

С. Г. Бочаров

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ



STUDIA PHILOLOGICA

Сергей Георгиевич Бочаров

Филологические сюжеты

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=180691
Филологические сюжеты: Языки славянских культур.; Москва; 2007
ISBN 5-9551-0167-5

Аннотация

Книга служит продолжением предыдущей книги автора – «Сюжеты русской литературы» (1999), и тема её, заявленная в заглавии, формулирует, собственно, ту же задачу с другой стороны, с активной точки зрения филолога. План книги объединяет работы за 40 лет, но наибольшая часть из них написана за последние годы и в прежние книги автора не входила. Тематический спектр широк и пёстр – работы о Пушкине, Гоголе, Достоевском, Боратынском, Тютчеве, Толстом, Леонтьеве, Фете, Чехове, Ходасевиче, Г. Иванове, Прусте, Битове, Петрушевской, а также о «филологах нашего времени» (название одного из разделов книги) – М. М. Бахтине, Л. Я. Гинзбург, А. В. Михайлове, Ю. Н. Чумакове, А. П. Чудакове, В. Н. Топорове, и статьи общетеоретического характера..

Содержание

От автора	4
Пушкин	5
«Заклинатель и властелин многообразных стихий»	5
«Форма плана»	13
«Всё же мне вас жаль немножко...» Заметки на полях двух стихотворений Пушкина	30
О смысле «Гробовщика»	37
Бездна пространства	57
Случай или сказка?	70
Отступление. «Le Rouge et le Noir»	74
Отступление. «Вий»	79
Сюжеты русской литературы	84
«Красавица мира» Женская красота у Гоголя	84
Вокруг «Носа»	100
Конец ознакомительного фрагмента.	103

С. Г. Бочаров

Филологические сюжеты

От автора

Заглавием книги филолог присвоил себе сюжет, то есть то, что, собственно, принадлежит не ему, а его предмету, литературе. Наша прежняя книга называлась – «Сюжеты русской литературы» (1999). Речь в ней шла о сюжетах не совсем обычных, не вмещающихся в привычный термин поэтики. Речь шла о действиях и событиях, совершавшихся на всем пространстве нашей литературы, в её обширном поле; речь шла о сюжетах большой протяжённости и большого размаха, переходящих от Пушкина к Достоевскому и так далее, в век двадцатый, сюжетах, насквозь пересекающих пространство литературы и образующих её ещё мало нами распознанную смысловую сеть. Но для распознавания этой сети и вскрытия этих метасюжетов, т. е. для нового скрупулёзно—подробного и по—новому укрупнённого в то же время чтения русской литературы, нужны усилия филолога. Ради такого чтения, нашего национального дела, филолог строит свои филологические сюжеты. Не сюжет произведения, а сюжеты литературы, которые вслед за литературой может построить только филолог, поэтому – филологические сюжеты. Может быть, некоторые статьи в этой книге позволят представить в особенности, что это такое («Холод, стыд и свобода», «О бессмысленная вечность!», «Пустынный сеятель и великий инквизитор»).

Эта книга служит продолжением «Сюжетов русской литературы», формулируя, собственно, ту же задачу с другой стороны, с активной точки зрения филолога. В книге собраны избранные статьи из написанного за сорок лет (с 1965 по 2005), но наибольшая часть их возникла в последние годы и в прежние книги автора не входила. Один из разделов книги назван – «О филологах нашего времени»; «наше время» это время моего поколения, которое было временем интенсивной филологической жизни; автор знал филологов, о которых идёт здесь речь, и к суждениям об их творчестве по существу присоединяются некоторые воспоминания. Состав статей закрывает раздел «откликов» разных лет на прочитанные книги (некоторые рецензии, в том числе короткие газетные, и предисловия), на профессиональные вызовы (журнальные обсуждения) и даже исторические даты («Март 53–го»). Осмелюсь вспомнить здесь, как некогда В. Розанов оправдывался, составляя книгу «Среди художников»: «В книге есть мелочи, которые вообще переиздавать не следовало бы» – включение же их в книгу объяснял «дурным чувством» – желанием сохранить и «крупницы мысли»,¹ затерянные на газетных страницах.

7 сентября 2005

¹ В. В. Розанов. Среди художников. СПб., 1914. С. 1. – Здесь и далее в книге разрядкой передаются слова и фрагменты текста, выделенные цитируемыми авторами; все курсивы, в том числе и в цитатах, принадлежат автору книги.

Пушкин

«Заклинатель и властелин многообразных стихий»

Это слово о Пушкине Аполлона Григорьева было сказано ровно 140 лет назад (в 1859 г.),² и мне оно кажется лучшим, что было о Пушкине сказано за полтора столетия.

В эти полтора столетия соперничали и сменяли друг друга два взгляда на Пушкина и два стиля суждений о нём – то, что названо пушкинским мифом, и научное пушкиноведение. Пушкиноведение стало на ноги поздно, уже в нашем веке, а до этого царило вольное размышление над Пушкиным с неизбежной склонностью к сотворению мифа. Начиная с Гоголя, при живом ещё Пушкине: «...явление чрезвычайное... единственное явление русского духа».³ Формула Аполлона Григорьева, возникшая на пути от Гоголя к Достоевскому, – открыто мифологическая: она наделяет поэта магической властью творца миропорядка, demiурга, культурного героя и возводит Пушкина к древнему архетипу абсолютного поэта – Орфею.

Новая наука о Пушкине в 20–е годы вступила в борьбу с этим пушкинским мифом. Она подвергла ревизии этот самый пафос – «явление единственное, чрезвычайное»: пора покончить с обожествлением Пушкина и подвергнуть его историко—литературному изучению, поставить в общий ряд. В обобщающей книге 1925 г. Б. В. Томашевский так и писал – пора: «Пора вдвинуть Пушкина в исторический процесс и изучать его так же, как и всякого рядового деятеля литературы».⁴ Выразительное слово – «вдвинуть» – как втиснуть. Тогда же Юрий Тынянов выступил против известного пафоса – «Пушкин – наше всё» (вновь Аполлон Григорьев!) – и заявил, что ценность Пушкина велика, но «вовсе не исключительна», и с историко—литературной точки зрения Пушкин «был только одним из многих» в своей эпохе.⁵

Так новое пушкиноведение начало с того, что объявило деса—кразлизацию и демифологизацию образа Пушкина и заявило недоверие к философской тенденции в пушкинознании; Томашев—ский её называл тенденцией к углублению Пушкина, произнося это слово иронически и скептически, – т. е. когда мы ему приписываем за наш собственный счёт нужное нам мирозерцание; примером для Томашевского была речь Достоевского («Речь эта характерна для Достоевского – и идёт вся мимо Пушкина»⁶). Новое пушкиноведение в лице самых сильных своих основоположников объявило как бы научную секуляризацию образа Пушкина.

Да, секуляризацию, потому что насчёт природы этого нашего представления о пушкинской исключительности через полвека после Томашевского высказался С. С. Аверинцев, когда в статье «Филология» в КЛЭ сказал, что есть в больших национальных культурах центральные имена поэтов, чьи тексты приобрели в народном сознании статус *sui generis*

² Аполлон Григорьев. Литературная критика. М., 1967. С. 173.

³ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч.: В 14 т. Изд. АН СССР. 1937–1952. Т. VIII. С. 50. (Далее в ссылках на это издание в настоящей книге: Гоголь, том и страница.)

⁴ Б. В. Томашевский. Пушкин. Современные проблемы историко—литературного изучения. Л., 1925. См.: Б. В. Томашевский. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 54.

⁵ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 78; Он же. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 167.

⁶ Б. В. Томашевский. Пушкин. Работы разных лет. С. 64–65.

священных текстов, «универсальных жизненных символов» – Данте, Гёте, Пушкин.⁷ То — машевский и объявил, в самом деле, что пора сдать в архив писания «новейших толковников, комментирующих Пушкина по методе конфессиональных толкователей библии». Тот абсолютный статус, что был придан поэту Пушкину его «толковниками», начиная с Гоголя, только мешает – так хотел сказать Томашевский – его нормальному трезвому изучению.⁸

Наверное, и в самом деле мешает – тем не менее этого статуса никакая научная позитивность поколебать не могла. Мифологизированное представление о пушкинской исключительности остаётся с нами. Это словно в нашей культуре неоспоримый мифологический факт. И, однако, он тоже нуждается в более рациональном филологическом обосновании. И оно, оказывается, возможно, если только взглянуть на Пушкина шире, из большого европейского времени. Формулу такого обоснования предложил недавно тот же Аверинцев, контрольным же пунктом обоснования он как филолог — классик взял отношение к античности. Его устное суждение записал за ним другой филолог — классик, М. Л. Гаспаров, и недавно опубликовал; вот оно:

«Пушкин стоит на переломе отношения к античности как к образцу и как к истории, отсюда – его мгновенная исключительность. Такова же и веймарская классика».⁹

Почему мгновенная исключительность (прекрасная формула, её ещё надо будет продумывать)? Потому что Пушкин здесь представляется, как и веймарская классика, т. е. Гёте, на гребне большой культурной волны европейского размаха, в её критической точке. А пребывание в этой точке, на гребне может быть только мгновенным. Культурология, продуманная в последние два десятилетия Аверинцевым и покойным А. В. Михайловым, рассматривает рубеж XVIII–XIX веков как такой критический момент и решающий поворот на всём пути европейской культуры. Поворот от двухтысячелетней риторической культуры «готового слова» к новому состоянию слова, которое отрывается от вековой традиции. В обход привычных определений – романтизма и реализма – Михайлов вводит своё понятие европейской классики (и просит его не смешивать с классицизмом XVII–XVIII веков) – как особое неповторимое и скоропреходящее состояние равновесия древнего и нового, традиционного, риторического, «готового» слова и слова, прямо направленного на жизнь, «равновесия слова и жизни», – и высшими проявлениями этого состояния европейской классики на рубеже столетий и эр он называет Гёте и Пушкина. Пушкин – «в центральной, фокусной точке европейского развития в исторически единственный, неповторимый момент».¹⁰ В центральной, фокусной европейской точке, а не только в историко — литературном ряду своей литературы, хотя бы и на самом почётном месте; в точке, а не в ряду. Пребывание в точке этого равновесия может быть только мгновенным.

Обычный вопрос, возникающий в разговорах о Пушкине, – он завершитель или родоначальник? Очевидно, и тот и другой, но по — разному, в разных диапазонах. Родоначальник всё же в русской литературе – например, инициатор многих будущих тем и сюжетов у Достоевского, и не только у Достоевского. Если же говорить о Пушкине завершающем, а лучше, наверное, о наследующем, то эта его работа совершалась в кругозоре, большем рус-

⁷ Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. Стлб. 975.

⁸ Эти тезисы Томашевского определяли главное направление развивавшейся пушкинистской науки; но в её же границах и в те же годы было высказано и радикально иное понимание целей и методов изучения Пушкина: в книге 1926 г. П. М. Бицилли, не вступая в спор с Томашевским, противоречит ему по всем главным пунктам: «Пушкина можно ценить и изучать его по — разному (...) Достойнейшим предмета подходом был бы подход не био — или библиографический, не школьно — философский, не историко — литературный, а эстетический (...) Пушкина же приличествует изучать вне времени, сопоставляя его – если сопоставления, вообще, нужны – с такими же великанами поэтического творчества, а не с поэтами „его“ школы и „его“ стиля» (П. М. Бицилли. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 384). Противотомашевский и противотыняновский (говоря объективно) пафос заявлен здесь откровенно.

⁹ М. Гаспаров. Записи и выписки. М., 2000. С. 165.

¹⁰ А. В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997. С. 509, 578.

ской литературы. «Живой художественный университет европейской культуры» – цитируем Л. В. Пумпянского, хорошо об этом писавшего более полувека назад, – Пушкин творил в убеждении, «что русская культура слагается не на провинциальных тропинках, а на больших путях общеевропейской культуры, не в глухом углу, а на свободном просторе международного умственного взаимодействия». Пумпянский заметил, что в четырёх строках о Вольтере в послании «К вельможе» дано «сокращение целых пластов мысли» и по силе сокращающей мысли эти строки равны целому исследованию.¹¹ Способность к таким завершающим resume обширных пластов европейской истории, и духовной и политической, породила на стилистическом микроуровне явление пушкинской поэтической – и исторической, поэтически–исторической – афористики, хорошо недавно описанное; она заставляет ум читателя двигаться по культурной истории «кратчайшим воздушным путём вместо извилистого на–земного».¹²

С этой способностью резюмирующей – по отношению к европейской культуре – совмещается наследование ключевых конфликтов этой культуры,¹³ развёрнутое на большую глубину её истории и открыто сказывающееся в «Сцене из Фауста» и бол–динских трагедиях, – с переводом при этом европейского содержания на родную почву, – как, например, в известной стихотворной формуле «современного человека» в 7–й главе «Онегина» он перевёл психологическое содержание новейшего европейского романа, перед этим выставив его в оригинале – в европейском оригинале – в виде французского эпиграфа (разумеется, прозаического) ко всему роману в стихах – перевёл это содержание европейского романа и на русского современного героя, и на живой русский стих.

Кажется, при возрастающем внимании к Пушкину в мировой филологии всё же она ещё недостаточно отдаёт себе отчёт в том факте, что Пушкину принадлежит вот такое центральное положение в европейской культурной истории, а не только почётное место в русской литературе.

Для веймарской классики и для Пушкина античность была живой – так сказано у Михайлова: она «ещё и не кончилась к этому времени» – к началу XIX столетия, – она, конечно, далёкое прошлое, но лишь чисто хронологически, по существу же она – «всегда рядом». Но так – «всегда рядом» – она в последний раз. Когда Блок в иную эру будет говорить о Пушкине, он после уже Достоевского посвящения поэта в пророки (а Достоевский хотел покончить с античным образом Пушкина, и он начал строить о Пушкине миф христианский¹⁴) вернётся к гоголевскому: Пушкин – «сам поэт»:¹⁵ всё это – Пушкин друг монархии, друг декабристов – «бледнеет перед одним: Пушкин – поэт. Поэт – величина неизменная».¹⁶ И Блок примет от Пушкина руководящее имя Аполлона и будет от имени Аполлона описывать дело поэта – освобождение гармонии из «безначальной стихии»; но по отношению к пушкинской античности это будет уже неизбежная и напряжённая стилизация. В 1921 г. в устах Блока это имя одновременно и архаично, и злободневно, злободневно–архаично (но скоро своим последним предсмертным жестом он разобьёт кочергой со злобой свой

¹¹ Л. В. Пумпянский. Тургенев и Запад // И. С. Тургенев. Материалы и исследования. Орёл, 1940. С. 97.

¹² Ирина Роднянская. Поэтическая афористика Пушкина и идеологические понятия наших дней // Ирина Роднянская. Движение литературы. М., 212006. Т. I. С. 30.

¹³ Н. В. Беляк, М. Н. Вирорайлен. Маленькие трагедии как культурный эпос новоевропейской истории // Мария Вирорайлен. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.

¹⁴ Почему—то ещё не отмечено, что он произнёс свою речь в самый Троицын день (8 июня 1889; Пасха в этом году пришлось на 20 апреля; можно произвести несложный подсчёт), и, несомненно, он проецировал событие Пятидесятницы на «почти даже чудесную» пушкинскую способность «перевоплощения своего духа в дух чужих народов» (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 26. С. 146. Далее в ссылках на это издание в настоящей книге: Достоевский, том и страница).

¹⁵ «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше...» (Гоголь. Т. VIII. С. 381).

¹⁶ А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 160.

домашний бюст Аполлона, и это будет полубезумным и символическим жестом самоубийства поэта – «гротескный эпилог классической драмы», по слову Г. С. Кнабе; и невозможно не связывать этот предсмертный эпизод с той ролью, какую имя Аполлона играло в блоковской пушкинской речи).

И ещё – есть соблазн заметить, как аверинцевская формула мгновенной исключительности Пушкина сближается по эпитету с пушкинским определением случая как «мощного, мгновенного орудия Провидения». В самом деле, ещё раз – что значит и почему – мгновенная исключительность? Это значит, что сам Пушкин хоть и явился, конечно, результатом какой-то литературной эволюции, но не простым «закономерным» её 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 к античности.

Есть стихотворение, в котором пушкинский европейский размах нагляден, и оно же, это стихотворение, даёт почувствовать, что такое Пушкин – заклинатель и властелин стихий. В начале жизни школу помню я...

Стихотворение живописует «начало жизни» – вероятно, лицейскую юность – как борьбу могучих духовных сил за душу отрока—поэта. Эти силы представлены такими символами, как школа и сад, за которыми – универсальные принципы: христианская школа и антично—языческий или же ренессансный сад. Сюжетный вектор пьесы таков, что отрок—герой убегает из школы в сад и там замирает перед кумирами античных богов. И там, в саду, пробуждается вдохновение, рождается в нём поэт. Но и школа стоит за его спиной со своей незыблемой правдой. И полные святыни словеса...

Стихотворение это – один из камней преткновения в пушкинистской критике и выразительнейший пример удобопрев—ратности интерпретаций, оказывающихся полярно обратными, в каждом случае с известными основаниями. Оно толкуется либо как чисто историческое – картинка из раннего Возрождения – и тогда локализуется в Италии, хотя никаких прямых итальянских реалий там нет, есть только терцины; было даже предположение, подержанное как будто некоторыми черновыми строчками, что это стихотворение о молодом Данте.¹⁷ Либо как автобиографическое – и тогда оно локализуется в Царском Селе. Это во—первых, а во—вторых, выраженный в нем духовный конфликт обязательно разрешается в ту или эту сторону. Либо движение сюжета стихотворения это исторически прогрессивное движение от средневековой церковной «школы» как исторически старого к освобождающейся античности как новому (Ренессанс), либо тот же сюжет, напротив, это духовное движение вспять от православной иконы (с которой отождествляется аллегория—символ величавой жены) к языческим идолам как олицетворению эстетического соблазна, и всё стихотворение это воспоминание о таком пережитом в отрочестве и сказавшемся далее на всём пути поэта могучем соблазне.¹⁸ Второе толкование пушкиниста—священника примыкает к традиции пастырских толкований, открытых ещё в 1899 г. митрополитом Антонием Храповицким; что касается двух кумиров, составляющих фокус и точку высокого напряжения в тексте пьесы, то в понимании митрополита Антония собственно древнего, собственно античного в них ничего уже не осталось; они полностью переводятся без остатка на язык православного понимания как бесы – «демон гордыни и демон разврата».¹⁹

Другие два чудесные творенья

¹⁷ Д. Д. Благой. II Gran Padre (Пушкин и Данте) // Д. Д. Благой. Душа в заветной лире. М., 1979. С. 164.

¹⁸ Б. А. Васильев. Духовный путь Пушкина. М., 1994. С. 177–190.

¹⁹ Митрополит Антоний. О Пушкине. М., 1991. С. 7.

Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.

Один (Дельфийский идол) лик молодой —
Был гневен, полон гордости ужасной
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон – лживый, но прекрасный.

Пред ними сам себя я забывал;
В груди младое сердце билось – холод
Бежал по мне и кудри подымал.

Уже замечено, что это у Пушкина формула творческого состояния: *И быстрый холод вдохновенья / Власы подьмлет на челе*– в стихотворении из той самой здесь описанной юности.

Да, но не прямо ли в тексте сказано: То были двух бесов изображенья? Пушкин внес этот резкий акцент в последний момент работы над текстом; вначале там стояло: То были двух богов изображенья (З, 866²⁰). Тем самым он сделал подарок нынешнему благочестивому пушкиноведению, которое принимает прямо от Пушкина это сильное слово как пушкинскую оценку языческой красоты. Это действительно сильное и ударное слово в тексте, но Пушкин свой голос с ним не сливает. «Бесы» здесь названы как христианский псевдоним античных богов, и Пушкин эту ортодоксальную точку зрения, можно сказать, цитирует. Этим сильным словом два кумира здесь припечатаны, но ведь никак не исчерпаны – и, вопреки митрополиту Антонию, собственное их эллинское качество сияет из—под этой печати. И, припечатав, это слово здесь ничего не решает – не разрешает напряжения, а его создаёт. Неразрешённое напряжение между двумя мировыми силами и составляет стихотворение. Во внешней форме это выражено незамкнутостью повисшей рифмы в безостановочном беге терцин. Как очень часто у Пушкина, считать ли стихотворение незавершённым – это вопрос. Формальный признак незаконченности – отсутствие отдельно стоящего замыкающего стиха, как в заключении каждой песни «Комедии» Данте. У Пушкина в двух его «Подражаниях Данту» (пародийных) такой завершающий стих присутствует; но он отсутствует в нашем стихотворении, словно повисшем вместе с незамкнутой рифмой на открытом противоречии—напряжении. Но тем самым оно и кажется если не завершённым, то самодостаточным в соответствии со своим огромным смыслом.

