

ЗАМЫСЕЛ СТИХОТВОРЕНИЯ О ПОСЛЕДНЕМ ДНЕ ПОМПЕИ

В 1834 году в Петербурге была выставлена для обозрения картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи». На Пушкина она произвела сильное впечатление. Он сделал попытку срисовать некоторые детали картины и тогда же набросал стихотворный отрывок:

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко разлилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый [страхом],
Под каменным дождем, [под воспаленным прахом],
Толпами, стар и млад, бежит из града вон (III, 332)

Сопоставление текста с полотном Брюллова раскрывает, что взгляд Пушкина скользит по диагонали из правого верхнего угла в левый нижний. Это соответствует основной композиционной оси картины. Исследователь диагональных композиций, художник и теоретик искусства Н. Тарабукин писал: «Содержанием картины, построенной композиционно по этой диагонали, нередко является то или другое демонстрационное шествие». И далее: «Зритель картины в данном случае занимает место как бы среди толпы, изображенной на полотне».¹

Наблюдение Н. Тарабукина исключительно точно, и опрос информантов полностью подтвердил, что внимание зрителей картины, как правило, сосредоточивается именно на

¹ Тарабукин Николай. Смысловое значение диагональной композиции в живописи. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1973, вып. 308 (Труды по знаковым системам, VI), с. 474, 476.

толпе. В этом отношении характерно мнение дворцового коменданта П. П. Мартынова, который, по словам современника, наблюдая эту картину, сказал: «Для меня лучше всего старик Помпей, которого несут дети».² Мартынов был, по словам Пушкина, «дурак» и «скотина» (XII, 336), а его высказывание приводится как анекдотический пример невежества в римской истории. Однако для нас оно, в данном случае, — мнение наивного, неискушенного зрителя, внимание которого приковали крупные фигуры на переднем плане.

На диагональной оси картины расположены два световых пятна: одно в верхнем правом углу, другое — в центре, смещенное в нижний левый угол: извержение Везувия и озаренная его светом группа людей. Именно эти *два* центра, как показывают эксперименты по пересказу содержания картины, и запоминаются зрителями.

Рассмотрение стихотворного наброска Пушкина убеждает, что с самых первых черновых вариантов в его сознании выделились не два, а *три* смысловых центра картины Брюллова: «Везувий зев открыл — кумиры падают — народ <...> бежит». «Кумиры падают» появляется уже в первых набросках и настойчиво сопровождает все варианты пушкинского текста (см. III₂, с. 945—946). Более того, через два года, набрасывая рецензию на «Фракийские элегии» В. Теплякова, Пушкин, уже явно по памяти восстанавливая картину Брюллова, выделил те же *три* момента: «Брюллов, усиляя нарочно свою творческую силу, с пламенным и благородным подобострастием списывал Афинскую школу Рафаеля. А между тем в голове его уже шаталась поколебленная Помпея, кумиры падали, народ бежал по улице чудно освещенной Волканом» (XII, 372). Здесь особенно показательно, что слова «кумиры падали» сначала отсутствовали. Пушкин их вписал, что подчеркивает, насколько ему была важна эта деталь.

Если обобщить трехчленную формулу Пушкина, то мы получим: Восстание стихии — статуи приходят в движение — народ (люди) как жертва бедствия. Если с этой точки зрения взглянуть на «Последний день Помпеи», то нетрудно понять, что привлекало мысль Пушкина к этому полотну, помимо его живописных достоинств. Когда Брюллов выставил

² Русский архив, 1905, кн. III, с. 256.

свое полотно для обозрения, Пушкин только что закончил «Медного всадника», и в картине художника ему увиделись его собственные мысли, выработанная им самим парадигма историко-культурного процесса.

Сопоставление «Медного всадника» и стихотворения «Везувий зев открыл...»³ позволяет сделать одно существенное наблюдение над поэтикой Пушкина.

