей счастливый уголок "смотрит югом", потому что царящая в нем культура по происхождению западная — будь она классическая или возрожденческая (эпитеты "наш Торквато" и "наш Тициан"). Оценивая художников, Вяземский пользуется меркой, которую дает ему итальянское искусство.

Как же отвечают два друга-поэта на вопрос Миньоны?

В ранних произведениях Пушкина край "лимонных рощ в цвету" — это Крым, самая южная из земель, в которых довелось побывать поэту. Начиная со второй половины двадцатых годов, край "лимонных рощ" совпадает, в соответствии с ожиданиями Миньоны, с Италией литературного мифа, обителью чистого духа, куда страстно стремится поэт ("Кто знает край..."). Таким он останется и впоследствии, когда поэт откажется от итальянской мечты в пользу печального зрелища края, где растет клюква и где похоронены декабристы ("Когда порой воспоминанье..."). В последнем поэтическом отрывке гетевская формула вновь обозначает Италию и в то же время по контрасту — Россию. Русский север, несущий в себе невыносимую тяжесть трагедии декабристов, не является тем "светлым краем, где небо блещет", а лавр и кипарис растут "на воле"⁶⁹. И хотя теперь Пушкин из любви к жестокой российской действительности готов отказаться от Италии, этот край сокровищ природы и искусства, несмотря на его недостижимость, по-прежнему служит для поэта источником и основой его духовного мира.

В 1834 г. Вяземский в стихотворении "Флоренция" также отметит, что край "лимонных рощ в цвету" — это Италия. Двумя годами позже, играя со стереотипом, он переворачивает его с ног на голову в "Kennst du das Land?", соединяя страну лимонов с уголком России через "операцию", ставшую возможной не в последнюю очередь благодаря "итальянскому" характеру воспетого "края". Италия с ее многовековым искусством и культурой дает Вяземскому меру отсчета того, насколько высоко может подняться Россия даже там, где вместо лимонов цветет Ораниенбаум.

Помимо каламбура и элемента игры здесь скрыт коренной, важнейший вопрос русской культуры — вопрос национального самосознания. Применимы ли к России те же культурные параметры, связанные с наследием греко-римской античности и Возрождения, что и к западно-европейским странам? Или в России они иные, или должны быть иные? Может ли Россия отказаться от западной культурной модели? В том же году (1836) публикация первого "Философического письма" дала понять общественному мнению, что

ответом П.Я.Чаадаева на последний вопрос было решительное "нет". 160 лет спустя, на пороге третьего тысячелетия, Россия вновь ставит перед собой тот же вопрос — без присущей Вяземскому легкости и с совершенно иным трагизмом¹⁰.

Примечания:

- 1 О структуре стихотворения см.: В.М.Жирмунский. Стихотворения Гете и Байрона "Ты знаешь край? ..." ("Kennst du das Land?.." — "Know Ye the Land?.."). Idem. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979, с. 412-418.
- 2 "Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn, Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, Kennst du es wohl? Dahin! Dahin! Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!" — "Ты знаешь край лимонных рощ в цвету? Где пурпур королька прильнул к листу, Где негой Юга дышит небосклон, Где дремлет мирт, где лавр заморожен? Ты там бывал? Туда, туда, Возлюбленный, нам скрыться б навсегда..." (пер. Б.Пастернака).
- 3 См.: В.М.Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., 1981, с. 498. Пастернаковский перевод включен и в недавно вышедшую антологию "Мастера поэтического перевода. XX век". СПб., 1997, с. 295-296.
- 4 См. И.Л.Леонтьев-Щеглов. Миньона. IN: Музыка в русской прозе (вторая половина XIX в.). М., 1991, с. 181-198. О влиянии Миньоны на образ Нелли из "Униженных и оскорбленных" Достоевского см.: В.М.Жирмунский. Гете в русской литературе, *ibid.*, с. 524.
- 5 В.М.Жирмунский. Гете в русской литературе, *ibid.*, с. 112. ✓
- 6 См. Ю.М.Лотман. Аутсайдер пушкинской эпохи. IN: О поэтах и поэзии. СПб., 1996, с. 506.
- 7 Недавно С.Фомичев подготовил новое издание текста, существенно отличающееся от академического издания Пушкина; см.: С.А.Фомичев. "Кто видел край, где роскошью природы...". IN: Неизданный Пушкин. Новые тексты стихотворений А.С.Пушкина. СПб., 1996, с. 7-11. Анализируя стихотворение Пушкина, мы будем опираться на текст, изданный Фомичевым.
- 8 Здесь и ниже нумерация (арабские и римские цифры) соответствуют тому и странице издания: А.С.Пушкин. Полн. собр. соч. В 10-ти тт. Л., 1977-1979.

- ⁹ См.: В.М.Жирмунский. Гете в русской литературе, *ibid.*, с. 112-113; *Idem.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978, с. 100-106; *Idem.* Стихотворения Гете и Байрона "Ты знаешь край?..." ("Kennst du das Land?.." – "Know Ye the Land?.."), *ibid.*, с. 418-425.
- ¹⁰ См. Б.В.Томашевский. Пушкин. М., 1990 (2-ое изд.), т. II, с. 112.
- ¹¹ См. *ibid.*, с. 126-127.
- ¹² Цитируя по памяти, Пушкин ошибся и написал "Konnst"; см.: В.М.Жирмунский. Гете в русской поэзии. IN: Литературное наследство. М., 1932, т. 4-6, с. 555.
- ¹³ См. написанный М.М.Даффингером (1790-1849) портрет графини, урожденной княгини Урусовой. IN: Портретная миниатюра XVIII-XIX веков из собрания Государственного музея А.С.Пушкина. СПб., 1997. Илл. 123, 124.
- ¹⁴ См.: М.А.Цявловский. К истории стихотворения "Кто знает край, где небо блещет..." (Пушкин и гр. М.А.Мусина-Пушкина). IN: *Idem.* Статьи о Пушкине. М., 1962, с. 371.
- ¹⁵ К сожалению, проверить эту гипотезу научно не удалось, хотя русские лингвисты и фольклористы, к которым мы обращались с этим вопросом, были единодушны в определении типологии выражения.
- ¹⁶ "По ягоду клюкву, подснежную крупку... По ягоду по клюкву, по хорошу, крупку.." IN: В.Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.-М., 1881 (М. 1979), т. II, с. 122. Клюква применяется как в кулинарии, так и в медицине. Богатая витамином С, она является важным элементом кухни русского севера. Сбор клюквы имел большое значение для экономики, поскольку крепостные крестьяне платили оброк клюквой, которую затем везли на продажу, в том числе и в южные районы России. Сезон сбора клюквы открывается 15 сентября по григорианскому календарю. В Финляндии есть очень похожая народная песня, которую поют до сих пор. Благодарю за эти сведения проф. Ю.Рылова.
- ¹⁷ Благодарю С.Шварцбанда за это указание, не встречающееся в использованной мной литературе. Слово "клюква" не включено даже в: Словарь языка Пушкина. В 4-х тт. Под ред. М.А.Цявловского. М., 1956-1961.
- ¹⁸ См.: J.Chevalier, A.Cheerbrant. *Dizionario dei simboli*, t. I, Milano, 1988. (4-ое изд.), pp. 281-282.

- ¹⁹ В вариантах упоминаются также Петрарка и Перуджино, см. Б.В.Томашевский. Из пушкинских рукописей. IN: Литературное наследство, т. 16-18, М., 1934, с. 311.
- ²⁰ См. Р.О.Якобсон. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. IN: Idem. Работы по поэтике [пер. с английского]. М., 1987, с. 153.
- ²¹ "Und Mramorbilder stehn und sehn mich an: Was has man dir, du armes Kind getan? (пер. Пастернака: "И изваянья задают вопрос: "Кто эту боль, дитя, тебе нанес?")
- ²² Здесь словно слышен отклик на два стихотворения Е.А.Баратынского: "С чужим ребенком на руках" ("Когда, печатью вдохновений...", 1826) и "Мою супругу молодую С младенцем тихим на руках..." ("Судьбой наложенные цепи...", 1827).
- ²³ См.: Ю.М.Лотман. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960-1990. "Евгений Онегин". Комментарии: СПб., 1995, с. 118.
- ²⁴ Дата рождения Раевской точно неизвестна: скорее всего, это 1807 г., хотя отдельные источники указывают 1805 г. См. Л.П.Гроссман. Раевские и "Бахчисарайский фонтан". IN: Пушкин. Исследования и материалы, т. III, М., 1960, с. 90.
- ²⁵ См.: Ю.М.Лотман. Посвящение "Полтавы". IN: Idem. Пушкин, *ibid.*, с. 253-264. В статье приведена библиография по данному вопросу. Того же мнения придерживается Гроссман, см. Л.П.Гроссман. У истоков "Бахчисарайского фонтана". IN: Пушкин. Исследования и материалы, т. III, *ibid.*, с. 88-89. В работе В.М.Есипова "Скажите мне, чей образ нежный..." ("К проблеме "утаенной любви") утверждается, что эти строки посвящены А.А.Олениной (IN: Московский пушкинист, т. IV, М., 1997, с. 90-102). О Раевской см. также: В.В.Вересаев. Спутники Пушкина. В 2-х тт. М., 1993, т. 1, с. 228-234.
- ²⁶ См.: Записки княгини Волконской. Чита, 1960, с. 116.
- ²⁷ См.: там же, с. 47-51. В этом источнике (с. 121) указывается иная дата вечера — 27. XII.1826.
- ²⁸ См.: Ю.М.Лотман. Посвящение "Полтавы", *ibid.*, с. 264.
- ²⁹ См. М.А.Цявловский. К истории стихотворения "Кто знает край, где небо блещет...", *ibid.*, с. 376-378.
- ³⁰ Еще П.О.Морозов в 1916 г. идентифицировал "Марию" с Раевской, ис-

- ходя при этом из совсем других соображений. См.: М.А.Цявловский. К истории стихотворения "Кто знает край, где небо блещет...", *ibid.*, с. 373-374.
- ³¹ См.: Московская изобразительная Пушкиниана. Авторы-составители Л.И.Вуич, Е.В.Муза, Е.В.Павлова. М., 1986 (2-ое изд.), с. 94-95.
- ³² См. Л.А.Черейский. Пушкин и его окружение. Л., 1989 (2-ое изд.), с. 409.
- ³³ См.: Л.П.Гроссман. Раевские и "Бахчисарайский фонтан", *ibid.*, с. 94.
- ³⁴ См.: М.А.Цявловский. К истории стихотворения "Кто знает край, где небо блещет...", *ibid.*, с. 378.
- ³⁵ См.: Л.П.Гроссман. Раевские и "Бахчисарайский фонтан", *ibid.*, с. 99.
- ³⁶ См.: Б.В.Томашевский. Из пушкинских рукописей, *ibid.*, с. 307.
- ³⁷ См.: Б.В.Томашевский, *ibid.*, с. 307.
- ³⁸ См. текст академического издания Пушкина (III, 204); тексты, опубликованные в 1925 г. Томашевским (Б.В.Томашевский. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990, с. 37-38) и в 1934 г. (*Idem.* Из пушкинских рукописей, *ibid.*, с. 309-313, включающее фототипию рукописи) и публикацию под редакцией П.О.Морозова, приведенную Томашевским в его книге: Пушкин. Работы разных лет, *ibid.*, с. 36-37.
- ³⁹ В черновике последнего стиха нет: его добавил Томашевский, потому что "его требует рифма и синтаксис". IN: Б.В.Томашевский. Из пушкинских рукописей, *ibid.*, с. 312.
- ⁴⁰ См. черновик: "[*Не в светлый край где и Низья Где теп На мрамор ветхий тихо плещет И лавр и тем ки На воле пыш разрослись Где пел Т Где и теперь м-н Повторены пловца октавы*]" IN: Б.В.Томашевский. Из пушкинских рукописей, *ibid.*, с. 312.
- ⁴¹ Б.В.Томашевский, *ibid.*, с. 312.
- ⁴² См.: А.Ахматова. Пушкин и Невское взморье. *Idem.*, Стихи и проза. Л., 1976, с. 515-516.
- ⁴³ В 1963 г. Ахматова не ручалась за достоверность этих сведений, хотя Мария Раевская в мемуарах, написанных в конце 50-х годов XIX века,

приводит их как абсолютно достоверные (См. Записки княгини М.Н.Волконской, *ibid.*, с. 44).

⁴⁴ См. А.Ахматова. Пушкин и Невское взморье, *ibid.*, с. 521. Кроме того, Ахматова предполагает, что, учитывая сходство части текста (стихи 19-26) с онегинской строфой, это могло быть не самостоятельное сочинение, а строфа "Евгения Онегина" (*ibid.*, с. 522).

⁴⁵ См.: *ibid.*, с. 516, 521.

⁴⁶ Б.М.Томашевский. Из пушкинских рукописей, *ibid.*, с. 309.

⁴⁷ См. письмо к А.Х.Бенкендорфу от 7.I.1830 (X, 207-208).

⁴⁸ N.Kauchsichswili. L'Italia nella vita e nell'opera di P.A.Vjazemskij. Milano, 1964, p. 239.

⁴⁹ См.: *ibid.*, p. 5.

⁵⁰ См.: Г.М.Фридлиндер. Поэтический диалог Пушкина с П.А.Вяземским. *Idem.* Пушкин, Достоевский, "Серебряный век". СПб., 1995, с. 268.

⁵¹ См.: там же, с. 259.

⁵² В.М.Жирмунский. Гете в русской литературе, *ibid.*, с. 114.

⁵³ Князю А.М.Горчакову, второму мужу Мусиной-Пушкиной, с которым она обвенчалась в 1838 г.

⁵⁴ "Вяземский много рассказывал мне о тебе, он обещал мне стихотворение "Клюква", которое Пушкин сочинил для меня", — цит. по: М.А.Цявловский. К истории стихотворения "Кто знает край, где небо блещет...", *ibid.*, с. 372.

⁵⁵ П.А.Вяземский. Стихотворения. Л., 1986, с. 252.

⁵⁶ За редкими исключениями, например, в своем переводе "Миньоны" (1841) П.Ободовский предпочитает — "страна". В.М.Жирмунский. Гете в русской литературе, *ibid.*, с. 498.

⁵⁷ Вяземский опубликовал еще два перевода из Гете, связанные с итальянской темой — "Сицилийскую песню" (1855) и одну из "Венецианских эпиграмм". См. Б.В.Томашевский. Из пушкинских рукописей, *ibid.*, с. 311.

⁵⁸ См.: *ibid.*, с. 310.

- ⁵⁹ В.К.Кюхельбекер поставил эпиграфом к стихотворению "Ницца" (1826) первый – в оригинале – стих "Миньоны".
- ⁶⁰ Об истории усадьбы см.: А.Раскин. Город Ломоносов. Дворцово-парковые ансамбли XVIII века. Л., 1979, с. 5-43; см. также: Ломоносов. Составители Л.П.Иванова и В.В.Елисеева. Л., 1979.
- ⁶¹ См.: А.Раскин. Город Ломоносов, *ibid.*, с. 6-10.
- ⁶² В резиденции хранились также картины С.Розы, П.Либери, Ф.Романелли, А.Джанни (См. *ibid.*, с. 27-28). О некоторых мастерах, работавших в Ораниенбауме см.: A.Lo Gatto. *Gli artisti italiani in Russia*. Т. IV. Scultura, pittura, decorazione e arti minori. A cura di A.Lo Gatto. Milano, 1991. pp. 12, 52, 59, 66, 115, 125, 128.
- ⁶³ См.: А.Раскин. Город Ломоносов, *ibid.*, с. 9-10; E. Lo Gatto. *Gli artisti italiani in Russia*, *ibid.*, p. 11.
- ⁶⁴ В 1948 г. город был переименован в Ломоносов. Недавно ему было возвращено историческое название. См. герб города ("Въ серебряномъ поле оранжевое дерево с его плодами") в кн.: Гербы городов, губерний, областей и посадов Российской империи. Репринт. М., 1991, с. 111. "Оранжевое" дерево, несомненно, апельсиновое.
- ⁶⁵ П.А.Вяземский. Стихотворения, *ibid.*, с. 254.
- ⁶⁶ Этот образ словно отсылает к западной иконографии "Благовещения".
- ⁶⁷ См. "Великая княгиня Елена Павловна с дочерью" (1830). IN: Карл Брюллов. Живопись, Графика. Автор-составитель Г.К.Леонтьева. Л., 1990. Илл. 36.
- ⁶⁸ M.Colucci. Vjazemskij. IN: *Storia della civiltà letteraria russa*. A cura di M.Colucci e R.Picchio. Torino, 1997. vol. I, p. 438.
- ⁶⁹ В одном из вариантов 6-ого стиха стихотворения "Кто знает край..." читаем: "Свободно, гордо разрослись". IN: Б.В.Томашевский. Из пушкинских рукописей, *ibid.*, с. 310.
- ⁷⁰ На эту тему см. V.Strada. *La questione russa. Identita e destino*. Venezia, 1991; см. так же сб.: *Il mondo slavo tra rivoluzione ed evoluzione*. Atti del Simposio Internazionale. Milano, 1999.

A.Zoltan (Budapest)

Творецъ милосердъ и милостивый государь у Пушкина
(скрытые латинизмы в русском литературном языке)

Тема «Коран и Библия в творчестве Пушкина» предполагает и осмысление проблематики церковнославянизмов в русском литературном языке.

В.Н.Топоров отмечал, что «Константин Философ в своем жизненном опыте соединял Восточное христианство и Западное христианство, воспринимаемые им как части единого Вселенского христианства, понимал тот еще более общий контекст, в котором христианство и иудаизм имеют их общую часть, представлял себе ту нишу, которую занимало мусульманство в общей картине великих религий его времени» (Топоров, I, с. 191).

А.С.Пушкин, как известно, очень высоко ценил церковнославянский вклад в русский литературный язык.

В 1825 г. в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А.Крылова» он писал: «Как материал словесности язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей» (Пушкин, VII, с. 20).

Посредством церковнославянского языка, однако, в русский литературный язык проникали не только грецизмы, но и латинизмы, которые были усвоены старославянским (древне-церковнославянским) языком частично еще во время моравской миссии (см.: Львов, 1968), т. е. задолго до того, как он стал литературным языком Древней Руси. К таким моравизмам относится, например, прилагательное *милосерд(н)ый*. Оба варианта — *милосердый* и *милосердный* — засвидетельствованы у Пушкина всего по одному разу (ср.: Сл. яз. Пушкина, I, с. 580):

милосердый:

Творцу молитесь; он могучий:
Он правит ветром; в знойный день
На небо насылает тучи;
Дает земле древесну сень.