Смысл же тот, что «в начале жизни» – не только жизни поэта, но и его поэзии – стояли универсальные впечатления, и переходы из школы в сад и обратно были для отрока путешествием по духовной истории европейского человечества. Из его христианской истории отрок—герой убегал в его античное прошлое, но исторически старое в свежем опыте нового человека являлось ему как живое и новое – та самая ещё живая античность, о которой писал Михайлов; древние статуи, замечал о стихотворении Гоголь, говорят ему «живей науки». ²¹ Но и эта странная живость недвижных кумиров является как демоническое их свойство – это магическое присутствие языческой древности в христианском мире. И православное отно-

²⁰ Здесь и всюду далее в этой книге отсылки к пушкинским текстам даются непосредственно в тексте статей с указанием тома и страницы Большого академического Полного собрания сочинений Пушкина в 17 т. (Изд.—во АН СССР, 1935–1959).

²¹ Гоголь. Т. VIII. С. 384.

шение к статуе как к языческой прелести в самом деле с силой звучит в этом самом – «бесов изображенья». Тема оживающей статуи подробно рассмотрена в пушкинистской критике, в отношении же к этому стихотворению – ужасно—прекрасный пушкинский Пётр из «Полтавы» ведь есть не что иное, как наша метаморфоза дельфийского идола – это было замечено Г. П. Федотовым.²² «Кумир» недвижимый и оживающий как обозначение языческой государственности – и как причина царского запрещения «Медного Всадника». Ужасно—прекрасный эллинский бог совершает свои превращения в русской истории – и вот оказывается, что вся противоречивая полнота Петра у Пушкина восходит к детскому впечатлению от кумиров сада.²³

В общем, стихотворение это – объём – непримирённых огромных сил. Христианская школа и языческо—ренессансный сад. Если, в самом деле, это лицейская юность, то это о том, как историческим объёмом уже тогда наполнилась биография. И – по примеру стихотворения этого – и сам феномен Пушкина доступен только такому – объёмному пониманию. Поэтому несовместимые определения могут дать иногда такое объёмное понимание. Как, например, Константин Леонтьев возражал на речь Достоевского. Против Пушкина пушкинской речи Леонтьев выставил образ, совсем на него не похожий: проповедь Достоевского, так он сказал, неприложима «к многообразному – чувственному, воинственному, демонически—пышному гению Пушкина».²⁴ К такому Пушкину просто не имеет отношения пушкинская утопия Достоевского.

Речь Достоевского открыла путь христианской пушкинистике уже нашего века, Леонтьев ему отвечал четырьмя языческими эпитетами. И нечто такое в них подчеркнул, от чего нам в Пушкине не уйти и что погашено в лице, выписанном Достоевским.

И вот такое резкое раздвоение обнаружилось в этом споре: пророческое явление русского духа – и демонически—пышный гений. Раздвоение, видимо, не беспочвенное настолько, что и сейчас, век спустя, два эти контрастные образа оспаривают друг друга в нынешних спорах, в таких контрастных, к примеру, и по тому же, в общем, типу событиях нынешней пушкинистики, как, скажем, деятельность В. Непомнящего и книга Абрама Терца.

Гениальная формула Аполлона Григорьева, к которой надо теперь возвратиться, гениальна именно этим – своей объёмностью.

Стихии – вот важное слово, которое он этой формулой ввёл в национальную пушкинологию и от которой она никак не может потом отделаться – оно станет, например, лейтмотивным словом в выступлениях Блока и Цветаевой. Стихии как органические силы жизни, которым даёт язык поэзия. Два слова у Григорьева определяют отношение поэта к этим затопляющим и питающим его стихиям: сочувствия и борьба. Без «отзывчивости» (слово

²² «Пусть ужасный лик Петра в „Полтаве“ божествен (...) Но что это за божество? (...) Не Аполлон ли, раз навсегда смутивший воображение отрока—поэта?» (Георгий Федотов. Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. М.; СПб., 1999. С. 382).

²³ Имя второго беса характерно двойится для двух направлений пушкинистской мысли. Более академическому пушкиноведению проще видеть в нём Афродиту—Венеру (впрочем, и православному пониманию тоже: «демон разврата» митрополита Антония). Пушкинознанию мифологизирующему хочется видеть здесь Диониса—Вакха, на что наводит, кажется, эпитет «женообразный», мифологически и мистически точный, поскольку женственные черты Диониса (именно – «женообразные») – его характернейший мифологический признак (см.: Ф. Ф. Зелинский. Древне—греческая религия. Пг., 1918. С. 51; А. Ф. Лосев. Античная мифология. М., 1957. С. 151). Мережковский первый в 1896 г., наверное, не без Ницше, опознал Аполлона и Диониса в пушкинской паре («Пушкин в русской философской критике», с. 121). Если это так, то это значит, что Пушкин здесь в двуединой паре прямо, можно сказать, увидел будущую проблему европейской мысли задолго до Ницше и Вячеслава Иванова, увидел этот пластический парный образ в его «двуипостасном, нераздельном и неслиянном единстве» (Вяч. Иванов. Дионис и прадиионисий—ство. СПб., 1994. С. 217), увидел его как жгучий вопрос; этот факт ещё не оценен. Таким опознанием «двух бесов» проблемное напряжение пьесы ещё повышается. Но, наверное, опознание это навсегда остаётся открытым.

²⁴ К. Леонтьев. Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 313.

потом перейдёт от Григорьева к Достоевскому) к стихийным началам жизни (а они, по определению, – силы донравственного порядка или нравственно—непросветлённого, смешанного) и поэтических к ним «сочувствий» – творчества нет; равно его нет без поэтической же борьбы.

Эти стихии творчества представляют у Пушкина диапазон от первобытных природных в собственном смысле стихий до исторических и духовных сил и целых культурных миров, также требующих борьбы и одоления, заклинания, каковы в особенности сложившиеся блестящие, как говорит о них Григорьев, европейские идеалы, с которыми «мерялся силами» наш поэт (Байрон, Фауст и т. д.) – но и родные начала тоже: Пугачёв и Белкин как полюсы русской жизни – тоже стихии творчества.

За драматизацией картины следует её мифологизация. Когда теоретики символизма станут в начале нашего века выкликать Орфея как имя, благословляющее их движение, Вячеслав Иванов даст ему в статье 1912 г. определение, почти повторяющее григорьевское о Пушкине: «заклинатель хаоса и его освободитель в строе».²⁵ Как для Вячеслава Иванова, так и для Аполлона Григорьева, как в Орфее, так и в Пушкине, определение говорит о магической силе поэта, покоряющей и цивилизующей в случае первопоэта древнего прежде всего стихии природные и хтонические (Аид), в случае первопоэта русского как «культурного героя Нового времени»²⁶ – прежде всего исторические и культурные. Но и первоначальные также в их причастности к человеческой истории и вечной с нею борьбе: как Орфей в походе аргонавтов умирал волны, так Пушкин в «Медном Всаднике» их заклинал, а в двух строках:

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной

– дал весь объём своего стихийно—культурного космоса и своей поэтической личности, в том числе и как «певца империи и свободы», по Г. П. Федотову. Две пейзажные строки в завязке «Медного Всадника» заключают в себе всю драму поэмы, потому что живой человек (Евгений) гибнет, как между этими двумя строками, между стихиями волны и камня – державного города. Но та же пушкинская парадигма стихии и порядка, «натиска» (оппозиции по—европейски, бунта по—русски) и «отпора» работает у него на другом материале и в ином оценочном освещении – там, где он заинтересованно наблюдает чуждые русской жизни пружины европейской парламентской демократии:

Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый,
Пружины смелые гражданственности новой.

Помянутый уже Леонтьев любил цитировать это – но не как определение английского парламентаризма, а как формулу пушкинской гармонии, которую он видел как гармонию гераклитова типа – гармонию поэтической борьбы, а не мирного унисона; приписывание такой гармонии мирного унисона Пушкину он и оспаривал в речи Достоевского.

Аполлон Григорьев описывал пушкинские стихии, ведущие за поэта и с ним борьбу, как «силы страшные, дикие, необузданные», готовые растерзать.²⁷ В точности так, как был растерзан Орфей вакханками.

Если теперь вернуться к стихотворению «В начале жизни школу помню я...», то можно и его рассматривать как парадигму к григорьевской формуле. «Пушкин выносил в себе

²⁵ Вяч. Иванов. Собр. соч. Т. III. Брюссель, 1979. С. 706.

²⁶ М. Н. Виролайнен. Культурный герой Нового времени // М. Ви—ролайнен. Речь и молчание. С. 111.

²⁷ Аполлон Григорьев. Литературная критика. С. 172.

всё», – писал Григорьев.²⁸ Он выносил в себе со времён лицейской юности и кумиров сада, «двух бесов изображения», чтобы болдинской осенью их заковать как творческую стихию своей поэзии. Но как заковать? В стихотворении вопрос не решён и выбор не сделан, отрок смущён и как бы раздвоен. Отрок – меж двух огней, на растерзании, он заковал их как бесов, но только создал тем напряжение, остающееся неразрешённым. Как заковать поэтически? Это в силах не отрока, а поэта. В его силах подняться над ярким чувственным впечатлением и ввести его в духовный горизонт; организовать во внутреннем мире встречу миров исторических – двух культурных эонов – и взвесить спор, не решая его.

Так он в болдинском стихотворении заковал мировые духовные силы. И тогда же в болдинской поэме – грозные силы родной истории, пробуждающиеся в самом поэте. Это у Пушкина редкое место, где внутренний механизм овладения и закования обнажён – XI–XII строфы «Домика в Коломне».

Мне стало грустно: на высокий дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Станным сном
Бывает сердце полно; много вздору
Приходит нам на ум, когда бредём
Одни или с товарищем вдвоём.

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

Высокий каменный дом вырос на месте сметённого цивилизацией домика в Коломне, и вот какое мстительное чувство давить приходится. О связи этого места с разбойно—пожарно—революционными мотивами русской литературы мне случилось писать:²⁹ непосредственно вспыхнувшее переживание автора сродни пугачёвской стихии русского бунта и способно смыкаться с ней; в движении литературы оно отзовется пожарными сценами «Бесов» (уже не Пушкина – Достоевского), а в потенции поведёт к «мировому пожару» Блока, отдавшегося, по его признанию, стихии в своей поэме. Запирайте этажи... – обращено ведь как раз к высоким каменным домам. Так что странное и внезапное грозное место в шуточной поэме уводит к большому контексту – не только пушкинскому, но русскому историческому, и обнажает те самые, по Григорьеву, «сочувствия» и «борьбу». Как писал об этом месте «Домика в Коломне» Роман Якобсон, огонь, который тушит здесь в своей душе поэт, – это «огонь, с которым жила поэзия Пушкина».³⁰

Заклинатель и властелин многообразных стихий – это определение кажется слишком эффектным чуть ли даже не какой—то эстрадной эффектностью, но оно же кажется конгениальным Пушкину. Конгениальным тем динамизмом и драматизмом, с какими в нём передаются не гладкие свойства поэзии Пушкина, а та борьба, какая её составляла.

1999

²⁸ Там же. С. 168.

²⁹ С. Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 187–190.

³⁰ Роман Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. С. 240.

«Форма плана»

Примечание 2003 г. к статье 1965–го. Эта статья была написана в 1965 г. для будущей книги «Поэтика Пушкина» (1974), но почему—то потом в неё не вошла. Почему—то потом она вообще никуда не вошла: дважды, в 1985 и 1999, я собирал свои книги работ за разные годы и мог включить «Форму плана», но почему—то, опять же, не захотелось. Так статья и осталась единственным раз напечатанной в 1967–м в «Вопросах литературы», № 12. Мне казалась потом она сухо и жёстко написанной – «форма плана» словно голый сухой чертёж. В том, что я пробовал писать об «Онегине» после, мне хотелось этот теоретический остов одеть стилистической плотью, и эти онегинские этюды более поздние («Стилистический мир романа», «О возможном сюжете») отодвинули старый текст как черновой набросок. Но недавно, получив предложение от петербургской «Азбуки» перепечатать его в томе разных работ о романе в стихах (проект, очевидно, не состоявшийся), я согласился охотно. Всё же он что—то выразил тогда, в те 60–е, которые были ведь поворотом не только политическим в нашей истории. Всё совершалось синхронно вместе в истории и в филологии. Помню, как вышла статья, и вскоре я побежал в библиотеку искать статью неизвестного мне тогда Ю. Н. Чумакова о составе текста «Евгения Онегина» в журнале «Русский язык в киргизской школе» за 1969 г.; в статье были понимающие ссылки на мою «Форму плана», и я почувствовал отклик и что, наверное, это было не зря. И вот теперь, десятилетия спустя, Юрий Николаевич Чумаков пишет очерк истории интерпретации «Е. О.» от Белинского до наших дней и там говорит про 60–е годы как про эпоху особую именно в пушкинознании и в онегиноведении прежде всего (см.: Юрий Чумаков. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999) – и ссылается в подтверждение на онегинские статьи И. М. Семенко, первые онегинские работы Ю. М. Лотмана тех лет и на мою «Форму плана»; надо, конечно, восполнить этот ряд выступлением самого Чумакова на исходе десятилетия. Время нового взгляда на Пушкина, поворота внимания открывалось тогда, в середине 60–х. А именно: на смену социологической эпохе и разрозненным сопоставлениям кусков романа с внешней действительностью приходила поэтика, и с ней – имманентное понимание пушкинского романа как организма. Наверное, этот поворот к имманентному узрению внутреннего устройства романа как организма сказался и в той моей статье. Надо было начать рассматривать онегинский мир изнутри, чем всё—таки пушкинознание неохотно занималось. Попытка была сродни тогда же начавшимся поискам структуральной поэтики, но сразу же рядом с нею наметились и иные, соседние, параллельные русла исканий – поэтики исторической и, скажем самонадеянно, феноменологической. Исторической поэтикой в «Форме плана» пока и не пахнет, но влечение к чему—то вроде феноменологического анализа, сработанного достаточно кустарными и топорными средствами, вероятно, имело здесь место. Хотелось вместе филологического и бытийного чтения пушкинского романа. Хотелось увидеть его не только как поэтический текст, но и как некий онтологический универсум, «модель мироустройства» (как скажет позже о нём уже упомянутый Чумаков). Вот то, что я могу сегодня сказать в оправдание повторной публикации давней статьи.

7 февраля 2003

Пушкин писал: «единый плод Ада есть уже плод высокого гения» (11, 42).

Пушкин заметил это, когда в Михайловском строил дальше начатый на юге роман в стихах. Я думал уж о форме плана / И как героя назову... – тогда ещё, в Одессе, было сказано в завершение первой главы. Буквально это относилось как будто к другому замыслу, ироническому, классической поэмы песен в двадцать пять, мимо которого и вместо кото-

рого поэт сейчас начинает свой неклассический роман. Но, конечно, именно о его форме плана он и думал, а как назвать героя и героиню, прямо в тексте и размышлял. Посылая из Михайловского в печать ту же первую главу, он говорил в предисловии к ней: «Всякой волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу одного» (6, 638). План целого романа строился постепенно в ходе его рождения на протяжении лет – и в то же время в каком–то виде он роману предшествовал как предварительная стратегическая задача. Завершало же весь роман, уже в Болдине, знаменитое ретроспективное признание о дали свободного романа когда–то в начале пути. В беловой рукописи знаменитой строки, однако, был вариант: И план свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Ещё неясно различал (6, 636). Пушкин зачеркнул «план» и поставил «дали». Замена, можно сказать, интересная теоретически. Названы на месте одна другой две творческие силы, которые одновременно и непрерывно действовали при многолетнем формировании сво–свободного романа. Даль – это его открытый сюжет, в дали не видно конца. План – это целостный образ, предусматривающий завершение, план предварительно охватывает как бы контур будущего романа и предусматривает известную цель сюжетного движения; план телеологичен как предварительная программа и стратегическая концепция. Ещё неясно, но автор в начале романа уже его различал.

Единый план пушкинского романа в стихах есть уже плод высокого гения. Это, можно сказать, наиболее общая мысль романа. И что здесь важно: он не только осуществлён в романе, но и рассмотрен автором прямо в тексте его. Перед нами самосознание литературы в начале её большого пути, притом самосознание литературы в её собственной форме, пластически воплощённое как архитекtonика, план. Поэтическая постройка «Онегина» содержит своего рода теорию романа (и пушкинскую теорию литературы вообще) – не как отвлечённую систему, а как живое созерцание. Это «теория» в изначальном греческом понятии (зрелище, созерцание, умозрение). Попробуем же предаться и мы подобному созерцанию «формы плана» пушкинского романа.

1

В заключительных стихах первой главы «Евгения Онегина» поэт изображает себя проверяющим свою работу:

Пересмотрел всё это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...

Это признание напоминает об эпизоде, пересказанном в воспоминаниях Катенина о Пушкине. Катенин, когда Пушкин ему читал «Руслана и Людмилу», нашёл в поэме много «несообразностей» и, удивляясь, спрашивал поэта, «над кем он шутит?». «Он бесспорно согласился, что дело не хорошо, но не придумав ничего лучшего, оставил как есть, в надежде, что никто не заметит, и просил меня никому не сказывать».³¹ Этот эпизод теперь словно изображён в «Онегине»; но Пушкин играл в разговоре с Катениным, и теперь он вводит эту игру в роман. Он изображает нам самокритику автора, который почему–то не хочет исправить противоречия своего труда, хотя видит их хорошо. Наивного автора изображает автор отнюдь не наивный и в высшей мере самосознательный как художник; и этот автор романа сам таким способом указывает нам противоречия в собственном тексте, обращает наше внимание, почти демонстрирует их. Отказываясь «исправить», он внушает нам взгляд на эти противоречия как на что–то более серьёзное и неустранимое, чем только ошибки

³¹ Литературное наследство. Т. 16–18. М., 1934. С. 636.

авторской субъективности. Автор знает, что дело здесь не решить «исправлением недостатков».³²

В тексте первой главы, если его прочесть «критически», пересмотреть всё это строго, вслед за поэтом, мы в самом деле заметим противоречия. Определения и характеристики в разных местах главы как будто друг с другом не согласованы. Вот строфа, рассказывающая о дружбе условного «я» с Онегиным: Я был озлоблен, он угрюм. Два эти образа очевидно «не вяжутся» с образами «я» и Онегина, какие очерчены по соседству. После лёгкого и как бы поверхностного в самой интонации описания молодого повесы, философа в осьмнадцать лет и почётного гражданина кулис немотивированно и неожиданно возникают «черты» Онегина, которые «нравились» другу—автору: Мечтам невольная преданность, / Неподражательная странность / И резкий, охлаждённый ум. Онегин противоречит себе, и он не только не равен себе, но, кажется, не имеет связи с самим собой. Ряд определений в эпизоде «дружбы» — обратное отражение первоначальных определений Онегина: роковое Страстей игру мы знали оба соответствует контрастно и несовместимо науке страсти нежной, строка И злости мрачных эпиграмм — строке Огнём нежданных эпиграмм. Это Онегин «с разных сторон», аспекты Онегина, наблюдаемые с различных позиций. Определения «с разных сторон» ощутимо не сведены воедино; их нельзя сложить, присоединить друг к другу, «дополнить» одно другим и так составить единое представление об Онегине: например, положить рядом в единой рамке и совместить науку страсти нежной и страстей игру; логика противоречия, по которой они соотносятся, отрицает формальную логику соединения «черт». Единство пушкинского героя другого порядка, чем единство «статического героя», против которого в свое время хорошо писал Ю. Тынянов.