И поэтика Буало, и поэтика немецких романтиков, и эстетика немецкой классической философии исходили из представления, что в сознании художника первично дана словесно формулируемая мысль, которая потом облекается в образ, являющийся ее чувственным выражением. Даже для объективно-идеалистической эстетики, считавшей идею высшей, надчеловеческой реальностью, художник, бессознательно рисуя действительность, объективно давал темной и не сознававшей себя идее ясное инобытие. Таким образом, и здесь образ был как бы упаковкой, скрывающей некоторую единственно верную его словесную (т. е. рациональную) интерпретацию. Подход к творчеству Пушкина с таких позиций и порождает длящиеся долгие годы споры, например, о том, что означает в «Медном всаднике» наводнение и как следует интерпретировать образ памятника.

Пушкинская смысловая парадигма образуется не однозначными понятиями, а образами-символами, имеющими синкретическое словесно-зрительное бытие, противоречивая природа которого подразумевает возможность не просто разных, а дополнительных (в смысле Н. Бора, т. е. одинаково адекватно интерпретирующих и, одновременно, взаимоисключающих) прочтений. Причем интерпретация *одного* из членов пушкинского трехчлена автоматически определяла и соответствующую ему конкретизацию *всего ряда*. Поэтому бесполезным является спор о том или ином понимании символического значения тех или иных изолированно рассматриваемых образов «Медного всадника».

Мысли Пушкина об историческом процессе отлились в 1830-е годы в трехчленную парадигму, первую, вторую и третью позиции которой занимали сложные и многоаспект-

³ С «Медным всадником» стихотворение Пушкина в несколько другом аспекте сопоставляет и И. Н. Медведева в содержательной статье: «Последний день Помпеи: (Картина К. Брюллова в восприятии русских поэтов 1830-х годов)». — *Annali dell' Instituto Universario orientale: Sezione slava*, 1968, XI, p. 89—124.

ные символические образы, конкретное содержание которых раскрывалось лишь в их взаимном отношении при реализации парадигмы в том или ином тексте. Первым членом парадигмы могло быть все, что в сознании поэта в тот или иной момент могло ассоциироваться со стихийным катастрофическим взрывом. Вторая позиция отличается от первой признаками «сделанности», принадлежности к миру цивилизации. От первого члена парадигмы она отделяется как сознательное от бессознательного. Третья позиция, в отличие от первой, выделяет признак личного (в антитезе безличному) и, в отличие от второй, содержит противопоставление живого — неживому, человека — статуе. Остальные признаки могут разными способами перераспределяться внутри трехчленной структуры в зависимости от конкретной исторической и сюжетной ее интерпретации.

Так, в наброске «Недвижный страж дремал на царственном пороге» в стихах:

Давно ль народы мира
Паденье славили Великого Кумира (II, 310) —

павший кумир — феодальный порядок «ветхой Европы». Соответственно интерпретируется и образ стихии. Ср. в X главе «Евгения Онегина»:

Тряслися грозно Пиринен —
Волкан Неаполя пылал (VI, 523).⁴

Вся парадигма получает историко-политическое истолкование. Показательно, что один и тот же образ-символ облекался с поразительной устойчивостью в одни и те же слова: «Содрогнулась земля, Столпы шатаются...», «Земля шатнется», «Земля содрогнулась — шатнул <ся> град» (III₂, 946) в вариантах стихотворения «Везувий зев открыл...» — «Шаталась Австрия, Неаполь восставал» (II, 311), в «Недвижный страж дремал на царственном пороге...». Замысел стихотворения об Александре I и Наполеоне, видимо, должен

⁴ Восприятие образа пылающего Везувия как политического символа было распространено в кругу южных декабристов: Пестель на одной из своих рукописей 1820 г. аллегорически изобразил неаполитанское восстание в виде извержения Везувия (рис. воспроизведен в кн.: Пушкин и его время: Исследования и материалы. Л., 1962, вып. I, с. 135).