Он **милосерд**: он Магомету
Открыл сияющий Коран,
Да притечем и мы ко свету,
И да падет с очей туман.
(Пушкин, II, с. 190-191)

милосердный:

Отец
Кого ты встретил?
Сын
На кургане
От нас бежавшего раба.
Отец
О, **милосердная** судьба!
Где ж он? Ужели на аркане
Ты беглеца не приташил? (Пушкин, IV, с. 229).

Интересно, что этот церковнославянизм в обоих случаях выступает в «мусульманском» контексте, т.е. служит целям создания восточного колорита; такое использование славянизмов у Пушкина уже неоднократно отмечалось исследователями (см.: Виноградов, 1935, с. 131-132; Успенский, 1994, 175). Оба варианта засвидетельствованы в памятниках старославянского языка (*милосръдѣи милосръднѣи*, см. Ст.-сл. сл. 1994, 326), а также в ранних памятниках церковнославянского языка русской редакции, а начиная с XVII в. — и в текстах делового характера (Сл. РЯ XI-XVII вв., IX, 152), причем, в более древних текстах, судя по указанным словарям, чаще употреблялся архаический бессуффиксный вариант (ст.-сл. *милосръдъ*, русск.-цсл. *милосръдъ(и)* > русск. *милосердый*). В современном русском литературном языке

ке этот последний вариант является архаизмом — в ССРЛЯ и в СРЯ (II, 269) приводится только в цитатах от авторов XIX в., а у Ожегова (1968, 343) вовсе не отмечается. Старославянские прилагательные *милосрьдъ* и *милосрьднъ* были скалькированы (как и гот. *armahairts*, древ.-нем. *armherzig*, откуда нем. *barmherzig*) с латинского *misericors* 'сострадающий' (см. Фасмер, II, 621, Duden, 1989, 64). Попытку О.Н.Трубачева возвести бессуффиксный вариант к праславянскому (Трубачев, XIX, 42) нельзя считать убедительной, так как славянское слово везде, где оно встречается, относится к явно библейской лексике.

Если скрытые латинизмы типа *милосерд(н)ый*, вошедшие в русский литературный язык в результате первого церковнославянского влияния, получили уже вполне удовлетворительное освещение в науке, то латинизмы, проникшие в русский язык на протяжении XV—XVII вв. через польское и украинско-белорусское посредство, остаются пока мало изученными. Некоторые из них были выявлены нами раньше (*государь* 'монарх' <лат. *dominus*, *государство* <лат. *dominium*, см. Золтан, 1983; *битва* <ср.-лат. *batualia*, см. Золтан, 1990; *одержать победу* <ср.-лат. *victoriam obtineo*, см. Золтан, 1998). К ним относится, на наш взгляд, и формула обращения *милостивый государь*.

Почтительное обращение *милостивый государь* в великорусских памятниках отмечается с 10-х годов XVII в. (см., напр., МДБП, 1968, с. 44, 45 и др.); отдельные его составные элементы, однако, существовали и раньше. Существительное *государь* восходит к более ранней форме *господарь*. Слово *господарь* в значении 'хозяин' принадлежит к праславянскому лексическому фонду (ср. Трубачев, VII, с. 59-60). Как элемент титула (первоначально — великокняжеского) это слово, однако, было заимствовано в XV в. из титулатуры великих князей литовских, куда оно, в свою очередь, попало из галицко-волынской канцелярской традиции, где возникло как семантическая калька лат. *dominus* 'хозяин, владелец; господин, монарх' (подробнее см.: Золтан, 1983). Прилагательное *милостивый* вошло в русский литературный язык также, как и *милосерд(н)ый*, из старославянского в эпоху первого южнославянского влияния; до XVII в. в великорусских памятниках оно в светских контекстах не засвидетельствовано (см.: Сл. РЯХI-XVII вв. IX, 153).

В литературе почтительное обращение *милостивый государь* рассматривается как новшество Петровской эпохи. По наблюдениям В.В.Виноградова, «в ранних письмах царевича Алексея к Петру I формулы челобитья обязательны: „Государю моему батюшке, царю Алексеевичу сынишка твоя, Алешка, благословения прося, и челом бьет“. Но к десятым годам XVIII в. они исчезают, заменяясь обращением “Милостивейший государь батюшко!” ...Рекомендуется теперь европейски-галантный стиль речи и поведения» (Виноградов, 1982, 65). Л.А.Булаховский в своей работе о русском литературном языке первой половины XIX в. писал: «Старая, допетровская Русь выработала в письменном языке некоторое, ограниченное число формул почтительности (вместе с тем, обязательно уничижительности) и

еще меньше, вежливости. Новый, европеизированный уклад жизни русской аристократии, начиная с петровского времени, создает потребность в утонченном, светском стиле обращения... Формулы вежливости, выработанные XVIII веком, в общем с небольшими изменениями переходят в XIX век и доживают в таком виде, опять-таки лишь слегка упрощаясь, до самой Великой Октябрьской революции». Л.А.Булаховский приводит примеры «из писем такого человека с бесспорным вкусом и тактом, как А.С.Пушкин» и указывает при этом, в частности, на самую обычную в письмах Пушкина формулу обращения *милостивый государь* (+ имя и отчество; Булаховский, 1957, 407).

Итак, как В.В.Виноградов, так и Л.А.Булаховский видели в этой форме обращения новшество Петровской эпохи, появившееся под «европейским» влиянием, не указав, однако, под влиянием какой формулы какого европейского языка возникла она в русском языке.

Европейскость этой формы обращения не вызывает сомнений, однако она имеет параллели только в языках Центральной (а не Западной) Европы (ср., напр., нем. *gnädiger Herr*, пол. *miłościwy pan*, венг. *kegyelmes uram*). В письмах Пушкина, написанных на французском языке, в качестве обращения к адресатам мужского пола выступает или одно слово *monsieur* (см., напр., Пушкин, X, №№ 4, 97, 683, 697), или это же слово в сочетании с титулом — *monsieur le comte* (там же, №№ 47, 587, 597 и др.), или один титул в сочетании с притяжательным местоимением *mon* — *mon général* (там же, №№ 284, 290, 304 и др.), *mon prince* (там же, № 684) или без него — *général* (там же, № 491).

Западноевропейским влиянием объясняется только обращение *государь мой*, частое в XVIII веке (ср. примечание В.И.Даля: «Отцы наши писали, к высшему: *милостивый государь*; к равному: *милостивый государь мой*, к низшему: *государь мой*» — Даль I, с. 387; ср. также указание В.Н.Татищева: «*государь мой* всякому высокому и равному... дается предпочтение» — Татищев, 1979, с. 244), точно калькирующее фр. *monsieur* (ср. также англ. *my lord*).

Таким образом, в отличие от *государь мой*, формула вежливости *милостивый государь* отражает не западноевропейские, а центрально-европейские образцы и была выработана в русском языке не XVIII веком, как полагали В.В.Виноградов и Л.А.Булаховский, а предшествующим, допетровским периодом; к XVIII веку она стала уже настолько привычной, что, несмотря на сильное влияние французского языка на великорусский в XVIII-XIX веках, в области речевого этикета удержалась вплоть до XX века.

Почтительное обращение *милостивый государь*, как на это указывалось выше, в русском языке распространилось в XVII в. Первые случаи употребления этой формулы фиксируются в деловой письменности конца XVI в. — в челобитных к царю, но в массовом порядке она отмечается в этого рода

документах после 1613 г. (сначала употреблялся также вариант *милосердый государь*), т.е. в этом году она была введена как официальное обращение подданных к царю (ср.: Волков, 1974, с. 94-95). Во второй половине XVII века эта форма обращения проникает в частные письма, ср., напр.:

Млстивон гсдрь Андри Ильичъ здравствуй о Христе на веки и пребываи во всяких радостях (1681 г., ПРНР, 1965, с. 11);

Гсдрю моему млстивому коми кормилицу Андрию Ильичю раб млсти твоен и вскормленникъ богатые твоя трапезы Петрушка Мелентьевъ челом бьетъ (1680 г., ПРНР, 1965, с. 73);

Госдрн моен млстивон кормилице матушке кненин Арин Ивановн Мндка Мнхалков челом бьет (конец XVII в., МДБП, 1968, с. 42).

Так как почтительное обращение *милостивый государь* в великорусском распространилось после Смутного времени, правомерно думать, что оно, как и сам титул *государь* < *господарь*, отражает западнорусские образцы. На самом деле сочетание *милостивый господарь* в качестве почтительного обращения к монарху хорошо засвидетельствовано в галицко-волинских грамотах XIV-XV вв. Ср.:

съ приказаніемъ короля Казимира господаря нашего милостивого (1353 г., Купчинський, 1986, № 2);

гдрви нашму милостивому (1386-1418 г., Розов, 1928, № 18);

господаря нашго милостивого (1390 г., там же, № 23а).

Наряду со словом *господарь* в обращении к королю может выступать и полонизм *пан*.

пану моему милостивому (1434 г., там же, № 71; 1435 г., там же, № 72; см. еще ССУМ, I, 592).

В составе обращения прилагательное *милостивый* часто выступает в превосходной степени: пану нашму наймлстившму (1436 г., ССУМ, II, 16). В основе данной формы почтительного обращения лежит, по-видимому, обычное в средневековой латыни обращение *dominus noster clementissimus*, которое в староукраинских грамотах калькировалось даже в отношении порядка слов. Судя по частому употреблению полонизма *пан*, латинское обращение в староукраинском могло калькироваться посредством польского языка, доказать это, однако, трудно, так как в связи с господством латыни в

средневековой Польше соответствующее польское выражение засвидетельствовано лишь с начала XVI в. Ср.:

Czo iego Kroliewka Miłość pan nasz Namilościwi raczył tho s Raddami swemi poczwierdzic na wieczne czasu (1512 г., Chrest. стр., 1984, с. 217);

Krol Jego Miłość, Pan nasz Miłościwy (1534 г., Chrest. стр., 1984, с. 219).

Данное обращение попало в Москву сначала в результате дипломатических сношений с Польско-Литовским государством. Первую его фиксацию мне удалось встретить в записи речи польско-литовского посла в Москве: *“Пан наш милостивый, Александр, король польский и великий князь литовский, казал вашей милости повдिति...”* (ПДП, I, с. 365).

Широкое распространение оно получило, как мы видели, только после Смуты, когда в Москве в придворных кругах входит в моду «политес с манеру польского» (см.: Виноградов, 1982, с. 39), который с некоторым опозданием проникает и в язык более широких масс.

Литература:

Булаховский, 1957. Л.А.Булаховский. Русский литературный язык первой половины XIX века. Лексика и общие замечания о слоге. Киев, 1957.

Виноградов, 1935. В.В.Виноградов. Язык Пушкина. М.-Л., 1935.

Виноградов, 1982. В.В.Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX вв. М., 1982.

Волков, 1974. С.С.Волков. Лексика русских челобитных XVII в. Формуляр, традиционные этикетные и стилевые средства. Л., 1974.

Даль, I–IV. Толковый словарь живаго великорускаго языка Владимира Даля. Т. I–IV. С.-Петербург-Москва, 1880-1882.

Золтан, 1983. А.Золтан. К предыстории русск. государь. IN: *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 29, Budapest, 1983, p. 71-110.

Золтан, 1990. А.Золтан. Мнимое праславянское *bitva 'сражение'. IN: *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 36, Budapest, 1990, p. 439-451.

Золтан, 1998. А.Золтан. Почему русские сдерживают победы? IN: *Russian*

Linguistics, vol. 22, Dordrecht – Boston – London, 1998, p. 165-177.

Купчинський, 1986. О.А.Купчинський. П'ять староукраїнських грамот XIV ст. IN: Мовознавство, 1986, № 1, с. 59-64.

Львов, 1968. А.С.Львов, Чешско-моравская лексика в памятниках древнерусской письменности. Славянское языкознание. VI Международный съезд славистов... Доклады советской делегации. Москва, 1968, с. 316-318.

МДБП, 1968. Московская деловая и бытовая письменность XVII в. Издание подготовили С.И.Котков, А.С.Орешников, И.С.Филиппова. Москва, 1968.

Ожегов, 1968. С.И.Ожегов. Словарь русского языка. М., 1968.

ПДП, I. Памятники дипломатических сношений Московского государства с Польско-Литовским государством. Т. I. Изд. 2-е. Санкт-Петербург, 1892. (= Сборник Русского исторического общества, т. 35).

ПРНР, 1965. Памятники русского народно-разговорного языка XVII столетия (из фонда А.И.Белобразова). Издание подготовили С.И.Котков, Н.И.Тарабасова. М., 1965.

Пушкин, I–X. А.С.Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах. Т. I–X. Издание четвертое. Л., 1977-1979.

Розов, 1928. — Вол.Розов. Українські грамоти. Том перший XIV в. і перша половина XV в. У Київі, 1928.

Сл. РЯ XI–XVII вв., I–XIV. Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. I–XIV. М., 1975–1988.

Сл. яз. Пушкина, I–IV. Словарь языка Пушкина. Т. I–IV. М., 1956-1961.

СРЯ, I–IV. Словарь русского языка. Т. I–IV. Изд. второе, испр. и доп. М., 1981-1984.

ССРЛЯ, I–XVII. Словарь современного русского литературного языка. Т. I–XVII. М., 1950-1965.

ССУМ, I–II. Словник староукраїнської мови XIV-XV ст. Т. I-II. Київ 1977-1978.

Ст.-сл. сл. 1994. Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков). Под ред. Р.М.Цейтлина, Р.Вечерки и Э.Благовой. М., 1994.

Татищев, 1979. В.Н.Татищев. Избранные произведения. Л., 1979.

Топоров, I—II. В.Н.Топоров. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. I-II. М., 1995-1998.

Трубачев, I—XXIV. О.Н.Трубачев. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд. Под ред. О.Н.Трубачева. Вып. I-XXIV. М., 1974-1997.

Успенский, 1994. Б.А.Успенский. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI-XIX вв.). М., 1994.

Фасмер, I—IV. М.Фасмер. Этимологический словарь русского языка. Перевод с немецкого и дополнения О.Н.Трубачева. Т. I-IV. М., 1964-1973.

Duden, 1989. Duden Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage von Günther Drosdowski. Mannheim—Leipzig—Wien—Zürich, 1989. (= Der Duden, Bd. 7).

Chrest. stp., 1984. W.Wydra, W.R.Rzepka, Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1984.

Ахматова — Пушкин — Библия

Если мы ставим себе целью определить место Пушкина в русском литературном сознании, то и описывать это место следует в категориях места, пространства — в терминах расстояния контакта, меры соседства, дистанции близости.

Рассмотрим один из случаев, когда Пушкин расположен где-то рядом с Ветхим Заветом. Это случай индивидуальной поэтической мифологии Ахматовой. Симптомы этой близкорасположенности можно видеть в выходящих на поверхность ахматовского текста формулах соотнесения, вроде отзыва о “Пиковой даме”, в которой, по мнению Ахматовой, ключевая тема — библейское “не убий”¹. Сближает отношение к Библии и Пушкину и известная табуированность, запрет на прямое название и соответственно строгое дозирование отсылок². Стоит напомнить слова Ахматовой Льву Озерову по поводу утверждений в его статье о влиянии Пушкина на нее — “Что вы, не надо так сильно. Погасите! Если уж говорить об этом, то только как о далеком-далеком отсвете...”³ или ее недовольство по поводу того, что И. Бродский написал подряд два стихотворения на библейские темы⁴.

Конечно, можно сказать, что Ахматова просто доводит до некоего логического предела имплицитно заложенное в российской ментальности ощущение того, что собрание сочинений Пушкина и есть национальная Книга с большой буквы. Но интересны те следствия, которые вытекают из внедрения этого предположения в индивидуальную систему ее поэтики. По тому, что мы знаем о принципах построения ахматовского текста, можно предположить, что два реминисцентных слоя (два — из более широкого набора, отчасти уже исчисленного и описанного, куда входят блоковский,

достоевский, анненский, дантовский, некрасовский, тютчевский, шекспировский, гамсуновский и другие слои) — пушкинский и библейский, функционируя сходным образом, будут взаимовыискивать и взаимовысвечивать точки схождения, центры изоморфизма, систему аналогов. Так, одним из аналогов для Пушкина в библейском тексте будет Тот, кто “покрывает небо облаками” (Пс.147.8), “возводит облака от края земли” (Пс.137.7), “утверждает вверху облака” (Притчи, 8, 28)⁵ — поскольку Пушкин в ахматовском четверостишии своим “Онегиным” создает “воздушную громаду” облака⁶. Известным аналогом будет и тот, кого Ахматова, как и Пушкина⁷, титуловала “первым поэтом” — Царь Давид⁸.

Кроме того, цитатные слои у Ахматовой стремятся к сцеплениям через создание сети дублетных пар. Впервые эта закономерность для ее лирики была описана Лидией Гинзбург, обнаружившей парные сочетания квази-фольклорной и “городской” версий как бы одной и той же любовной коллизии, т.е. событийная ситуация излагается параллельно на языке народной песни и на языке психологического романа начала XX века⁹. Позднее Ахматова демонстрировала читателю и иные стилистические дилеммы и жанровые развилки, предлагая, например, выбор между кафкианой и чаплиниадой¹⁰, Софоклом и Шекспиром¹¹, Шекспиром и Горацием¹², шекспировской и пушкинской биографиями Клеопатры¹³ и т.д. Приступая к поискам форм соположения пушкинского и ветхозаветного слоя у Ахматовой, мы должны оговорить, что они предположительно трудноуловимы, в силу вышеупомянутого запрета на эксплицитное и экстенсивное использование как пушкинских, так и библейских цитат. Собственно, этой трудноуловимости, зашифрованности библейского и пушкинского присутствия и сопresутствия и посвящена данная заметка.

Первое прямое переложение ветхозаветного текста у Ахматовой — стихотворение конца 1921 — начала 1922 г. “Рахиль”:

И встретил Иаков в долине Рахиль,
Он ей поклонился, как странник бездомный,
Стада подымали горячую пыль,
Источник был камнем завален огромным.
Он камень своею рукой отвалил
И чистой водою овец напоил.

Из круга ближайшей в ту пору подруги Ахматовой известно, что это стихотворение через пересказ эпизода книги Бытия изображает отношения поэтессы с композитором Артуром Лурье¹⁴, который после краткого, “тайного” романа 1914 года через семь лет (“И служил Иаков за Рахиль семь лет”) стал на два года ее мужем. Выделим некоторые приметы обстановки первой встречи — она происходит в долине и около источника. Но у Ахматовой есть и другое стихотворение с обозначенным печатно посвящением А.Лурье, описывающее их первую встречу:

Да, я любила их, те сборища ночные, --
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеем пахучий, тонкий пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий..