Я — партнёр Онегина в сцене дружбы — тоже не представляет статического единства. Я, который озлоблен, открыто не равен тому, кто воскликнул: Прелестны, милые друзья! Я, который «озлоблен», замкнут в своей озлобленности и полностью слит с партнёром, который угрюм и замкнут в своей угрюмости; эта тонкая дифференциация оттенков только подчёркивает единство тона. Томила жизнь обоих нас; / В обоих сердца жар угас; / Обоих ожидала злоба... — в этой картине совсем забыта, исключена та разность между Онегиным и мной, которую, как оказывается в конце главы, всегда рад заметить я.

В первой главе «Онегина» парадоксально даны и герой, и образ я, и их взаимное отношение. Но отношение я и Онегина ещё по—особому парадоксально: отношение то ли двух персонажей — «приятелей» (как в строфах о «дружбе»), то ли автора и героя романа. Эмпирически замечаемые в тексте первой главы «противоречия» («замеченные» самим поэтом, будто бы необдуманно их допустившим, а не сознательно их построившим) ведут нас к такому противоречию, которое проникает весь план романа «Евгений Онегин» и представляет в его композиции «узел».

2

Узел завязан уже во второй строфе, где Онегина представляют читателю. С героем моего романа / Без предисловий, сей же час / Позвольте познакомить вас: / Онегин, добрый мой приятель, / Родился на берегах Невы... Инерция гладкого восприятия пушкинского стиха маскирует противоречие этих строк; однако посмотрим: здесь дважды рядом автор ориентируется по отношению к герою совсем не одинаковым образом. Здесь же и неприменный третий член отношения — читатель, к которому это обращено и который в следующих строках является так же двойственно — как читатель романа и вместе с тем на общей с героем романа почве: Где, может быть, родились вы, / Или блистали, мой читатель; / Там некогда гулял и я.

³² В недавней статье «Художественная структура „Евгения Онегина“» Ю. Лотман рассматривает «противоречия» в тексте романа как «художественно значимый структурный элемент» (Учён. зап. Тартуского ун.—та. 1966. Вып. 184. С. 7).

Онегин родился, читатель блистал, я (автор) гулял – все трое сошлись в той же самой действительности, в одном измерении, рядом. Мой приятель – герой моего романа: «в то же время» и «в том же месте». Связующее все элементы картины местоимение «мой» устанавливает это единое измерение, строит общую плоскость; но то же местоимение разводит по разным плоскостям и мирам. Ведь мой герой никак не то же, что мой приятель. Это общее «мой» относит к одному источнику эти два отношения и одновременно распределяет их в разных сферах. Онегин для Пушкина существует как мой герой, мой Евгений: он принадлежит поэту как творение принадлежит творцу, произведение автору, он неразрывен с поэтом как образ его сознания, его духовное порождение. Мой приятель – это другая фигура рядом со «мной» в окружающем материальном мире.

Если исследователи «Онегина» справедливо считают, что я романа, приятель Онегина – это лицо, не равное автору, образ романа, и его не следует смешивать с Пушкиным, то, с другой стороны, противоречие именно заключается в том, что этот же я отождествлён, совмещён и смешан, представлен как автор романа. Отношение «автор – герой» отождествляется с отношением я – приятель: словно четыре лица из двух, мир в квадрате, два ряда, парадоксально совпавшие в один. В самом деле, действительность, в которой встречаются автор, герой и читатель, – действительность фантастическая, хотя и географически точно помечена на берегах Невы и о ней рассказано в бытовом разговорном тоне. Действительность эта – гибрид: мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с «миром» романа; исчезла рама, граница миров, изображение жизни смешалось с жизнью.

Но не забудем: Противоречий очень много, – и среди них, едва мы откроем «Онегина», впечатление от второй строфы. Этот отождествлённый сдвоенный мир являет противоречие, источник которого – подобие романа действительности, «художественный мир» в романе. По—видимому, в «мире» романа мы можем найти всё то, что в мире, «с которого пишут» роман, он расположен на тех же берегах Невы. По—видимому, можно поэтому их совместить, эти два плана, наложить друг на друга до их совпадения в каждой точке. Естественная мотивировка такого отождествления – единство личности я, человека и автора вместе, который может равно сказать: мой приятель, мой герой, мой читатель. Именно личность художника сама по себе и сама в себе совмещает два мира, два опыта, которые всякий другой человек – читатель – переживает уже совершенно раздельно: литературу и жизнь. Единство романа «Евгений Онегин» – это единство автора; это, можно сказать, «роман автора», уже внутри которого заключён «роман героев», Онегина и Татьяны. Этот первый в русской литературе сознательный, «настоящий» роман – ещё не обычный роман героев «в третьем лице»; речь о героях «в третьем лице» здесь окружена и словно бы предопределена речью «в первом лице», исходящей из я; эта лирическая предпосылка сразу заявлена композицией притяжательных местоимений первого лица, регулирующих внутренние отношения романа как «мои» отношения. Лирика пушкинского романа – не в «лирических отступлениях» (во всяком случае, не главным образом в них), не на периферии или в отдельных участках, но прежде всего в основании целого, в этой универсальной роли местоимения мой, в том, как охвачен эпос героев образом авторского сознания. «Евгений Онегин» – «не роман, а роман в стихах – дьявольская разница»: вот чрезвычайно важное уточнение, имеющее в виду не только факт стихотворной речи, но принципиальное структурное отличие от прозаического романа «в третьем лице». «Роман в стихах» – «дополнительная» характеристика, органически отвечающая «дополнительному» качеству «Евгения Онегина» как романа; форма романа в стихах отвечает лирической предпосылке эпоса третьих лиц, тому «первичному» отношению в первом лице, которое опосредует отношения изображённого «мира» романа героев.

В «Онегине» нам не дано забыть об авторе за героями, и объективность романа обращена постоянно в образ сознания, воображаемую реальность. Прости ж и ты, мой спутник странный, – Онегин, которого автор вдруг решает оставить в минуту, злую для него, хотя и

не умер в сюжете романа, лишь остановленном в этой решительной точке, на наших глазах обращается в поэтическую тень и в самом деле прекращает своё существование вместе с концом романа, о начале которого, «рождении», столь же духовном, когда—то, поэт вспоминает тут же: С тех пор, как юная Татьяна / И с ней Онегин в смутном сне / Явились впервые мне. Опять противоречий очень много (уже в итоге всего): спутника странного с житейским добрым приятелем, моего идеального с моим бытовым.

«Евгений Онегин» изображает сознание автора, универсальную сферу, объединяющую миры действительности и «второй действительности» – романа. Сознание я – человеческое созна—ние, со множеством эмпирических и случайных черт, как у всякого человека; и оно же – сознание необычное, сознание—демиург, обладающее особой силой словно удваивать жизнь и творить её заново. Сознание автора отражает тот внешний мир, в котором пребывает «моё» человеческое «я», и в то же время воображает повторно мир, изобретает роман. Этот процесс «удвоения» жизни и переживания той и другой как моей для поэта – на наших глазах в «Онегине». Пушкин, можно сказать, изображает теоретическую проблему в живом человеческом виде, строя роман как образ сознания автора; эта проблема – отношение романа и мира. Сознание романиста в своей непосредственности является живым таким отношением.

Пушкин изображает сознание «поэта действительности», как он определил себя сам:³³ роман как будто бы совпадает с действительностью, повторяя её. «Мир» романа как будто бы то же, что мир вокруг, они двойники, и эти две плоскости проецируются одна на другую и совмещаются. Свои два опыта автор неразличимо даёт как мои, единым планом в единстве я рисуя два отношения к миру. И вот герой моего романа и мой приятель – одно лицо. Но этот мир совмещает несовместимое: он фантастичен, хотя он кажется натуральным. В несовместимых позициях оказываются автор романа и я – двойник, лицо из романа, приятель, который озлоблен, и пр. Такую картину являет отождествление «мира» и мира, романа и жизни, естественно мотивированное единством личности я – человека и автора вместе. Но это единство – живое противоречие (живое не фигурально, а прямо в виде живого я), и оно плодит противоречия в тексте, те самые, что «замечает» поэт в заключение первой главы. Композиция Пушкина изображает единство и противоречие романа и жизни как внутреннее единство и противоречие особой личности – автора. «Поэзия действительности» отождествляет себя с действительностью на страницах «Онегина», роман, подобный жизни, будто бы сознаёт себя прямо жизнью, поэт существует уже в двух мирах как в одном, но неожиданно для наивного реализма совмещённая эта реальность показывает себя нереальной и невозможной; смешанный мир на берегах Невы – фантастический «мир в квадрате», и он раздваивается в наших глазах; разделяются как «две вещи несовместные», как два нетождественных отношения – герой моего романа и добрый мой приятель. Миры разделяются внутри единого я поэта: отождествляя своё сознание автора и своё бытие человека, он сам с собой оказался в несовместимом противоречии, он должен физически раздвоиться, чтобы быть верным этому тождеству. Смещение миров, отождествление романа и жизни (изображённое сознание автора – наивного реалиста) становится сознательным разграничением у настоящего автора романа «Евгений Онегин», Пушкина, «поэта действительности».

Роман открывается внутренним монологом: Так думал молодой повеса. Сразу, без предисловий, мы в его мире и вместе с ним, в его «внутреннем мире» даже. Но тотчас же во второй строфе заплетается узел противоречий, и нам представлен герой моего романа – как будто бы в той же плоскости то же лицо, однако он явлен нам по—другому. Уже мы не вместе с ним и видим его из другой действительности как героя романа. Автор снова объединяет и смешивает, но через это как раз разделяет и раздвигает, строит дистанцию именно там,

³³ В статье без подписи об альманахе «Денница», перелагая отзыв И. Киреевского (11, 104).

где, кажется, совсем потерял её. Мы в независимом мире «внутри», вместе с его людьми, не знающими о творении и творце, и даже автор «гуляет» по этому миру его персонажем, и мы вне этого мира вместе с его создателем, на космической позиции по отношению к этому миру. Замкнутый образ мира в романе плюс образ романа: эти два плана вместе – единый план романа в стихах. Роман героев изображает их жизнь, и он же изображён как роман. Мы прочитываем подряд:

В начале нашего романа,
В глухой, далёкой стороне...

Где имело место событие, о котором здесь вспоминают? Нам отвечают два параллельных стиха, лишь совокупно дающих пушкинский образ пространства в «Онегине». В глухой стороне, в начале романа – одно событие, точно локализованное в одном—единст—венном месте, однако в разных мирах. В глухой, далёкой стороне взято в рамку первым стихом; мы их читаем следом один за другим, а «видим» один в другом, один сквозь другой. И так «Евгений Онегин» в целом: мы видим роман сквозь образ романа.

Итак, роман героев не равен роману Пушкина, их границы не совпадают. Роман Пушкина «больше» (или «шире») романа героев: образ мира в романе «в третьем лице» объемлет образ сознания автора «в первом лице». Этот «плюс» к роману героев именуют обычно «отступлениями», следом за словом автора в тексте (5, XL); между тем, мы видели, это в известном смысле первоэлемент романа Пушкина, первичная реальность его. Речь «от автора», образ «в первом лице» не отступает от главного в сторону, но обступает со всех сторон. Роман Онегина сразу показан как мой роман, Онегин – как мой герой. Это универсальное мой – предпосылка всего, чем наполнен «Евгений Онегин»; всё, что сюда из мира вошло, вовлечено этим личным моим отношением, помечено первым лицом, является с этим знаком. Мои богини! что вы? где вы? Я шлюсь на вас, мои поэты, Весна моих промчалась дней, Нет, не пошла Москва моя: все первые лица из одного источника и ведут к одному центру и этим равны друг другу. Но в то же время они не равны: герой моего романа – добрый мой приятель. От единого центра эти мои отношения разно направлены в окружающий человеческий мир или же в «мир» романа. Переходами первого лица и строится разноплановая композиция романа в стихах. Г. О. Винокур писал, вспоминая формулу об «энциклопедии русской жизни» Белинского: «Но в этой энциклопедии все отделы подписаны одним и тем же именем, и потому для неё понадобилась необычная и специфическая форма. Эта форма должна была позволить автору не только вместить весь его материал в одну общую раму, но также совместить различные пласты этого материала и разместить его надлежащим образом в соответствии с замыслом».³⁴

Нам надо ближе теперь рассмотреть, как материал совмещён и размещён «в одной общей раме». Парадоксальный смешанный мир, который сложился уже во второй строфе и тут же стал разделяться, и в целом плане романа членится и распадается, чтобы снова отождествляться, объединяться в целое; членится сплошное повествование, бегущее непрерывно. Сложность пушкинской композиции – в одновременности чувства единства и несовместности; несовпадающие реальности скрываются в том, что можно на материале романа определить однозначно как «мир», «действительность», «я»; структура их образов неоднородна, разноречива. В сплошной действительности, представленной Пушкиным, нам различается не одна, а, пожалуй, несколько неоднородных «действительностей» (и им соответствующих повествовательных рядов в одном непрерывном повествовании), переходящих

³⁴ Г. Винокур. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. ст. ГИХЛ. М., 1941. С. 172; Он же. Филологические исследования. М.: Наука, 1990. С. 160.

одна в другую, парадоксально соотнесённых. Их можно было бы условно определить как «действительность Онегина» (роман героев, в собственном смысле роман), «действительность я» (человеческий опыт я, его лирика, «отступления»), наконец, «действительность автора», пишущего роман. Эти действительности «продолжают» одна другую, так что человеческий опыт я совмещается с действительностью Онегина, а в свою очередь я естественно совмещается с автором. Результат, однако, парадоксален: образовавшийся из этого совмещения планов единый план и есть тот несовместимый мир, который мы созерцаем уже во второй строфе. Мир, где живут герои романа и здесь же пишется этот роман, – в той же самой одной общей плоскости.

В давней статье В. Шкловский писал об идее «одного остроумного художника» иллюстрировать в романе Пушкина не сюжет Онегина и Татьяны, а главным образом «отступления»: «...с точки зрения композиционной это будет правильно».³⁵ Однако именно с точки зрения композиционной это будет так же односторонне (вероятно, всё—таки более односторонне), как иллюстрировать только сюжет героев. Для В. Шкловского в той статье собственно композиционная роль принадлежит у Пушкина «отступлениям», перебивающим роман героя с Татьяной и показывающим конструкцию вместо наивного переживания «жизни», показывающим эту изображённую жизнь как лишь «материал для сюжетного оформления». Но «жизнь» романа сама по себе уже есть композиция и как таковая участвует в более общей у Пушкина композиции целого; она соотносится с областью «отступлений», а они ведь тоже являются «жизнью»; целая композиция возникает из этого отношения планов. Мысленно зримый эквивалент композиции этой – как будто двусторонняя развёрнутая картина, диптих, дающий нам обозреть «расщеплённую двойную действительность»³⁶ в параллельном созерцании и взаимосравнении планов. Так что читающее сознание «смотрит» на две стороны от композиционной оси – мы видим героев в их ситуациях, а рядом параллельной серией кадров: я бродит у моря и ждёт погоды, сходится при разъезде на крыльце с семинаристом в жёлтой шале или с академиком в чепце, пишет в уездной барышни альбом, душит трагедией в углу, доволен, въезжая в Москву, и пр. «С точки зрения композиционной» интересно и важно, как переходят одна в другую эта действительность я и изображённая «жизнь» романа героев – продолжает одна другую в едином мире или они взаимно относятся как—то иначе и их не соединить в одном измерении.

Кажется по всему, что Онегин и я измерены одними предметами, присутствуют вместе в мире; действительность я и роман героев приравнены, совмещены в одной общей плоскости.

Вот, например, из множества случаев такого приравнивания масштабов: Так люди (первый каюсь я) / От делать нечего друзья – заключение из рассказа о том, как сошлись Онегин и Ленский. Всё время это сугубо частное я меряется с действительностью героев, оказываясь «внутри». Я по разным разрозненным случаям является нам своими отдельными эмпирическими состояниями: Я помню море пред грозою, Я знал красавиц недоступных, Я русской речи не люблю, Ах, братцы! как я был доволен; среди них моментальное «фотографическое» отражение жизненных обстоятельств поэта в то самое время, когда это пишется, синхронность строки и жизни, совпадение образа я и Пушкина 1823 года, в Одессе, с его будущей жизнью, такой же открытой и неизвестной, свободной в возможностях, как неизвестна, открыта и впереди туманна даль свободного романа, только что начатого:

Придёт ли час моей свободы?
Пора, пора! – взываю к ней;

³⁵ В. Шкловский. О теории прозы. М.; Л.: Круг, 1925. С. 161.

³⁶ А. В. Чичерин. Идеи и стиль. М.: Советский писатель, 1965. С. 110.

Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.

Эта лирика я в романе куда эмпиричнее, необобщённое, чем собственно лирика Пушкина. Читатели из близкого личного круга склонны были, особенно поначалу, именно так эмпирически воспринимать роман в стихах как личное отражение автора, звук его голоса: «Кроме прелестных стихов, я нашёл тут тебя самого, твой разговор, твою весёлость и вспомнил наши казармы в Миллионной» (Катенин Пушкину 9 мая 1825: 13, 169). Вяземский писал А. Тургеневу уже в 1828 году: «„Онегин“ хорош Пушки—ным, но, как создание, оно слабо».³⁷ Приятели—литераторы читают роман, словно слишком близко смотрят картину. В самом деле «Онегину» свойственна «живописность» — в том смысле, что мы будем иначе воспринимать его, «то приближаясь, то отходя», и эмпирические «мазки», «движения кисти» обратятся в «создание» на дистанции. В плане «создания» именно так огромной дистанцией обусловлена лирика я, личное отражение самого Александра Пушкина. Личное эмпирическое далеко не тождественно творческому сознанию автора, и непосредственность я весьма опосредована дистанцией.

Итак, опыт я как будто укладывается с опытом персонажей в одной действительности. Я рассказывает «историю» по личным воспоминаниям и общим впечатлениям; но, собственно говоря, лишь в первой главе это так. Уже начиная с главы второй тон рассказчика не может быть оправдан положением свидетеля, очевидца; но тон присутствующего продолжается и вне этой мотивировки: Но Ленский, не имев конечно / Охоты узы брака несть... По—прежнему и до конца «автор присутствует в романе среди своих героев»,³⁸ но человеческое присутствие обращается в идеальное соприсутствие автора. Рассказчик, который видит и слышит, становится автором, который знает, но автор в себе сохраняет того же рассказчика. Словом, не прекращается до конца колебание, удвоение мира, его пространства и всех его отношений. Колеблется непрестанно позиция я, и амплитуда её колебаний заключена между эмпирическим первым лицом — приятелем и рассказчиком в одном масштабе и в рост с персонажами, или частным человеческим Пушкиным — и Пушкиным—духовидцем, творцом, сознанием автора, всё объявляющим, и в том числе это малое я.

Автор противоречит приятелю, мы помним, уже во второй строфе. Модификации я все представлены сразу в первой главе, все переходы и превращения в этой широкой рамке: приятель, лицо при герое — самостоятельная жизнь, «отступления» — автор, пишущий эту книгу. Изобразю ль в картине верной / Уединенный кабинет..., Описывать моё же дело... — вот явления автора на месте другой ипостаси. Он не только описывает, но обсуждает здесь же свою работу: Что уж и так мой бедный слог / Пестреть гораздо б меньше мог., Противоречий очень много. Эти обсуждения профессиональных забот выглядят столь же случайными, эмпирическими, мгновенными, дневниковыми, как человеческая лирика я. И это всё как будто в том же ряду, что дружба с Онегиным, ибо поддерживается единство я. В самом деле, поэт продолжает естественно человека, «действительность автора» продолжает «действительность я»: воспоминание женских ножек или трудности с рифмой идут рядом и смешиваются в опыте я. Дела поэтические и профессиональные даны нарочно в общем ряду моей жизни: вместе служенье муз и «отрасль честной промышленности». Поэт «окружён» человеком, определяется в человеческой среде, и настоящему автору для сложной композиции целого нужна именно эта композиция я: нужны переходы жизни с поэзией и человека с поэтом.

³⁷ Архив братьев Тургеневых. Вып. VI. СПб., 1921. С. 65.

³⁸ М. А. Рыбникова. Автор в «Евгении Онегине» // М. А. Рыбникова. По вопросам композиции. М., 1924. С. 22.