был включать торжество «кумира»' («И делу своему Владыка сам дивился»; II, 310). Образ железной стопы, поправшей мятеж, намечает за плечами Александра I фигуру фальконе-товского памятника Петру. Однако появление тени Наполеона, вероятно, подразумевало предвещание будущего торжества стихии; ср.:

...миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал (II, 216).

Возможность расчленения «кумира» на Александра I (или вообще живого носителя комплексной образности этого компонента парадигмы) и Медного всадника (статую) намечена уже в загадочном (и, может быть, совсем не таком шуточном) стихотворении «Брови царь нахмуря...»:

Брови царь нахмуря,
Говорил: «Вчера
Повалила буря
Памятник Петра» (II, 430)⁵.

Здесь даны компоненты: буря — памятник — царь, причем последний выступает не как борец со стихией, а, скорее, как ее жертва. Соотнесенность позиций парадигмы придавала ей смысловую гибкость, позволяя на разных этапах развития пушкинской мысли актуализировать различные семантические грани. Так, если в стихии подчеркивалась разрушительность, то противочлен мог получать функцию созидательности, иррационализм «бессмысленной и беспощадной» стихии акцентировал на противоположном смысловом полюсе мо-

⁵ Возможность такого раздвоения заложена в пушкинском понимании образа статуи как явления, двойственного по своей природе. Ср.:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!...
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь став на цыпочки не мог бы руку
До своего он носу дотянуть (VII, 153).

Ср.: Jakobson Roman. Puškin and his Sculptural Myth. The Hague—Paris, 1975, pp. 32—44.

мент сознательности.⁶ В варианте начала 1820-х годов и в набросках стихотворения «Везувий зев открыл...» «кумиры» были пассивны, носителем действия является «вулкан». В сознании, стоящем за «Медным всадником», это столкновение двух сил, равных по своим возможностям. Падение статуи заменяется ее оживлением. А это связывается с активизацией третьего компонента — человеческой личности и ее судьбы в борении этих сил.

Таким образом, в стихотворении «Везувий зев открыл...» активное движение приписано стихии, статуи «падают», народ «бежит». В «Медном всаднике» стихия бессильна поколебать монумент, памятник наделяется собственной способностью двигаться (действовать), народ (человек) — жертва и разбушевавшейся стихии и памятника. Глагол «бежит» настойчиво подчеркивается и в коллизии Евгений — Нева и при столкновении его с Медным всадником:

. видит лодку;
Он к ней *бежит* (V, 144)
Знакомой улицей *бежит* (там же)
Изнемогая от мучений,
Бежит. (там же)

И вдруг стремглав
Бежать пустился (V, 148).
И он по площади пустой
Бежит.. (там же).

Однако бóльшая активность «кумира» в «Медном всаднике» связана и с активизацией поведения «человека», попыткой Евгения протестовать.

Последняя интересная трансформация триады встречается нам в «Сценах из рыцарских времен». Здесь стихия представлена народным бунтом, власть — металлом лат и доспехов рыцарей и камнем их замков. Человеческое начало во-

⁶ Поскольку движение декабристов никогда не выступало в сознании Пушкина как стихийное, истолкование наводнения в «Медном всаднике» как аллегории 14 декабря, введенное Д. Д. Благим, представляется натянутым, не говоря уж о том, что емкие символические образы, которыми мыслит Пушкин, по природе своей исключают прямолинейный аллегоризм.

