

Э.И.Худошина

Преданья темные молвы и повести Пушкина

Анализируя концепт «Слово» в качестве одной из констант русской культуры, Ю.С.Степанов обнаруживает в нем архаическую модель «круговорота общения», то есть «некую цельную ситуацию, в которой “говорение” предполагает “слушание” и наоборот, “круговорот речи” или даже нечто более общее, “круговорот общения”», в котором «мы легко узнаем прообраз обычной для современных исследователей схемы <...> в современной теории речевых актов, в теории социальных ролей», и отмечает «по крайней мере одно, важнейшее различие» между современными представлениями об общении и их реконструируемой архаической моделью: «представление о некоторой как бы “плотной сущности” <...> которая и может быть предметом обмена в “круговороте общения” как некая “ц е н н о с т ь”»¹.

Одной из таких ценностей (наряду со *Словом*, *Доверием*, *Верой*, *Любовью* и др.) является *Знание* — концепт, характеризующийся как «сложный» — «в смысле его сложения, сложности из нескольких компонентов»². Два из них, выражающиеся двумя различными корнями, в индоевропейской культуре различаются исконно. Это:

1) знание высшее, спасительное, «гностическое», которое

¹ Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997, с.246-247.

² Там же, с.339.

дается человеку не по его воле и стоит над различием «истины» и «лжи» в человеческом мире (в древнегреческом — то, что сказано «словами, которые не лгут», словами богов, мифами в первоначальном значении³ (в русском языке корень *зна-*);

2) знание «земное» — то, что сказано «словами человеческими» (в древнегреческом — *эпосами и логосами*, в русском — корень *вед-*), которые могут «вводить в заблуждение того, кто их слышит, да и того, кто их произносит»⁴.

«Различие двух рядов знания, — замечает Ю.С.Степанов, — выражается и в современном русском языке различием производных: *по-знать* при *знать* означает только совершенный вид того же самого действия; но *по-ведать* при *ведать* означает нечто другое — передачу знания другому человеку»⁵. Способы восприятия двух видов знания тоже различаются: первому соответствует — *внимать*, быть внимательным, *понимать* (также *слушаться*), второму — слушать и слышать (ухом), и здесь синонимом к глаголу *ведать* оказывается *слышать* в значении быть наслышанным, услышать о чем-то, «знать по рассказам»⁶. Именно это знание, знание-ведение, знание-информацию и тот «круговорот общения», в котором оно является передаваемой ценностью, можно обозначить русским словом *молва*.

Обнаруженные исследователями архаические модели могут всплывать из глубин языкового сознания и подвергаться рефлексии не только в теоретических штудиях, но и — и даже скорее — в поэтическом творчестве, что особенно характерно для переломных эпох, когда требование новизны часто оборачивается возвращением к «началам». Этими признаками отмечена литературная ситуация пушкинской эпохи. Это было время, когда европейская, а вместе с ней и русская, культура еще отлично *помнила* свое происхождение и все еще была — по своему основанию — законченной системой «организованного

³ Там же, с.253-255, 339-340 и др.

⁴ Там же, с.254.

⁵ Там же, с.345.

⁶ Там же, с.344.

словом морального знания»⁷, то есть сохраняла свою *классичность*⁸. Но одновременно в ней совершался «в своей радикальной стадии перелом от риторики к непосредственности слова, от культуры как всегда наличного и значимого фонда знаний и образов к непосредственности выражения»⁹. Одним из проявлений этого перелома был поворот к *народности*, к тем слоям культуры и к тем литературным жанрам, которые переживались в качестве таковых, — разумеется, к фольклору, но также к прозе и, в частности, к жанру *повести*, в понимании которого явственно проступили архаические черты.

В классической, мифориторической по происхождению и традиции, культуре¹⁰ ценностное различие поэзии и прозы существовало всегда. Со *знанием* в высшем смысле ассоциировался «язык богов», то есть поэзия, со *знанием* профанным, человеческим, *знанием-по-рассказам* — «смирренная» (или «презренная», в шуточной — и вполне «классичной» — терминологии Пушкина) проза.