Стихотворение, по-видимому, описывает конкретное время (8 февраля 1914 года) и конкретное пространство (подвал “Бродячей Собаки”) — день, час, место их знакомства¹⁵. Приметы встречи совпадают. Она происходит в “низине” — в подвале (где “навсегда забыты[е] окошки”, как в стихотворении “Все мы бражники здесь, блудницы..”, перекликаются с заваленным источником), и первый же названный атрибут — питье (стаканы ледяные). Таким образом библейские реалии кодируют некоторые сугубо автобиографические обстоятельства.

Стихотворения “Рахиль” и “Да, я любила их...”, рассказывающие, как видно, об одном и том же эпизоде, возникли при этом в сходных условиях. Оба написаны вне Петербурга, во глубине России, в Бежецкой губернии — “Рахиль” в Бежецке, “Да, я любила их...” — в Слепневе, оба на рубеже годов: 1916/1917 и 1921/1922, в рождественские дни. Это значит, что волею совпавшего сцепленья, второе стихотворение может хранить память о за-текстовых импульсах первого.

В стихотворении “Рахиль” для оглашения истории растянувшегося на семь лет романа Ахматова воспользовалась как притчей библейским нарративом. Но и в стихотворении “Да я любила их...” автобиографическая исповедь тоже преломлена через определенные стилистические фильтры. Достаточно указать на то, что оно написано александрийским стихом, и само обращение Ахматовой, прославившейся до того “нервными”, “паузированными” дольниками, к этому новому для нее размеру должно было восприниматься читателями как некий смысловой жест с определенным отсылочным пафосом¹⁶ — про это стихотворение один из читателей (в будущем профессиональный пушкиновед и собеседник Ахматовой на пушкинские темы¹⁷), Д.П.Якубович, отозвался: “шестистишие, и внутренне и внешне напоминающее послания и элегии пушкинской плеяды”¹⁸. Мы уже указывали на толчки к этой характеристике¹⁹, — в данном случае это, видимо, прежде всего лексические, синтаксические и рифменные совпадения в ахматовском стихотворении с двумя посланиями Баратынского, написанными александрийским стихом: у Ахматовой — “камина красного тяжелый зимний жар, веселость едкую литературной шутки”, у Баратынского — “Острот затейливых, насмешек едких дар, язвительных стихов какой-то злобный жар” (“Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры”) и “Веселость ясная в твоих стихах видна” (“Богдановичу”). Как бы то ни было — существенно общее читательское ощущение ориентации этого стихотворения на эпоху и быт, связанные с именем Пушкина.

Почему создание такого ощущения могло входить в авторское задание, проясняет позднейшая автобиографическая запись о тех днях, когда писалось “Да, я любила их...”: “Один раз я была в Слепневе зимой. Это было великолепно. Все как-то вдвинулось в девятнадцатый век, чуть не в пушкинское время. Санки, валенки, медвежьи полости, огромные полушубки, звенящая тишина, сугробы, алмазные снега”.

Таким образом, пушкинские реминисценции этого стихотворения — например, фиксация первого беспомощного взгляда друга как начала последующей любовной истории, заставляющая вспомнить о динамике усадебного романа в пушкинском “Зима. Что делать нам в деревне...”, начинающегося с косвенно-внимательных взоров²⁰, — производны от ассоциативного фона ахматовской зимней поездки. Надо сказать, что вообще в ахматовской лирике 10-х годов создан некоторый структурный аналог пушкинской лирики, в том смысле что она выстраивает два соотнесенных и противопоставленных ряда стихотворений — петербургских и деревенских, и эта аналогия подчеркнута тем, что фраза из пушкинского письма “Я скучал в псковском моем уединении” цитируется в одном из слепневских стихотворений Ахматовой — “В моем тверском уединении...”²¹, и наоборот, в письме из Слепнева Ахматова переиначенно цитирует пушкинский стих “в глуши звучнее голос лирный...” (“Евгений Онегин”, гл. 1, строфа LV): “...в деревне голос музыки лучше слышен”²²

Но ассоциативные валентности русского деревенского зимнего пейзажа в случае Ахматовой могут быть и более неожиданными. Цитированная заметка о зимнем Слепневе завершается фразой: “После угрюмого военного Севастополя... мне показалось, что я попала в какую-то обетованную страну”

Представляется, что последнее слово не обмолвка, не клише, утратившее память о своем происхождении, а тот самый искомый нами случай параллелизма пушкинского и библейского кодов, который позволил написать разделенные пятью годами два стихотворных рассказа об одном и том же событии, использующие поочередно каждый из этих кодов.

Нельзя не заметить, что и Пушкина вдохновение на темы Ветхого завета настигло в деревенской пустыне.

В связи же со сказанным выше о несомненном влечении русского литературного сознания к уравниванию в правах Священного Писания и сочинений Пушкина, то есть к известному “обожевлению” Пушкина, следует сделать одно замечание. Боги бывают разные. И метонимические процедуры, которые совершаются в системе ахматовского творчества, когда связи мотивов, ассоциируемые с пушкинским миром, осторожно, почти незаметно перемещаются, переставляются в далекие культурные контексты, являются для Ахматовой не менее идолатрическим ритуалом, чем прямая хвала (которой она тоже отдала дань в стиховом рассуждении 1943 года о славе Пушкина — “Кто знает, что такое слава!”), в полном согласии с кредо товарища ее поэтической молодости Осипа Мандельштама:

Иных богов не надо славить:
Они как равные с тобой,
И осторожную рукой
Позволено их переставить.

Примечания:

- ¹ Ахматова А. Поэма без героя. М. 1989, с. 372; Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки. Сост., послесловие и примечания Э.Г.Герштейн. Горький, 1984, с. 280.
- ² Тименчик Р. Ахматова и Ветхий Завет.(Десятые годы). IN: Jews and Slavs. Vol. 4. Jerusalem, 1995, pp. 226-252; Тименчик Р. О “библейской” тайнописи у Ахматовой. IN: Звезда, 1995, № 10 , с. 201-207.
- ³ Озеров Л. Необходимость прекрасного. М., 1983, с. 243.
- ⁴ Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1999, с. 369.
- ⁵ О мотивах Бога как художника, архитектора, скульптора у Ахматовой см.: Тименчик Р. Храм Премудрости Бога: Стихотворение Анны Ахматовой “Широко распахнуты ворота...”. IN: Slavica Hierosolymitana. Vol. V-VI. Jerusalem, 1981, pp. 297-317.
- ⁶ *И было сердцу ничего не надо, Когда пила я этот жгучий зной...
“Онегина” воздушная громада, Как облако стояла надо мной...*
- ⁷ *“Он, воспетый “первым поэтом” в стихотворении “Немного географии” (1937); аллюзия на пушкинское “От ямщика до первого поэта...”.*
- ⁸ См.: Виленкин В. В сто первом зеркале. М., 1987, с. 117.
- ⁹ Гинзбург Л. О лирике. М-Л, 1964, с. 367.
- ¹⁰ *“Такое выдумывал Кафка И Чарли изобразил” (“Другие уводят любимых...”).*
- ¹¹ *“Скоро мне нужна будет лира, Но Софокла уже, не Шекспира” (“Поэма без героя”).*
- ¹² *“Пусть все сказал Шекспир, милее мне Гораций...” (“Ты верно чей-то муж...”, с. 196).*
- ¹³ *“Клеопатра” (“Уже целовала Антония мертвые губы...”) — 1940.*

- ¹⁴ Гинзбург Л. О старом и новом. Статьи и очерки. Л., 1982, с. 374.
- ¹⁵ Лукницкий П.Н. Встречи с Анной Ахматовой. Т.1. 1924-25 гг. Париж, 1991, с. 45; Тименчик Р. Ахматова и Ветхий Завет (Десятые годы), с. 245.
- ¹⁶ О становлении концепции "пушкинизма" Ахматовой в русской критике 1917-1922 гг. см.: Тименчик Р.Д. Анна Ахматова и Пушкинский дом. IN: Пушкинский дом. Статьи. Документы. Библиография. Л., 1982, с. 111-112.
- ¹⁷ Тименчик Р.Д. Анна Ахматова и Пушкинский дом, *ibid.*, с. 114-115.
- ¹⁸ [Якубович Д.П.] Рец. на кн.: Ахматова А. Белая стая. IN: Русское богатство. 1918, №1-2-3, с. 364.
- ¹⁹ Тименчик Р. Анна Ахматова: Тринадцать строчек. IN: De Visu. 1994, № 5-6, с. 69-71.
- ²⁰ Ср. читательские ассоциации с этим пушкинским стихотворением по поводу другого стихотворения Ахматовой 1917 года: "Творчество Ахматовой питается теми же двумя корнями, какими живет все русское искусство. Усадьба, деревня, Дворянское Гнездо, мир Пушкина... – вот откуда вышла эта женщина, вот куда она возвращается как в родную стихию. Это то "Тверское уединенье", о котором мы читаем уже в "Четках"... А в "Подорожнике", создававшемся в тяжкие дни испытаний войны и революции, опять оживает – Татьяна...

Течет река неспешно по долине...

Не о ней ли мечтал когда-то Пушкин? Помните, как он вспоминал: *"на узкой лестнице замедленные встречи"*? Как у Пушкина, второй источник, питающий творчество Ахматовой, это Петербург" (Раич Е. [Рабинович Е.И.] "Четки" и "Подорожник". IN: Голос России. Берлин. 1921, 16 октября).

- ²¹ Письмо П.А.Вяземскому и В.Л.Пушкину от 1 сентября 1817 г. С этим пушкинским речением сблизил ахматовскую строку из стихотворения *"Покорно мне воображение..."* филолог С.И.Бернштейн на своем экземпляре "Четок" (частное собрание).
- ²² Тименчик Р., Лавров А. Материалы А.Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома. IN: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л. 1976, с. 55; цитата отмечена в статье А.С.Крюкова "Тверское уединенье"- Волга. 1981, № 3, с. 174: ср. антитетическую цитату в финале ахматовского стихотворения *"Ведь где-то есть простая жизнь и свет..."*(1915): *"И голос музыки еле слышный"*.

N.Rudnik (Jerusalem)

**“Маленькие трагедии” А.С.Пушкина
и поэма А.А.Блока «Возмездие»**

Поэма А.А.Блока по праву считается одним из самых «литературных» произведений. Цитаты, аллюзии, реминисценции из многочисленных произведений русской и зарубежной литературы, истории, философии сплетаются здесь с темами беллетристики и публицистики конца XIX-начала XX вв., соединяются с названиями и сюжетами живописных полотен, с обликом персонажей популярных театральных спектаклей и опер, образуя сплав с серебряной словесной ртутью авторского текста. Причудливая амальгама последнего творения Блока властно манит заглянуть в глубь неровного, таинственного зеркала поэмы в попытке разгадать ее истинную суть и сущность. А заглянувший останавливается, замороженный и зачарованный, ибо в зеркальной бездне гладкого стекла дремлют вихри и проносятся кавалькадой сны прошедших времен:

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
Над нами — сумрак неминуемый,
*Иль ясность Божьего лица*¹.

Перед нами — начало Пролога. Первое отражение в волшебном зеркале поэмы — Пушкин, «Маленькие трагедии», сцена в трактуре из «Моцарта и Сальери» и начало рассказа о том, как был заказан «Requiem»:

Моцарт

Признаться,
Мой Requiem меня тревожит.

Сальери

А!

Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?

Моцарт

Давно, недели три. Но странный случай...»²

Неожиданная, пугающая параллель: слова Моцарта, предваряющие его дальнейшее повествование о «черном человеке» — гениальное предчувствие великого «злодейства», становятся одной из отправных точек «Возмездия»: «Жизнь без начала и конца. Нас всех подстерегает случай». Вслушаемся в доносящееся из глубины волшебного стекла: мелодия Моцарта («Нас всех подстерегает случай») появляется в поэме Блока в гармоническом окружении тяжелых аккордов. С точки зрения грамматики, прямому определению «неминуций» соответствует в следующей строфе косвенное определение «Божьего лица» («ясность Божественнолика»). Устойчивое выражение «неминучая гибель», «неминучая смерть» расчлняется, смерть заменяется на сумрак, серость, мрачную неопределенность, но при этом — момент гибели никуда не исчезает, а, напротив, акцентируется параллелизмом определений, ибо ни одному из живых и живущих не дано узреть лик Божий.

Быть может, «черный человек» появляется уже в первых стихах поэмы? Быть может, злодейство уже обдуманно и подготовлено? И не об этом ли говорит нам странное сходство: ведь «сумрак неминуций» и лик Божий выглядят практически одинаково! И мы уже встречались с таким же неразличением света и тьмы, добра и зла, неба и земли в первых словах Сальери, открывающих пьесу Пушкина:

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет и выше.

Моцарт и Сальери, гений и злодейство, свет и тьма определяют все будущее произведение Блока, ибо Пролог — идейная концепция «Возмездия». Начала и концы спутаны, перемешаны, но уже есть фонарик для будущего пути — отсылка к образу Моцарта, а вслед за ней звучит пламенная декларация художника, чей долг — просветлить красоту мира:

Но ты, художник, твердо веруй...

...Измерить все, что видишь ты.

Твой взгляд — да будет тверд и ясен.

Сотри случайные черты —

И ты увидишь: мир прекрасен.

Познай, где свет, — поймешь, где тьма.

Пускай же все пройдет неспешно,

Что в мире свято, что в нем грешно,

Сквозь жар души, сквозь хлад ума.

Вместе с тем текст Пролога все больше и больше начинает походить на gobелен или шпалеры, в рисунке которых соединяются образы Зигфрида и Прекрасной Дамы, Иоанна Крестителя, а фоном для них становятся мотивы цикла «Родина»: повитая туманом даль, зарево пожара, запах гари. Слова о «старой» и «новой породе» людей отзываются отголосками третьего сна Раскольникова («И в каждом сердце, в мысли каждой Свой произвол и свой закон...»), которые, в свой черед, сменяются блоковским образом, связанным с представлениями о «царе» и «женихе» России, — уголь, превращающийся в алмаз (см. стихотворение «Новая Америка»). Все эти отражения — улада глаз любого читателя и особенно филолога, но какое из них является главным? В чем основа? Где та суровая нитка, на которую нанизан сложный узор ткани поэмы? Настойчиво кажется, что отсылка к «Маленьким трагедиям» с первых же строк поэмы не случайна, что именно здесь кроется ответ на заданный вопрос о первооснове поэмы.

Два момента существенным образом определяют особое соотношение между циклом драматических произведений Пушкина и «Возмездием»: интерес к истории и тема возмездия. Прежде всего, необходимо сказать о сложном присутствии истории в обоих произведениях. Силовые линии истории, ее движущие моменты находятся в центре внимания Пушкина и Блока. Пушкин в 1830 г. переходит от создания исторических хроники народной драмы к камерной драматургии, где исторические задачи приобретают иную художественную форму, выполняют другую функцию, и для того, чтобы увидеть за сюжетными коллизиями «Маленьких трагедий» реальные события, связанные, например, с русско-турецким походом 1829 года, нужны специальные усилия. История в драматическом цикле Пушкина предстает в сжатом, свернутом, сконцентрированном виде, как будто прячется за спины героев. В этом отношении Блок, связывающий исторические события и логику их свершения с центральными персонажами поэмы, является верным учеником Пушкина. Русско-турецкая война 1877-1878 гг. и отношение общества к неудавшемуся походу на Константинополь, польские восстания и прежде всего восстание 1863 г., муссирование «польско-еврейской интриги», мессианские идеи и революционные заговоры связаны у Блока с двумя персонажами — главными героями поэмы. В первоначальном замысле произведения и в его воплощении в третьей главе история кроется за образами главных героев, подобно той самой «спрятанной» истории, которая впервые предстает в подобном облике перед глазами читателя в «Маленьких трагедиях». Именно в этом отношении поэма «Возмездие» может быть рассмотрена как попытка усвоения Блоком пушкинской концепции истории. Но, конечно, сходство поэмы «Возмездие» и «Маленьких трагедий» а priori обусловлено самой темой возмездия.

Концепция возмездия изложена в Предисловии и Прологе к поэме, тем не менее первая же попытка понять, в чем заключается смысл поэтической программы Блока, приводит к естественному вопросу: что подразумевается под возмездием в поэме «Возмездие»? Эпиграф к произведению (слова из

пьесы Г.Ибсена «Строитель Сольнес»): «Юность — это возмездие» — можно трактовать двояким способом в связи с грамматической структурой фразы. С одной стороны, юность — это возмездие старикам, одряхлевшим и забывшим об идеалах своей молодости. Им нечего ответить на голос юности, голос «дерзкой и нежной Гильды в дорожной пыли»: «Королевство на стол, строитель!»³. Именно такой, очевидно, казалась поэту его сводная сестра, Ангелина, которой изначально было посвящено произведение. Завершением поэмы должны были стать строки, не вошедшие в ее окончательный вариант:

...Пусть день далек — мечты все те ж,
Презренье зреет гневом,
А зрелость гнева — есть мятеж.
Где жизнь и смерть, как праздный фант,
Разыграны в тоске гостиной, —
Там пусть вонзится, Ангелина,
*Возмездья черный бриллиант!*⁴

С другой стороны, эпиграф к поэме можно понять не только как декларацию юности, творящей возмездие, но и как возмездие юности — возмездие старшего, умелого, опытного, возмездие всего противостоящего мира несчастному юноше, несущему на себе проклятие рода, родовую вину. Коллизия отношений лирического героя с отцом, образы главных героев основаны во многом прежде всего на этой интерпретации фразы: «Юность — это возмездие». Романтическое происхождение подобной концепции совершенно очевидно: герой грозит возмездием целому миру и терпит удар за ударом от противостоящей ему силы.

Слова Ибсена воспринимались Блоком как «суровый северный гимн скальда», несущий угрозу не только изменившему своей молодости, но и грозящий карой всему старому и обветшалому миру. Такова, по мнению поэта, формулировка «одной из мировых истин, равных по значению, быть может, закону всемирного тяготения» (статья «Генрих Ибсен»)⁵. Как следствие действия этого закона появляются в «Возмездии» описания мировых катастроф, случившихся и предстоящих:

Пожары дымные заката
(Пророчества о нашем дне),
Кометы грозной и хвостатой
Ужасный призрак в вышине,
Безжалостный конец Мессины
(Стихийных сил не превозмочь),
И неустанный рев машины,
Кующей гибель день и ночь...

Тон, коим повествуется о страшном землетрясении 1908 года в Сицилии, об ожидании кометы Галлея в 1910 г., грозящей, как полагали, существова-

нию Земли, заставляет вспомнить статьи Блока «Стихия и культура», «Горький о Мессине», «Крушение гуманизма». Позиция автора в них — это едва ли не приветствие страшных событий, поскольку они есть справедливое наказание погрязшему в мелкой серой суете миру, та самая позиция, что вызвала шквал негодований со стороны самых различных писателей и философов, от М.Горького и А.Луначарского до о. С.Булгакова. Концепция «Возмездия» возникла, как писал Блок в Предисловии к поэме, «под давлением растущей во мне ненависти к различным теориям прогресса».