На переходах этих основана композиция Пушкина. Как мы видим, для Пушкина была задачей не внешнего упорядочения, но внутренней организации смысла та задача распределения материала, о которой писал Г. Винокур: как совместить и как разместить материал романа в планах его композиции. Область я, человеческий опыт я продолжает роман героев, совмещается с ним как та же действительность; в свою очередь, автор естественно продолжает я—человека. Но это распространение мира в одной общей плоскости даёт неожиданный («нелогический») результат: жизнь и работа автора не могут лечь в одной плоскости с жизнью героев романа этого автора.

Но, значит, и человеческая действительность я, его общие впечатления с героем романа, его отступления — это тоже другой порядок, несовместный с порядком Онегина, раз тождественны я и автор романа. Я вместе с Онегиным в том же ряду и я — автор Онегина: самопротиворечивое, парадоксальное я. Но тогда противоречивы и двойственны все предметы, которые здесь обусловлены как мои: все эти общие вещи, из которых построен единый у автора и героя мир, — театр, деревня, красавицы, аи и бордо и пр. «Расщеплённая двойная действительность» возникает не просто из разного отношения ко всему этому я и Онегина; эти простые вещи сами по себе являют «расщеплённую двойную действительность», поскольку отношения к ним героя и автора не помещаются рядом в одном измерении, и скреплённый общностью этих предметов мир двоится на человеческий мир, в котором присутствует автор, и «мир» романа героев. Автор не из той же действительности вспоминает аи и бордо, когда описывает обед Онегина с Ленским. Общий предметный мир вокруг Онегина и в отступлениях я — это предметы — «прототи—пы» и их двойники в романе. Автор пересаживает предметы из своего житейского опыта в роман, помещает их в новую композицию, строит из этой предметности новый подобный мир. Предметность «Онегина» — одновременно жизненная среда и строительный материал. Вещи как будто совсем не меняются, переходя из окружения автора в окружение героя романа, и эта тождественность многих отдельных предметов возбуждает вопрос о тождественности, однородности либо несовместимости, разнородности этих миров в их целом. В композиции «Евгения Онегина» роман героев, особый замкнутый мир, охвачен сознанием автора, в котором роман незамкнут, открыт, его границы подвижны, он возобновляется и возрастает из жизни, и материал превращается в новую «жизнь» — то ли двойник настоящей, то ли действительно новое, духовное прибавление к ней.

Одно из очень интересных мест «перехода действительно—стей» в композиции «Евгения Онегина» — знаменитое заявление (неожиданное после картины слияния в «дружбе») про разность между Онегиным и мной:

Чтобы насмешливый читатель
Или какой—нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

По первой видимости, здесь речь идёт о психологическом различии между приятелями, их разным взгляде на деревенскую жизнь: повод для этого размышления. Но посте-

пенно, строка за строкой, оно смещается из плоскости жизни в плоскость отношения литературы и жизни, автора и героя: Писать поэмы о другом.

В этом ином повороте понятия о разности и о другом имеют уже иное значение. Речь идет об особой проблеме «другого» – о собственно литературной проблеме. Имя Байрона – это отметка об эволюции Пушкина, столь стремительной, после романтических первых поэм, где автор не мог помыслить другого иначе, как только другое «я»: было именно невозможно писать поэмы о другом.

В строках о разности этот другой уже не рядом со «мной», но я обратился в другого. Два субъекта эти нельзя уже сопоставить как двух людей, нельзя их сличить. Поэтическое я переходит в объективность романа, обращается, становится ею и пребывает в этом другом объективном мире уже совершенно иначе, в качестве автора, нежели в практическом мире это я присутствует человеком. Позиция автора в мире романа принципиально несопоставима с какой угодно человеческой позицией в мире практическом; позиция автора истинно объективная, позиция целого. Автор равен целому созданного им мира, но не может быть равен целому мира, кто бы он ни был, один человек и, соответственно, не равен целому мира романа какой угодно его герой, Онегин не равен автору. В этом смысл размышления о разности, в процессе которого отношение двух друзей переходит в отношение автора с самим собой как с другим, не равным ему субъектом, бесплотным, рождённым в его голове другим человеком. И в этом смысл названия Байрона, ибо, в отличие от романа, в байронической поэме автор был равен герою, а герой был равен целому всей поэмы.

Об объективности и «протеизме» Пушкина писали множество раз, начиная с Киреевского и Гнедича; позже, в 40–е годы уже, об объективности Пушкина особенно ясно сказал Гоголь: «Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина её нет. Что схватишь из его сочинений о нём самом? Поди, улови его характер, как человека! Наместо его предстанет тот же чудный образ, на всё откликающийся и одному себе только не находящий отклика». Для Гоголя объективность Пушкина – уникальная, идеальное поэтическое сознание: «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше.»³⁹

Как заметно расходятся эти характеристики с оценками близких друзей—литераторов в 20–е годы, в ходе возникновения «Онегина», по прочтении той или иной главы! Катенин и Вяземский, мы помним, замечали прежде всего самого Пушкина, «его характер, как человека», его разговор и весёлость. Они были близко и к Пушкину самому, и к его на глазах возникающему «созданию»: они ещё не имели целого и видели отдельные стихи или, самое большее, главы. Гоголь судит о Пушкине в целом с большой дистанции и временной и личной, ибо и личное его отношение совершенно другое, нет для него эмпирического житейского Пушкина, а есть «русской человек в его развитии» и есть «сам поэт».

Так роман в стихах по—разному воспринимается «слишком близко» и «на расстоянии», подобно тому как смотрится живописное полотно. Необходима дистанция, чтобы мазки превратились в формы, и необходима дистанция (чувство дистанции, которая есть объективно в романе, распределяет его отношения в плане), чтобы в полном объёме раскрылся основной в композиции всеобъемлющий образ я, который ступенями переходит от приятеля или частного Пушкина к сознанию автора, ставшему объективным миром романа, равному целой жизни. Этими переходами нам представлено удивительное явление – объективность поэтического сознания, его особая человеческая природа: ибо оно громадно перерастает и превосходит отдельное я поэта.

Поэтому в «Онегине» – разные измерения я. То и дело является частное я, единица большого мира: В сем омуте, где с вами я / Купаюсь, милые друзья!; Иль просто будет доб-

³⁹ Гоголь. Т. VIII. С. 382, 381.

рый малый, / Как вы да я, как целый свет? Своего рода масштабом может служить фигура в нескольких строфах первой главы – мы уже говорили о ней. Сам Александр Сергеевич Пушкин / С мосьё Онегиным стоит. Здесь образ я наиболее воплощён, вошёл в сюжет Онегина действующим лицом, из голоса обратился в тело. Здесь я вполне в той же самой действительности и в одном размере с героем романа; но этот я, наиболее воплощённый, наиболее отчуждён, ограничен, связан, условен, фиктивен. Он только озлоблен и всеми чертами Онегину равен; их разность начисто в строфах о «дружбе» забыта. Он даже «меньше» чуть—чуть своего приятеля, смотрит несколько, как ученик, снизу вверх: Сперва Онегина язык / Меня смущал; но я привык... Этим я—персонажем, словно масштабом, можно измерить соотношения планов в композиции романа в стихах. Сам Александр Сергеевич Пушкин в широких границах я всего более далёк от настоящего Пушкина.⁴⁰ Вот почему нам кажется лишь относительно верным следующее замечание Г. Гуковского: «автор в „Евгении Онегине“ – не демиург мира, а лишь наблюдатель и комментатор событий, стоящий рядом с героями и не поглощающий их. Он равен им в качестве такого же объективного лица.»⁴¹ Но это лишь малое я, и видеть в качестве «образа автора» только его – значит рассматривать слишком близко «живопись» пушкинского романа.

Пушкин наполнил роман в стихах отражениями своей биографии; но он в то же время советовал не жалеть о потере записок Байрона (в письме Вяземскому): «Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением». В знаменитых стихах он показал поэта как житейское существо:

И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Л. Гинзбург замечает об этом стихотворении, что, напечатанное в «Московском Вестнике», журнале русских шеллингианцев—романтиков, оно расходилось принципиально с их образом поэта, их представлением о тождестве жизни поэта с его поэзией и непричастности бытовой эмпирической жизни. «В своем „Поэте“ Пушкин, напротив того, изобразил человека двойного бы—тия.»⁴²

Замечу кстати: все поэты – / Любви мечтательной друзья, – автор в «Онегине» рассказывает о своей поэтической эволюции. Он был прежде таким поэтом, как «все поэты», и сейчас вступил в другую эпоху. Бывало, милые предметы снились ему, их после Муза оживила: Так я, беспечен, воспевал / И деву гор, мой идеал, / И пленниц берегов Салгира. Опыты жизни (любовь) и поэзия слиты и представляют нечто тождественное: воспеваются под девой гор свои сугубо личные впечатления, переодетые и непосредственно возведённые в идеал воспоминания о милых предметах. Таковы все поэты: это в романе героев Ленский.

Теперь отношение личных опытов с творчеством совершенно иное. Они разделяются и даже противоречат друг другу. Но я, любя, был глуп и нем. Поэзия – не сублимация личных эмоций, и поэт свободен, не замкнутый в «человеке»:

Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился тёмный ум.
Свободен, вновь ищу союза

⁴⁰ «Пушкин также не любил слыть в обществе стихотворцем и сочинителем. Таковым охотно являлся он в кабинете Жуковского или Крылова. Но в обществе хотел он быть принимаем как Александр Сергеевич Пушкин» (П. А. Вяземский. Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина // Полн. собр. соч. Т. II. СПб., 1879. С. 349; Он же. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. С. 305–306).

⁴¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957. С. 144.

⁴² Лидия Гинзбург. О лирике. Л., 1964. С. 197.

Волшебных звуков, чувств и дум.

В другое время русской литературы и жизни Блок скажет в докладе о кризисе русского символизма: «Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком».⁴³ Это кредо поэта восходит в традиции нашей литературы к Пушкину как к началу.

В «Онегине» художник дан в жизни простым человеком. Сознанию я это собственное простое «я» представляется на дистанции, в ряду персонажей романа и с ними встречается, даже смешивается в этой сфере сознания. Образ я ступенями переходит от простого человека в непростое сознание, способное обратиться и стать другим, другим объективным миром, воссозданным в творческой композиции из эмпирических материалов этого мира, в котором «я» эмпирически существует.

Итак, композиция пушкинского романа – это противоречие автора с человеком в единстве я: живое противоречие, как мы говорили. Субъективное «я» человека переходит в объективность сознания автора, «жизнь» романа героев; но роман и герои – мои: в объективности сохраняется субъективная предпосылка, в авторе не угасает живой человек. В «Онегине» удивительный автор: в нем естественно и синкретно соединяются качества, какие в дальнейшем развитии русской повествовательной литературы уже, как правило, вытесняют друг друга. В повествовательной прозе растёт конфликт эпического автора и рассказчика: либо всезнающий автор присутствует идеально, безлично, либо потребность в мотивировке рассказа человеческим личным присутствием и свидетельством ведёт к замещению идеального автора реальным лицом рассказчика с неизбежно относительным и ограниченным «человеческим» кругозором. Если искать примеры, то, вероятно, Толстой тяготел к абсолютному автору, Тургенев – к рассказчику – «человеку» (близкому человеческой личности самого автора). Б. Эйхенбаум, исследуя раннего Толстого, показал, как Толстой находил постепенно «свою» позицию автора, как после «Набега» и «Рубки леса» с рассказчиком – действующим лицом, но сторонним наблюдателем и комментатором, в «Севастополе в мае» на место рассказчика явился автор и его голос, «голос уже не постороннего, а потустороннего существа»,⁴⁴ автор всезнающий и всевластный.

В «Онегине» подлинный, полноценный автор, сознание объективное, не замкнутое относительным «человеческим» кругозором. Это Пророк, в котором чудесно преобразованы человеческие способности:

И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полёт,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Всё внял он, ни одного недоступного, тёмного уголка, по лестнице бытия от самого верха до самого низа, буквально от «А» до «Я»: теперь мы вспомним слово Белинского об «энциклопедии русской жизни», и мы почувствуем, сколь отвечает оно универсальной поэтической позиции Пушкина—автора. Также и Гоголь, чтобы сказать о Пушкине, обратился к понятию «лексикона».⁴⁵

Но, по замечанию Г. Винокура, в энциклопедии «Евгения Онегина» все отделы подписаны одним именем. Идеальный автор присутствует не безлично, он не «потустороннее

⁴³ А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 436.

⁴⁴ Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Книга первая. Пятидесятые годы. Л.: Прибой, 1928. С. 175.

⁴⁵ «В нём, как будто в лексиконе, заключилось всё богатство, сила и гибкость нашего языка» (Гоголь. Т. VIII. С. 50).

существо», как автор Толстого. Формы его присутствия – местоимения я и мой: Пророк с его сверхъестественным даром сохранил, однако, естественный грешный язык, и празднословный, и лукавый: «Роман требует болтовни», как наставлял Пушкин Бестужева, – но только роман в стихах осуществит это требование, не после Пушкин – кинский прозаический роман с эпическим автором. В «Онегине» настоящий всеведущий автор, однако всегда в себе сохраняющий человеческого рассказчика; но этому рассказчику не присуща предельность, ограниченность позднейших рассказчиков в прозе; рассказчик – и он же творец, демиург; но творец – профессионал, к творчеству своему относящийся как к честному ремеслу; Пророк, по слову Гоголя, «сам поэт», сама объективность, и вместе с тем эмпирический человек с биографией: противоречий очень много, но они не обособились пока, не разрушили органического живого единства. Живое противоречие я, живая и субъективная объективность повествования – «со всюю свободою разговора или письма» – этого тоже хотел от романа Пушкин. После в литературе подобный автор уже невозможен – Пушкин «неповторим».

3

По мысли М. Бахтина, роман отличает «особая (новая) зона построения художественного образа, зона контакта с незавершённой современностью (осознанный отказ от эпической и трагической дистанции). Эпическая память и предание начинают уступать место личному опыту (даже своеобразному эксперименту) и вымыслу».⁴⁶ Эта характеристика освещает особенность плана пушкинского «Онегина», самосознательного романа.

«Онегин» именно построен в «зоне контакта с незавершённой современностью» и поэтому построен как отождествлённый мир романа и жизни. Этот смешанный мир демонстрирует отказ от эпической дистанции, о чём говорит М. Бахтин. В творческой эволюции Пушкина это отказ от дистанции, которая содержалась в самом материале романтических южных поэм. Тема «Кавказского пленника» была целиком современной, но материал отодвигал её на дистанцию. В предисловии к первой главе «Евгения Онегина» автор предвидел, что «станут осуждать и антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на Кавказского Пленника». Современный этот характер в романе дан «без дистанции», создававшейся обстановкой Кавказа или цыганского табора.

Однако в этом изображении «без дистанции» заключена особая трудность искусства и его новое противоречие и проблема. Можно даже сказать, что с отказом от выраженной наглядно в самом материале дистанции и возникает проблема дистанции как осознанная задача искусства. Если современный характер – «антипоэтический», то дистанция, создававшаяся материалом Кавказа, делала его «поэтическим». В этом своём качестве герой становился равен поэтическому сознанию автора, речи его не изображались, но прямо произносились поэтом, объективность предмета сливалась с субъектом автора, или, что то же, объективная позиция автора была равна субъективной позиции героя поэмы. Обсуждая «Цыганов», Рылеев и Вяземский хотели большей дистанции для Алеко в его цыганской профессии, недовольные тем, что он ходит по сёлам с медведем: занятие Алеко само по себе должно было быть поэтическим. Такого рода дистанция от случайного, частного опыта, «прозы» сближала, до совпадения, тождества, всё частное и отдельное непосредственно с общим и целым. Специально поэтическая дистанция оборачивалась очень слабым её различием во внутреннем однородном пространстве поэмы.

Иная поэтика – внутренняя дистанция, выражающая отношение (всегда нетождественное) частного и отдельного к целому и всеобщему в мире произведения. А. Бестужев укорял Пушкина: «дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов?» (13, 149). Это критика с точки зрения «поэтической дистанции». С этой точки зрения Онегин дан без дистанции, эмпирически. Пушкин отвечал: «Твоё письмо очень умно, но всё – таки ты неправ, всё –

⁴⁶ М. М. Бахтин в контексте русской культуры XX века. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 135.

таки ты смотришь на Онегина не с той точки, всё—таки он лучшее произведение моё» (13, 155). Пушкин осознанно создает роман, «как мир», подобно целому миру, и этим определяется его новый образ дистанции.

У Пушкина роман представлен копией, калькой мира. Копию приводят к оригиналу и получают парадоксальную композицию мира. Пушкин извлекает эффект своей композиции из подобия «мира» миру; он изображает отношение реальности и картины, предмета и образа предмета; он сопоставляет, сближает и переходит границу, снимает дистанцию, отождествляет, сливает изображение и предмет. Что из этого получается, мы уже знаем. Именно смелость нарушить границу и снять дистанцию показывает сознательного художника, показывает понимание проблемы дистанции. Когда, по рассказу поэта в «Онегине», он воспевал деву гор, мой идеал, то дистанция этого образа с бытовыми милыми предметами была куда как огромна; однако как раз поэт наивно, без всякой дистанции, субъективно, возводил непосредственно в «идеал» биографические впечатления, «любовь»: таковы все поэты. Иное дело – «поэт действительности», как наименовал себя Пушкин: он работает на близкой дистанции и должен не потерять её. Он должен совладать с новой трудностью, которая позже в Европе перед Флобером встанет в наиболее острой форме как необходимость вчувствовать себя в другую и чуждую человеческую натуру, максимально близко к ней подойти и в неё войти и при этом остаться вне, сохранить дистанцию. «Очень трудно, – пишет Флобер, – как следует выразить то, чего сам не переживал; нужна длительная подготовка, приходится чертовски ломать голову, чтобы не перейти границы и в то же время приблизиться к ней вплотную».⁴⁷ Так «поэт действительности» у себя и в читателе развивает чувство дистанции при «наибольшем сопротивлении». Его дистанция, не выраженная непосредственно в материале, должна быть в большей степени отношением к материалу; близкая дистанция должна быть наиболее сознательной и активной дистанцией. Таковую и строит в «Онегине» Пушкин.

По мысли М. Бахтина, существенную роль в подготовке романа как жанра сыграли в европейской литературе пародии и травестии эпических жанров; пародийно—травестирующее творчество поздней античности и средних веков разрушало эпическую дистанцию и вовлекало традиционные образы в контакт с «незавершённой современностью». В творческой эволюции Пушкина аналогичную роль в подготовке романа в стихах, несомненно, играли такие поэмы, как «Руслан и Людмила» и «Гавриилиада».

Зачем же ты, еврейка, улыбнулась,
И по лицу румянец пробежал?
Нет, милая, ты право, обманулась:
Я не тебя, – Марию описал.

Но она обманулась недаром: в описание прелестей Девы еврейка может смотреться как в зеркало. Мария изображена «без дистанции»; одна еврейка перед другой – портрет и живая модель за рамой, перед картиной. Автор в этих строках показывает дистанцию между настоящей вдохновляющей его реальностью и переодетым повествованием. В самом деле, мадонна срисована с этой еврейки, что глядится сейчас в поэму; между ними нет традиционной дистанции, а есть дистанция образа и предмета, портрета и живой натуры, существующей вне обрамления.

Итак, дистанция между романом и миром изображена в композиции «Евгения Онегина». Роман героев охвачен миром как более общим контекстом; но поэтому нам дано почувствовать также более общую связь и за пределами пушкинского романа. В превосходной статье о «Менинах» Веласкеса М. Алпатов говорит об этом полотне: «Глядя на то, как

⁴⁷ Г. Флобер. Собр. соч. Письма 1831–1854. М.; Л.: ГИХЛ, 1933. С. 281

в картине Веласкес пишет портрет Филиппа, мы можем догадаться, что Веласкеса, который пишет Филиппа, писал Веласкес настоящий. Мы как бы восходим ко все более высокой степени реальности, но никогда не достигаем абсолютного».⁴⁸ Подобным образом в «Онегине», наблюдая различные превращения я от приятеля и самого Александра Сергеевича Пушкина до автора, который пишет этот роман, мы знаем, что этого автора, этого Пушкина писал настоящий Пушкин. Дистанция между изображением и реальностью входит в роман как образ. Роман — лишь с живой картины список бледный, говорит нам это чувство дистанции.