Что, собственно, означают эти эпитеты? Не вступая в многолетний спор о том, как следует понимать в творчестве Пушкина устойчивую оппозицию поэзия/проза, ответим так: «смирнение» прозы — это отказ от высших истин и целей, от «слов, которые не лгут», от *вещих глаголов*, которые поэту — пророку, жрецу, служителю муз — диктуют боги, смиренное (или презренное) служение нуждам *толпы («народа»)*, жадной до новостей, любящей знать, что в жизни случается и происходит, о чем люди «*говорят, рассказывают и повествуют*». Носители этого

⁷ Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX веков // Михайлов А.В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М., 1997, с.510, 512 и др.

⁸ Л.В.Пумпянский, рассматривая русскую литературу XVIII - XX вв. как завершающее звено античной традиции, называет всю эту литературу «классичной», ибо она находится «в известном отношении к не своей абсолютной ценности»; «не классична релятивированная литература» (см.: Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000, с.30).

⁹ Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX веков, с.516.

¹⁰ Там же, с.510.

знания — не «пророки», а «бывалые люди»: путешественники, паломники, моряки, купцы, а в ближней, бытовой сфере — *вестовщики*, собиратели разного рода сведений, слухов и «историй» (как попадая в «Капитанской дочке», названная «первой вестовщицею во всем околотке»).

В русскую литературу эпохи романтизма весь этот слой культуры вошел под знаменем *народности* — вместе с народными песнями, балладами, «простонародными сказками», а также речевыми жанрами и самой стихией устной речи, из которой, собственно, и рождаются *неоформленные жанры фольклора*, того *фольклора*, который почти равен языку и не имеет сословных ограничений: *расспросы, сплетни и вести* («Евгений Онегин») так же характеризуют крестьянский, как и дворянский «круговороты речи». Вместе с ними вошел и образ молвы, и ее концепт и дискурс, включающий и образы носителей молвы, от слухов до вестовщиков, и образы рассказывания и рассказчиков, и жанр *повести* — в этимологическом, генетическом, «фольклорном» смысле, каким слово *повесть* и вошло в язык романтизма.

Старинное его значение — «беседа, разговор. *В церкви повести деять не давай.* // Ходят в народе вести и повести, молва, слухи, толки. *Ни вести, ни повести, ни слуху, ни духу. Про его совесть можно сказать повесть*»¹¹. Это разговоры обо всем: о себе, своих предках, родственниках и знакомых, о *славных* (всем известных, знаменитых) людях, удивительных событиях и т.д. Что значит, в этом изначальном смысле, «деять повести»? В разговорах о каком-то событии выяснять его подробности и обстоятельства, с чего все началось и как происходило, передавать верные или опровергать сомнительные слухи, толковать о возможных последствиях случившегося и т.д. Отметим, что некоторые лингвистические данные позволяют сблизить слово *повесть* со старинным значением слова *молва* — «шум, смятение»: «*Повещевать* влгд влд. пороптать, понегодовать. Не повещуйте на нас, не взыщите, не прогневайтесь»¹², — здесь «пове-

¹¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. М., 1981-1982. Т.3, с.151.

¹² «Старослав. мльва, мльвити означает "шум", "смятение", "шуметь", "хлопотать" (во'рубоѣ, во'рубетоваи), каковое значенье развилось, вероятно, из

щевание» можно понять как шум и смятение по поводу некоего происшествия или кем-то рассказанной и шумно обсуждаемой «истории», вызвавшей всеобщее негодование.

В отличие от смежных слов, таких, как *слух*, *весть*, *известие*, означающих точечное, неразвернутое сообщение о факте, в старинном значении слова *повесть* отчетливо выражена временная протяженность (то, что называют «операционным» временем): «**Повествовать**, рассказывать, словесно или письменно, сказывать былое подробно, обстоятельно. *Нестор повествует о начале Руси <...> Се повесть давно минувших лет*»¹³. Собрать все сведения воедино, выяснив, прояснив суть происшествия, связать цепочку событий одно с другим — это и значит превратить знание о той или иной «истории» (событии, происшествии, ссоре) в связную *повесть*, источник которой — *молва* или, как сказано в эпилоге «Кавказского пленника», — «Преданья темные Молвы».