Само существование лирики в мире связано для Блока с возможностью вернуться к прежним, истинным временам: услышать рог Роланда, пустить в действие меч Зигфрида, вновь воспламенить сердца легендой о падшем Ангеле — Демоне. Пусть путем кровавых событий, но мир восстанет от тяжелого сна будней! По причинам, важным для возникновения самого замысла поэмы, называются в предисловии к ней смерть В.Ф.Комиссаржевской — исполнительницы роли Гильды в спектакле «Строитель Сольнес», ибо «с ней умерла лирическая нота на сцене», смерть М.А.Врубеля, создавшего новое воплощение легенды о Демоне, и смерть Л.Н.Толстого, с уходом которого «умерла человеческая нежность — мудрая человечность». Даже кончина отца, Александра Львовича Блока, оказывается связанной с этими представлениями Блока о ходе и движении истории (хотя точнее было бы сказать: «прежде всего кончина отца», поскольку первоначальный замысел непосредственно связан со смертью отца в декабре 1909 г. и поездкой поэта в Варшаву).

О.Э.Мандельштам абсолютно точно сказал о сути исторической поэтики Блока как о торжестве европейского мифа о вечной молодости и жажде жизни⁶. Столь же пронизательно он отметил в поэтической деятельности Блока кровную связь этого мифа и русской истории в ее семейном виде, в варианте восьмидесятых годов, историческую любовь поэта «к домашнему периоду русской истории, который прошел под знаком интеллигенции и народничества»⁷. Не случайно в предисловии наряду с именами Комиссаржевской и Врубеля появляется Л.Н.Толстой: «мысль семейная» и «мысль народная» так же важны для Блока, как лирическая партия в русском театре и ненасытность исканий художника. История, понятая как родословие, есть суть замысла поэмы Блока. Обращаясь к Богоматери, к олицетворению возлюбленной идеи юности — Вечной Женственности, Прекрасной Даме, автор говорит в Прологе к поэме:

Дай мне неспешно и нелживо
Поведать пред Лицом Твоим
О том, что мы в себе таим,
О том, что в здешнем мире живо,
О том, как зреет гнев в сердцах,
И с гневом — юность и свобода,
Как в каждом дышит дух народа.

Сыны отражены в отцах:
 Коротенький обрывок рода —
 Два-три звена, — и уж ясны
 Заветы темной старины...

«Преданья старины глубокой» вновь возвращают нас к Пушкину, поскольку идея исторического возмездия в ее семейном, родовом варианте имеет непосредственное отношение к «Маленьким трагедиям». Такова, например, тяжба между Бароном и его сыном Альбером в «Скупом рыцаре». Упоминание о жене Моцарта, ждущей мужа к обеду, оказывается столь же необходимым для развития событий, как и слова Сальери: «Вот яд, последний дар моей Изоры...»; семейная трагедия движет события в «Каменном госте» и «Пире во время чумы». Тип наследования ключевых моментов европейской культуры, в котором соотносится история и родословие, восходит к Ветхому и Новому завету, где этот тип причинности является основным. Пушкин, обращаясь к нему в «Маленьких трагедиях», реализует важный для культурного сознания Нового времени принцип исторической преемственности конфликта, лежащего в основе мироздания. Этот принцип оказывается чрезвычайно влиятельным в структуре «Возмездия». Вопрос о том, кто делает историю, кто движет ее колесо, — важнейшая проблема и «Маленьких трагедий», и поэмы А.А.Блока, хотя пушкинская задача в «Возмездии» решается, выражаясь языком техники, в «системе допусков и прибавок»⁸.

В этой связи чрезвычайно важна одна деталь, связанная с эпитафией к поэме. Возможность юного поколения, молодости, последнего отпрыска рода начать творить возмездие истории специально оговаривается в предисловии к поэме: «...Род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает, в свою очередь, творить возмездие; последний первенец уже способен огрызаться и издавать львиное рычание; он готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества. И, может быть, ухватился-таки за него...». Незаметно для самого себя, Блок формулирует важный для понимания концепции произведения момент в образах, связанных с главным героем романа Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание». Раскольникову по дороге к старухе-процентщице, кажется, «как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать»⁹. О том же ощущении Раскольников, вновь и вновь с мукой и болью возвращаясь к своей теории, говорит в разговоре с Сонечкой Мармеладовой: «...Я и сам знаю, что меня черт тащил»¹⁰. Колесо истории невольно сопоставляется и самим Блоком в тексте поэмы с колесом машины, с чертовым колесом бесконечного прогресса, но отблески «Преступления и наказания» подсвечивают фигуру лирического героя поэмы «Возмездие» каким-то зловещим цветом и заставляют подзревать червоточину в самой поэтической программе произведения.

Огромная разница между Пушкиным и Блоком, разница идеологическая и историческая, разница авторских позиций обнаруживается прежде всего в этом месте. Пушкин, благодаря своей вере в свет разума, свет великого века французского Просвещения, не испытывает страха перед новизной и возможностью ее промышленного, массового применения, наряду с отсутствием какого бы то ни было глумления над старым и уходящим. Наиболее яркий этому пример — сцена со «слепым скрипачом» в «Моцарте и Сальери», играющим для заработка в трактире арию Дон-Жуана, смех Моцарта и гневная филиппика Сальери как будто иллюстрируют возможности различного отношения к использованию шедевра в коммерческих целях, чем, по сути дела, и является прогресс. Блок, в отличие от Пушкина, не знает легкого, веселого смеха, хотя прекрасно знаком с тем, что такое ирония. Ему необходимы великие поступки, звон рыцарских доспехов во имя Мадонны, Пречистой Девы, Вечной Женственности. В погоне за ними он не замечает, как в его творении провозглашенное стремление к правде и свету выглядит все более и более противоречивым, в него вклиниваются постепенно и другие подобные ему суждения, которые раскачивают, ослабляют несущую конструкцию поэмы — идею возмездия миру и старшему поколению со стороны прекрасной юности. И это совершенно закономерно, поскольку эпитафия содержит две прямо противоположные возможности толкования.

Двойственность идеи возмездия у Блока обусловлена всем предшествующим литературным развитием со времен Пушкина, в том числе, романтическим периодом в поэзии самого Пушкина и его отголосками в «Маленьких трагедиях». Совершенно естественно по этой причине появление в поэме образов, связанных с темой демонизма, столь характерной для романтиков, а обращение к творчеству М.А.Врубеля подкрепляет и развивает этот мотив. Справедливы слова О.Э.Мандельштама: «Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены. Он жадно расширял и углублял свой внутренний мир во времени, подобно тому, как барсук роется в земле, устраивая свое жилище, прокладывая из него два выхода. Век — барсучья нора, и человек своего века живет и движется в скупом отмеренном пространстве, лихорадочно стремится расширить свои владения и больше всего дорожит выходами из подземной норы»¹¹. Выход к Пушкину обернулся для Блока созданием поэмы «Возмездие» и — в какой-то степени — спасением собственной личности.

Известно, что Блок работал над поэмой на протяжении двенадцати лет, с 1910 г. по 1921 г. Его не покидало ощущение неоконченности, незавершенности произведения, в связи с чем и было написано Предисловие (в 1919 г.), но работа над поэмой продолжалась практически до самой смерти, последние наброски относятся к июлю 1921 г.¹² Тем не менее поэма производит впечатление абсолютной целостности, и причина этого — изменение первоначального замысла под влиянием силы, не подвластной автору. Тек-

тонические пласты литературы в своем движении преобразили карту «Возмездия», причиной же этого мощного сдвига и являются «Маленькие трагедии».

Интересно, что «Маленькие трагедии» написаны после турецкой кампании, после «Путешествия в Арзрум» (1829 г.) и что центральный эпизод истории в «Возмездии» — также русско-турецкая кампания (1877-1878 гг.). Главное отличие в восприятии двух внешне сходных военных походов заключается в том, что, в отличие от Блока, у Пушкина нет и тени переживания по поводу так и не доставшейся русским твердыне Константинополя. Его чувства, связанные с русско-турецким походом, сопоставимы, скорее, с некоторыми доминантными линиями «Маленьких трагедий». В качестве иллюстрации приведем только два примера параллелей, существующих между этими двумя произведениями. Вот эпизод рассказа о взятии Арзрума: «Один из пашей, сухощавый старичок, ужасный хлопотун, с живостью говорил нашим генералам. Увидев меня во фраке, он спросил, кто я таков. Пушин дал мне титул поэта. Паша сложил руки на грудь и поклонился мне, сказав через переводчика: «Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт — брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем, как мы бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли и ему поклоняются».

Восточное приветствие паши всем нам очень понравилось. Я пошел взглянуть на сераскира... Выходя из его палатки, увидел я молодого человека, полунагого, в бараньей шапке, с дубиной в руке и с мехом (outre) за плечами. Он кричал во все горло. Мне сказали, что это был брат мой, дервиш, пришедший приветствовать победителей. Его насилиу отогнали»¹³.

Обе сцены, описанные Пушкиным в этом тексте, перекликаются с важными размышлениями о природе творчества в «Моцарте и Сальери» и композиционно определяют пьесу. В последних словах Моцарта, по сути, его предсмертной речи, обращенной к Сальери, слышатся слова паши:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Конец этого отрывка из «Путешествия в Арзрум» (встреча с дервишем) — прообраз сцены со слепым скрипачом, с которой начинается действие в пьесе и где читатель впервые видит Моцарта.

Легко расслышать в «Маленьких трагедиях» и отголоски другого эпизода: «Возвращаясь во дворец, узнал я от Коновницына, стоявшего в карауле, что в Арзруме открылась чума. Мне тотчас же представились ужасы

карантина, и я в тот же день решился оставить армию. Мысль о присутствии чумы очень неприятна с непривычки. Желая изгладить это впечатление, я пошел гулять по базару, остановясь перед лавкою оружейного мастера, я стал рассматривать какой-то кинжал, как вдруг кто-то ударил меня по плечу. Я оглянулся: за мной стоял ужасный нищий. Он был бледен, как смерть; из красных загноенных глаз его текли слезы. Мысль о чуме опять мелькнула в моем воображении. Я оттолкнул нищего с чувством отвращения неизъяснимого и воротился домой, очень недовольный своей прогулкой.

Любопытство однако ж превозмогло; на другой день я отправился с лекарем в лагерь, где находились зачумленные. Я не сошел с лошади и взял предосторожность стать по ветру. Из палатки вывели нам больного; он был чрезвычайно бледен и шатался, как пьяный. Другой больной лежал без памяти. Осмотрев чумного и обещав несчастному скорое выздоровление, я обратил внимание на двух турков, которые выводили его под руки, раздевали, щупали, как будто чума была не что иное, как насморк. Признаюсь, я устыдился моей европейской робости в присутствии такого равнодушия и поскорее возвратился в город»¹⁴.

Сцена с нищим в «Путешествии в Арзрум» своими семантическими деталями напоминает эпизод со вдовой из монолога Барона («Скупой рыцарь»): базар, лавка оружейного мастера, кинжал, нищий, удар по плечу — подвал, золото в сундуках, «дублон старинный», вдова на коленях, ее вой и идущий дождь. Интересно, что в монологе Барона непосредственно связаны между собой тема демона и эпизод с бедной вдовой в качестве двух последовательных сцен. Но, конечно, само упоминание ужасов карантина напоминает о причине пребывания Пушкина в Болдино — холеру и холерные карантинные, которые для поэта существуют в устойчивом сопоставлении с чумой, поэтому сопоставление «Путешествия в Арзрум» с «Пиром во время чумы» представляется очевидным. Сцена с нищим напоминает слова Луизы после ее обморока, вызванного испугом от вида проехавшей телеги с мертвыми телами:

Ужасный демон
Приснился мне: весь черный, белоглазый...
Он звал меня в свою тележку. В ней
Лежали мертвые — и лепетали
Ужасную, неведомую речь...
Скажите мне: во сне ли это было?
Проехала ль телега?

Лицо нищего и внешность возницы-негра находятся в соотношении обрательной и контрастной зависимости: нищий «бледен, как смерть», у него «красные загноенные глаза», а демон «черный, белоглазый», что характерно для той же взаимосвязи «демон» — «нищий», что и в «Скупом рыцаре». Эпитет «ужасный» применяется по отношению к обоим персонажам: «ужас-

ный нищий» — «ужасный демон». Заметим здесь же, что в ряду многих других переключек между «Возмездием» и «Маленькими трагедиями» эта параллель найдет свое наиболее яркое отражение в образе отца в третьей главе поэмы.

Ужас и восторг, страх, его преодоление и наслаждение мощью разбушевавшейся природы — один из основных мотивов «Пира во время чумы», отчетливо различимых во второй части эпизода из «Путешествия в Арзрум». Автор, преодолевающий свою «европейскую робость», и его наполеоновское обещание скорого выздоровления несчастному, бесстрашие турков и сравнение чумы с насморком, безусловно, вызывают в памяти слова молодого человека, обращенные к Луизе и Вальсингаму, и ответ Председателя — *Гимн в честь чумы*.

Молодой человек

Ну, Луиза,
Развеселись — хоть улица вся наша
Безмолвное убежище от смерти,
Приют пиров, ничем невозмутимых,
Но знаешь, эта черная телега
Имеет право всюду разъезжать.
Мы пропускать ее должны. Послушай
Ты, Вальсингам: для пресечения споров
И следствий женских обмороков, спой
Нам песню...

Вальсингам

...Итак, — хвала тебе, Чума,
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье.
Бокалы пеним дружно мы,
И девы-розы пьем дыханье, —
Быть может... полное Чумы.

Таким образом, реальные события русско-турецкого похода 1829 г., описанные в «Путешествии в Арзрум», становятся исторической подоплекой и двигателем многих сюжетов «Маленьких трагедий».

Отношение Блока к русско-турецкой кампании 1877-1878 гг., запечатленное в «Возмездии», разительным образом отличается от «Путешествия в Арзрум». Для Пушкина русско-турецкий поход — одно из славных событий развивающейся и устремленной вдаль великой истории. Блок же, несомненно, разделяет настроения, царившие в его собственной семье и в обществе по поводу результатов войны и так и не решенного вопроса о Константинополе. В «Возмездии» отчетливо прослеживается популярная в определенных кругах идея о том, что огромный этап русской истории должен был завершиться блистательным взятием Константинополя в войне 1877-1878 гг. Это означало бы победу русского православия и признание всем миром великой роли

России и русского народа. С этого момента должен был начаться новый период в жизни страны. Невзятие Константинополя, превращение священной войны в кучу мелких дел с дипломатами, конгрессами, штабами, интендантами означало для Блока, как и для достаточно большой части образованной публики, несомненное вмешательство какого-то злодейства, которое сонная красавица-Россия не смогла одолеть. Возмездие за невыполненную историческую миссию должно было произойти неминуемо.

В первой главе поэмы, начало которой посвящено описанию возвращения русских войск в российскую столицу, ясно различается авторское недовольство исходом военных действий и, прежде всего, — отсутствием окончательного героического сражения — битвы за Царьград. «Близость большой войны» — предчувствие надвигающихся боев Первой мировой — вызывает у поэта мистические размышления о вечной битве добра и зла, должной завершиться в ближайшем будущем. В Предисловии к поэме необходимость подготовки к этому сражению — «развитие мускульной системы» — соотносится с повальными увлечениями времени: французской борьбой, началом первых полетов, немедленно ассоциирующихся с воздушными боями с драконом-демоном-змеем, он же — сквозной образ поэмы — одна из ипостасей личности отца. Возможность откуда-то сверху, с неба, с горных вершин править миром и делами людей, насыпать на них туман и забвение заставляет вспомнить о первой и второй главах поэмы, где с образами отца и матери связана тема большого хищника — коршуна или ястреба, расправляющего крылья над истерзанной в кровь матерью-Россией. С этой темой невольно соотносятся все остальные летучие существа, приобретающие демонический облик, от обер-прокурора Св.Синода Победоносцева — до огнедышащего дракона. Все они грозят России и Европе пожаром, войной, бесилием, тяжким сном. Тема воздушных боев со злом — одна из ведущих в оккультной литературе самого различного толка, от Блаватской — до «Протоколов Сионских мудрецов» (бой с «Символическим Змеем», героем одного из каббалистических трактатов¹⁵). И здесь, к сожалению, невозможно обойти еще одну проблему, ставшую актуальной в связи с войной 1877—1878 гг. Дело в том, что концепция борьбы с «мировым злом» в это время уже активно сопрягалась с «мировым заговором евреев» и противостоящей ей в России православной церковью. В предисловии к «Возмездию» говорится об убийстве Столыпина, о деле Бейлиса. Тон повествования об этих событиях («В Киеве произошло убийство Андрея Ющинского, и возник вопрос об употреблении евреями христианской крови») свидетельствует о том, что после определенного периода оказывалось невозможным, говоря о новой русской истории, в частности, о русско-турецкой кампании, не затронуть «еврейского вопроса».

Проблема роли России и русского народа, русской православной церкви оказывалась неразрывно связанной с этим аспектом, а в связи с ним — и с проблемой, кому и почему должен принадлежать Константинополь. С «еврейским вопросом» и «мировым еврейским заговором» связаны такие важ-

ные явления, как книга Н.Я.Данилевского «Россия и Запад», многие романы Ф.М.Достоевского и, конечно же, «Дневник писателя» (1877 г.), о работе над которым говорится в поэме Блока. Имя Достоевского в поэме упоминается и в соотношении с образом отца: никто иной, как великий писатель, называет отца «красавцем» и сравнивает его с Байроном. Этот достоверный факт дополняется еще и тем, что, по воспоминаниям М.А.Бекетовой, Достоевский видел в А.Л.Блоке прообраз одного из главных героев своего будущего романа¹⁶.

Важно отметить, что отдельные сцены поэмы, связанные с изображением народовольцев, отмечены влиянием Достоевского. Так, фигура революционера в первой главе (его прообраз — С.М.Степняк-Кравчинский¹⁷) напоминает Ставрогина сочетанием красоты и уродства, отмеченным Блоком, а в образе его героической подруги, за которой стоят С.Л.Перовская и Г.М.Гельфман¹⁸, явно отразились черты Хромоножки. С народниками в поэме Блока связаны многие моменты, но прежде всего это присутствие в России и в мире страшной силы дьявольского разрушения. В этой связи уместно вспомнить о личном отношении поэта к участникам народнического движения, запечатленном в дневнике во время работы над поэмой. Вот, к примеру, одна из записей за 19 октября 1911 года: «Все — круговая порука, одна путаница, в которой черт ногу сломит. И потому — у кого смеет повернуться язык, чтобы сказать хулу на Гесю или подобную ей несчастную жидовку, которая, сидя в грязной комнате на чердаке, смотря на погоду из окна, живя с грязным жидом, идет на набережную Екатерининского канала бросать бомбу в блестящего, отчаявшегося, изнуренного царствованием, большого и страстного человека?»¹⁹. Прекрасное и безобразное соединяются в чертах народовольцев, вновь и вновь заставляя вспомнить о словах Достоевского из «Братьев Карамазовых»: «Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей»²⁰.