Но такова лишь относительная истина для Пушкина; дистанция между романом и жизнью не абсолютная, она относительна, и это также показано в композиции. Её смысл поэтому так искажает популярное объяснение в духе «обнажения приёма», демонстрации художественной условности, «технологии», «лаборатории творчества» и т. п. Таким объяснением обесценен роман героев, повествование об Онегине и Татьяне, он превращён в подопытный материал, литературную игру, развенчанную иллюзию, разобранную игрушку. Но Пушкин серьёзен к художественной иллюзии, он только хочет поставить её в объективное отношение с миром. Пушкин со стороны рассматривает роман, но не из литературной лаборатории только, а из большего целого, чем роман и чем действительность, которая в нем «отразилась». Что до лаборатории, она сама изображена внутри действительности романа вместе с сидящим в ней и сочиняющим рифму поэтом. Формалистское объяснение не охватывает как раз всей конструкции, всего здания пушкинского романа. «Роман о романе» — этот титул не совсем лишён оснований, только определяет он не специально «технологическую», но объективную, художественно—космическую пушкинскую позицию.

Мы помним: автор, герой, читатель рядом сошлись в несовместимой действительности. Несовместимость, однако, бросается нам в глаза, когда мы исходим из отношения «жизнь — роман». Но отношение это не абсолютно, и Пушкин не замкнут в нём. За границами этого отношения в изменившейся перспективе оправдан построенный Пушкиным смешанный мир. Недаром он так естествен для единого я романа — человека и автора вместе. Противоречие и единство романа и жизни одновременно даны в единстве сознания я. В этом духовном космосе Евгений Онегин имеет свою несомненную реальность, соизмеримую с реальностью «настоящих» живых существ. В самом деле роман продолжает жизнь, является прибавлением к ней. Онегин не повторяет никого из людей, этой личности в мире нет, Онегин, хотя и духовно, рождён. В отношении к любому возможному прототипу Онегин — другой. Он не тень реального человека, он ещё один человек, реальный по—своему. Пушкин предусмотрел популярную литературоведческую методологию, когда написал: Сличая здесь мои черты. Сличая черты, нельзя Онегина перевести целиком в какого—нибудь человека — «натуру»; литературный герой с как угодно «похожим» действительным типом помещается рядом, как прибавление к бытию. Поэтому совмещённая композиция пушкинского романа, где Онегин и сам Александр Сергеевич Пушкин гуляют рядом в общем пространстве, изображает единство романа и жизни в составе целого бытия.

Так наивность отождествления мира и «мира», романа и жизни делается оправдана как универсальная перспектива, всеобъемлющее воззрение Пушкина, тот энциклопедизм его, который был угадан Белинским. В энциклопедии в общем ряду помещаются вещи из разных сфер, и, например, Дон Кихоту может быть посвящена отдельная статья, наравне с Сервантесом. В энциклопедическом пушкинском мире свободно встречаются не только автор с героем, но герой с бытовыми знакомыми Пушкина и даже с героем другого произведения другого поэта, другого Пушкина: мой брат двоюродный, Буянов из Василия Львовича Пушкина. В «Онегине» мы читаем: ...уверен, / Что там уж ждёт его Каверин; К ней

⁴⁸ М. Алпатов. Этюды по истории западноевропейского искусства. М.: Изд—во Академии художеств СССР, 1963. С. 251.

как—то Вяземский подсел. Современному глазу в этих строках заметно внедрение непретворённого, «голового» факта, реальной сырой детали в «художественную ткань»; это станет потом интересной и острой проблемой искусства и его особенной трудностью: «Нос „реальный“, а картина—то испорчена», — как скажет Чехов о том, что случится, если в лице на картине Крамского вырезать нос и вставить живой. Вторжение сырого материала из мира разрушительно для замкнутого «другого мира» картины. В XX веке её размыкают, в самом деле вставляя живые носы или хронику в кинофильм, таким образом организуя напряженный контакт «реальностей». Но то, что становится после так напряжённо, у Пушкина существует как будто бы без усилия, не составляя как будто проблемы, являясь первоначальной целостью взгляда. Замкнутый мир романа героев не замкнут в изображённом сознании автора, и сам роман Пушкина одновременно завершён и не замкнут, открыт. Смешанная реальность Пушкина содержит в себе противоречивые истины, по отдельности каждая лишь относительно и предполагает истину более полную. Относительно подобие романа и жизни; но относительно также и их различие: то и другое нам говорит синкретическая композиция Пушкина.

Мы говорили об образе пространства в «Онегине»; несколько слов о другом всеобщем измерении — времени. Оно так же неоднородно и двойственно. Пушкин писал в «Примечаниях»: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю». Исследователи составили календарь событий романа Онегина (1819–1825). Пушкин сочинял роман с 1823 по 1830 г.⁴⁹ Примерно столько же времени пишется роман, сколько он длится. В «Евгении Онегине» есть время романа героев и есть время написания романа (время автора), также изображённое здесь, включённое в пушкинский роман вместе со временем героев. В построенном Пушкиным совмещённом, сдвоенном мире время автора «продолжает» время героев: история рассказывается с близкой дистанции в несколько лет, идёт по следам. Но мир двоится, и времена соотносятся иначе. Они, как ни странно, «одновременны». Герои живут, их роман продолжается, пока он пишется автором, и столько же времени, сколько он пишется. Так как автор дан человеком, и время написания романа дано «человеческим» временем — биографическим временем я. Я, пока пишет, меняется, обретает зрелость, познаёт глас иных желаний, влечётся к суровой прозе и пр. Перемена личного тона в последних главах мотивируется годами: так объясняется в пятой главе решение очищаться от отступлений, и, таким образом, расстояние от первой до пятой главы (три года жизни Пушкина) измерено эволюцией «я» — человека. В финале вежа, отмеряющая личное, прожитое писавшим автором время, — воспоминание о тех, кому он строфы первые читал... / Иных уж нет, а те далече... Так в роман включено и время автора в промежутках между писанием строф. Герои в рамках романа живут такое же время, как автор, пока он пишет о них, и автор живёт и «вместе с ними» меняется «на столько же времени» самым естественным образом.

Ужель и впрям, и в самом деле,
Без элегических затей,
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?

Так образ времени тоже являет в романе «незавершённую современность».⁵⁰

⁴⁹ Годом позже отдельно написано письмо Онегина Татьяне.

⁵⁰ Ср. замечание Америко Кастро в статье «Воплощение в „Дон Кихоте“»: до романа Сервантеса «нереальное время повествования и современное время писателя были несовместимы» (Americo Castro. Incarnation in «Don Quixote» // Cervantes across the centuries... N. Y., 1947. P. 138). «Дон Кихот» и «Евгений Онегин», при очевидных конкретных различиях, связаны через века «перекличкой» как два романа, стоящие в начале литературного цикла, поэтому романы структурно самосознательные, с особым синкретным художественно—теоретическим характером, обширным, «космическим» планом

Итак, «роман» в «Онегине» совсем не только лишь специально литературное дело, проблема романа гораздо больше литературной проблемы. Вспомним сюжет Онегина и Татьяны: проблема «романа и действительности» является жизненным делом их. Мы можем теперь, представив себе композицию «Евгения Онегина» на всех её этажах, заметить, что на разных уровнях повторяется, воспроизводится то же самое отношение.

Роман героев – «роман в романе», охвачен сознанием автора, действительностью автора, миром. Но если мы вступим в роман героев как в замкнутый мир, мы найдем, что здесь, в свою очередь, люди жизнью своей решают проблему «романа и жизни». В романе героев не только читают романы, но их «живут». Так живет Татьяна, и так она любит Онегина. Для нее Онегин – отождествлённый образ живого человека с милым героем. Реальность Онегина за романическими оболочками остаётся проблемой до самых последних страниц: проблемой не только сознания Татьяны, но жизни самого Онегина. Люди жизнью разбираются в себе и других как в действительных существах или же «персонажах». Проблема реальности выясняется во взаимосопоставлении замкнутых образов мира – сознаний, своего рода «романов», которые люди сооружают себе для жизни.

Отношение «жизнь – роман», таким образом, это внутреннее отношение и собственная проблема романа Онегина, мира героев. В свою очередь, этот последний представлен романом в романе, «миром» в реальном авторском мире. Но и этот авторский, настоящий мир оказывается ещё не последним целым в пушкинской композиции; в завершающих строках «Онегина» неожиданно ещё изменяется перспектива, и этот мир автора и людей рядом с ним, его друзей, которых иных уж нет в этом мире, – этот мир вдруг тоже оправлен в раму и созерцается тоже «романом»:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочёл Её романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Такова завершающая ступень в ступенчатом построении романа «Евгений Онегин».
1965

и сложно расчленённым составом; эти «первые» романы «больше» («шире») следующих за ними более «типичных» романов. Очень остро чувствовал это различие Флобер, который писал о Рабле и Сервантесе: «Эти книги буквально подавляют. По мере того как всматриваешься в них, они вырастают подобно пирамидам и в конце концов начинают пугать. Какими карликами кажутся в сравнении с Сервантесом другие. Господи, каким чувствуешь себя маленьким! Каким маленьким!» (Г. Флобер. Собр. соч. Письма 1831–1854. С. 281). Пушкинский роман в стихах вырастает тоже, по мере того как всматриваешься в него.

«Всё же мне вас жаль немножко...» Заметки на полях двух стихотворений Пушкина

Разбирая стихотворение Пушкина («Зимний вечер»), Юрий Николаевич Чумаков вспоминает классическое слово Ю. Н. Тынянова о «тесноте стихового ряда» и расширяет его, расширяя на «более высокие уровни, чем стих». Исследователь говорит о «„тесноте“ стихотворного текста» в целом.⁵¹ Развивая это расширение замечательного определения, можно говорить об особой тесноте лирического смысла, содержания лирического стихотворения. Само лирическое пространство неизбежно – но и необходимо – не только извне, размером стихотворения, но и изнутри стеснено, поскольку слова на этом малом пространстве ближе, теснее связаны, и филолог, изучающий лирику, должен отнестись с повышенным вниманием не только к каждому слову, но и к его позиции в тексте, а значит – к его грамматической форме, звуковому составу и даже к пунктуационным знакам, его сопровождающим и с другими словами связывающим. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии».

«Оленинское» стихотворение 1828 года «Город пышный, город бедный...» в разное время интересно рассматривали В. В. Виноградов и В. Д. Сквозников. Разумеется, и цитировали при этом восемь пушкинских строк – но как цитировали? Восемь строк, как все помнят, распадаются на два контрастных четверостишия.

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелёно—бледный,
Скука, холод и гранит, —
Всё же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьётся локон золотой.

Оба филолога цитируют два четверостишия по отдельности, в разных частях своего анализа.⁵² Тем самым они демонстрируют и акцентируют контрастность четверостиший, на которую и направлен анализ как на противоречие, которое и составляет смысл, изюминку текста. Но, цитируя по раздельности, они вынуждены после первого четверостишия поставить точку вместо пушкинского тире – потому что как на тире оборвать цитату? В обоих разборах – точка! Автографа стихотворения мы не имеем и не знаем, какой знак был здесь поставлен рукой поэта. Пушкинские черновые автографы пестрят тире на месте должной точки, точка в черновой пушкинской скорописи – редкий гость; однако в беловых рукописях точки, как правило, возвращаются на свои места.⁵³ Наше стихотворение, начиная с первой публикации в «Северных Цветах на 1829 год», неизменно печатается с тире в середине текста⁵⁴ – и, не имея другого источника текста, мы должны принять здесь его как непереносный пушкинский знак. Но ведь стихотворение с этим знаком иначе читается и иначе слышится:

⁵¹ Ю. Чумаков. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 332.

⁵² В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 268; В. Д. Сквозников. Стиль Пушкина // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т. 3. М., 1965. С. 62–63.

⁵³ Ср. фотокопии черновиков «Евгения Онегина» и беловой рукописи второй главы в т. 6 Большого Академического Пушкина (С. 8, 300, 314, 324, 336, 560).

⁵⁴ В «Северных Цветах» – с запятой и тире; запятая не воспроизводится в современных изданиях, хотя двойным знаком глубже выражена неокончателность высказывания в первом четверостишии.

восемь строк его, два контрастных четверостишия, оказываются одной фразой и произносятся на одном дыхании, почти на одном дыхании (почти, потому что слишком чувствителен перепад интонации; тем не менее – одна фраза, и чувствительный перепад внутри той же фразы). Этот достаточно редкий факт (целое стихотворение из двух четверостиший, замкнутое в пределах единой фразы) остаётся в известных нам разборах стихотворения не замеченным и не оцененным. Между тем теснота лирического смысла с его резким контрастом и перепадом точки зрения и интонации возрастает необычайно в результате этого факта.

Город пышный, город бедный... Теснота контрастных характеристик задана первой строкой. Стройный вид и гранит скоро явятся у того же поэта под знаком «Люблю» (Люблю твой строгий, стройный вид ... Береговой её гранит...), и мы не можем сказать, что и здесь, в лирическом портрете города за несколько лет до «Медного Всадника», те же слова совсем уж не отражают той же его любви. Тонкая внутренняя контрастность проникает и первое четверостишие. Тем не менее в итоге своём оно слагается в общее и достаточно монолитное впечатление, которое будет Герценом названо по-французски «l'aspect lugubre de Petersbourg», «мрачным обликом Петербурга». У Герцена во впечатлении этом – сильный нажим политический, ненависть к николаевскому Петербургу, какой у Пушкина не было, – но слова для описания впечатления Герцен находит великолепно точные.⁵⁵ Во французской статье о Бакунине (1851) Герцен рассказывает, как в 1840 году провожал его до Кронштадта, когда тот покидал Россию; из-за поднявшейся бури их пароход был вынужден вернуться назад, и перед их взором вновь с моря вставал приближавшийся Петербург. «Я указал Бакунину на мрачный облик Петербурга и процитировал ему те великолепные стихи Пушкина, в которых он, говоря о Петербурге, бросает слова точно камни, не связывая их меж собой» – и первое четверостишие Герцен выписывает тут целиком; четверостишия второго при этом он замечать не хочет.⁵⁶

Как убийственно точно: слова точно камни, без связи между собой! То есть – как ныне принято говорить, слова объектные, не оживлённые связью. Оттого и жмущиеся так тесно рядом, что нет между ними живого синтаксиса, простора связей. Изолированные, разобщённые, назывные словесные блоки, – разобщённые впечатления, точно глухие камни. Картина сложена из контрастов, не знающих, кажется, друг о друге, из обособленных, чуждых друг другу аспектов; и целое впечатление возникает из отпадающих друг от друга частей. Однако...

«Камни» между тем в этой самой своей отдельности тяготеют к цельному и монолитному «каменному» же единству, ложась в основание будущего петербургского мифа как основной его символ, «краеугольный камень». Только камни нам дал чародей... Только камни из мёрзлых пустынь, как скажет будущий петербургский поэт. Контрасты объединяются в монолит, и город пышный и город бедный взаимно предполагают друг друга как две стороны медали;⁵⁷ то же и Дух неволи, стройный вид – в своей контрастности два звена говорят об одном и том же; заключительные же две строки четверостишия даже уже контрастов и не содержат и довершают общее хмурое, до мрачного, впечатление.

⁵⁵ Воспоминанием о Герцене в связи со стихотворением Пушкина мы обязаны В. Д. Сквозникову: это он в своем разборе стихотворения нашёл это место из Герцена.

⁵⁶ А. И. Герцен. Собр. соч.: В 30 т. Т. VII. М., 1956. С. 344, 355. Перевод французского текста Герцена – Л. Р. Ланского.

⁵⁷ Эпитету «пышный», «диагностически важному» в русской литературе, В. Н. Топоров посвятил специальное исследование (В. Н. Топоров. Из истории русской литературы. Т. II. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга II. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 327–348). Как выяснено здесь на многих примерах из русской поэзии (Сумарокова, М. Н. Муравьева, Жуковского, Батюшкова, Дельвига, Баратынского), «город пышный» («пышный град» – по преимуществу в этой форме) стал ко времени пушкинского стихотворения постоянным, почти дежурным эпитетом Петербурга. К этому полустёртому поэтическому клише Пушкин и прижимает тесно эпитет противоречащий, строя двуипостасный, но цельный, нерасщеплённый в этой двуклкости образ.

Впечатление, заключающее в себе огромную психологическую дистанцию – её и передал Герцен, пусть со своим политическим усилением. Говоря грамматически – город дан законченно, отдалённо и отчуждённо, в третьем лице, с которым как представить, что возможен душевный контакт? Настолько законченно, что можно переживать отдельно и законченно, как Герцен, четверостишие как всё стихотворение (в самом деле как бы с точкой на конце).

Но – тире за этой ложной точкой как знак незаконченности, знак разделяющий и связующий в то же время. И удивительная строка:

Всё же мне вас жаль немножко...

Что, кого это – вас? Хорошие читатели затрудняются с ходу ответить. Так стремителен поворот к тому же, что предстало уже в холодном безжизненном свете. Непросто сразу почувствовать это вас – как те же скуку, холод и гранит. Почувствовать их как вас, потому что это к ним внезапное обращение. В разговоре один читатель подставил мысленно свой вариант строки: «Все же мне их жаль немножко...» Однако нет – всё дело именно в вас. Потому что именно в обращении чудесный эффект превращения (слово, которым пользуется В. В. Виноградов), даже преобразования. Эффект, состоящий в открытии, что внешнее третье лицо холодного города было всё же нечуждым вторым лицом, к которому обращались, которому говорили. Внезапный эффект узнавания в отчуждённом третьем лице лирически близкого лица второго, с которым вели диалог в то самое время как его видели издали и безжалостно. Что происходит в стихотворении, что в нём случилось? Первое четверостишие говорило о городе, второе теперь говорит ему. Связь и целое – в повороте, который стихотворение делает на своей середине. Поворот состоит в неожиданном обращении к безжизненному предмету. Ввод лирической фигуры обращения и образует центральную ось поворота всей пьесы.

В чём же, к чему поворот? Петербургское стихотворение, скрывающее в себе и открывающее для русской литературы большую национальную тему (потому что нельзя ли видеть в этой миниатюре завязку—открытие, ещё до «Медного Всадника», знаменитого нашего петербургского текста литературы?⁵⁸), историософскую тему с несомненными обертонами политическими (Дух неволи...; сильное и не случайное впечатление Герцена), – превращается в стихотворение любовное, чуть ли не мадригал.

Поэт почти признаётся в любви холодному городу за то, что здесь ходит маленькая ножка. Милый малый масштаб совершенно уравнивает огромную панораму и оправдывает её. Поворот картины – и мы за фасадом, внутри: за внешними формами открылась жизнь, не стеснённая ими; это ведь не птичка в клетке, как хорошо говорит В. Д. Сквозников, – потому что вольный бег ножки и грация локона громадой не скованы – только обрамлены. Но и громада осталась самой собой.

Правда, можно теперь на неё посмотреть с улыбкой. Строка с интонацией разговорного обращения не только вводит частно—человеческий масштаб, но и биографическую и лирическую сиюминутность. Стихотворение, при отсутствии автографа, неточно датируется между 5 сентября 1828 г., когда Пушкин в Приютике, по существу, прощался с А. А.

⁵⁸ «Начало Петербургскому тексту – читаем у автора этой идеи – было положено на рубеже 20–30-х годов XIX в. Пушкиным („Уединённый домик на Васильевском“, 1829, „Пиковая Дама“, 1833, (...) „Медный Всадник“, 1833, ср. также ряд „петербургских“ стихотворений 30-х годов): В. Н. Топоров. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 23. Кажется, убедительно было бы открыть этот ряд петербургских стихотворений и с ним вместе сам ряд петербургского текста нашим стихотворением 1828 г.: встающий в нём образ уже – впервые, может быть, в литературе – отличается той поэтически—теоретической, историософской концептуальностью и сгущённостью, которая позволяет говорить о петербургском тексте литературы как о новом явлении, в отличие просто от петербургской темы в литературе. «Город пышный, город бедный...» как бы собрал и вместил уже известную критическую массу, позволяющую говорить о новом явлении.