Само это слово — замечательное, оно так и «дышит» народностью и архаикой, «круговоротом речи». В древнегреческом языке имеются, по замечанию Ю.С.Степанова, «своеобразные существительные, встречающиеся только в образованиях от глаголов и часто означающие персонифицированные понятия — существа, богов и т.п.», которые «по форме и семантике близки др.-рус. *люба* “любовь”»¹⁴. Таким, хотя и не очень внятно персонифицированным, понятием является существительное *молва*. Фольклор знает его по пословицам и поговоркам¹⁵, где *молва* — это главным образом *слава*, дурная или хорошая, и чаще всего она правдива (*Какова пава, такова ей и слава*.

более древнего “бормотать”, “жужжать”, сохранившегося в живых южнославянских языках (например, в словенск. *mólvíti* “murren, brummen” <...> болгарск. же *мльви* — “ссора”, “сплетни” <...> вероятно, является или заимствованием из церковного языка или естественным продолжением того значения, которое было уже в языке староболгарском» (*Дяпунов Б.М. Памяти акад. А.А.Шахматова // Изв. ОРЯС, 29 (1924), 1925, с.75-76*).

¹³ *Даля В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. М.: Русский язык, 1981-1982. Т.3, с. 151.*

¹⁴ *Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2001, с. 361.*

¹⁵ *См.: Пословицы русского народа: Сборник В.Даля: В 2-х тт. М., 1984. Т.3, с.79-91.*

Про нашего батьку много молвы, да мало доброго. Слово ведунном ходит), что кажется характерным для архаического мышления, — не для того интересующегося слухами, чтобы узнать неправду. Но и минимальная рефлексия по поводу знания-порассказам, разумеется, тоже есть (*Не все то творится (делается), что говорится. Не всякому слуху верь!*). Пословичная молва изменчива, неверна, неустойчива (*Молва, что волна: расходится шумно, а утишится, нет ничего*), она все слышит и всякий слух раздувает (*Скажешь курице, а она и всей улице. Скажешь на ноготок, а перескажут (вырастет) с локоток. Скажешь с уха на ухо, узнают с угла на угол*), а также прилипчива, легко становится дурной славой, устойчивой репутацией (*Пьяница в церковь, а говорят — в кабак. Пил ли, не пил ли, а коли двое скажут, что пьян, иди ложись спать*).

В некоторых поговорках иронически изображаются пути, по которым передается «ценное» знание (*Хороши пирожки гороховички; я не едал, а от бабушки слышал, а бабушка видал, как мужик на рынке едал. Сладки гусиные лапки. — А ты едал? — Нет, а отец видал, как воевода едал*). Можно сказать, что здесь, в сущности, осмыслен и иронически оценен сам жанр предания.

Благодаря архаическим коннотациям слово молва кажется простонародным и «сказочным», поэтому русский читатель помнит его, в качестве «пушкинского», главным образом по сказкам: «Сказке о мертвой царевне» (*И молва трезвонить стала: Дочка царская пропала <...> И твердит уже молва: Дочка царская жива!*¹⁶), «Сказке о золотом петушке» (*Перед ним молва бежала, Бьль и небыль разглашала*), где аллегоризованный образ Молвы сотворен по законам русского языка — но не только: также и по законам классического искусства. В пластике своей пушкинская Молва очень похожа на античную богиню Славы, только она по-русски трезвонит, а не трубит. И восходит этот образ, как и вся вообще европейская культура и ее поэтические концепты, к античным источникам.

Один из них был известен Пушкину еще со школьной скамьи. В XII книге «Метаморфоз» Овидий рассказывает о том, как тро-

¹⁶ Тексты Пушкина цитируются по изданию: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 тт. М.: Изд. АН СССР, 1957-1958.