площено в поэте (resp. — ученом) — личности, ищущей свое место в борьбе «натиска пламенного» и «отпора сурового». В этом варианте исторической парадигмы стихия показана как бессильная перед железом и камнем (бессилие стихии бунта вассалов против железных рыцарских панцирей и камня их замков). Одновременно эти последние символизируют наиболее косное, лишённое всякого движения историческое начало. Возможность башен «взлететь на воздух» в начале заявлена как ироническая метафора того, что никогда не произойдет. Однако ум человека изобретает порох и печатный станок («артиллерия мысли» — высказывание Ривароля, полюбоившееся Пушкину), которым камни бессильны противостоять. В этом варианте парадигмы в бегство обращена стихия («В а с с а л ы. Беда! Беда! < . . > (разбегаются); VII, 234), а подобный извержению Везувия взрыв замка («Siège du château. [Berthold] le fait sauter», там же, с. 348) — дело личности, типологически родственной Евгению «Медного всадника». При этом еще раз следует подчеркнуть, что в «Медном всаднике» столкновение образов-символов отнюдь не является аллегорией какого-либо однозначного смысла, а обозначает некоторое культурно-историческое уравнение, допускающее любую историко-смысловую подстановку, при которой сохраняется соотношение структурных позиций парадигмы. Пушкин изучает возможности, скрытые в трагически противоречивых элементах, составляющих его парадигму истории, а не стремится нам «в образах» истолковать какую-то конечную, им уже постигнутую и без остатка поддающуюся конечной формулировке мысль.

Смысл пушкинского понимания этого важнейшего для него конфликта истории нам станет понятнее, если мы исследуем все реализации и сложные трансформации отмеченной нами парадигмы во всех известных нам текстах Пушкина. С этой точкой зрения особое значение приобретает не только образ бурана, открывающий сюжетный конфликт «Капитанской дочки» («Ну барин», — закричал ямщик — «беда: буран!»...); (VIII, 287), но и то, что Пугачев одновременно и появляется из бурана, и спасает от бурана Гринева. Соответственно в повести он связывается то с первым («стихий-

ным»), то с третьим («человеческим») членами парадигмы.⁷ Расщепление второго компонента на дополнительные (т. е. совместно-несовместимые) функции приводит в «Медном всаднике» к чрезвычайному усложнению образа Петра: Петр вступления, Петр в антитезе наводнению, Петр в антитезе Евгению — совершенно разные и несовместимые, казалось бы, фигуры, соответственно трансформирующие всю парадигму, и одновременно сливаются в единый многоплановый образ. Совмещение несовместимого порождает смысловую емкость.

Таким образом, существенно, чтобы сохранился треугольник, представленный бунтом стихий, статуей и человеком. Далее возможны различные интерпретации при проекции этих образов в разные понятийные сферы. Возможна чисто мифологическая проекция: вода (= огонь) — обработанный металл или камень — человек. Второй член, например, может получать истолкования: культура, *ratio*, власть, город, законы истории. Тогда первый компонент будет трансформироваться в понятия «природа», «бессознательная стихия». Но это же может быть противопоставление «дикой вольности» и «мертвой неволи» (III₂, 823). Столь же сложными будут отношения первого и второго компонентов парадигмы к третьему. Здесь может актуализироваться то, что Гоголь называл «бедным богатством» простого человека, право на жизнь и счастье которого противостоит и буйству разбушевавшихся стихий, и «скуке, холоду и граниту», «железной воле» и бес-

⁷ Фактически Пугачев как мужицкий царь, альтернативный Екатерине II глава государства, вовлечен и во второй семантический центр триады. Однако следует подчеркнуть, что каждой из названных структурных позиций присуща своя поэзия: поэзия стихийного размаха — в первом случае, одическая поэзия «кумиров» — во втором, поэзия Дома и домашнего очага — в третьем. Однако и в каждом конкретном случае признак поэтичности может быть акцентирован или остаться невыделенным. Подчеркнутая поэзия стихийности в образе Пугачева делает эту позицию для него доминирующей. В образе Екатерины, совмещающей вторую и третью позиции, поэтизация почти отсутствует. Пушкин виртуозно владеет поэтическими возможностями всех трех позиций и часто строит конфликт на их столкновении. Так, в «Пире во время чумы» поэзия стихии (чумы, которая приравнивается к бою, урагану и буре) сталкивается с поэзией разрушенного очага и суровой поэзией долга. Игра совпадением-несовпадением структурных позиций и присущих им поэтических ореолов создает огромные смысловые возможности. Так, «домашние» интонации царя (Александра I) в «Медном всаднике» в сопоставлении с домашними же интонациями в описании Евгения и одической стилистикой Петра I создают впечатление «царственного бессилия».