Олениной, и 19 октября, когда уехал на три месяца из Петербурга в Малинники, а оттуда в Москву.⁵⁹ «Прощаясь, Пушкин мне сказал, что он должен уехать в своё имение, если только у него хватит духу, – прибавил он с чувством», – записала (по—французски) их последний разговор в своём дневнике Оленина.⁶⁰ Это хороший биографический комментарий, это «с чувством» (*avec sentiment*); отъезд ненадолго, поэтому жаль немножко, но знает ли он, что расставание навсегда? Наверное, знает. Вполне реальный комментарий возможен и к космической панораме города – свод небес и холод, т. е. хмурая осень. Как ко всему фантастическому в «Пиковой Даме» возможно правдоподобное объяснение, но всюду оно недостаточно, так и весь фантастический отблеск картины города в первом четверостишии (он—то и составляет завязку того, что будет названо петербургским текстом) может быть снят конкретными объяснениями. Однако он остаётся не снятым, и строгая до суровости панорама остаётся самой собой, и Петербург впервые, кажется, в русской литературе здесь обретает – и сохраняет в итоге стихотворения – свой реально—фантастический образ.

Образуется сложное освещение в этой миниатюрной картинке. Возникающее внезапно лирическое обращение к «камням» перестраивает мгновенно первое впечатление – но после того уже как оно существует, такое законченное и сильное, что никакой новый угол зрения уже не лишит его силы. Город останется при своей неодушевлённости, будучи вдруг одушевлён обра—щённым к нему признанием. Как будто живая биографическая конкретность момента должна хотя бы отчасти снять зловещую историческую значительность панорамы имперской столицы – ведь есть простое личное объяснение; но ничего уже не поделать – исторический вес панорамы небывало противоречивого города уже навсегда превзошёл любое личное объяснение.

Стихотворение движется так, что противоречия Петербурга вначале располагаются рядом на плоскости как не связанные контрасты; вторая же половина стихотворения обращает плоскостную картинку в объём. Объём, в котором есть плоский фасад и глубокое внутреннее пространство. Объём, который строится на едином дыхании произносимой без точки единой фразы. Объём немалого смысла в тесных границах этой единой фразы. В тесных, но и широких границах, потому что огромная тема имперского Петербурга, ведущая к «Медному Всаднику», и нежная личная тема любовная широко и свободно каждая размещаются и звучат на тесном пространстве восьми лирических строк.

«Оленинская» миниатюра была моментальным лирическим актом на фоне большой поэмы, возникавшей долго на протяжении 1828 года, – «Полтавы». Современники удивлялись в плане поэмы странной, казалось, внешней связи любовной истории с сюжетом историко—героическим, находя словно две поэмы в одной. Отмечали «недостаток единства интереса» (И. Киреевский) и «цельности впечатления» (Белинский). Но разнопланность сюжетов и составляла оригинальность поэмы, которою Пушкин гордился – как «сочинением совсем оригинальным», так сам он себя похвалил за поэму, что всё—таки делал редко («Опровержение на критики»). В «Полтаве» нет Петербурга, но есть Пётр и есть огромный памятник, воздвигнутый в гражданстве северной державы его делу в истории. Конечно, не названным здесь Петербургом памятник этот в первую очередь и представлен как в нашей истории, так и в мире поэта. Однако и романическая интрига, частная повесть забытой историей грешной девы (Марии) уравнена во внимании автора, в плане поэмы с Полтавским боем. Парадоксальная архитектура «Полтавы» была «оригинальным» опытом совмещения общего исторического (и громкого государственного) и тихого частного человеческого в одном бытийном объёме. Опыт и вопросом – есть ли место частному человеческому в большой истории и каково это место? Сильнее и глубже этот вопрос и задачу эту будет

⁵⁹ Летопись жизни и творчества Александра Пушкина / Сост. Н. А. Тархова. Т. 2. М., 1999. С. 415.

⁶⁰ А. А. Оленина. Дневник. Воспоминания. СПб., 1999. С. 81.

решать «Медный Всадник». Но уже и малое стихотворение осени 1828 года предложит свой объём подобного совмещения, с обеспеченной «цельностью впечатления».

«Город пышный, город бедный...» возник на фоне «Полтавы», но связан с ней как будто весьма отдалённо. Между тем оба текста, большой и малый, направлены в сторону «Медного Всадника». Из пушкинистов никто не сближал и не связывал эти два текста, но синхронным контекстом творчества Пушкина этого года они неизбежно связаны. Только ли чисто хронологически связаны внешне или это хронологическое соседство глубже питается корневой системой творчества Пушкина? Корневой системой, где петровско—петербургские, исторические мотивы с лично—лирическими сплетаются тесно. Может быть, будущее синхронное пушкинское собрание, недавно начатое,⁶¹ где рядом лягут два текста, не разведённые по разлучающим жанровым рубрикам, но тесно сближенные единством творческого зачатия и рождения, может быть, оно представит нам наглядную и убедительную картину. «Нередко противоположные чувства к Петербургу уживаются, хотя и оказываются разведёнными по разным уровням или по разным жанрам», – заметил автор идеи петербургского текста.⁶² Так в пушкинском поэтическом объёме пушкинский Петербург разведён по уровням и по жанрам его малой лирики и «петербургской повести», «Города пышного...» и «Медного Всадника».

Итак, «Медный Всадник». В самом деле есть, кажется, ниточка связи к нему от петербургско—оленинской миниатюры. Только там всё будет наоборот. Вознёсся пышно, горделиво. Пышное слово является так, что никакого противоречия ему не предполагается. Тут же и стройный вид, и гранит встают под знак «Люблю». Словарный состав петербургского стихотворения важной частью своей, основными словами, но под иными знаками, переходит в петербургскую повесть. Город бедный является тоже, но на сюжетном отстоянии от города пышного. Главное же, что малая человеческая история это и есть город бедный; они совмещаются. И это малое человеческое не становится светлой спасающей точкой на фоне мрачного города, наоборот – смертельным, безумным, трагическим возражением жизни на апологию Петербурга поэтом. Всё в поэме наоборот недавней лирической пьесе, а именно – городу ода, малому человеку трагедия (притом и ода, и трагедия «уживаются», не теряя себя, в пространстве поэмы). Но самый объём содержания – удивительно! – разве не был непринуждённо заложен уже в петербургско—любовной миниатюре?

Также и обращение к городу там заложено, но – отличие! Всё же мне вас жаль немножко... – Люблю тебя, Петра творенье... Красуйся, град Петров, и стой... Диалог интонаций не нуждается в комментариях. Но и там и здесь – обращение Пушкина к Петербургу. Расколы в мире поэта проходят сквозь эту лирическую фигуру.

Пушкинская поэтика обращения и составляет наш интерес в настоящем этюде. Частная, но достойная тема для пушкинистского изучения, пока не предпринятого. Монографическое внимание к пушкинской лирике хотя бы того же самого года свидетельствует за существенность этой темы. Потому что без остроты её узрения в лирических текстах мы во многом теряем переживание их. «Город пышный, город бедный...» – не единственное стихотворение, в котором обращение так ярко действует как лирическая сила. В лирике 1828 года у Пушкина была не только Анна Оленина, была и Аграфена Закревская. Был ей посвящён—ный «Портрет». Лирика к той и другой пересекают одна другую на протяжении года.

С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями,

⁶¹ Пушкин. Собр. соч. Художественные произведения, критические и публицистические труды, письма, рисунки, пометы и деловые бумаги, размещённые в хронологическом порядке. Т. 1. М., 2000.

⁶² В. Н. Топоров. Петербургский текст русской литературы. С. 271.

О жёны Севера, меж вами
 Она является порой
 И мимо всех условий света
 Стремится до утраты сил,
 Как беззаконная комета
 В кругу расчисленном светил.

Многое меняется от того, что этот женский портрет не «нарисован» просто, но высказан пристрастной аудитории – жёнам Севера. Аудитории не нейтральной – враждебной, участницам действия, шумной молве, приговору света, о чём говорится в другом стихотворении к той же женщине, оригиналу «портрета»: Когда твои молодые лета / Позорит шумная молва... Но в «Портрете» он не к ней обращается, а к северным жёнам, названным лишь в одной строке, но становящимся фоном всего портрета, средой, в которой он отделяется и разрезает её собой (О жёны Севера, меж вами...), своей беззаконностью. Так и внезапное обращение разрезает стихотворение, пробегает посередине «портрета» – пересекает текст, как беззаконная комета пересекает расчисленный круг. О жёны Севера, меж вами... – нельзя скользнуть по этой строчке, не пережив её особым образом. Как и в «Городе пышном...», который вскоре будет написан, здесь фигура обращения – структурообразующая фигура, и можно сказать, что мы теряем стихотворение, не пережив отдельно взрывающей стихотворение третьей строки. Теряем то напряжённое отношение, в котором «пылающая душа» находится к холодному (жёны Севера!) внешнему миру, к которому и обращён поэт с защитой своей героини, поэтической и мужской защитой. Обращение к северным жёнам – что, как не вновь к тому же холодному Петербургу? Так что и это стихотворение тяготеет по—своему – благодаря единственной обращённой строке – к пресловутому «петербургскому тексту».

Несколько ранее портрет той же пылающей души написал Боратынский в трагической эпиграмме – «Как много ты в немного дней...» (1825). Там поэт прямо к ней обращался, но говорил с ней резко и беспощадно, приводя трагедию на грань морального суда и эпиграммы. Душа была под судом, была вызвана на «процесс» в будущем кафкианском смысле. И вот два поэта на этом процессе не совсем на одной стороне. Один, любя, жалея и восхищаясь, всё же смешивает свой голос с судом. Пушкин берёт себе на процессе определённую твёрдую роль – он защитник.⁶³ И с защитной речью он к суду обращается. Поэт, жёны Севера (за которыми – Петербург большого света⁶⁴), беззаконная комета – три лица, структура процесса. И в основании этой структуры – единственная лирическая строка обращения с тёплой защитой в холодный мир. Строка, которую если не пережить особо, теряешь всю ситуацию. Теряешь энергию текста и с нею преобразование – не побоимся сильного слова, – которое переживает весь лирический текст (тоже, кстати, укладывающийся в одну протяжённую фразу). Как и в «Городе пышном...» мы с той же силой мгновенного преобразования встретимся.

Обращение – традиционная лирическая фигура; природе лирики отвечает, видимо, отношение к миру во втором лице (как в третьем лице относится к миру эпос). В эпическом мире автор более или менее скрыт в творении; в лирическом мире он, скорее, в процессе

⁶³ Пушкин берет её под защиту также и от Боратынского, поэт от поэта. У Боратынского и у Пушкина она общая героиня. В том же 1828 году Пушкин пишет в набросках статьи о поэме «Бал», за героиней которой у Боратынского – та же живая комета: «Напрасно поэт берёт иногда строгий тон порицания, укоризны (...) Мы чувствуем, что он любит свою бедную страстную героиню».

⁶⁴ Замечание орфографическое: в единственной прижизненной пушкинской публикации (в тех же «Северных Цветах на 1829 год») в «жёнах Севера» «Север» прописан с заглавной буквы, которая в большинстве современных изданий (за исключением Большого Академического собрания, но в известном 10-томном Малом Академическом это так) не воспроизводится. Эта заглавная между тем повышает вместе с собой значение «жён» как действующих лиц на идущем процессе: ведь не только, конечно, географический и космический север они представляют, но общественную силу северной столицы, великосветский Петербург.

творения, в самом состоянии творчества. Поэтому пушкинская поэтика обращения – одна из первичных тем для пушкинистского изучения, очень немалая тема. Немалая и размахом материала, и картиной эволюции. У молодого Пушкина риторические обращения – на каждом шагу. В «детской оде» («Вольность») он восклицает: Беги, сокройся от очей, / Цитеры слабая царица! / Где ты, где ты, гроза царей, / Свободы гордая певица? А дальше ставит в позу второго лица едва ли не всё, о чём заговорит, – тиранов мира, падших рабов, владык, мученика ошибок славных (Людовика XVI), самовластного злодея (Наполеона?). В «Наполеоне» (1821) предмет обращений – не только герой (О ты, чьей памятью кровавой...), но и Россия, солнце Австерлица, пожар Москвы и краткий наш позор. Риторическая инфляция творящей лирической силы здесь налицо. И как она по ходу лирики Пушкина собирается, концентрируется, уплотняется и сжимается экономно и мощно – тому волшебные пушкинские примеры мы и пытались здесь рассмотреть. Всего лишь одним стихом, пересекающим энергетически лирический текст, преобразуется весь лирический мир.

(И надо бы в заключение хотя бы в скобках – или, может быть, на полях уже не пушкинской лирики, а нашего о ней размышления, – объяснить по поводу этого сильного слова, каким мы здесь пользуемся, – преобразование. В христианской философии это большое слово, говорящее о просветлении мира как цели нашей жизни и всего мирового процесса. Так по праву ли мы прибегаем к нему, говоря всего—навсего о лирическом стихотворении вполне светского содержания? Но, не касаясь уже искусства в его полноте, лирическое искусство не есть ли особая сила подобного просветления нашего существования, свет, который во тьме нашей жизни нам светит? Свет – «сверхматериальный, идеальный деятель», дал ему сто лет назад прекрасное определение Владимир Соловьёв.⁶⁵ Попробуем определение это занять у философа, чтобы сказать про лирику – может быть, она в большом кругу искусства, как и музыка, наиболее идеальный деятель. И действует в мире лирическом этот деятель разнообразно – и улыбкой нежной любви, и энергией заступничества за человеческую душу, защитой. И не заказано большое религиозное слово филологу в его погружении в лирический мир во всей его конкретности. Обращение – одна из форм нашей речи, которой в речи лирической принадлежит, наверное, роль особенная; это, может быть, вообще её ключевая фигура, ведь пафос лирики – мир во втором лице. ... Жизнь, зачем ты мне дана? Это ведь тоже предмет обращения у того же поэта в том же 1828 году. Так что есть прямой путь от фигуры поэтики к высшей лирической цели: композиционная форма лирической речи и есть её конкретная сила, проводник того света, какой приносит лирика в наше существование.)

О жёны Севера, меж вами...

Всё же мне вас жаль немножко...

1965, 2003

⁶⁵ В. С. Соловьёв. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 38.

О смысле «Гробовщика»

Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается.

Толстой о «Повестях Белкина»⁶⁶

1

Предлагаемая статья представляет собой попытку «прочитать» одну из пушкинских «Повестей Белкина». В пушкинской критике всегда была камнем преткновения интерпретация этих простых повестей. Всегда считаясь «простыми», они тем не менее стали объектом непрекращающихся истолкований и приобрели в литературоведении репутацию загадочных. Вокруг «Повестей Белкина» в критике создалась ситуация, которую предупредил сам Пушкин своей пародией:

Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

По поводу «Повестей Белкина» вспоминали эту концовку «Домика в Коломне» (а Б. М. Эйхенбаум, как мы увидим, принял эту пушкинскую «мораль» как теоретически отправной пункт своего анализа «болдинских побасенок Пушкина»).

Владислав Ходасевич, однако, заметил об этой «на первый взгляд шуточной, но пожалуй – многозначительной строфе» болдинской поэмы: «В этом предложении – ничего больше не „выжимать“ из рассказа – есть гениальное лукавство. Именно после таких слов читателю хочется „выжать“ больше, чем это сделал сам поэт».⁶⁷ Очевидно, подобным образом обстоит дело и с «Повестями Белкина».

Всякий, кто пробовал пересказать эти повести аналитически, выделяя («выжимая») их основное значение, знает, как трудно оказывается это сделать. Кажется, что их можно, по слову Пушкина, «просто пересказать» – и только.

Рассчитанные как будто на простое нерасчленённое восприятие, «Повести Белкина» тем не менее побуждают к интерпретациям. И они поистине представляют собой пробный камень литературоведческой и критической интерпретации, который, как сказано, всегда был камнем преткновения. Исследователи стремились за простым текстом прочесть скрытый смысл. В своё время М. Гершензон предложил аналогию между чтением пушкинской повести и разгадыванием загадочной картинки.

В статье о «Станционном смотрителе» М. Гершензон писал: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним написано: где тигр? Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды рассмотрев её, потом видишь её уже сразу и дивишься, как другие не видят... Идея нисколько не спрятана, – напротив, она вся налицо, так что всякий может её видеть; и однако все видят только лес».⁶⁸

Предложившим это уподобление критиком руководило то чувство, что простой рассказ пушкинской повести «значит» что–то, о чём–то нам говорит, что повесть не просто равна своему тексту, но имеет некоторый «второй план» своего истинного значения, который, однако, неразличимо слит с первым планом простого рассказа – с «очертаниями ветвей» в гершензоновской аналогии. Метод разгадывания, обоснованный Гершензоном, и есть харак-

⁶⁶ Письмо П. Д. Голохвастову, апрель 1873 // Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 62. М., 1953. С. 22.

⁶⁷ Вл. Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 59.

⁶⁸ М. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 122; Он же. Избранное. Т. 1. М.; Иерусалим, 2000. С. 86.

тернейший метод критической интерпретации. И, кажется, «Повести Белкина» в особенности обрекают гадать о их смысле. Однако разгадывание Гершензоном пушкинских повестей как раз показывает, насколько недостоверен этот метод, притом особенно по отношению к таким произведениям, как пушкинские повести. Что получается у Гершензона? «Очертания ветвей», т. е. самый текст повестей, не имеют самостоятельного значения, а только служебную функцию, одновременно скрывая и содержа в себе, по существу, ничего общего не имеющую с ними «фигуру тигра», будучи лишь «обманными деревьями»; так, вступление о станционных зрителях в разгадываемой критиком повести «усыпляет читателя», чтобы затаить от него «идею». В подобном истолковании повесть становится иносказанием аллегорического характера. Интерпретации Гершензона возникли в атмосфере воздействия русского символизма начала XX века и стремились открыть «символический замысел»⁶⁹ «Станционного зрителя» и «Метели», однако истолкование: «Жизнь – метель, снежная буря (...) такова жизнь всякого человека...»⁷⁰ – скорее аллегорическое, нежели символическое. «Идея» «Станционного зрителя» в разгадке Гершензона (старый зритель наказан за доверие к ходячей морали, выраженной в немецких картинках на тему о блудном сыне; тирания ходячей морали – «вот мысль, выраженная Пушкиным в „Станционном зрителе“») также очень бедна по отношению к полноте нашего впечатления от этой повести. «Идея» именно выжата, а не раскрыта, значение повести не прочитано, а скорее вычитано.

Более тонко рассматривал два плана «Повестей Белкина» В. С. Узин: «Эти маленькие незатейливые „истории“ обращены одной своей стороной, своей твёрдой корой, к Митрофанушке, к „беличьему“ мироощущению Белкина, а ядром своим – к взыскательному, грустному созерцателю жизни. Самое явление жизни и тайный смысл её здесь слиты в такой мере, что трудно отделить их друг от друга».⁷¹ «Митрофановский» интерес воспринимает в повестях «голую фабулу с её плавным разворачиванием», которая для Митрофана «довлеет себе самой»: «чисто внешний покров событий, механическое сцепление действий он предпочитал их внутренней телеологической связи».⁷²

Современная Пушкину критика восприняла повести с «мит—рофановской» их стороны: «Ни в одной из Повестей Белкина – нет идеи. Читаешь – мило, гладко, плавно; прочитаешь – всё забыто, в памяти нет ничего, кроме приключений. Повести Белкина читаются легко, ибо они не заставляют думать».⁷³ «Потерянная для света повесть» Сенковского, за подписью А. Белкин,⁷⁴ пародировала как бы отсутствие содержания в «Повестях Белкина». Во время дружеского обеда один из участвующих рассказал историю, из которой слушатели сумели запомнить только первые слова: «Вот именно один такой случай был у нас по провиантской части». Рассказчик по просьбе слушателей повторил свою повесть, но и после этого её оказалось невозможно удержать в памяти. Так оказалась потеряна для света повесть.

С одной стороны, таким образом, в повестях нет ничего, кроме приключений, но в то же время и самое приключение, как какое—то ничтожное, можно забыть. Не только «идеи» нет, но и «митрофановский» интерес к голой фабуле не получает настоящего удовлетворения. Так в непосредственных реакциях критики отражался тот факт, что и фабула в «Повестях Белкина» не является самоцелью, не «довлеет себе самой».