янцы сумели подготовиться к неожиданному появлению ахейцев. Это Фама, богиня Молвы (и славы, известности, репутации) успела предупредить их, распуслав слухи, «что с сильным пришествием ополчением Греков суда». И далее Овидий описывает место, где живет Молва и откуда слышно все, о чем говорят во всех концах света: на высокой горе, в доме из звонкой меди, со множеством входов и выходов.

В атриях — толпы. Идут и уходят воздушные сонмы.
Смешаны с верными, там облыжных тысячи слухов
Ходят; делиться спешат с другими неверною молвою,
Уши людские своей болтовнею пустой наполняют.
Те переносят рассказ, разрастается мера неправды;
Каждый, услышав, еще от себя прибавляет рассказчик.

«Верной», ведающей правду делает Молву ее способность все слышать, неверной — человеческие (и богов!) свойства: легкое верие, склонность к глупому ликованию, восторгам и страхам. Все они бродят по гулкому дому Фамы, превращая услышанное в невнятный ропот, шепоты и бормотанья, наполняющие смутным шумом жилище Молвы.

Эта аллегория — гениальное по глубине и точности художественно-философское осмысление знания-по-рассказам, своего рода «анализ» феномена молвы, доступный только поэту, за плечами которого тысячелетний опыт развития культуры. Европейская поэзия получила этот опыт в «готовом» виде, как «форму понимания и обобщения всего, что есть»¹⁷, и «классичный» поэт, каким является Пушкин, взяв за основу чисто языковой, в сущности, феномен, развил содержащуюся в нем возможность аллегоризации — и получился яркий, сказочный, «фольклорный» образ летучей, бегущей, трезвонящей Молвы.

В «Сказке о царе Салтане» само слово *молва* упомянуто всего один раз (*Вот идет молва правдива...*) и образ ее не персонафицирован. Зато есть ее носители — правдивые корабельщики-

¹⁷ А.В.Михайлов характеризует классическую (восходящую к античным истокам) культуру как мифориторическую или морально-риторическую систему: она основывается на готовом слове, которое дано поэту как готовый смысл, форма понимания и обобщения «всего, что есть» (Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII - XIX вв. // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997, с.510).

купцы, которых спрашивают: *Ой вы, гости-господа, Долго ль ездили? куда? Ладно ль за морем, иль худо? И какое в свете чудо?* — и они повествуют (вспомним здесь странницу Феклушу в «Грозе» А.Н.Островского) о житье-бытье «за морем» и о том, какое чудо они видели собственными глазами. Притом *молва* в этой сказке оказывается главным двигателем сюжета: наветом злых баб сказка начинается, а затем, с помощью их же злонамеренной болтовни (*Не хотят царя пустить Чудный остров навестить*), движется к счастливому концу. Царь Салтан всякий раз верит молве и *дивится чуду*; тоскующий по чудесам царевич вопрошает: *Но, быть может, люди врут*; ткачиха с поварихой, с сватьей бабой Бабарихой по очереди охаивают сбывшиеся чудеса и сомневаются в их истинности (*Этим нас не удивишь, Правду ль, нет ли говоришь, Правду ль бают, или лгут, Дива я не вижу тут*), хотя поначалу сами же и запускают слухи о них: *В свете есть такие ль дива? Вот идет молва правдива: За морем царевна есть, Что не можно глаз отвесть*. Тем не менее чудеса, о которых сами они рассказали, а потом в них же и усомнились, то ли действительно являются «правдой», то ли сбываются по хотению царевича, по велению Лебеди, что и оказывается самым главным чудом этой сказки. И остается непонятным: может, это молва знает всю правду о чудесах, а может быть, Лебедь из придумок молвы творит дивное диво.