Личная семейная драма, отношения отца и матери, собственные отношения с отцом рассматриваются в поэме «Возмездие» на этом фоне еще и потому, что собственная национальная принадлежность отца²¹ могла вызывать у сына коннотации негативной и демонической окраски. При этом Александр Львович Блок, профессор Варшавского университета, читавший единственный в России курс лекций о государственном праве европейских стран, был известен своими правыми взглядами, которые, однако, расценивались отнюдь неоднозначно: «Всего курьезней, что несмотря на свою славянофильскую манеру мышления, несмотря на глубокое уважение к исторически сложившейся России, в ее своеобразной государственной форме, — Блок в глазах начальства считался опасным человеком»²². Проблема «Россия и Запад» по этой причине так же важна для понимания поэмы «Возмездие», как и для «Скифов», где она находит свое наиболее яркое и лаконичное выражение.

Способ сражения с мировым злом также оговорен в Предисловии: это ямб, пушкинский четырехстопный ямб, размер «Медного всадника», «Евгения Онегина», за звучанием которого — русская история, русская семья, «энциклопедия русской жизни». Однако с первой же главы мы сталкиваемся с тем, что тон повествования о походе 1877-1878 гг. абсолютно противоположен восхищению деяниям Петра в «Медном всаднике» или восторгу победы над Наполеоном. Напротив, антиперсонализм в ощущении истории, разочарование, горечь какого-то большого поражения отчетливо слышны в описании возвращения русской армии в Петербург. Ведущая тема — тема забвения русскими солдатами цели похода, которой противопоставлен мотив славы: специально отмеченные пушкинским звучанием строки, должны напомнить читателю об описании победы в Отечественной войне 1812 года в романе «Евгений Онегин»:

Стена народу, тьма карет,
Пролетки, дрожки и коляски,
Султаны, кивера и каски,
Царица, двор и высший свет!
И пред растроганной царицей,
В осенней солнечной пыли,
Войска проходят вереницей
От рубежей чужой земли...
Идут, как будто бы с парада.
Иль не оставили следа
Недавний лагерь у Царьграда,
Чужой язык и города?
.....
Сегодня — прошлому забвенью...
.....
Они забыли обо всем:
Забыли жизнь и смерть солдата
Под неприятельским огнем...

Несмотря на всю важность сопоставлений с «Евгением Онегиным» и «Медным всадником», все же кажется, что существенное изменение тона повествования о русской истории в поэме «Возмездие» связано прежде всего с «Маленькими трагедиями». Начало Пролога и начало первой главы в этом отношении совершенно сходны между собой. Если Пролог начинается с отсылки к «Моцарту и Сальери», то первая глава недвусмысленно напоминает о заключительных словах Герцога в «Скупом рыцаре» («Ужасный век, ужасные сердца!»). Программирующая роль первых стихов поэмы очевидна, и то, что именно в них содержится указание на «Маленькие трагедии», конечно же, не случайно. Первая и главная причина поражения в войне для Блока — скука, ничтожные души и немощные тела, количество которых способно превозмочь и распылить любую грозную стихию. Он противопоставляется и соединяется с образцом стихии, которым для Блока является

пушкинский образ Чумы, столь важный и в «Путешествии в Арзрум», и в «Пире во время чумы», образ, связывающий два этих произведения Пушкина:

Век девятнадцатый, железный,
 Воистину жестокий век!
 Тобою в мрак ночной, беззвездный
 Беспечный брошен человек!
 В ночь умозрительных понятий,
Матерьялистских малых дел,
 Бессильных жалоб и проклятий,
 Бескровных душ и слабых тел!
 С тобой пришли чуме на смену
 Нейрастения, скука, сплин...

В чем же видит автор источник новой напасти, более опасной, чем чума? Сразу после противопоставления пушкинской Чумы и скуки девятнадцатого века, перед описанием возвращения русской армии из похода 1877-1878 гг. возникает следующая картина:

Но тот, кто двигал, управляя
 Марионетками всех стран, —
 Он знал, что делал, насылая
 Гуманистический туман...

Изображение опасности, исходящей сверху, образ злого существа в вышине уже анализировались выше. Добавим только, что в этом тексте настойчиво видится описание антисемитских карикатур, распространенных в это время. Дальнейшее упоминание дипломатических умов, банковских дел, козней интендантов поддерживает это нелестное сравнение, заставляя вспомнить о расхожем официальном представлении о войне 1877-1878 гг., как о «еврейском деле», ибо евреи обвинялись как в финансовых махинациях, связанных с банками и интендантами, так и в дипломатических кознях²³. Например, таковой война преподносилась русскому обществу на страницах многочисленных писаний царского историографа при главнокомандующем русскими войсками В.Крестовского, чьи корреспонденции с театра военных действий постоянно публиковались в «Правительственном вестнике», а затем были изданы отдельной книгой²⁴. Блок, скрупулезно изучавший материалы, связанные с русско-турецкой кампанией в процессе создания поэмы, не мог пройти мимо его трудов. Крестовский был, кстати, в 1894-1895 гг. главным редактором «Варшавского дневника», где были напечатаны многие материалы, связанные с представлением о «всемирном еврейском заговоре против России», поэтому можно вполне предполагать, что Александр Львович Блок очно или заочно был знаком с Крестовским, да и трудно было в России 1880-1890 гг. не знать столь популярного беллетриста, книги которого лежали практически в каждой книжной лавке и магази-

не. Виновность евреев в итогах войны так или иначе обсуждается в поэме «Возмездие».

Рядом с еврейским заговором в поэме, где в центре исторических размышлений автора война 1877-1878 гг., появляется и мессианская идея. Она связана либо непосредственно с ее носителями — евреями, что сразу определяет двойственность отношения автора к еврейскому вопросу, либо с Польшей, а, скорее всего, — и с тем, и с другим. Она оказывается одним из самых первых двигателей поэмы «Возмездие». В окончательной редакции третья глава, как и первоначальная редакция, начинается с описания поездки в Варшаву:

Отец лежит в «Аллее роз»,
Уже с усталостью не споря,
А сына поезд мчит в мороз
От берегов родного моря...
Жандармы, рельсы, фонари,
Жаргон и пейсы вековые, —
И вот — в лучах большой зари
Задворки польские России...

«Жаргон и пейсы вековые» появляются не случайно в первых же строках, ложащихся на бумагу. Народ Мессии — евреи, Польша и приписываемая ей мессианская историческая роль, вселенский размах мести, напоминающий о Страшном суде, должны соединиться далее с образом отца, его ролью в жизни сына, его функцией в мире, наиболее ярко прочерченной в третьей главе поэмы, где наиболее явны мессианские ожидания, относящиеся к последнему отпрыску рода. Здесь легко узнаются сюжеты «Маленьких трагедий», а если учесть, что третья глава тесно связана с первоначальным замыслом поэмы, ее первой редакцией, то можно сказать, что сюжеты пушкинского драматического цикла, очевидные еще и своей последовательностью в тексте, определяют общую структуру «Возмездия».

Сравнение двух редакций поэмы показывает, что ее основа — противостояние отца и сына, взятое первоначально вне масштабного исторического фона, а облик истории в первой редакции поэмы и в третьей главе окончательного варианта «Возмездия» и есть то зерно, из которого прорастает широкий эпический контекст первой главы и поэмы в целом. Третья глава оказывается своеобразным центром произведения, поскольку ниточки ко всем другим частям тянутся именно от нее, неся с собой все сюжетные перипетии и все исторические события поэмы.

Младший — старший, сын — отец и весь мир, участвующий в споре — схватке двух звеньев рода, — такого рода конфликт является основным и в «Маленьких трагедиях», что заставило многих исследователей говорить о шекспировском характере произведения Пушкина. По классическому замечанию В.М.Жирмунского, «шекспиризм здесь — это истина страстей, правдоподобие характеров и типически значимая морально-психологическая проблема, сконцентрированная в форме драматического очерка, не предна-

значенного для сцены»²⁵. Г.С.Лесскис справедливо указывает на два мощных начала произведения, гимн гуманизму и трагедия гедонизму, существующие в сопоставлении с мировым Злом²⁶. Можно только добавить, что эти начала являются по сути своей возрожденческими, шекспировскими. Такова по своему характеру и тема возмездия, общая для Пушкина и Блока, тема, объединяющая «Маленькие трагедии» в цикл произведений, тема, за которой стоит история.

Тема возмездия входит в «Маленькие трагедии», внося в величие страстей ритм истории, поскольку пафос трагедий и исторических хроник Шекспира есть возмездие неправедным героям со стороны Провидения (см., например, «Ричард III», «Генрих IV», «Генрих V»). Различие заключается в точке зрения. В трагедиях и исторических хрониках Шекспира все действия рассматриваются со стороны *карающего*, он же — исполнитель воли истории, которая есть Божественная воля («Макбет»). Противоположная ситуация у Пушкина в «Маленьких трагедиях», где возмездие воспринимается с точки зрения *караемого*, виновного, носителя страстей, будь то Барон или Дон Гуан, Сальери или Вальсингам. История входит через них, виновных, преступных, но и прекрасных в своем бесстрашии, ибо именно эти герои способствуют обновлению мира. Такое смещение точки зрения Пушкина по отношению к Шекспиру обусловлено, конечно, иной эпохой — эпохой Нового времени, однако неслучайно исследователи пристально всматриваются в пушкинские образы, ища за ними эпизоды истории общественной и личной. Само следование Шекспиру подсказывает такую логику поиска. Отметим здесь же, что изменение «*карающий — караемый*» у Пушкина наглядно выражается в противостоянии «старший — младший», частный случай: «отцы — дети», которое можно видеть во всех четырех произведениях: Альбер — Герцог — Барон; Моцарт — Сальери; Дон Гуан — Дон Карлос — Командор; Молодой человек — Вальсингам — Священник. Именно с этим изменением во многом связана авторская позиция и образы героев в поэме «Возмездие».

Пушкинское противостояние «старший — младший» как смещение точки зрения от *карающего* к *караемому* в теме возмездия находит свое отражение и дальнейшее развитие в поэме А.А. Блока, и первое свидетельство этому — эпитафия, о смысле которого уже шла речь выше. Позиция главного героя произведения задана не только эпитафией из Ибсена, но и образом Зигфрида — героя «Песни о Нибелунгах». Известно увлечение Блока операми Р.Вагнера — музыкально-драматическим циклом «Кольцо Нибелунгов». Либретто этих опер Блок тщательно изучал, тексты немецких эпосов на немецком языке и в переводе на русский («Песнь о Нибелунгах», «Тристан и Изольда») были в библиотеке поэта. Интересно, что Блок соотносил с Зигфридом самого себя, подчеркивая, по воспоминаниям Л.Д.Блок, черты «зигфридоподобия» в своей внешности²⁷, а Любовь Дмитриевна воспринималась и Блоком, и самой собой, как Брунгильда в спектаклях Маринского театра, — в кольце огней и клубящихся паров²⁸. Тема возмездия занимает

важное место в этих произведениях наряду с понятием минората. Зигфрид и Тристан — герои младшие и побеждающие, но и они же и побежденные, жертвы. Акцентированная миноратность находит чрезвычайно существенное подкрепление в биографической основе поэмы, в конфликте «отец — сын», определяющем «Возмездие».

В этом отношении оппозиция *карающий* — *караемый* чрезвычайно важна. Когда шекспировский Макдуф восклицает перед боем с Макбетом:

...*But, gentle heavens,*
Cut short all intermission; front in front
Bring thou this fiend of Scotland and myself;
Within my sword's length set him; if he'scaped
Heaven forgive him too! —

шекспировское восприятие истории, движимой Божественной волей — рукой *карающего*, абсолютно очевидно. Когда в «Маленьких трагедиях» Дон Гуан восклицает в забвении страха смерти перед лицом любви: «Где твой кинжал? Вот грудь моя!», а Вальсингам воспевает разрушительную силу стихии, бесстрашно радуясь возможности смертельного сражения («Есть упоение в бою!»), не подлежит сомнению оценка их поведения как вызова историческим нормам, установленным высшей силой. Красота, смелость и отвага сосуществуют в характерах этих героев и в противостоящем им мире. Преступление и Божественная воля выходят на очную ставку истории. *Караемый* и противостоящий ему *карающий*, даже если это сам творец Вселенной, вынуждены померяться здесь силой. Поединок между ними определяет все сюжеты «Маленьких трагедий», но исход событий предрешен здесь заранее. Наказание неминуемо, и, очевидно, в этом и заключается возмездие истории в «Маленьких трагедиях». Качественно иным является представление о возмездии в поэме А.Блока.

Прежде всего, надо сказать о том, что Блок черпает материал для своих образов из различных источников, но образы шекспировских героев для него столь же первостепенны, сколь и для Пушкина. Так, образ отца — коршуна/ястреба, терзающего Россию-мать, несомненно, ведет свое происхождение из шекспировской трагедии «Макбет». В третьей сцене четвертого акта трагедии Макдуф говорит о страдающей Шотландии и об убийстве своих детей — преступлении Макбета — в следующих словах:

«*Let us rather*
Hold fast the mortal sword, and, like good men,
Bestride our down-fall'n birthdom: each new
morn
New widows howl; new orphans cry; new sorrows
Strike heaven on the face, that it resounds
As if it felt with Scotland, and yell'd out
Like syllable of dolour...
... *All my pretty ones?*»

Did you say all? — O hell-kitel — All?
 What, all my pretty chickens and their dam
 At one fell swoop?

Использование этих шекспировских образов совершенно очевидно и в поэме «Возмездие» (см. также стихотворение «Коршун» из цикла «Родина»):

Встань, выйди поутру на луг:
 На бледном небе ястреб кружит,
 Чертя за кругом плавный круг,
 Высматривая, где похуже
 Гнездо припрятано в кустах...
 Вдруг — птичий щебет и движенье...
 Он слушает... еще мгновенье —
 Слетает на прямых крылах...
 ...Когда ни взглянешь, — кружит, кружит...
 Россия-мать, как птица, тужит
 О детях; но — ее судьба,
 Чтоб их терзали ястреба.

Образ отца-коршуна-ястреба-демона оказывается, таким образом, связанным с именем шекспировского Макбета, одного из величайших литературных злодеев, государственного преступника и детоубийцы, и вместе с тем, одного из самых потрясающих трагических героев, окутанных тайной гениальной поэзии. Внутрисемейные отношения и положение России оказываются в самой непосредственной связи с развитием шекспировской образности в трагедии «Макбет». Отсюда идея возмездия в поэме — первоначальное намерение героя, связанное с мстью отцу, — приобретает все большую культурную и историческую глубину.

Еще один образ, связывающий «Маленькие трагедии» и поэму Блока с творчеством Шекспира, — герой «Венецианского купца», Шейлок. Напомним, что первая пьеса, открывающая цикл «Маленькие трагедии», основана на противостоянии, также опирающемся на биографическую основу: в «Скупом рыцаре» отразились реальные взаимоотношения Пушкина с отцом, Сергеем Львовичем²⁹. Согласно воспоминаниям³⁰, баснословно скуп был и отец Блока наряду со щедростью по отношению к сыну и к своим любимым ученикам. Образ пушкинского Барона, прообразом которого, как многократно указывалось исследователями, и является Шейлок, может помочь понять, почему столь огромный диапазон различных ликов и личин отца, где с лермонтовским и врубелевским Демоном спокойно уживается Плюшкин. Наиболее явное отражение этот парадокс находит в третьей главе поэмы.

В Предисловии к «Возмездию» Блок, почти дословно цитируя Гоголя, писал о своем желании показать, до какой степени может опуститься некогда блестящий человек. Вместе с тем, возводя внутренний конфликт своего собственного рода к библейской истории о падшем Ангеле и наделяя образ отца байроническими чертами, сходством с Демоном Лермонтова и Врубеля,

поэт должен был найти сходную модель, в которой объединялись бы скупость и высота романтических помыслов, повседневная грязь и суета с дьявольскими страстями и размахом Люциферовых крыльев. Скупой рыцарь, в образе которого сосуществуют низость внешнего положения и благородство происхождения, жажда наживы и ощущение своего мирового могущества, нищета и демонизм, как нельзя лучше подходил для такой модели.

Облик отца в третьей главе создается прежде всего в соответствии со структурой образа Барона. Обращают на себя внимание отдельные устойчивые детали, общие для двух произведений. Например, для создания выпуклого образа скупца и в «Скупом рыцаре», и в «Возмездии» используется контраст между внешней нищетой и хранимых богатствах:

Альбер

О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит.
И как же служит? как алжирский раб,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест пустые корки,
Всю ночь не спит, все бегаёт да лает.
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе...

Тема золота, накопленного скупцом, появилась еще в Прологе, где она связана с образом карлика Миме, обладателя бесчисленных сокровищ в подземных подвалах, которому суждено возмездие от руки Зигфрида. В третьей главе она получает дальнейшее развитие в связи с прямой перекличкой со «Скупым рыцарем»: «нетопленная конура» соотносится с «убогой берлогой» отца в поэме Блока, домом, очень напоминающим подвал: «Пасмурна, пуста, сырая, темная квартира...». И хотя здесь нет сундуков с золотом, мотив золота присутствует формальным образом. О нем напоминают куча самого различного имущества, возвышающаяся посреди жилища отца: «корки хлеба», листочки, перья и прочее. Эта плюшкинская на первый взгляд куча хлама³¹ невольно вызывает в памяти вид бедной вдовы с тремя детьми и бродяги Тибо, несущих свои дублионы в сундуки Скупого рыцаря. Есть в третьей главе «Возмездия» и еще одна куча: «груда почерневших шпал», на которой любил отдыхать «профессор и декан», «впяряся взглядом опустевшим в прошедшее...». «Груда почерневших шпал» у дороги в Европу («Лишь рельс в Европу в мокрой мгле Поблескивает честной сталью») — свидетельство о рухнувших великих помыслах, связанных с мировым величием. Такого же рода движение, но с совершенно противоположным смысловым наполнением, есть и в «Скупом рыцаре»:

... Читал я где-то,
Что царь однажды воинам своим
Велел снести земли по горсти в кучу,
И гордый холм возвысился — и царь

Мог с вышины с весельем озирать
 И дол, покрытый белыми шатрами,
 И море, где бежали корабли.
 Так я, по горсти бедной принося
 Привычну дань мою сюда в подвал,
 Вознес мой холм — и с высоты его
 Могу взирать на все, что мне подвластно.
 Что не подвластно мне? как некий демон
 Отселе править миром я могу...