Молодой Белинский писал в 1835 г. в «Молве»: «Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рас-

⁶⁹ М. Гершензон. Избранное. Т. 1. С. 93. «Нынешние символисты могли поучиться здесь лёгкости и естественности работы», – пишет он по поводу «Станционного зрителя» (С. 86).

⁷⁰ Там же. С. 93.

⁷¹ В. С. Узин. О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пб., 1924. С. 18.

⁷² Там же. С. 10.

⁷³ Северная пчела. 1834. № 192, 27 авг.

⁷⁴ Библиотека для чтения. Т. X. 1835.

сказывать (con—ter); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки».⁷⁵ Белинский низко оценил «Повести Белкина», но его отрицательная характеристика интересна своей проблемностью. Он последовательно—односторонне воспринял действительную интенцию, в них заложенную, «белкинскую» природу повестей: ведь они действительно искушают читателя своей простотой и предлагают себя рассматривать как «просто сказки и побасенки»;⁷⁶ но для Белинского это значило — «не художественные создания».

Однако когда четверть века спустя после этого отзыва Толстой захотел прочитать одну из повестей Белкина детям в Яснополянской школе, ожидая найти в этой повести именно то, что нашел в ней Белинский, — Толстому и нужны были «не художественные создания», — обнаружилась неожиданная для него картина: «После „Робинзона“ я попробовал Пушкина, именно „Гробовщика“; но без помощи они могли его рассказать еще меньше, чем „Робинзона“, и „Гробовщик“ показался им еще скучнее. Обращения к читателю, несерьезное отношение автора к лицам, шуточные характеристики, недосказанность — всё это до такой степени несообразно с их требованиями, что я окончательно отказался от Пушкина, повести которого мне прежде, по предположениям, казались самыми правильно построенными, простыми и потому понятными для народа».⁷⁷

Так самые простые, «по предположениям», повести не прошли проверки на простоту и безыскусственное восприятие. При подходе к ним со специальным критерием простоты они оказались сложно и даже изощрённо построены. Особенно выразительно то, что слушатели не могли рассказать повесть. Несколько раньше Толстой же в известной дневниковой записи (1853) определил интерес пушкинской прозы (в отношении к новому интересу собственной прозы) как «интерес событий»; впоследствии эта формула сделалась популярной и стала в ряд с такими эпитетами пушкинской прозы, как линейная, глагольная, долженствующими передать её простой динамически—событийный характер. Но в яснополянском опыте в восприятии пушкинской повести выделились такие её моменты, которые нарушают, во всяком случае осложняют, чисто фабульный интерес, «интерес событий»; выступила на первый план повествовательная игра, «капризность постройки»,⁷⁸ мешающая воспринять самую фабулу; впечатление оказалось отнюдь не линейным.

В 1919 г. «Повести Белкина» стали одним из объектов, на которых оттачивалась опоязовская поэтика, — в статье Б. Эйхенбаума «Болдинские побасенки Пушкина».⁷⁹ Б. Эйхенбаум принял как формулу Белинского, так и заключительную «мораль» «Домика в Коломне», для того чтобы снять вопрос о «смысле» и его истолковании: «ничего „выжать“ из этих повестей ему не удалось — философия не поместилась», — комментировал он Белинского. «Повести Белкина» как «побасенки», таким образом, понимались не как произведения с незначительным содержанием (такими они были для Белинского), а как такие произведения, где очевидно дело не в «содержании». Так понимаемые, «Повести Белкина» оказались выигранным материалом для выработки опоязовских принципов анализа произведения. Статья «Болдинские побасенки Пушкина» была написана почти одновременно с другой, программной статьёй Б. Эйхенбаума — о гоголевской «Шинели» — и представляет ей интересную параллель.⁸⁰ Тот же метод подхода к произведению демонстрируется здесь на другом по сво-

⁷⁵ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1953. С. 139.

⁷⁶ В этом духе о них отзывался и сам Пушкин: «сказки моего друга Ив. П. Белкина» (14, 209), «contes a dormir debout» (15, 1). Сам Пушкин охотно подчёркивал неприятный их характер.

⁷⁷ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 59.

⁷⁸ Там же (по поводу «Ночи перед Рождеством» Гоголя, которую также не приняла аудитория).

⁷⁹ Жизнь искусства. 1919. № 316–317, 318, 13–14 и 16 дек.

⁸⁰ Статья не перепечатывалась в сборниках Б. Эйхенбаума «Сквозь литературу» и «Литература»; можно пожалеть, что она не вошла как статья методологическая и принципиальная для исследователя в посмертный сборник Б. Эйхенбаума «О прозе». (Статья вошла в более поздний сборник Эйхенбаума «О литературе». М., 1987. — Примечание 2005 г.)

ему характеру материалу. Если в «Шинели» необходимо было преодолеть весомое «содержание», чтобы утвердить чистое построение сказа как художественную цель произведения, то в «Повестях Белкина» как бы нечего в этом отношении и преодолевать. Они не отягощены «идеями» и в этом качестве представляют для опоязовской аргументации, как своего рода «заумное слово», весьма показательный материал. Цель «Повестей Белкина», по Б. Эйхенбауму, всецело находится в литературной плоскости, эта цель – пародирование традиционных сюжетных схем. «Кому этого мало, кто скажет, что это – „только форма“, и будет упорно разыскивать „смысл жизни“ там, где его нет, тот пусть выводит мораль по способу самого Пушкина», – и Б. Эйхенбаум заключал свою статью последней строфой «Домика в Коломне».

Истолкованию («выжиманию») смысла Б. Эйхенбаум противопоставил композиционные наблюдения. Всё своё внимание он обратил на «движение новеллы», тщательно отличая его от движения самых событий в новелле. «Сюжет, очень простой и похожий больше на маленький анекдот, особым образом развёрнут». Наблюдение показало, что во всех повестях Белкина, так или иначе, это развёртывание, построение сюжета, «походка, поступь» новеллы⁸¹ не совпадает с поступью рассказываемых в новелле событий, с их прямым ходом, композиция не совпадает с фабулой (не подобное ли явление зафиксировала и толстовская критика «Гробовщика»?). «При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. „Выстрел“ можно вытянуть в одну прямую линию – история дуэли Сильвио с графом».⁸² В «Выстреле», «Метели», «Станционном смотрителе» очевидно несовпадение хода событий с тем, как они развёртываются, рассказываются. По—иному подобное несовпадение осуществляется в «Гробовщике»; процитируем то, что говорит Б. Эйхенбаум об этой повести.

В «Выстреле» и «Метели» композиционная задержка и остановка действия – «кажущаяся – на самом деле сюжет идёт прямо к своей развязке, и все события получают свое должное развитие. В „Гробовщике“ – иначе. Всё до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой, между тем как оказывается, что сами события именно на этом месте останавливаются, и повесть никуда дальше не идёт. Сон гробовщика служит мотивировкой для кажущегося движения. Повесть разрешается в ничто – не произошло ровно ничего, даже Трюхина не умерла. Получается нечто вроде каламбура – тут—то, верно, больше всего „ржал и бился“ Баратынский.»

«В „Гробовщике“ – игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает её, превращая рассказ в пародию».⁸³

Предлагаемая статья посвящается «Гробовщику», и в ходе разбора повести нам предстоит критически рассмотреть её понимание Б. Эйхенбаумом. Заметим, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума также имеет дело с двумя планами в пушкинских повестях, как и традиционное истолкование, но если для В. Узина, например, эти планы определяются как кора и ядро, как «голая фабула», «внешний покров событий» и «их внутренняя телеологическая связь», то для Б. Эйхенбаума это «простая фабула» и «сложное построение». Так, в линейной, фабульной, по репутации, пушкинской прозе для того и другого исследователя не фабула главное, но некий другой план, в который преобразуется фабула: «смысл жизни» для одного истолкователя, «конструкция» – для другого. Таким образом, эти исследования направлены на очень разные и даже прямо противоположные цели; методологически они, по—видимому, отрицают друг друга, и действительно, в своё время эти направле-

⁸¹ Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 166 (статья «Проблемы поэтики Пушкина», 1921, в которой развиты положения статьи «Болдинские побасенки Пушкина»).

⁸² Там же.

⁸³ Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. С. 167.

ния работы взаимно одно другое отрицали. Однако ведь смысл и конструкция противостоят друг другу в произведении лишь идеально; реально они образуют художественное единство. Так, очевидно, и в «Повестях Белкина». Так что композиционные наблюдения Б. Эйхенбаума не столь чужды, как это кажется, выяснению смысла бел—кинских повестей, как раз которого Б. Эйхенбаум за ними не признаёт; это выглядит парадоксом, но таков был парадокс русского формализма. Занимаясь «Гробовщиком», мы увидим, что в анализе противоречия, в которое здесь вступают фабула повести и её композиция, и открывается нам иными способами не выявленное значение повести. В то же время отсутствие установки на смысл сказывается на самых композиционных наблюдениях Б. Эйхенбаума; композиция в целом, самый её рисунок, определена, на наш взгляд, неверно.

Обратимся к «Гробовщику». Эту повесть чаще всего определяют как шутку или пародию. Но, очевидно, она не сводится к шутке или пародии, и они, очевидно, не представляют последней цели всего, что предпринято Пушкиным в этой повести. Это – то, что предпринято, и следует рассмотреть в подробностях. Это значит прежде всего – «прочитать» композицию «Гробовщика».

2

Главным событием повести является сон гробовщика с приходом мертвецов к нему на новоселье. Это, собственно, то, что в повести «происходит». Но происходит это, как оказывается, во сне, так что в итоге повести как раз ничего не происходит:

- Ой ли! – сказал обрадованный гробовщик.
- Вестимо так, – отвечала работница.
- Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей.

Если, таким образом, сходит на нет приключение Адрияна Прохорова, то значит ли это, что сама повесть Пушкина «разрешается в ничто», как о ней заключал Б. Эйхенбаум?

В критике чаще всего в духе сюжетного итога повести формулировался и её художественный итог. «И всё оказывается вздором, маревом, сном, и он мирно садится пить чай».⁸⁴ «Фантастический сюжет в последних строках начисто снимается мотивировкой сном».⁸⁵ «Простейший случай („Гробовщик“), когда все ужасы оказываются сном».⁸⁶

Однако наше итоговое впечатление по прочтении повести не столь «просто». Оно не определяется только эффектом развязки. Как и в других своих «Повестях Белкина», автор «Гробовщика» искушает читателя простой развязкой, в которой вместе с фантастическим приключением как будто демонстративно снимается вся таинственность и значительность рассказанной истории. Но мы говорили уже, что эта «белкинская» интенция, совершенно определённо присутствующая в повестях и внушающая отношение к ним как к «побасенкам», как бы вписана в их структуру вместе с образом простодушного автора Белкина и пушкинского значения повестей не покрывает. В данном случае «простейшая» развязка не покрывает всего предшествующего повествования с кульминационным событием сна. Функция самой развязки оказывается неоднозначной: в одном отношении – как чисто фабульный элемент, как голый конец, развязка всё упрощает, но как композиционный фактор она осложняет картину.

Повесть построена так, что развязка не просто снимает рассказанные события, но она заставляет на них оглянуться и развернуть их в обратном порядке: ведь герою приходится

⁸⁴ Владислав Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 69.

⁸⁵ Послесловие Д. Якубовича к «Повестям Белкина» (Л., 1936. С. 140).

⁸⁶ Замечание А. А. Ахматовой по поводу «игрушечных развязок» «Повестей Белкина» (А. Ахматова. О Пушкине. Л., 1977. С. 168).

утром (как мы увидим, не без усилия) возвращаться к реальности, и вместе с ним это делает повествование: явь от сна отделяется ретроспективно. В утреннем свете развязки события сна обращаются вспять, обнаруживая свою верхнюю границу, свою исходную точку. Тем самым прочитанная нами история ретроспективно членится надвое, и выясняется соотношение двух этих частей истории как яви и сна; событие жизни гробовщика членится на два различных по своей природе события.

На эту особенность внутреннего устройства повести наводит нас наблюдение Б. Эйхенбаума в цитированной статье 1919 г.: «сами события» именно там останавливаются, где главные события повести только начинаются, и как раз там, где действие принимает интенсивный характер, оно, как оказывается, не идёт. Можно возразить на это, что сон гробовщика идёт – как сон, что сон это тоже событие; можно вспомнить у Пушкина другие сны, многозначные и важные для действия (сны Татьяны, Отрепьева, Петруши Гринёва). Но в сравнении с этими знаменитыми снами сон гробовщика имеет свою интересную специфику; она и отразилась в наблюдении Б. Эйхенбаума. Сон Адрияна Прохорова образует не похожий на них сюжетный рисунок. Этот сон не чета тем вещим пушкинским снам: их значительность утверждается ходом действия, этот низводится в результате как «только сон». Формальное же отличие, от которого и зависит этот эффект, заключается в том, что сон идёт необъявленный, оказывается сном. Таков основной факт, определяющий структуру «Гробовщика».

Классические пушкинские сны всегда объявлены: И снится чудный сон Татьяне. Манифестируется и самый сон, и чудный его характер. «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое.». Подобным образом вводится и сон героини в «Метели»: «. бросилась на постель перед самым рассветом и задремала; но и тут ужасные мечтания поминутно её пробуждали».

Адрияну Прохорову тоже снится чудный сон. Но он не вводится подобными словами. Переход из реального действия в сонное не отмечен в рассказе, переход совершенно правдоподобно замаскирован и от читателя скрыт. «На дворе было ещё темно, как Адрияна разбудили». Так вводится сновидение. В естественно продолжающемся сюжете к гробовщику приходят покойники (по его приглашению, сделанному ещё наяву), как статуя Командора приходит по приглашению Дон Гуана, – и только утром повествование «возвращается к действительности», вместе с самим героем.

Этим как бы попятным ходом, накладывающимся на поступательную динамику сонных событий, и производится тот эффект превращения динамического развития как бы в статическую фигуру, который был зафиксирован Б. Эйхенбаумом как определяющая особенность построения «Гробовщика», его конструктивный принцип. События «останавливаются», т. е. они выключаются из реального ряда жизни гробовщика, который связывается в последних строках, минуя и как бы уничтожая сон.

Означает ли это, однако, что динамику кульминационных событий можно определить как ложное, кажущееся движение? У Б. Эйхенбаума эти характеристики методологически последовательны, но наше впечатление от повести с ними не соглашается. Дело в том, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума методологически исключал «материал», т. е. самую тему гробовщика и самую фабулу как таковую в её конкретности; рассматривалась чистая схема движения событий, вне того, что собственно «движется» в этих событиях, что снится и что не снится гробовщику. Приведём здесь цитату из книги, посвященной в 20-е годы критике «формального метода»; автор книги пишет об опоязовском понимании материала, согласно которому «материал должен быть абсолютно индифферентен»:

«Если бы смерть, именно как смерть, а не как безразличная сама по себе мотивировка отступления, входила бы в конструкцию произведения, то вся конструкция была бы совершенно иной. Смерть нельзя было бы заменить перестановкой глав. Фабула из безразличной

опоры для сюжетного развёртывания превратилась бы в самостоятельный и незаместимый элемент художественной конструкции».⁸⁷

Если бы самая фабула гробовщика, как она существует в пушкинской повести, рассматривалась бы в анализе Б. Эйхенбаума как «незаместимый элемент художественной конструкции», а эта последняя бы рассматривалась как небезразличная к наполняющему её «материалу» и теме, – то конструкция в целом выглядела бы иначе, нежели как она предстает в итоге у Б. Эйхенбаума. Конечно, анализ этот краток и не включает «подробностей». Однако «подробности» исключаются принципиально из самой конструкции, а поэтому и из анализа. Б. Эйхенбаум замечает, что «всё до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой». Что же именно здесь «завязывается»? Мы увидим, читая повесть, что завязывается здесь тот самый сюжетный парадокс, который так остро схватил и определил Б. Эйхенбаум, – завязывается в «материале», в «подробностях».

И не рассматривая по существу этой завязки (а она охватывает более половины текста «Гробовщика»), мы не получим ключа и к «конструкции». Почему повествование переходит в сон без отметки об этом и затем событие сна снимается как событие? Б. Эйхенбаум рассматривает самый этот эффект вне «материала», в котором он достигается: чистое, освобождённое от материала, движение фабулы, снимаемое обратным движением, – «ложное» движение, в итоге, как смысл и цель всего построения – пародийное самоуничтожение фабулы.

Однако, приняв во внимание («включив в конструкцию») всё то, что по существу в повести происходит, мы «прочитаем» иначе и самое построение, самую композицию повести. В построении «Гробовщика» можно рассмотреть иную фигуру; определим её формулой В. Виноградова – «семантический параллелизм».⁸⁸ Ретроспективно сон выключается из порядка событий жизни гробовщика, но этим он не просто снимается; он образует другой порядок событий, который не сочетается с первым, «дневным» порядком в одной и той же плоскости действия, но выключается из него как другой параллельный план гробовщического бытия.

«Эти два разных плана изображения сначала кажутся одним последовательно развивающимся клубком авторского повествования, хотя в них обоих повторяется одна и та же тема с некоторыми вариациями. Но потом оказывается, что они противопоставлены, как явь и бред, воспроизводящий в причудливых сочетаниях образы и впечатления яви». Автор, «не прерывая прямого развития фабулы», строит «последующие фантастические события как отголоски и отражения уже описанной действительности».⁸⁹

Непрерывный поток событий, единая фабула повести, таким образом, расчленяется как бы на фабулу яви и фабулу сна, которые в результате не связываются в единую линию действия. Не нуль фабулы в результате повести, но раздвоение фабулы и смысловое соотношение планов, «семантический параллелизм», «симметрия образов и тем»,⁹⁰ открывающаяся в сопоставлении дневного сюжета героя повести и его сонного видения.

Итак, линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения: такова формула композиции «Гробовщика». Но линейная фабула именно «оборачивается», это – «оказывается» (слово, без которого не может обойтись никто из пишущих о «Гробовщике»). В том—то и дело в этой повести, что «семантический параллелизм» дневного и сонного действия скрыт в поступательном движении фабулы, два плана действия сведены на одну повествовательную плоскость, два ряда образов следуют в линию, в ряд.

⁸⁷ П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 148.

⁸⁸ В. В. Виноградов. Стилль Пушкина. М., 1941. С. 462.

⁸⁹ Там же. С. 461–462, 463.

⁹⁰ Там же. С. 461.

В. Виноградов по поводу одного эпизода (речь Адрияна после пирушки у немца) рассматривает, что означает он «в прямом фабульном движении повести» и как его можно понимать «в общей композиции повести, в аспекте её скрытой семантики».⁹¹ Эта коллизия прямого фабульного движения и композиции, которою оно «оборачивается», и работает в повести как её «конструктивный принцип». Б. Эйхенбаум первый определил значение этой коллизии «простой фабулы» и «сложного построения» для «Повестей Белкина» и зафиксировал особенность её проявления в «Гробовщике». Но Б. Эйхенбаум не искал «скрытой семантики» в этих особенностях построения, для него само по себе построение как таковое и было семантикой; картина построения оказывалась, однако, от этого плоскостной и смешённой относительно композиции пушкинского «Гробовщика».

Какова же семантика этой композиции? О чём рассказывает повесть, так построенная, если не согласиться, что она «разрешается в ничто»? Заметим, что видимое прямое движение повести возникает из постепенного совмещения и смешения «внешнего» и «внутреннего» плана существования её героя; повествование словно теряет грань между явью и сном, реальностью и фантастикой, действительностью героя и его сонным сознанием. Читая «Гробовщика», мы видим, как постепенно это сплошное реально—фантастическое действие повести растёт из её «материала», реализует тему существования Адрияна Прохорова; в этом словно теряющем грань сюжете и вскрывается «скрытая семантика» жизни гробовщика, ему самому неведомая. Тот «узел» действия, каким является сон, завязан и постепенно затянут в «завязке» (первая и большая часть повести).

3

«Просвещённый читатель ведаёт, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми весёлыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриян Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив».

Традиционно с образом гробовщика в литературе связана остроумная тема. Н. Я. Берковский по поводу пушкинского «Гробовщика» цитировал из «Хозяйки» Достоевского: «В нижнем этаже жил бедный гробовщик. Миновав его остроумную мастерскую, Ордын...».⁹² «Остроумно» положение гробовщика между живым и мёртвым миром, двусмысленно смешанными в его профессии и роли среди людей.