В литературе пушкинского времени слово и понятие *молвы* очень часто встречается и вне сказочного антуража. Ему легко было войти в литературное сознание, в частности, и потому, что владевшая умами просветительская философия придала, в сущности, именно феномену *молвы* статус *общественного мнения*, которое «правит миром». К 1820-м гг. русское общество разочаровалось в политическом значении этой идеи, и в высокую литературу она вошла в ироническом модусе. У Грибоедова нелепая сплетня, много раз повторенная, становится общим мнением, с которым следует считаться («Простите, я не знал, что это слишком гласно»). Пушкин в «Евгении Онегине» тоже иронизировал:

«...Но шепот, хохотня глупцов...»
И вот общественное мненье!

Пружина чести, наш кумир!
И вот на чем вертится мир! —

но в «Борисе Годунове» он все же изобразил «мнение народное» как мощную силу, которой, впрочем, по-шекспировски манипулируют политики («Давай народ искусно волновать...»).

О том, что концепт *молвы* и *повести* как своего рода «фольклорного» жанра широко присутствовал в литературном «подсознании» (и сознании) пушкинской эпохи, говорит характерная особенность словоупотребления. Образ знания-по-рассказам оказался буквально растворен в поэтическом языке эпохи, где нарративные жанры могли обозначаться нетерминологически, а соответствующие жанровые слова стали употребляться в переносном смысле, для обозначения нелитературных явлений.

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

мольба: вы слушали стократ Стихи, летучих дум небрежные созданья, Разнообразные, заветные преданья Всей младости моей (II, 260); Приди: огнем волшебного рассказа Сердечные преданья оживи (II, 276), — а в представлении об исторических преданиях — значение воспоминаний народа. Поэтому в «Медном всаднике» «История» Карамзина могла быть названа «родными преданьями»: Прозванья нам его не нужно, Хотя в минувши времена Оно, быть может, и блистало И под пером Карамзина В родных преданьях прозвучало; Но ныне светом и молвой Оно забыто.

О том же свидетельствует история жанра «байронической» поэмы. Как нами уже было показано в другой статье¹⁸, слово *повесть* совсем не случайно стало «кодовым» подзаголовком этого жанра: массовая культура, уловив в высоких его образцах неизменное присутствие отсылок к молве, преданию, слухам, знанию-по-рассказам, поняла этот жанр по аналогии со «справедливой» («натуральной» и проч.) повестью — прозаическим жанром, популярным в массовой литературе XVIII в. Характерные подзаголовки с указанием места происшествия сближают романтическую поэму с фольклорным жанром *предания*, а выстраивающийся в этих подзаголовках синонимический ряд (*повесть, бль, батурицкий рассказ, ахалшихское событие, истинное происшествие, историческое происшествие*) является указанием на содержательную парадигму «байронического» жанра: рассказ об удивительном «случае из жизни», который по тем или иным источникам стал известен автору *повести*. Сложившийся в массовой поэзии шаблон «повести в стихах» был воспринят высокой литературой, и использован уже в других целях. Заметим, что в пушкинских «повестях в стихах» (как и у Баратынского) есть не только отсылки к преданиям и молве, но сама молва как знание-по-рассказам не раз ставится под знак рефлексии.

Прозаическая *повесть* воспринималась как самый знаковый и *новый* (несмотря на многовековую его историю) жанр роман-

¹⁸ Худошина Э.И. Путем пародии: От «Кавказского пленника к «Медному всаднику» // Текст и тексты: Межвуз. сб. науч. трудов. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2010, с.64-73.

тизма, и поэзия, как мы видим, ей подражала. В качестве специфически *документального* жанра она вошла в литературную моду благодаря немецкому романтизму, где нефикциональность рассказанного могла быть подчеркнута в заглавиях и подзаголовках. Таково, к примеру, заглавие, данное Г.Клейстом серии *анекдотов* для «Берлинских листков»: «Невероятные, но достоверные происшествия»). И они «написаны как мемуар, как протокол, а между тем рассказывают о неимоверном»¹⁹.