человеческому разуму. Но сквозь него может просвечивать и эгоизм, превращающий Лизу из «Пиковой дамы», в конечном итоге, в заводную куклу, повторяющую чужой путь. Однако ни одна из этих возможностей никогда у Пушкина не выступает как единственная. Парадигма дана во всех своих потенциально возможных проявлениях. И именно несовместимость этих проявлений друг с другом придает образам глубину незаконченности, возможность отвечать не только на вопросы современников Пушкина, но и на будущие вопросы потомков.

Подключение к исследуемой системе противопоставлений других важнейших для Пушкина оппозиций: живое—мертвое, человеческое — бесчеловечное, подвижное — неподвижное в самых различных сочетаниях,⁸ наконец, «скользящая» возможность перемещения авторской точки зрения также умножали возможности интерпретаций и их оценок, вводя аксиологический критерий. Достаточно представить себе Пушкина, смотрящего на празднике лицейской годовщины 19 октября 1828 года, как тот же Яковлев-«паяс», который до этого «очень похоже» изображал петербургское наводнение,

⁸ Кроме «естественного» сочетания: «живое—движущееся—человечное» возможно и перверсное: «мертвое—движущееся—бесчеловечное». Приобретая образ «движущегося мертвеца», второй член может получать признак иррациональности, слепой и бесчеловечной закономерности, тогда признак рационального получают простые «человеческие» идеалы третьего члена парадигмы. Таким образом, одна и та же фигура (напр., Петр в «Медном всаднике») может в одной оппозиции выступать как носитель рационального, а в другой — иррационального начала. А то или иное реальное историческое движение — размещаться в первой и третьей позициях (ср. образ Архипа в «Дубровском» и слова из письма Пушкину его приятеля Н. М. Коншина, бывшего свидетелем бунта в Новгородских поселениях: «Как свиреп в своем ожесточении добрый народ русской! жалеют и истязают; величают вашими высокоблагородиями и бьют дубинами, и это всё вместе»; XIV, 216). Коншин увидел в этом лишь то, что в народе «не видно ни искры здравого смысла» (там же). Для Пушкина же раскрывалась глубокая противоречивость реальных исторических сил, «уловить» которые можно лишь с помощью той предельно гибкой, включающей, а не снимающей контрасты модели, которую способно построить подлинное искусство.

«представлял восковую персону»,⁹ т. е. статую Петра (вне всякого сомнения, комизм игры Яковлева был в сочетании неподвижности с движением), чтобы понять возможность очень сложных распределений комического и трагического в пределах данной парадигмы.

Контрастно-динамическая поэтика Пушкина определяла не только жизненность его художественных созданий, но и глубину его мысли, до сих пор позволяющей видеть в нем не только гениального художника, но и величайшего мыслителя.

⁹ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935, с. 734. Соотношение «представлений» Яковлева с замыслом «Медного всадника» кажется очевидным, однако не в том смысле, что Яковлев дал Пушкину своей игрой идею поэмы, а в противоположном: созревшая в сознании Пушкина историко-культурная парадигма определила превращение «сценок» Яковлева в толчок мысли поэта, подобно тому, как она определила истолкование им «Последнего дня Помпей» Брюллова.

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛАТВИЙСКОЙ ССР

ЛАТВИЙСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. ПЕТРА СТУЧКИ

Кафедра русской литературы

ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Сборник научных трудов

ЛАТВИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. П. СТУЧКИ

РИГА 1986