Барон, размышляющий о мировом величии у своих сундуков, чувствует себя Королем Зла, и нарисованная картина очень напоминает «Сцену из Фауста». Отсюда может быть понятно то нелестное сравнение, которое использует Альбер, говоря об отце: «пес цепной», стерегущий сокровища, ибо это сравнение связано с поэмой Гете «Фауст», где Мефистофель впервые появляется перед Фаустом в образе черного пуделя. Образ собаки в «Скупом рыцаре» поддерживает и развивает демоническую тему. Этим же сравнением воспользуется и автор поэмы «Возмездие» для создания образа отца, кстати, называя его Фаустом спустя несколько следующих строк:

По улице бежал бочком
 Поспешно, точно пес голодный...
 ...Так жил отец: скупцом, забытым
 Людьюми и Богом, и собой,
 Иль псом бездомным и забытым
 В жестокой давке городской.

Сравнение с собакой становится устойчивым не только в «Возмездии», но и в поэме «Двенадцать», олицетворяя прежнее, ушедшее, «старый мир», но восходит оно в творчестве А.Блока к «Скупому рыцарю».

Сравнение с собакой имеет дополнительную коннотацию, поскольку оно применяется в «Скупом рыцаре» по отношению к персонажу, скупость, богатство и моральные принципы которого сопоставлены с теми же качествами Барона. К нему относится знаменитое обращение: «проклятый жид, почтенный Соломон», не в меньшей мере амбивалентное, чем само название пьесы «Скупой рыцарь». Соломона так же, как и своего отца, Альбер величает «собакой»:

Иль рыцарского слова
 Тебе, собака, мало?..
 Да знаешь ли, жидовская душа,
 Собака, змей! что я тебя сейчас
 На воротах повешу.

И о богатствах Барона Альбер упоминает в сравнении с национальностью ростовщика:

Да ты б ему сказал, что мой отец
Богат и сам, как жид, что рано ль, поздно ль,
Всему наследую...

Сопоставление Барона с жидом Соломоном — толчок к реализации в дальнейшем столь форсированной в поэме Блока еврейской темы, связанной прежде всего с происхождением его отца, чему лишь способствует тема скудости и нищеты и привнесенный в нее демонизм. Как показал О.Проскурин, существует самая тесная связь между национальностью ростовщика в европейской литературе, где слово «еврей» становится синонимом слова «ростовщик» уже со времен Шекспира, устойчивыми сравнениями с «низкими» животными типа мыши, крысы, змеи, собаки и демоническим происхождением³². Эта связь впервые в русской литературе была запечатлена Пушкиным в «Скупом рыцаре». Блок, таким образом, пользовался готовым материалом, трактуя его в соответствии со своими убеждениями и с задачами художественного творчества.

Еврейские черты внешности и поведения отца наряду с упоминанием о его правых взглядах («Покойный слыл за юдофоба», «И однозвучны стали в ней слова «свобода» и «еврей») становятся превалирующими в третьей главе поэмы. При этом еврейская тема, с одной стороны, все более и более соотносится с поэзией Байрона и его «Еврейскими мелодиями», с «Демонном» Лермонтова и Врубеля, с другой стороны, нарочито заземляется, подобно тому, как «низкое» и «высокое» существует одновременно в облике Барона в «Скупом рыцаре». Так, изменения в лице отца после смерти, связанные с возвращением к его истинной сущности, напоминают и о «низком», обыденном в еврейской теме, и о ее «высоком» воплощении — образе Агасфера, Вечного Жида:

Отец в гробу был сух и прям.
Был нос прямой — а стал орлиный...
.....
И только преклонив колени
Над самой грудью мертвеца,
Увидел он, **какие** тени
Легли вдоль этого лица...
Когда же с непокорных пальцев
Кольцо скользнуло в жесткий гроб,
Сын окрестил отцовский лоб,
Прочтя на нем печать скитальцев,
Гонимых по миру судьбой...

Образ отца в третьей главе все больше и больше становится похож на художника, на подлинного артиста, растратившего себя в «страшном мире», и, быть может, на самого автора поэмы. Вряд ли можно согласиться с утверждением Е.Г.Эткинда, что Блок нарисовал в «Возмездии» фигуру своего отца — лжедемона, которая по своей сути противоположена поэзии³³.

Отсылки к образу Демона и его происхождению из Ангела заставляют вспомнить слова Блока из его статьи «О лирике»: «Среди горных кряжей, где «торжественный закат» смешал синеву теней, багрецы вечернего солнца и золото умирающего дня, смешал и слил в одну густую и поблескивающую лиловую массу, залег Человек, заломивший руки, познавший сладострастие тоски, обладатель всего богатства мира, но — нищий, ничем не прикрытый, не ведающий, где преклонить голову. Этот Человек — Падший Ангел-Демон — *первый лирик*»³⁴. Отождествление самого себя, своего поэтического «я» с этим определением очевидно, поэтому дважды повторяющееся сравнение отца с Демоном-Ангелом делает вопрос о мести и о возмездии все более сложным, поскольку в определенном смысле речь идет о самом себе и, прежде всего, о себе как о поэте.

Нет нужды говорить о важности понятия музыки для Блока, но носителем духа музыки в поэме является образ отца. В этом плане важно сравнить два момента, где идет речь о музыкальном даре отца с точки зрения связи между отдельными произведениями «Маленьких трагедий». Ниточка, тянущаяся от «Скупого рыцаря» к следующей пьесе, «Моцарт и Сальери», связана с образами творчества, свободно творящего художника, проблемой «гения и злодейства». Барон в своем монологе, предвосхищая Сальери, говорит: «И вольный гений мне поработится...» В первой главе поэмы «Возмездие» образ играющего отца, с одной стороны, очень напоминает слова Сальери:

Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп.

Блок, в свою очередь, рисует игру отца как овладение женщиной, напоминающее убийство:

И на покорную рояль
Властительно ложились руки,
Срывая звуки, как цветы,
Безумно, дерзостно и смело,
Как женских платьев лоскуты
С готового отдаться тела...
Прядь упала на чело...
Он сотрясался в тайной дрожи...
(Все, все, как в час, когда на ложе
Двоих желание сплело...)

Мотив срывания-умертвления звуков, тело-труп (слово, которое Блок использует несколькими стихами выше) — сходные мотивы двух произведений. (Подобный образ отца мог быть навеян портретом кумира А.Л.Блока, гениального пианиста и композитора А.Г.Рубинштейна, изображенного в виде циничного любителя женщин в романе Б.Маркевича «Бездна», предисловие к которому писал Вс. Крестовский³⁵).

С другой стороны, подчеркивается, что и в лирическом вдохновении, и в любовном порыве присутствует Божественное начало:

И там — за бурей музыкальной —
Вдруг возникал (как и тогда)
Какой-то образ — грустный, дальный,
Непостижимый никогда...
Но эта тихая струна
Тонула в музыкальной буре...

В приведенной строфе, как и в Прологе, Моцарт и Сальери словно объединяются в образе отца. Вот тот же момент в его последней — или первой, изначально соответствующей замыслу — редакции в третьей главе:

...Он знал иных мгновений
Незабываемую власть!
Недаром в скуку, смрад и страсть
Его души — какой-то гений
Печальный залетал порой;
И Шумана будили звуки
Его озлобленные руки,
Он ведал холод за спиной...
И, может быть, в преданьях темных
Его слепой души, впотьмах,
Хранилась память глаз огромных
И крыл, изломанных в горах...

Так кто же перед нами, гениальный художник, или Сальери, его погубитель, говорящий в пьесе Пушкина:

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Гений — херувим, залетал — занес, холод за спиной — полет, Демон — Ангел, Моцарт — Сальери — все эти мотивы соединяются в лице отца, укрупняя его фигуру поистине до космических масштабов. И может быть, именно такое соединение гения и злодейства останавливает занесенный меч, должный опуститься обязательным образом, во всяком случае, в соответствии с поэтической программой, изложенной в Прологе... Меч героя, будь то меч Зигфрида *Нотунг* или меч Барона, вызывающего на бой своего сына Альбера, или мессианский золотой меч, занесенный над врагами истинной веры из статьи о Вл. Соловьеве «Рыцарь-монах», — остается не востребованным. Как объяснить, что вместо меча появляется всего-навсего булава, которой глупое дитя колет своего ненавистного отца? Все существует в

«Возмездии» неразрывно и неслиянно, и рядом с отголосками строк из «Мцыри» и «Героя нашего времени» возникает «Петербург» А.Белого, а Печорин соседствует с Передоновым.

Темы, мотивы, образы поэзии Блока также обретают в «Возмездии» свое новое бытие, существуя на ином фоне и в другом контексте. Одним из центральных в этом отношении является образ Дон Жуана, находящийся здесь в еще более явной и непосредственной связи с пушкинским «Каменным гостем», чем в «Шагах Командора» — стихотворении из цикла «Возмездие»³⁶. Образ отца героя постоянно соотносится с этим персонажем, и в результате оказывается, что в определенной степени внутренняя конструкция этого образа продиктована сюжетными коллизиями «Каменного гостя», и прежде всего отношениями с женщинами.

Сходство первой избранницы отца с «бедной Инезой» совершенно очевидно. Дон Гуан говорит в начале пьесы о «печальном взоре» и «помертвевших губах» своей несчастной возлюбленной. Подобным же образом описывается мать лирического героя: «Худа, измучена, бледна И на руках лежит ребенок».

Если далее рядом с Дон Гуаном появляется Лаура, то о женщине у могилы отца, рыдающей «неудержимо и светло», будет сказано в той же антистетической противопоставленности молодости и старости. Интересно, что у Блока при этом происходит соединение в одном образе и Доны Анны, о которой впервые слышит и какой ее впервые видит Дон Гуан, и Лауры в описании Дона Карлоса:

Дон Гуан.

Никто из нас не видывал ее...

Монах.

О, Дона Анна никогда с мужчиной
Не говорит.

Дон Гуан.

Ее совсем не видно
Под этим черным вдовьим покрывалом...»

Дон Карлос.

Ты молода... И будешь молода

Еще лет пять иль шесть...

...Но когда

Пора пройдет, когда твои глаза

Впадут и веки, сморщась, почернеют

И седина в косе твоей мелькнет,

И будут называть тебя старухой,

Тогда — что скажешь ты?»,

ср. в «Возмездии»:

Никто с ней не знаком. Чело

Покрыто траурной фатою.

Что там? Небесной красотою

Она сияет? Или — там
Лицо старухи некрасивой,
И слезы катятся лениво
По провалившимся щекам!

Донжуанский мотив переходит от отца к сыну, к самому лирическому герою поэмы. В душе замерзающего у решетки Саксонского сада героя возникает воспоминание о возлюбленной: «Твоя холодная любовь...» Конечно, в первую очередь вспоминается строка Я.Полонского «Мою холодную любовь» («Холодная любовь»)³⁷, но какова же последняя любовная просьба пушкинского Дон Гуана, обращенная к Доне Анне? «В залог прощенья мирный поцелуй... Один, холодный, мирный»... И это говорится перед смертью, перед открывшимся небом — «книгой между книг». Герой «Возмездия», подобно Вальсингаму из «Пира во время чумы», остается в глубокой задумчивости перед разбушевавшейся брандтовской лавиной, пургой, поднявшейся с кладбища с именем «Воля», вьюгой «Пана Тадеуша» и польских восстаний. Он так же застывает пред ликом возлюбленной, как Вальсингам при воспоминании о Матильде: «Где я? Святое чадо света!». Так когда-то герой «Стихов о Прекрасной Даме» останавливался в трепете восхищения перед прекрасной возлюбленной. Замысел сюжетной коллизии о связи простой полячки Марии и появлении на свет последнего отпрыска рода, того самого, который совершит возмездие, остается лишь неосуществленным моментом плана поэмы.

Несмотря на провозглашаемую в поэме идею связи с народом и зависимости поэта от него («Герой уж не разит свободно, — Его рука — в руке народной»), на деле выясняется, что нет, быть может, человека, столь далекого от народа, чем автор поэмы «Возмездие». Идея единства с народом практически полностью разрушается к концу поэмы. Этому способствуют и образы народников, нарисованные в самых прозрачных контурах героев Достоевского, и почти пародийная фигура Александра Третьего, провозгласившего официальный курс сближения с народом: «И царь — огромный, водянистый — С семейством едет со двора...». Но, быть может, наиболее важен возникающий в конце поэмы образ романтической возлюбленной. Он появляется как последний отцовский дар, и сын принимает с любовью великое наследие «Education sentimentale»! Развернутая инвектива возмездия, обращенная к сестре, которая должна была, по замыслу Блока, завершать поэму, осталась в виде черновика и отдельно существующего стихотворения «В огне и холоде тревог...» (цикл «Ямбы»), текст которого сильно переработан. Так в чем же заключается идея возмездия в ее конечном варианте? Можно ли сказать, что возмездие в поэме «Возмездие» все-таки состоялось?

Да, возмездие произошло, но оно оказалось вовсе не таким, которого желал автор. Возмездия, несущего отмщение старому, одряхлевшему миру, забытому об идеалах юности, не состоялось, и Блок будет упорно возвращаться к идее возмездия в поисках ее новых вариантов в поэмах «Двенадцать» и «Скифы». Однако осуществилось другое возмездие, соответствующее

щее правде искусства. Это возмездие литературы, возмездие поэзии, возмездие великого лирического рода, и по его воле отец стал отцом, а поэт остался поэтом. Произведение пришло к своему естественному завершению, и немалую роль в этом сыграли пушкинские «Маленькие трагедии», определившие основную тему, композиционные и сюжетные особенности поэмы, а в итоге — и вопреки намерениям самого автора! — ее смысл и суть, ибо обращение к Пушкину оказывается всегда совершенно живительным.

Примечание:

- ¹ Поэма “Возмездие” цитируется по изданию: Блок А.А. Собр. соч. В 8-ми тт. М.- Л., 1960, т. 3, с. 295-344.
- ² “Маленькие трагедии” цитируются по изданию: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10-ти тт. М., 1964, т. 5, с. 331-422.
- ³ Ревякина И.А. Из творческой истории поэмы “Возмездие”. IN: А. Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. М., 1987, с. 643.
- ⁴ Там же, с. 644.
- ⁵ Блок А.А. Указ. соч., т. 5, с. 317.
- ⁶ Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х тт. М., 1990, т. 2, с. 189-190.
- ⁷ Там же, с.188.
- ⁸ Н.В.Беляк, М.Н.Виролайнен. Маленькие трагедии как культурный эпос новоевропейской истории. IN: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1991, т. 14.
- ⁹ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. В 10-ти тт. М., 1957, т. 5, с. 77.
- ¹⁰ Там же, с. 436-437.
- ¹¹ Мандельштам О.Э. Указ. соч., с. 189.
- ¹² Блок А.А. Указ. соч., т. 3, с. 604.
- ¹³ Пушкин А.С. Указ. соч., т. 6, с. 691.
- ¹⁴ Там же, т. 6, с. 699.
- ¹⁵ См.: Дудаков С.Ю. История одного мифа: Очерки русской литературы

19- 20 вв. М., 1993, с. 165-167.

¹⁶ Бекетова М.А. Александр Блок. Биографический очерк. Пг., 1922, с. 25.

¹⁷ Блок А.А. Указ. соч., с. 618.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Блок А.А. Дневник. М., 1989, с. 67.

²⁰ Достоевский Ф.М. Указ. соч., т. 9, с. 139.

²¹ См.: Блок Г.П. Герои “Возмездия”. IN: Русский современник. 1924, №3.

²² Е.А.Бобров. Из “Воспоминаний” об А.Л.Блоке. IN: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Книга первая. М., 1980, с. 300. См. также: Шоломова С.Б. Эскизы к портрету отца Александра Блока. Статья 2. IN: А.Блок и основные тенденции развития русской литературы начала 20 века. Блоковский сборник 7. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 735. Тарту, 1986, с. 85.

²³ Дудаков С.Ю. Указ. соч., с. 122-123.

²⁴ Там же, с. 120.

²⁵ Жирмунский В.М. Пушкин и западные литературы. IN: Байрон и Пушкин. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970, с. 81.

²⁶ Лесскис Г.С. Пушкинский путь в русской литературе. М., 1993, с. 304.

²⁷ Блок Л.Д. Были и небылицы. Studien und Texte № 10. Bremen: Verlag K-Press, 1977, с. 73.

²⁸ Там же, 28.

²⁹ Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. IN: Сочинения Пушкина. Изд. П.В. Анненкова. СПб., 1855, т. 1, с. 287.

³⁰ См., например: Герцог Е.С. Отец поэта Блока. IN: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Книга первая. М., 1980, с. 303-304; Шоломова С.Б. Эскизы к портрету отца Александра Блока. Статья 2, с. 87.

³¹ Минц Э.Г. Блок и Гоголь. IN: Блоковский сборник 2. Труды Второй

научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А.Блока. Тарту, 1972, с. 193-194.

- ³² Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999, с. 360, 365.
- ³³ Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии 20 века. СПб., 1995, с. 61.
- ³⁴ Блок А.А. Указ. соч., т. 5, с. 131.
- ³⁵ Несмотря на то, что упоминания о наличии самого романа отсутствуют в описании библиотеки Блока, имя Вс. Крестовского и отсылки к нему существуют, см., например: Библиотека А.А.Блока. Описание. Кн. 1. Л., 1984, с. 202, 307, 311. О Б.М.Маркевиче см. там же, с. 311, а также: Кн. 3 (1986), с. 238.
- ³⁶ О теме Дон Жуана у Блока в соотношении с Пушкиным см., например: Гроссман Л.П. Блок и Пушкин. IN: Гроссман Л.П. Собр. соч. В 5-ти тт. М., Современные проблемы, 1928, Мастера слова, т. 4, с. 295.
- ³⁷ Блок А.А. Указ. соч., с. 625.