Но в такой «протокольности» впечатление *истинности* обеспечено только стилем и утверждением автора о том, что это *было*, и нет ответа на важнейший вопрос, откуда автор узнал, что именно так оно и было, который является также вопросом сугубо философским: как возможно историческое (а не мифологическое) знание, поскольку оно извлекается из знания-повествования?

У русской публики этот вопрос неизбежно возникал в связи со всеобщим увлечением «Историей Государства Российского», которая в момент выхода читалась как бестселлер, и в процессе ее страстного обсуждения внимательный читатель должен был осознать, что *предания* и «сказки» (в старинном значении документа)²⁰ — это основные источники исторического знания. В 1830 г. Пушкин писал о Карамзине: «Своею критикой он принадлежит истории, простодушием и апофегмами хронике. Критика его состоит в ученом сличении преданий, в остроумном изыскании истины, в ясном и верном изображении событий <...> Где рассказ его не удовлетворителен, там недоставало ему источников: он их не заменял своевольными догадками» (VII, 133).

¹⁹ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с.454.

²⁰ Старинное его значение — «объявление, весть, оглашение. В 1672 году янв. 15, была сказана у посольского приказа сказка о поражении Стеньки Разина <...> Всякое деловое показанье, объяснение, ответ подсудимого, речи свидетелей, отчет о случае, о происшествии. *Отобразь сказку. Заручить сказку. Свидетели в сказках своих поразноречили. Сказка о женихе и невесте, удостоверенье в неродстве их. // Ревизские сказки, сказки народной переписи, именныя сказки всего наличного населения. Полно чужих коз считать: ведь не сказку писать (не переписать)!» (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х тт. М., 1981-1982. Т.IV, с.190). Это значение долго сохранялось в языке канцелярии, и Пушкин использовал его в «Дубровском»: *Приметы Владимира Дубровского, составленные по сказкам его дворовых людей.**

Итак, в литературе эпохи романтизма знание-по-рассказам было подвергнуто своего рода *аналитическому* исследованию, одной из «экспериментальных площадок» которого стал жанр *повести*. Русская литература и здесь следовала за Карамзиным. Обратим внимание на один эпизод в «Письмах русского путешественника», где Карамзин изображает историю создания *справедливой* повести (*анекдота*, в тогдашнем понимании этого слова) в стихах: *Хозяйка <...> милым голосом <...> рассказала нам печальный лионский анекдот <...> — “Дайте мне слово описать это приключение в русских стихах”, — “Охотно, но позвольте немного украсить”. — “Нимало. Скажите только, что от меня слышали” <...> — “По крайней мере в рассказ можно вместить некоторые мысли, нравственные истины”. — “Дозволяю. Сдержите же слово”. — Я сдержал его и написал следующее... — и далее следует «стихотворение» «Алина»²¹. Этот своеобразный «мастер-класс» включает в себе аналитику нефикциональности жанра *повести*. Сравним ее с определением этого жанра в «Повестях Белкина», где пушкинский честный рассказчик (его можно было бы назвать персонификацией знания-по-рассказам²²) объясняет читателям *истинность* своих повестей: *Я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живостью рассказа* (VI, 181).*

Изображенные Карамзиным принципы «перевода в литературу» достоверного случая, в сущности, — те самые, какими должен руководствоваться историк. Для пушкинского простодушного рассказчика «истина» и «анекдот» — синонимы, а «повесть» — это подробное изложение происшествия, пересказ услышанного, без отступлений от «истины». Но объявленное им украшение истины «живостью рассказа» — это по-пушкински лукавое признание, которое читатель должен списать на крайнюю философскую и литературную невинность Белкина, маскирующую виртуозное жанровое мышление его создателя. Как известно, «Повести Белкина» — это «произведение, иронически изобра-

²¹ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Повести. М., 1980, с.431.

²² С.Г.Бочаров назвал его «лицом прозы». См.: Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974, с.105.

жающее восприятие мира сквозь призму литературы»²³. Но кто именно воспринимает мир через призму: водевиля, сентиментальной или романтической повести? Белкин? Но он вроде бы умеет только пересказывать. Барышня, рассказавшая ему две любовные истории? Или ее информанты? А они от кого услышали и с кем обсуждали верные или сомнительные разговоры на эту тему? И насколько хватало им умения и рефлексивных способностей, чтобы в сплетнях, слухах и пересудах отличить истину от лжи и «украшений»? Это одна из самых занимательных тайн *повестей* И.П.Белкина, и квалифицированные читатели не устают ее разгадывать.

Почему у Карамзина рассказчица, известная своей честностью и благонаравием, не позволяет «украсить» сюжет? Потому что, в силу врожденной архетипичности человеческого мышления и ни в каком тексте не отменяемых законов интертекста, «красиво» рассказанная правда (особенно в стихах) неизбежно окажется подведением *происшествия* под тот или иной миф, идею, концепцию. А вот сослаться на достойный доверия источник (*Скажите только, что от меня слышали*) честный рассказчик имеет полное право, и это будет гарантией *истинности*. Белкин, впрочем, так и делает, но мы не знаем, доверять ли его рассказчикам: мы не всегда слышим их голос. Что же касается «мыслей», которые карамзинская дама разрешает «вместить» в рассказ, то они, будучи лишь приложены к рассказу, а не «растворены» в нем (в отличие от «подтекста»), не будут подправлять его в сторону *должного* (что по определению делает искусство), и событие как *факт* ничего не потеряет в своей достоверности (таковы, по Пушкину, нравственные размышления — апофегмы, — включенные Карамзиным в его «Историю»). Так *повесть* становится прообразом *Истории*, так будущий историк подвергает экспериментальному исследованию знание по рассказам.

«Пиковую даму» писал поэт, уже имевший опыт работы с историческими источниками (написана той же осенью 1833 года, когда создавалась «История Пугачева»), то есть с письменными и устными *преданиями*, и она построена так, что ее истолкование напрямую зависит от понимания того, что именно следует

²³ Шмид Вольф. Проза как поэзия. СПб., 1988, с.105.

считать «истиной произошедшего», а это требует от читателя почти «детективных» усилий для ее «изыскания» (не случайно сам жанр детектива был создан романтиком Эдгаром По).

Читатель художественного произведения, интерпретируя его текст, имеет полное право в своих размышлениях на философские, метафизические, нравственные темы руководствоваться (в отличие от сыщика) *художественной убедительностью* изображенного (на это она и рассчитана), хотя это *впечатление* может оказаться авторской провокацией, заманивающей читателя на «неверные» пути. Но здесь важно вот что. В эстетическом смысле у Пушкина так или иначе *верны* все мотивированные интертекстом трактовки его повестей, это один из секретов его многозначности. Пушкин заставляет читателя пройти по множеству «неверных» дорожек, перебирая разные мотивировки сюжета, отсылающие, как правило, к общеизвестным повествовательным стандартам²⁴. Каждый из них поворачивает текст разными гранями, и разные истолкования должны быть развернуты в воображении читателя и пережиты им в качестве возможных — вместе со всей «радугой» смысловых ореолов. Каждая повесть Пушкина — это, в сущности, не одна, а несколько повестей, что, однако, не отменяет необходимость отыскания «детективной» истины: если ее не искать, то и самой многозначности не увидеть.

В «Пиковой даме» вопрос об *истинности* связан с вопросом о фантастике, которая всегда производила на исследователей неизгладимо убедительное впечатление и в то же время провоцировала ее аналитически проверить; и они ее проверяли, то отводя фантастическую подоплеку тех или иных эпизодов, то истолковывая их супер-фантастическим образом: такую возможность создает в «Пиковой даме» совмещение различных дискурсов и жанров²⁵. Но проверялась главным образом лишь та *впечатляющая* фантастика, которая явлена в рассказе Томского и в *видениях* Германна. Оба источника ненадежны: *знание*

²⁴ Историю этого вопроса см.: Шмид Вольф. «Пиковая дама» как метатекстуальная новелла // Шмид Вольф. Проза как поэзия. СПб., 1988, с.105-136; Бочаров С.Г. В семантическом фараоне текста // Знамя, 2011, № 9.