Указатель имен

Аарон (библ.)	107	Бобров Е.А.	241
Абрамович С.А.	166,168	Богданович И.Ф.	211
Аверинцев С.С.	95-96,100,173,176	Боккаччо Дж.	18
Авраам (библ.)	42,58,67,122	Бонди С.М.	175
Агасфер (еванг.)	18,94-100,109,235	Борзенко А.А.	33-36
Адам (библ.)	44,110	Бочаров С.Г.	119
Александр I	28,142,158,177	Бродель Ф.	90
Александр III	239	Бродский И.А.	169,209
Алексеев М.П.	87,91,94,100	Броневский В.Б.	167
Алексей,сын Петра I	203	Бронштейн А.	33-35
Альтшуллер М.С.	168	Брюллов К.П.	193,200
Амин-Оглы	29,63	Будри Д.И.	143
Ананьич И.Д.	24-25,29-31,33, 34	Булатов Е.	32, 36
Анна (греч. царица)	126-127	Булаховский Л.А.	203-204,206
Анненков П.В.	24,34,87,89,99,182, 241	Булгаков С., о.	116,219
Аракчеев А.А.	173	Булгарин Ф.В.	11-12,14,15,19,20,102, 130,155
Аристотель	123,169	Буттадей Иосиф	95
Архангельский А.Н.	116,120		
Ахматова А.А.	169,188-189,198-199, 209-214	Вагнер Р.	230
		Вацура В.Э.	12,14,120,132,212-214
Баратынский Е.А.	197,211	Венера (миф.)	48,183-184,192
Бароцци С.	192	Веревкин М.И.	16,38,65,67
Баррет Т.М.	82	Вересаев В.В.	197
Бартеков П.И.	25, 34	Веселовский А.Н.	100
Батюшков К.Н.	44,213	Вечерка Р.	207
Байрон Д.-Н.-Г.	11, 16, 19, 89, 106, 180- 181, 183-184, 196, 226, 236, 241	Вигель Ф.Ф.	114
	128, 129	Виленкин В.Я.	213
Бахтин М.М.	226,241	Виноградов В.В.	39,42,44,63,67,69,137,140, 142,147,202-204, 206
Бекетова М.А.	20, 43	Винокур Г.О.	35
Белкин Д.И.	143,171	Виротайнен М.Н.	132,240
Белинский В.Г.	207	Владимир Святославович	122,126-127
Белобразов А.И.	238	Волков С.С.	205-206
Белый А.	240	Волконская Э.А.	184-186
Беляк Н.В.	102,189,199	Волконская М.Н.	185-186,197-199
Бенкендорф А.Х.	114,119	Волконская С.Г.	186
Беньян Дж.	97	Волконский С.Г.	185
Беральд Савойский	100	Волконский Н.С.	185-186
Беранже П.-Ж.	35	Вольтер Ф.-М.-А.	66,142,162
Бертъе-Делагард А.Л.	130	Воронцов М.С.	153
Берх В.Н.	214	Воронцова Е.К.	152-153
Берштейн С.И.	11,12,19,156,173	Врубель М.А.	219,221,232,235
Бестужев А.А.	225	Вуич Л.И.	198
Бейлис М.М.	225	Вяземский П.А.	16,25,30-31,36,87,89,94, 98,113,130,150,170,172, 179-180,182,189-192,194- 195,199-200, 214
Блаватская Е.П.	64,94,99,111,119-120, 175		
Благой Д.Д.	207	Вяземский П.П.	150
Благова Э.	48,118,215-241		
Блок А.А.	219,226,228,229,231,236 241	Ганнибал А.П.	122
Блок А.Л.	241	Гаспаров М.Л.	50,63
		Гафиз Хорезми	11,15-16,18-19
Блок Г.П.	241	Гедеон (библ.)	103-104
Блок Л.Д.	230,241		

Геллер В.Ф.	94	Дудаков С.Ю.	240-241
Гельфман Г.М.	226	Езра (библ.)	18
Герасов Г.В.	21,33	Екатерина I	192
Геродот	18	Екатерина II	21,27-28,31,33,35,165, 192
Герцог Е.С.	241	Елизавета Петровна	160,200
Гершензон М.О.	109	Енох (библ.)	95
Герштейн Э.Г.	213	Ермолов А.П.	86,90-91,96
Гете И.-В.	11,18,94,173,179,181,184, 187,191-193, 195-196,199	Есипов В.М.	197
Гизо Ф.-П.-Г.	171-172	Ефремова Н.Е.	44
Гинзбург Л.Я.	149,210,213-214	Живов В.М.	142,148
Гинзбург М.	28,35	Жирмунский В.М.	167,179,190,195-196,199, 229,241
Гинцбург Д.	100	Жуковский В.А.	11,25,34,93,97-100,142,175, 180,190,193
Гнедич Н.И.	108	Заболоцкий Н.А.	55
Глинка Ф.Н.	111,117	Золтан А.	203,206
Гоголь Н.В.	12,99,132,147,225,235,241	Иаков (библ.)	122,210
Годунов Б.Ф.	18,101-108,164,170	Иафет (библ.)	126-127
Гомер	18,108,160	Ибрагим Т.	44
Гораций К.-Ф.	129,210,213	Ибсен Г.	218,230
Горчаков А.М.	199	Иванов Вяч.Вс.	124
Горчакова Е.М.	26,35	Иванова Л.П.	200
Горький А.М.	100,219	Игнатий	98
Греч Н.И.	12	Иеремия (библ.)	116
Грибоедов А.С.	60	Иезекииль (библ.)	116
Гринлиф М.	84	Измайлов Н.В.	175
Гроддек Г.	12	Иисус, сын Сираха	151-156
Гроссман Л.П.	35,197-198,242	Иларион, митроп.	125
Гуковский Г.А.	36,63-64,111,164,168	Илия (библ.)	95
Гюго В.	11	Ильичев А.	119,175
Давид (библ.)	67,106-107,117-118,210	Иоанн, апос.	95,114
Давыдов В.Л.	16,141,155	Иоанн Богослов	98
Давыдов Д.В.	16	Иоанн Златоуст	116
Даль В.И.	196,204,206	Иоанн Креститель	217
Данилевский Г.П.	27, 35	Иов, патриарх	103,105
Данилевский Н.Я.	226	Иов (библ.)	110-112,175-176
Данте Алигьери	53	Ионафан (библ.)	106
Дарнтон Р.	81,90	Иосиф (библ.)	113,122
Дарий (библ.)	18,90	Иосиф (еванг.)	186
Даффингер М.М.	196	Исаак (библ.)	122
Дворкин И.С.	123,130-131	Исав (библ.)	122
Девкалион (миф.)	129	Исайя (библ.)	94,116-118
Дельвиг А.А.	11,21,24-25,130,156	Каверин В.А.	19
Державин Г.Р.	130,165,213	Каграмонов Ю.	177-178
Джами Абдуррахман	11,17,19	Кады-Эскер, хан	24
Джанни А.	200	Казимирский Альбин	38
Джонсон С.	11,17,19	Казы-Гирей, хан	91
Дндро Д.	129,162	Каин (библ.)	95
Дилляра-Бикеч	21-27,31	Канова А.	183-184,191-192
Дициани Г.	192	Каплан-Гирей, хан	29
Дмитрий, лже-	97,170		
Дмитриев И.И.	117		
Домбровский Ф.	27, 35,		
Достоевский Ф.М.	63,124,128,143,180,196, 220,226,240-241		

Карамзин Н.М.	102,122-123,125,170-171,213	Ливанов Ф.В.	35
Картофил Иосиф	95	Листов В.С.	119,131
Кафка Ф.	210,213	Лобанова Э.Ф.	100
Кац Б.А.	167	Лобачевский Н.И.	168
Каценельсон Л.	100	Лобикова Н.	34
Каухчишвили Н.	189	Ломоносов М.В.	111,160-168,175-176
Кашталева К.С.	64	Лот (библ.)	114
Кине Э.	97	Лотман Ю.М.	89,94,97,99,108,134,143,147-148,171,173,180,185,197
Киреевский И.В.	102	Лука (еванг.)	133
Киреевский П.В.	111	Лукницкий П.Н.	214
Клеопатра (царица)	97,139,210,213	Луначарский А.В.	219
Клио (миф.)	108,171	Лурье А.С.	210
Климович Л.А.	38,44	Львов А.С.	202,207,209
Комиссаржевская В.Ф.	219	Люцифер (миф.)	233
Коплан Б.И.	167	Ляпунов В.	93
Корде Ш.	143	Магомед	16-17,31,38-42,52,54-56,61,66-67,69,202,192
Королева Н.В.	168	Мадджото Д.	192
Костров Е.И.	160	Макогоненко Г.П.	87,89
Костюшко Т.	118	Малевский Ф.	93,96-99
Котков С.И.	207	Малиновская Л.Н.	32,36
Кошелев В.А.	12	Мальчукова Т.Г.	119
Кравен Э.	21,33	Мандельштам О.Э.	54,212,219,221,240
Краснов Н.П.	35	Манасеин П.П.	17
Крачковский И.Ю.	69,100	Марат Ж.-П.	143
Крестовский В.А.	228,236,240,242	Марк (еванг.)	119,132
Крылов И.А.	201	Маркевич Б.М.	236,242
Крым (Керим)-Гирей, хан	16,21-24,29,30,34	Марков Е.А.	27,35
Крюков А.С.	214	Матфей (еванг.)	114,133,137
Ксенофонт	18	Маймин Е.А.	129,132
Кузен В.	166	Менгли-Гирей I	23,34
Кукольник Н.В.	107	Менгли-Гирей II	23,34
Купчинский О.А.	205,207	Меншиков А.Д.	192
Курбский А.М.	97	Минкина Н.	173
Кюстин, герцог	144	Минц Э.Г.	241
Кюхельбекер В.К.	11,15,17-20,160-161,168,200	Мирза Казембек	23, 34
Лавров А.В.	214	Мицкевич А.	17,22,34,116,129-130,191,239
Ладвокат М.-А.	38	Мнишек М.	97
Ламартин А.-М.-Л.	52, 60	Модзалевский Б.Л.	33-34,152,156
Ланглебен М.М.	78,87	Модзалевский Л.Б.	87
Левин В.Д.	44	Моисей-Муса (библ.)	54,96,100,104,106-107,114
Лелевель И.	12	Мономах Владимир	107
Лемонте П.-Э.	201	Моров В.	117
Ленау Н.	94,100	Морозов П.О.	198
Ленин В.И.	177	Морье Дж.	76
Леонтьева Г.К.	200	Мосальский-Рубец В.М.	170
Лермонтов М.Ю.	18-19,99,106,147,232,235,238	Моцарт В.-А.	97,215-216,220-222,227,230,237
Леонтьев-Щеглов И.Л.	180,195	Муза Е.В.	198
Лесскис Г.А.	230,241	Мур Т.	11,16-19,
Лейбниц Г.-В.	162		
Либерти П.	200		

- | | | | |
|-----------------------|---|--------------------------|----------------------------|
| Муравьев-Апостол И.М. | 21-23,25,30,33-34,36 | Пилат (еванг.) | 95 |
| Мурзакевич Н.Н. | 35 | Пиндемонте И. | 115,131 |
| Музина-Пушкина М.А. | 155,182,184,186-187,190,
196,199 | Питтони Д. | 19 |
| Муханов Я.А. | 155 | Плетнев П.А. | 19 |
| Мясоедова Н.Е. | 71,74,86-87 | Победоносцев К.П. | 225 |
| Набоков В.В. | 171,215-216 | Погодин М.П. | 113 |
| Навои А. | 17 | Полевой К.А. | 93 |
| Намруд (Нимврод) | 42,67 | Полевой Н.А. | 171 |
| Наполеон Бонапарт | 98,102,117-118,135-136,
139,227 | Поливанов Л.И. | 67-68 |
| Найман А.Г. | 213 | Польвижк Ж.-О.-А.-М. | 147 |
| Недзельский Б.Л. | 23, 34 | Полонский Я.П. | 239 |
| Непомнящий В.С. | 116,120 | Поморска К. | 73 |
| Никодим (еванг.) | 98 | Поп А. | 162 |
| Николай I | 194 | Потоцкая М. | 16,22-28,31 |
| Николай II | 177 | Пресс А. | 100 |
| Низами Гянджеви | 17 | Проскурин О.А. | 235,242 |
| Новиков А. | 12 | Психея (миф.) | 191-192 |
| Ной (библ.) | 112 | Пугачев Е. | 73,92,130,132,166-167 |
| Ободовский П. | 199 | Пумпянский Л.В. | 129,132 |
| Овидий Назон Публий | 49-52,129 | Пушкин В.Л. | 214 |
| Ожегов С.И. | 203,207 | Пушкин Л.С. | 25,125,150-152,155,
235 |
| Озеров Л.А. | 209,213 | Пушкина О.С. | 16 |
| Оленина А.А. | 197 | Пушкин С.Л. | 232 |
| Олизар Г.Ф. | 118 | Пушин И.И. | 222,226 |
| Олег, кн. | 127,132 | Раевские | 21,23-24,29,185 |
| Ольга, кн. | 121-122,127-128,132 | Раевский А.Н. | 152-153,155,185 |
| Орешников А.С. | 207 | Раевский Н.Н., стар. | 196-197 |
| Османов М.-Н. | 100 | Раевский Н.Н., млад. | 25,33 |
| Осват Л.С. | 139,147 | Раич (Рабинович) Е. | 214 |
| Павел (апостол) | 116 | Раскин А. | 200 |
| Павел I | 97 | Рассадин С.Б. | 170 |
| Павлова Е.В. | 198 | Расстрели Б. | 192 |
| Пакатский Г.А. | 156 | Ратти | 190 |
| Паллас П. | 22,31,33,36 | Рафаэль С. | 183-184,186 |
| Парменид | 123,125 | Рахиль (библ.) | 210-211,214 |
| Парни Э.-Д. | 142 | Ревякина И.А. | 240 |
| Паскевич И.Ф. | 74,91 | Реизов Б.Г. | 171 |
| Пассек В. | 31,33,36 | Рем (миф.) | 97 |
| Пастернак Б.Л. | 180,195 | Рейтблат А.И. | 19 |
| Перовская С.Л. | 226 | Ризнич А. | 140,190 |
| Петр (апостол) | 95 | Ринальди А. | 192 |
| Петр I | 85,128-130,157,159-166,
168,177,192,203, 227 | Робеспьер М.-М.-И. | 143,145,148 |
| Петр III | 165,192 | Рогволод, вар. кн. | 127 |
| Петрарка Ф. | 197 | Рогнеда, вар. княж. | 126-127 |
| Петров-Водкин К.С. | 186 | Роза С. | 200 |
| Петрунина Н.Н. | 165,168,185 | Розанов В.В. | 110,119 |
| Пеуранен Э. | 63 | Розов Вол. | 205,207 |
| | | Романелли Л. | 200 |
| | | Романов М.П. (вел. кн.) | 147,192, |
| | | Ромул (миф.) | 97 |
| | | Романова Е.П. (вел. кн.) | 192-194,200 |
| | | Рубан В.Г. | 129-130 |

Рубинштейн А.Г.	236	Толстой А.К.	181
Руссо Ж.Ж.	145,162	Толстой Л.Н.	108,119,124,171,219
Рылеев К.Ф.	19	Томашевский Б.В.	34,43-44,64,65,117,120, 133,134,147,187-188,196- 200
Рылов Ю.	196	Топоров В.Н.	116,120,201,208
Рюе, Дю А.	38	Торелли С.	192
Рюрик, вар. кн.	121	Тромбаро Д.	35
Саади	11,15-17,19	Трубачев О.С.	203,207-208
Сабуров Я.В.	155	Турбин В.Н.	191
Савари М.	66-68	Тургенев А.И.	35,113,118,133,135-136 63,
Самири (ислам.)	95,100	Тургенев И.С.	124
Самуил (библ.)	104-106	Тынянов Ю.Н.	71,73-74,82-86,88-90,92, 94,113,118,133-136,173- 174,180
Сальери А.	97,215-216,220-222, 227,230,237	Тютчев Ф.И.	124,173-174,180
Сандомирская В.Б.	44	Успенский Б.А.	202,208
Сарагил-Янакиев Л.Н.	33	Фасмер М.	203,208
Саул (библ.)	103-107	Федор Иоаннович, царь	105
Свирин Н.	69	Федоров И.	23,34
Сейд-Мухаммед-Риза	23,24,34	Феодосий II	76-77
Селим-Гирей, хан	28-29,35	Феря (Ферах)	26-27
Сенковский О.И.	11-14,19-20,90	Фехт-Гирей, хан	23-24
Серман И.З.	168	Филарет (митр.)	111
Сестренцевич-Богуш С.	24, 34	Филиппова И.С.	207
Сим (библ.)	126-127	Филиппов С.	26,35
Слонимский А.Л.	64	Фирдоуси Абулькасим	11,17-19
Смолярова Т.	100	Флора (миф.)	190
Смирнов В.Д.	23,34	Фомичев С.А.	17,20,43,53,63-64,65-70, 93,162,195
Снядецкий А.	12	Фонтана Дж.-М.	192
Соколов П.Ф.	186	Франк С.Л.	99
Солженицын А.И.	169,177-178	Фридлиндер Г.М.	199
Соловьев В.С.	37,43,237	Фридрих II	118
Соломурская И.	136	Хам (библ.)	126-127
Соломон (библ.)	106-107,151,153	Хаджи Селим-Гирей, хан	29
Софокл	210,213	Хантли Д.	119
Софья Алексеевна, царев.	163	Хионис Д. (Диляра)	23
Сталь Ж., де	172	Хлебников В.В.	47,55,63
Старк В.П.	120	Хитрово Е.М.	113
Степняк-Кравчинский С.М.	226	Ходасевич В.Ф.	118
Столыпин П.	225	Христос Иисус	44,94-98,118-119,128, 133,135-137,141-142, 144,146,185
Страно Дж.	19-20	Цветаева М.И.	149,156
Сумароков А.П.	129	Цейтлин Р.М.	207
Сумароков П.П.	22,33	Цявловский М.А.	185-186,196-199
Сурат И.З.	119-120	Цявловская Т.Г.	99
Сухоруков В.	85,91-92	Чаадаев П.Я.	117,172,195
Тарабасова Н.И.	207		
Тарновский Ф.А.	37, 43		
Тархов А.Е.	175-176		
Тассо Т.	183-184, 188-189, 193-194		
Татищев В.Н.	204,207,208		
Тернер Ф.Дж.	81,90-91		
Тименчик Р.Д.	213-214		
Тимофеев И.	105,124		
Тициан	193-194		

Чаплин Чарли	210,213	Шубарт Х.-Ф.-Д.	94,100
Черейский Л.А.	20,198	Шуман Р.	237
Черняев Н.И.	37,43-44	Шуйский В.И.	105
Чхидзе Л.В.	71,88		
Шамиссо А.	94	Эбер В.	143
Шампольон А.	13	Энзе Ф., фон	171
Шахматов А.А.	127,131	Эссад Д.	32, 36
Шварцбанд С.М.	44,196	Эткинд Е.Г.	235,242
Шевырев С.П.	184	Юдифь (библ.)	111,115
Шекспир В.	94,102,173,210,213, 230,232,235	Юпитер (миф.)	129
Шелли П.-Б.	94	Юрьева И.Ю.	116,119-120
Шенье А.	66,115	Ющинский А.	225
Шервинский С.В.	180		
Ширинский-Шихоматов С.А.	18-19,160-161	Языков Н.М.	111,117
Шишкина О.	26,34	Якобсон Р.О.	197
Шоломова С.Б.	241-242	Якубович Д.П.	211,214
Шомет Э.-А.	143	Ямпольская А.	179
		Ярополк Владимирович	127

Index

Alcott, A.	88	Huntly, D.-G.	120
Angus, M.	100	Johnson, S.	19
Barrett, Th.M.	82,88,90,91	Katz, B.A.	149-156
Billington, R.A.	88,90	Kauchsichswili, N.	199
Bocharov, S.G.	169-178	Kiseleva,, L.	93-100
Braudel, F.	88	Kodjak, A.	88,
Bronstein, A.M.	21-36	Langleben, M.M.	71-92
Bulgarin, F.V.	19	Lo Gatto, A.	200
Cheerbrant, A.	196	Lotman, L.M.	101-108
Chevalier, J.	196	Moore Th.	19
Colucchi, M.	200	Morier, J.J.	90
Darnton, R.	88,90	Paperni, V.	133-148
Etkind, E.G.	45-64	Paperno, I.	89
Fomichev, S.A.	65-70	Pierson, G.W.	81,89
Gammer, M.	86,87,90	Picchio, R.	200
Gasparov, B.	88	Philip II	89
Giuliani, R.	179-200	Pomorska, K.	72,88
Greenleaf, M.F.	74,84,88	Reynolds, S.	88
Hiltunen, R.	89	Ryer, du A.	38
Hofstadter, R.	81,88	Rouen	95
Hughes, R.P.	88	Rudnik, N.	215-242

Rzepka, W.R.	208	Turner, F.J.	88,89,90
Schwarzband, Sh.M.	37-46	Violainen, M.N.	21-132
Serman, I.Z.	157-168	Vjasemskij, P.A.	200
Strada, V.	200	Waardenburg, J.	64
Strano, G.	11-19	Wachtel, A.	74,90
Surat, I.Z.	109-120	Werwik, B.	89
Taranovsky, K.	89	Wiasemsky, P.A.	190
Tanskanen, S.-K.	89	Wydra, W.	208
Timenchik, R.D.	209-214	Zoltan, A.	201-208

Abstracts

G.Strano (Cassino)

Oriental patterns in the Russian Literature of the 1st half of the XIX Century

Küchelbecker wrote: "With all substantial knowledge and the writers' diligence, surpassing the diligence of our contemporary writers, and also owing to its geographical position, Russia could acquire all intellectual treasures of Europe and Asia. Firdwasi, Hafiz, Jami and Saadi are expecting their Russian readers".