²⁵ Шмид Вольф. Проза как поэзия, с.105.

Томского сомнительно как всякое знание-по-рассказам; все, что *кажется* Германну, поддается психологическому объяснению. Но *истинные* сведения о *фантастическом происшествии* в этой повести тоже есть, и ее «источник» — это рассказ всеведущего автора о «поединке» Германны с Чекалиным, и его рассказ абсолютно достоверен (в эстетическом дискурсе, конечно) еще и потому, что изображенное в нем *происшествие* «видели своим глазами» многочисленные свидетели, собравшиеся вокруг игорного стола, *чтоб видеть игру, столь необыкновенную*.

И она действительно необыкновенна и не поддается ни рациональному, ни психологическому объяснению. Но ее *фантастическая* составляющая спрятана так искусно, что читатель ее просто не замечает, хотя она вполне на виду. Подобно тому, как Германны в его *видениях* обманывает его воображение, так здесь обманывается читатель, с которым Пушкин, очень хорошо чувствующий законы восприятия, играет в *свою* игру.

Необыкновенная «дуэль» описана таким образом, что нам *кажется*: все могло бы кончиться так, как было «обещано», ведь судьба, рок, неведомые силы «честно» сыграли все *три* раза, выложив Германну тройку, семерку и туза. *Дважды* игра пошла правильно, а на *третий* раз сорвалось, потому что Германны «обдёрнулся», и виноват в этом или он сам, или «старая ведьма», или чувство вины перед ней и ее воспитанницей. Владислав Ходасевич, пишет С.Г.Бочаров, «характерно ошибся», истолковав пушкинский сюжет «как вмешательство демонических сил в человеческие дела и, соответственно, проигрыш Германны как насмешку и месть этих сил, на последней карте его обманувших...»²⁶. Но некие силы Германны все-таки действительно обманули.

Да, его условия «в точности выполнены, и это он сам “обдёрнулся”, взял не ту последнюю карту и не может понять, как это случилось»²⁷. Дело, однако, в том, что эти самые силы сыграли верно не *три*, а *четыре* раза: Чекалиному могла бы выпасть вовсе не дама, а любая другая карта, и тогда бы Германны и не выиграл, и не проиграл, дама не была бы «убита», игра не была

²⁶ Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 тт. М., 1996. Т.2, с.64-67.

²⁷ Бочаров С.Г. В семантическом фараоне текста...

бы окончена. Но они, эти неведомые силы, одним разом обрушили все надежды, показав, что они-то играли наверняка и при этом знали, что Германн «обдернется».

Если теперь мы докажем, что прецедента у этой игры не было, что графиня никогда и не ставила на три карты, и не выигрывала, что тайна трех карт — это замечательный розыгрыш Сен Жермена (а доказать это не так уж трудно, нужно лишь внимательно рассмотреть семейное предание, отделив в нем возможную правду от явного розыгрыша), то каким окажется сюжет повести? Тогда это рассказ о том, как игра болезненного воображения случайно или игрой каких-то сил совпала с карточной игрой; или о том, как неведомые силы сыграли с придуманной самим героем тайной; или о том, как игра артистического воображения Сен Жермена воплотилась в карточной игре Германна — тот же сюжет, что и в «Сказке о царе Салтане»: чудеса, о которых доносит молва, сбываются. Самое замечательное, однако, то, что при учете теории вероятности, допускающей подобный *случай*, сюжет оказывается вполне двусмысленным, и многочисленные истолкования «Пиковой дамы» так или иначе остаются в силе. Что же касается исторической картины (здесь — эпизод с Сен-Жерменом), то она (но это тема отдельной статьи) *может* быть восстановлена из разного рода *преданий*, хотя молва и творит из них свои фантастические повести.

Памяти
Анны Ивановны
Журавлевой

Сборник
статей



Три квадрата

Москва

2012