Exactly in 1820-30-s the interest towards the Orient had spread through the Russian culture, that diversely echoed in the works by Senkovskii and Bulgarin, Pushkin and Küchelbecker. This interest was mainly caused by Johnson's *Rasselas*, Moore's *Lalla Rookh* that was very dear to Zhukovskii, Byron's lyrics, Goethe's *West-Östlicher Divan* and later — by Hugo's *Les Orientales*. Moore's citations and commentaries to the Persian poets mentioned above had contributed to their popularity among Russian readers.

A.Bronstein (Netanya)

Transformation of "The Fountain of Tears" Legend

In his letter to Del'vig Pushkin, speaking about the Fountain of Tears, notes that he has heard about the strange monument of a loving khan. In the same letter he says: "The monument of the Khan's mistress, mentioned by Murav'ev-Apostol, had never come to my mind while I was writing the poem. Otherwise I would have used it without fail". In his first draft of the letter Pushkin confesses that he has never heard of the mausoleum.

Which monument is the poet speaking about? The meaning of the symbolics of the Fountain of Tears requires additional research and interpretation by historians, philologists and art critics. Anyhow, the most important in the context of the poem is Pushkin's view of the symbolics: "the cross and the moslem crescent" as the major labels of the confronting religions, cultures and peoples. In *The Fountain of Bakhchisaray* Pushkin does not force us to regard the whole story as a purely ethnical problem. The poet wanted to show us a universal human tragedy where such different and even incompatible worlds as Occident and Orient are in fact coalescing.

S.Schwarzband (Jerusalem)**About the First Comment to *Imitations of the Koran***

No doubt that the experience of *The Gabrieliad* unlike the one of *Imitations of the Koran* was known to a very narrow circle of Pushkin's close friends. The reason was that this koranic cycle which concluded the first edition of *The Poems of Alexander Pushkin* was supposed to assume the severity of critical 'analysis'. Luckily the reality did not reach that far.

The *Imitations* received a tremendous portion of criticism. Specialists were analyzing its rhythmical and melodic structures, discussing the history of its creation, comparing it with other "oriental" texts and pointing out the basic structural formant – the dialogistic character of the cycle. A lot was done. However, the image of demiurge of the *Imitations* always stayed beyond the scope of the critics' attention. It seems that without it the interpretation of the entire cycle is absolutely impossible. The discourse should have concentrated not so much on the "subject of the text" of the poem or the compositional principle of cyclization but rather on a stylistically normative element of the cycle.

E.Etkind (Berlin-Paris)**Pushkin's "Poetics of the Strange"**

Imitations of the Koran is the central component of Pushkin's search of a poetic expressiveness. The poet is attracted by an unusual imagery generated by religious consciousness alien to a Russian individual, which is manifested in the relationship between God and beings, men and women, in the idea of life and death, sinners and righteous persons. Presumably the reason for Pushkin's interest in the Koran study in 1824 was also caused by the fact that one of the central ideas of Islam was the idea of immortality, namely of the genuine life expecting post mortem – after physical death. Just at this time Pushkin happened to be deeply excited by the reflection on a man's future. In early 1820-s he read Lamartine's poem *L'Immortalité* praising death as a deliverance from a perishable covering of the flesh, and replied to the French romanticist with his poem *Nadezhdoi sladostnoi mladencheski dysha...* (1823).

The artistic discoveries made in *Imitations* proved to be vital for Pushkin. We can trace them in many of his later works but first of all – in a brilliant poem *Stambul' gjaury nynche slaviat...* (1830) included in *A Journey to Arzrum* and ascribed to some poet by the name of Amin-Oglu. The method of reincarnation into an agent of another national culture and another age was later used in *Songs of the Western Slavs* (1834). Both cycles are distinguished for their highest quality of what – after Dostoevsky – is called "Pushkin's proteism".

S.Fomichev (St.Petersburg)**Biblical Motifs in *Imitations of the Koran***

Pushkin was the first Russian poet to refer to the Koran. It is worth marking that *Imitations* are not merely a few poems based on the Koran. They comprise a full lyrical cycle that has a deliberately chosen, independent and genuinely original 'plan', developed not at once.

The first poems – the overture of the cycle – are more than any other poems filled

with arabic colour, thereby substantiating the title of the entire work – Imitations of the Koran. However, the finally verified version of the cycle concentrates on all-human values (the arabic colour is gradually muffled) which can unite peoples instead of separating them.

M.Langleben (Jerusalem)

“I dale dvinulas' Rossiya...” (About *A Journey to Arzum*)

In 1829 Pushkin left for the field forces in Caucasus. Next year as a report about his trip he presented to his readers a fragment entitled *The Military Georgian Road*. Six years later he published the whole work in his “Sovremennik”. The genre of *A Journey to Arzum* was determined in a foreword as “travelling notes”.

In “travelling notes”, unlike the rest of Pushkin’s prose, the reader is offered a free access to a traveller’s behaviour where the traveller does not disguise his identity with Pushkin. This traveller is undoubtedly prepared for a clear and, if possible, objective presentation of facts including his own behaviour. The author appears here under his own name in numerous episodes, including quite sensitive ones, exposing to the reader and equally to himself various traits of his personality, sometimes very controversial.

The relation of *A Journey to Arzum* to historiography is much closer and more intimate than it is generally considered. Presumably this work of Pushkin must have had some other goals besides pure literary ones: at that time a war of conquest was taking place in Caucasus, and an observer was given a chance to watch a frontier in motion – history at its crucial moment.

L.Kiseleva (Tartu)

The Legend of the Wandering Jew in Pushkin’s and Zhukovsky’s Concepts

In the middle of 1820-s Pushkin was already reading and hard-working not only with the Koran but also with the Bible, growing accustomed to the world totally different from the one that had previously formed the sphere of his artistic interests. Drawing straight parallels here would hardly make any sense. The propinquity of *V evrejskoj khizhine lampada...* with *Ty bogomater’, net somnenja...* on the facing pages of the III volume of the Academic edition of Pushkin’s collected works is almost a warning against such kind of ‘fascinations’.

The plot of the Eternal Jew, either not easy from the censorial point of view, enabled Pushkin to introduce both the image of Christ and the image of the Roman empire during the decline.

The fact that Pushkin’s Ahaspherus should have told something about the fall of the Roman empire becomes obvious from the afore-cited notes by Malevskii: “A hundred-and-twenty-year-old man dies in his presence. This affected him far more than the fall of the Roman empire”.

The plot of Ahaspherus could become, among the rest, a sort of a ‘loophole’ for the realization of the concept about Jesus. But it did not. In his thoughts Pushkin also reverted to this plot in 1830¹. He must have had another reason to discuss the plot of the Wandering Jew precisely – with Zhukovskii.

Zhukovskii seems to be going after Pushkin: the teacher until the last days of his life follows the line once barely drawn by his poetic disciple.

L. Lotman (St. Petersburg)**The Fates of the Biblical Kings and the Tragic Nature of History in *Boris Godunov***

In the criticism devoted to *Boris Godunov* there is a wide-spread opinion that Pushkin describes Tsar Boris as a hypocrite, whose good deeds are insincere and, therefore, his people do not like him.

However, the idea of an inevitable punishment, that will come notwithstanding his repentance and good deeds, was laid in the subject concept of the tsar-sinner Boris Godunov. Therefore, Pushkin had no need in moralistic interpretation of why Godunov was punished in his son, who lost his life and tsardom: a real historic situation perfectly fit the oldest traditional plot.

According to the logic of the biblical story, no good deeds can atone for evil deeds and sins. In this particular way Pushkin considers the balance between the evil morals and the state necessity, and that is why there was no need to present tsar Boris as a complete hypocrite.

I. Surat (Moscow)**The Biblical and the Personal in Pushkin's Texts**

Pushkin perfectly realized that the language of the Bible was symbolic. In these symbols he sought and found first of all the human experience of the past milleniums, that was important to him personally: the eternally recurring stories and plots more than once experienced by the mankind, through which he was going himself in his own life. He places himself with his personal experience and fate inside a biblical episode. "It has happened to me or is presently occurring to me" — this is the prevailing principle of a direct or indirect citation of the Holy Scriptures in Pushkin's lyrics. Here we can see an attempt of 'growing accustomed' to a biblical event experienced as a fact of his own fate.

This is the major reason why in all Pushkin's lyrics with its great number of biblical allusions there are so few direct versifications of the biblical texts. The Holy story, from the *Book of Genesis* till the *Apocalypse*, was perceived and experienced by him as a spiritual fact not localized in time or space, as an eternal reality of human existence on the Earth. He interpreted his personal experience through the biblical events, against the background of a millennial experience of the mankind as presented in the Holy Scriptures.

M. Virolainen (St. Petersburg)**Biblical and Annalistic Models of History in Pushkin's Creative Consciousness**

Describing the genealogy of the *Yezerky* family Pushkin is at the same time guided by two models — annalistic and biblical. These models have intersection points, first of all — through the annalistic comparison of Vladimir and Iakov. Nevertheless the models are dissymmetric, unsimilar, do not integrate into a consistent whole. Pushkin accentuates this dissymmetry. His aiming at the annalistic model enobles the story of the *Yezerkys* associating it with the most glorious moments of the Russian history. The aiming at the biblical model emphasizes the disparity of the clan's history to the sacral canon, depreciates it. Here comes the question: is the Russian literature able to

present history as a "text"? Can Russia have its own sacral history if we endeavour to comprehend it not in the form of ideological statements but as a word — a "text"?

Presumably an attempt to answer this question is described in the analysis of the fragment from Yezersky presented at the beginning of the article. The word, oriented at two confronting codes and not at one cannot serve as a "logos" reflecting the reality in the Aristotelian sense (as Parmenides said: "Thinking and what the thought is about — are the same things"). The word, oriented at two codes at once, can in no way be identical to the reality — it inevitably comes into relation with it, i.e. it behaves not as a "speech" but as a "text".

V.Paperni (Haifa)

***Svobody sejatel' pustynnyi...* : Around one Evangelical Citation**

In the light of all-European "objective disposition" of political ideas we should admit as quite a natural fact that Pushkin during the time of the South exile, with his Jacobinic preferences, apperceived the anti-Christian ideological emotions along with the ideology of Terror.

The rhetoric of Pushkin's *fable*' is parodically sharpened against the evangelical rhetoric. The analysis of the poem *Svobody sejatel' pustynnyi...* as of one of Pushkin's stories about the heroes of liberty (already the first line of the poem shows us that this is the only true interpretation) presupposes the revival in a reader's mind of the motif of demoniacism of Pushkin's Disseminator and of demoniacism of the liberty itself which this Disseminator spreads.

The interpretation of the blasphemous travesty of the church-biblical symbolics in this poem as of the manifestation of the author's ideological anti-Christianity requires further explanation. At the same time it seems quite clear that the morals of Pushkin's 'fable' about "an immoderate democrat" proposing the "nations" the demonical himself as a substitute for Christ, and the cult of demonical Liberty as a substitute for the Christian cult, is the fundamental doctrine of the European political radicalism, according to which the evil ground of the human society is subjected to refinement by means of violence and bloodshed.

B.Katz (St.Petersburg)

Pushkin's Personal "Bitter Experience" and the Biblical Didactics

As we know young Pushkin used to play up the theme of morality and ethics either with a tinge of vexation, or with a tinge of irony. It had already happened to him (at least in the letter to his brother Lev S.Pushkin from autumn 1822 or in his poem "Kovarstvo" (*Insidiousness*, 1824) to versify his own "bitter" experience.

However, Pushkin's didactic maxims are comparable to certain moral statements of Jesus, son of Sirach. Although to prove a direct effect of the biblical text on Pushkin's verse is as hard as to disprove it, it is worth saying that the European culture always learned lessons of didactic intercourse from the Greek and Roman classical literatures. As compared to them, the Bible seemed to be too sparing in the sense of direct instructiveness.

The Book of Sirach represents a notable exception.

I.Serman (Jerusalem)**The Motif of "Evil" in *The Bronze Horseman***

In *The Bronze Horseman* the natural disaster is initially presented as an evil force which destroys the life of Evgeny and kills Parasha. But it was not the Neva's fault that the fatal will of tsar Peter captivated and subdued the river. History entered the battle with the natural disaster, withstood its most strong attack but did not save Parasha and killed Evgeny.

In *The Bronze Horseman* nature as personification of evil destroys the life of Evgeny and surrenders to the idea of statehood and its material embodiment — Petersburg.

A close reading of *The Bronze Horseman* enables us to discover the recurrent concept of "evil" in the poem which in the course of the plot turns into a verbal topic and appears to be its principal element.

S.Bocharov (Moscow)**Pushkin's Possible Plots**

Pushkin's possible plots are not those numerous plots that the poet wanted to realize but failed. This is a designation of Pushkin's inner topic leading us to the poet's philosophical centre where poetry, history and his own vision of historical events meet each other.

Pushkin's picture of the world has a philosophical structure, where destiny and Providence play the role of reference points as its correlative poles - the pagan and the biblical. In *Yezer'sky*, for instance, and in the prologue to *The Bronze Horseman* Pushkin lists the arguments of God. To be more precise, not the arguments themselves but rather their logic. "*Why does the wind whirl in a gorge?*" The source of this Pushkin's strange poetical construction can be found in the Book of Job.

Like God in this book of the Bible, the poet in reply to a demand to explain his artistic intention does not provide any explanation and responds with a series of questions, leading from the wind - through the eagle and maiden's heart — to himself. The logic of these questions, like in Job, is a paradox, and it undoubtedly correlates with the paradoxes the God's speech to Job is full of.

The rain in Job ("Who cleft a channel for the downpour A path for the thundershower, To bring rain in no-man's land The wilderness with no man in it...") also knows "no law" — like Pushkin's wind, aimlessly whirling in the gorge... "Genius is a friend of paradox" ("*Genij — paradoksov drug*"). Such are the Lord in the biblical book and the Pushkin's poet.

R.Giuliani (Rome)**Goethe's *Mignon* in Pushkin's and Vyazemski's Lyrics**

The image of Italy as a paradise, an embodiment of magnificent southern beauty and one of the greatest myths of the European literature of romanticism — Goethe's "Mignon" — proved to be extremely fortunate for the Russian literature, having generated a motif which enjoyed tremendous and even excessive popularity.

The present article which provides the analysis of the way "Mignon" was transformed and modified by Pushkin and Vyazemskii: their works are full of reciprocal similarities — images, motifs and forms of various genres.

The fundamental issue of the Russian literature is the problem of the national identity. Are the cultural parameters linked with the heritage of the Greek-Roman antiquity and the Renaissance equally applicable to Russia and West European countries? Italy with its centuries-old culture and art provided Pushkin and Viazemskii with a criterion: how high Russia can rise even where instead of lemons Oranienbaum is blooming.

A. Zoltan (Budapest)

Pushkin's *tvorets miloserd* and *milostivyi gosudar'*

Pushkin highly appreciated the Church-Slavic contribution to the Russian literary language.

Not only Grecisms but also Latinisms (which were absorbed by the Old Church Slavic language back in the times of the Moravian mission, i.e. long before it became the official language of Kievan Russia) penetrated into the Russian literary language owing to the Church-Slavic one. The adjective *miloserd(n)yi* is an example of Moravisms. Both readings — *miloserdny* and *miloserdnyi* — can be found in Pushkin's works only once.

This Church-Slavicism appears in both cases in the 'moslem' context, i.e. it is instrumental in the creation of Oriental colour.

R. Timenchik (Jerusalem)

A. Akhmatova — A. Pushkin — Old Testament

Discussing Pushkin's place in Russian literary mentality we have to find out his location, neighbourhood and compatibility in the set of literary values.

One example is Anna Akhmatova's poetic system, where Pushkin in a sense exists in a vicinity of the Old Testament, for the same private experience can be enciphered in order both in pushkinian and biblical keys.

N. Rudnik (Jerusalem)

Pushkin's Cycle *Little Tragedies* and Blok's Poem *Retribution*

The article by N. Rudnik analyses the problem of whether A. Blok completed his poem *Retribution* or, as many scholars assert, left it unfinished.

This problem acquires a new dimension when Blok's poem is viewed in the context of A. S. Pushkin's *Small Tragedies*.

N. Rudnik contends that Pushkin's context, especially his treatment of the theme of retribution in *Small Tragedies* and his views on history as expressed in *Journey to Arzrum*, helps to show that Blok's *Vozmezdie* is a complete and finished poem.