Остроумие темы играет контрастами – оксюморонами живого и мёртвого и вокруг пушкинского Адрияна с первой же фразы повести. Однако повествователь противопоставляет его классическим литературным могильщикам, выведенным «людьми весёлыми и шутливыми», – прежде всего шекспировскому могильщику, весёлость которого обсуждается Гамлетом и Горацио: «Гамлет. Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поёт, роя могилу? Горацио. Привычка превратила это для него в самое простое дело. Гамлет. Так всегда: рука, которая мало трудится, всего чувствительнее». Однако затем, вступив в разговор с этим малым, Гамлет убеждается, что с ним надо «говорить осмотрительно, а не то мы погибнем от двусмысленности», и произносит свою знаменитую фразу о том, что все стали настолько остры, что мужик наступает дворянину на пятки. Принц и могильщик состязаются как равноправные партнёры в философском остроумии, обоснованном у одного из них с интеллектуального верха, а у другого – с народного низа. Могильщики у Шекспира и Валь-

⁹¹ Там же. С. 568.

⁹² Н. Я. Берковский. Статьи о литературе. М., 1962. С. 312.

тера Скотта⁹³ остроумны функционально: остроумие темы непосредственно выражается в том, что они даны людьми весёлыми и шутливыми.

Пушкин хорошо знал этот шекспировский эффект, он очевиден в «Пире во время чумы», написанном в Болдине после «Гробовщика». В «Гробовщике», однако, Пушкин не просто не пользуется этим эффектом, но открыто и нарочито (эффектно) «снимает» его в экспозиции повести, объясняя читателю своего героя.

Надо заметить также следующее. Рукопись «Гробовщика» помечена 9 сентября, и этого же числа в письмах Пушкина Н. Н. Гончаровой и Плетнёву появляются первые упоминания о холере и карантине. Холера при этом сразу трактуется как остроумный предмет: «*Nous avons dans nos environs la Cholera morbus (une tres jolie personne)*» (14, 111). «Гробовщик» возникает на фоне холеры, и, очевидно, тема повести связана с этим событием, так как прототип её героя – реальный гробовщик Адриян с Никитской – упоминается в более позднем письме невесте (4 ноября) по поводу московской эпидемии (14, 120). Но Адриян с Никитской в повести «Гробовщик» выведен в самой будничной обстановке, никакой холеры здесь нет. Пушкину не нужен здесь эффект, который можно извлечь из фигуры гробовщика во время холеры⁹⁴ и который ярко выразился в наблюдениях В. Ф. Одоевского в эпидемию следующего, 1831 года: «...на улицах гробовые дроги и на них весёлые лица гробовщиков, считающих деньги на гробовых подушках, всё это было Вальтер—Скоттов роман в лицах...».⁹⁵ Уже после смерти Пушкина В. Ф. Одоевский начал цикл повестей «Записки гробовщика» (не осуществлённый полностью), написанных с точки зрения гробовщика—философа, наблюдателя человеческой жизни в «решительные минуты нашего существования».⁹⁶

Пушкинский гробовщик представлен читателю как «оппозиция» остроумным гробовщикам у Шекспира и Вальтера Скотта. Но оппозиция эта в том состоит, что как раз снимается традиционная для темы гробовщика оппозиция («сия противоположность»). Автор отказывается от романтического контраста, а вместо него предлагает характер, напоминающий о классических единствах.⁹⁷ В самом деле, вспомним пушкинское рассуждение о лицах у Шекспира и Мольера: не представляет ли Прохоров, нрав которого «совершенно соответствовал мрачному его ремеслу», уклонение от шекспировского способа характеристики (которому он прямо противопоставлен) к мольеровскому («скупой скуп – и только»)? Но «монотония» Адрияна Прохорова просто мотивирована эмпирическим правдоподобием: «Из уважения к истине.» (в черновом варианте: «. ибо сия повесть не вымышленная.» – 8, 626). Монотония пушкинского гробовщика не является «сущностью» или «принципом» его характера («молье—ровский» тип), она ничего не «означает», а просто у этого гробовщика оказался характер, соответствующий ремеслу, и повествователь поэтому «принуждён» отступить от литературной традиции. Но в плане пушкинской повести эта личная «случайность» приобретает значение важнейшей черты; на ней строится, можно сказать, ситуация повести, ею перераспределяются традиционные для темы остроумные контрасты.

Что же означает на уровне авторского замысла (если его прочитать за мотивировкой повествователя) эта фигура противопоставления «нашего» гробовщика шекспировскому? То, прежде всего, что объективное остроумие темы полностью отчуждается от самого гробовщика. У Шекспира могильщик сам – субъект философского юмора, который содержит в

⁹³ Герой «Ламмермурской невесты», заказывающий похороны, находит «философские рассуждения могильщика очень забавными».

⁹⁴ Хотя в письме невесте 4 ноября подобный эффект играет: «Это хорошо для вашего соседа Адрияна, дела которого должны идти прекрасно. Но Наталья Ивановна, но вы...» (14, 120).

⁹⁵ П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Т. 1. Ч. 2. М., 1913. С. 138.

⁹⁶ Альманах на 1838 год. СПб., 1838. С. 229.

⁹⁷ Замечание голландского исследователя «Повестей Белкина» (Jan van der Eng. Les recits de Belkin. Analogie des precedes de construction // The Tales of Belkin by A. S. Puskin. The Hague, Mouton, 1968. P. 35).

себе его тема; пушкинский гробовщик совсем не остроумен. Но тем более остроумен рассказ о нем и повествователь, ведущий рассказ; так, юмор повествователя очень активен в этом самом пассаже о характере героя, как и в следующей затем фразе: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей. или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а иногда и удовольствие) в них нуждаться». Эту последнюю черту шекспировский могильщик «остроумно» заметил бы сам; но в пушкинском повествовании весь юмор, играющий в этой фразе, принадлежит рассказчику, не принадлежа нисколько герою. «Несерьезное отношение автора к лицам», смутившее в «Гробовщике» Толстого, оттого и разыгрывается здесь до такой степени, что в обратной пропорции к нему находится полное отсутствие остроумного сознания своего положения у Адрияна Прохорова. Остроумная тема в повести этим не снимается; но сам гробовщик никак не является субъектом, а только объектом остроумного повествования.

Правда, и этой мрачной задумчивости героя можно было бы дать высокое и значительное истолкование (в духе соответствия эпиграфу к повести из Державина). «Итак, Адриан, сидя под окном и выпивая седьмую чашку чаю, по своему обыкновению был погружён в печальные размышления». Но выясняется, что думал он не о «сидинах дряхлеющей вселенной», а о «неминуемых расходах». ⁹⁸ Так, снимая традиционный контраст («сию противоположность») между мрачным занятием и остроумным характером и утвердив «монотонию», автор затем из неё извлекает иного рода контрасты – между печальными размышлениями гробовщика и их содержанием.

«Сии размышления были прерваны нечаянно тремя фран—масонскими ударами в дверь». В черновике вначале было: «тремя тихими ударами» (8, 627). Это пример того, как Пушкин усиливал остроумную окраску текста вокруг печальных размышлений своего героя. Определение «фран—масонскими», конечно, принадлежит остроумному повествователю. Оно при этом имеет отношение к самой сути рассказываемого: с ним в повесть входит цеховое товарищество в лице сапожника Готлиба Шульца, который «вошел в комнату и с весёлым видом приблизился к гробовщику». Этим новым контрастом характеры персонажей элементарно приравниваются характеру их профессий: весёлый нрав сапожника—немца так же «совершенно соответствует» в этой ситуации «нормальному», мирному его ремеслу. В то же время эти контрастные персонажи совершенно равны как собратья—ремесленники. На основе этого равенства гробовщик и сапожник ведут профессиональный (поистине «фран—масонский») разговор о выгодах и невыгодах того и другого ремесла:

«Каково торгует ваша милость?» – спросил Адриан. – «Э—хе—хе, – отвечал Шульц, – и так и сям. Пожаловаться не могу. Хоть конечно мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдётся, а мёртвый без гроба не живёт»⁹⁹. – «Сущая правда, – заметил Адриан; – однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берёт себе гроб».

Перед нами своего рода уравнение, составленное из двух контрастирующих друг другу реплик (аргументы сапожника и гробовщика), каждая из которых в свою очередь строится на контрасте; но все эти «оппозиции» полностью уравновешены.

Можно заметить при этом, что оба партнёра, в сущности, говорят то же самое: содержание их доводов не меняется, но меняется выражение и тем самым реальное значение тех же фактов (плюс или минус) с точки зрения сапожника или гробовщика. Результатом является симметрическая картина выгоды и невыгоды с той и другой стороны, профессиональ-

⁹⁸ В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 31.

⁹⁹ Первоначально в черновике: «Живой бывает без сапог, а мёртвый без гроба не обойдется. Мы же все смертные» (8, 628). Переправляя, Пушкин вводит оксюморон («мёртвый. живёт») и снимает неуместную в этой повести философическую сентенцию.

ное равновесие, которое держится на равновесии живого и мёртвого клиента: последний для гробовщика такой же живой.

В этом факте самом по себе и заключается неожиданное остроумие неостроумного Адрияна в этом разговоре. Мрачный Адриан и весёлый Готлиб Шульц одинаково остроумно смешивают в своих репликах жизнь со смертью. Оба каламбурят независимо от своих личных особенностей и характеров. Адриан не становится от этого похож на остроумных гробокопателей у Шекспира и Вальтера Скотта. Остроумен не сам Адриан и в этой беседе с Шульцем – «остроумно» его положение между живыми коллегами и мёртвыми заказчиками, которые как—то смешиваются для него в единый ряд его жизни. Мы увидим, что этот единый ряд в развитии действия повести и превратится в единый фабульный ряд реальных и фантастических фактов. В каламбурах сапожника и гробовщика и завязывается тот «каламбур» пушкинской повести, о котором писал Б. Эйхенбаум. Этот профессиональный обмен мнениями есть истинная завязка «Гробовщика» (экспозиция увенчана «печальными размышлениями» героя), ибо в способе выражения, к которому прибегают беседующие, скрывается завязь и будущего сюжетного парадокса повести.

В беседе с Шульцем отношения гробовщика с миром (с двумя мирами, между которыми он находится) «остроумно» сбалансированы; это своего рода гармонический момент в повести (запечатленный собственноручным рисунком Пушкина), точка равновесия, которое дальнейшим ходом действия будет нарушено. Но уже в экспозиции накопились контрасты, скрыто работающие на это будущее нарушение. «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвёртый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом». В рукописи вначале пожитки были взвалены «на дрожки без рессор» (8, 624); оксюморон гробовщического быта, таким образом, был введён в первую же фразу повести. Но эта первая фраза звучит спокойно—повествовательно, таящийся в ней контраст подаётся как будто с точки зрения самого героя, для которого никакого контраста нет в пожитках на похоронных дрогах. Однако тут же неравновесие обнаруживается во внутреннем мире героя: «Приближаясь к жёлтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось».

В. Узин отметил здесь достаточно сложную для героя повести психологию: «Это отсутствие радости удивляет самого Прохорова».¹⁰⁰ В самом деле, это первое углубление во внутренний мир героя (таких углублений, соответственно натуре героя, в повести немного, но зато сама повесть незаметно для читателя в своей кульминационной части перемещается в его «внутренний мир») задаёт читателю, как и самому герою, вопрос, который заглаживается ходом повествования, но не устраняется им и скрыто присутствует в «остроумных» подробностях описания жизни гробовщика. В. Узин видит в этом беспричинном и удивительном для самого героя отсутствии радости первоисточник будущего его сновидения.¹⁰¹

Домик, которому не радуется гробовщик, нарочито весёлого цвета – жёлтый. Цветовая гамма повести небогата, и чёрный цвет в ней не назван ни разу, тем не менее этот неназванный цвет профессии в соединении с угрюмостью героя является фоном, на котором активным контрастом играют вспыхивающие несколько раз жёлтый, красный, светло—зелёный – в частности, помимо жёлтого домика, «жёлтые шляпки и красные башмаки», которые надевают дочери Адрияна, отправляясь с ним вместе в гости. Яркие краски функционально подобны остроумной окраске повествования вокруг героя повести: они также ему недоступны и тоже активно его изолируют в человеческом мире. И сами дочери Адрияна,

¹⁰⁰ В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 37.

¹⁰¹ Там же. С. 39.

надевшие жёлтые шляпки и красные башмаки, составляют в повести своему отцу неявную, но ощущаемую «оппозицию». Дочери упоминаются почти всякий раз в таком контексте, что Адриан их бранит, журит, опасается (в сонном сюжете): «Не ходят ли любовники к моим дурам?» – а они со своей стороны составляют ему контраст ярким цветом своей одежды в праздничный день. Только в последней фразе обрадованного гробовщика и повести («Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей») как будто снимается это неявное противоречие, проходящее через текст.

Наконец, «печальные размышления» в новом жёлтом домике представляют собой наибольшее неравновесие внутри достигнутого жизненного равновесия гробовщика, воплощённого в этом самом домике. «Он надеялся выместить убыток на старой купчихе Трюхиной, которая уже около года находилась при смерти. Но Трюхина умирала на Разгуляе, и Прохоров боялся, чтоб её наследники, несмотря на своё обещание, не поленились послать за ним в такую даль и не сторговались бы с ближайшим подрядчиком».

Мы застаём героя повести в момент исполнения его давней мечты. Но это исполнение желаний – неполное, ибо переселяется гробовщик, оставляя на прежнем месте заботу, неразрешившуюся проблему; подчеркнуто, как затянулось её разрешение: «около года находилась при смерти», но так и не умерла за этот значительный срок до отъезда Прохорова. Так, прошлое не завершено, и самыми первыми мыслями на новом месте он связан со старым местом. Всё реальное действие повести происходит на небольшом пространстве, обозначенном словами Готлиба Шульца: «... живу от вас через улицу, в этом домике, что против ваших окошек». Но этому реальному короткому пространству противоречит в плане «скрытой семантики» существования Прохорова обширное пространство между Никитской и Разгуляем (такая даль!), к которому он прикован мыслями: оно и реализуется в дальнейшем как пространство, в котором протекает сонная фабула.

Итак, уже в экспозиции накапливается «скрытая семантика», которая будет вскрываться ходом событий.

4

Если, таким образом, в беседе с Готлибом Шульцем отношения Адриана Прохорова с живыми и мёртвыми «остроумно» уравновешены – исходное положение повести, изображающее жизненное равновесие гробовщика, то в дальнейшем по собственной внутренней логике этого остроумия повесть идёт к нарушению этого равновесия и границы этого и иного мира, действительности и сонного бреда. Когда на серебряной свадьбе у Шульца пьют «за здоровье тех, на которых мы работаем», гробовщику предлагают пить «за здоровье своих мертвецов». «Все захохотали, но гробовщик почёл себя обиженным и нахмурился. Никто того не заметил.» Никто не заметил грани, что начала ему открываться в этом фатальном остроумии самого его равного во всех отношениях положения среди таких же честных профессионалов. Та самая логика, что соединяет всякого мастера с его клиентурой и всех их друг с другом, как взаимных клиентов друг друга, образуя прочную внутреннюю связь человеческого мира («Гости начали друг другу кланяться, портной сапожнику, сапожник портному, булочник им обоим, все булочнику и так далее»), гробовщика объединяет с потусторонним миром. Тост, обращённый к нему «среди сих взаимных поклонов», выводит его из круговой поруки естественных человеческих связей; неожиданно гробовщик из них выпадает.

С тостом к нему обращается персонаж, представленный так: «Из русских чиновников был один буточник, чухонец Юрко...». Этой «забавной»¹⁰² характеристикой Юрко отделён от немцев, но и от русского гробовщика (национальное противопоставление начинает приобретать значение в этом эпизоде). Особая роль Юрки и проявляется в том, что его остро-

¹⁰² Так о ней отзывалась «Северная пчела» (1831. № 288, 18 дек.).

умное слово вскрывает перед умственным взором гробовщика «скрытую семантику» его положения (заметим, что тост Юрки настигает Адрияна как раз в тот момент, когда он «пил с усердием и до того развеселился, что сам предложил какой—то шуточный тост»).

Про Юрку рассказывается, что немцам, живущим около Никитских ворот, случалось ночевать у него с воскресенья на понедельник; в конце же пирушки гости «под руки отвели Юрку в его бутку, наблюдая в сем случае русскую пословицу: долг платежом красен». Эти как будто бы самодовлеющие подробности служат, однако, развитию темы. Ведь это взаимодействие буточника и ремесленников есть тоже иллюстрация той живой связи присутствующих друг с другом, которая выразилась в их взаимных поклонах и из которой вдруг сейчас выпадает Прохоров.

В монологе после пирушки его сознание уясняет открывшуюся грань и затем – в обращении к мертвецам – переходит её. «Что ж это, в самом деле, – рассуждал он вслух, – чем ремесло мое нечестнее прочих?» (вот оно, пошатнувшееся равновесие беседы с Готлибом Шульцем); «. разве гробовщик брат палачу?» (палач – человек за гранью нормального общества, человек вне людей¹⁰³); «. чему смеются басурмане? разве гробовщик гаер святочный?» – В уме его вскрываются контрасты, которые совмещает в себе его фигура: «брат палачу» и «гаер святочный» (карнавальная фигура), чёрный мрак и весёлое шутовство, которое так же оказывается сопутствующим ему, как могильщикам у Шекспира, – но только не собственное его профессионально—самосознательное философское шутовство, а некий объективный юмор, сопровождающий присутствие гробовщика среди живых людей. Сознание гробовщика выходит из равновесия, выражением чего является сам этот патетический монолог с риторическими вопросами (ср. обычное: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей.» – и здесь: «. рассуждал он вслух»), напоминающий даже своим построением знаменитый монолог Шейлока как раз из Шекспира («. разве у жида нет глаз?» и т. д.). Собственное бытие оказывается под вопросом, а за вопросами следует обращение к «моим благодетелям», к потустороннему миру.¹⁰⁴

Реализуя предложенный ему на пирушке тост, гробовщик приглашает на новоселье «тех, на которых работаю: мертвецов православных» – вместо живых «басурман». Так заостряется еще одна оппозиция – национально—вероисповедальная.¹⁰⁵ Тема немца была введена уже при первом явлении Шульца: «Дверь отворилась, и человек, в котором с первого взгляду можно было узнать немца ремесленника. сказал он тем русским наречием, которое мы без смеха доньше слышать не можем...». Здесь в этом «мы» повествователь скрыто объединяется со своим унылым русским героем в чувстве превосходства (выражаемого смехом, так вообще не свойственным Прохорову), над тем, кого ниже герой назовет «басурманом». Хотя, однако, это различие отмечено и обыграно,¹⁰⁶ оно не заострено в оппозицию. В беседе с Шульцем и на пирушке до рокового тоста национально—амбивалентного Юрки (русский—чухонец) немцы и Прохоров составляют профессиональное единство и

¹⁰³ В том же 1830 г. Пушкин писал в газетной заметке о «Записках Самсона, парижского палача»: «Посмотрим, что есть общего между им и людьми живыми? На каком зверином рёве объяснит он свои мысли?» (11, 94).

¹⁰⁴ Работница, говорящая Адрияну: «Перекрестись! Созывать мёртвых на новоселье! Экая страсть!» – соответствует Лепорелло рядом с Дон Гуаном, обратившимся с приглашением к статуе Командора.

¹⁰⁵ Можно видеть по рукописи, как она в работе над текстом оформляется и заостряется. Первоначальный вариант: «Ан созову я свою братью гробокопателей да тех, на которых работаю: мертвецов моих благодетелей» (8, 631). Первоначально, следовательно, предполагалось совместное приглашение гробовщиков и мертвецов, что не давало той полноты изоляции героя повести в человеческом мире и объединения с миром покойников; и также не сразу было найдено принципиальное для героя в этот момент «мертвецов православных». Процесс выработки окончательного текста «Гробовщика» в значительной мере заключался у Пушкина в выработке контрастов, участвующих в ситуации повести (это можно видеть и на других подобных примерах).

¹⁰⁶ Обратим внимание и на такие различия: «Не стану описывать ни русского кафтана Адрияна Прохорова, ни европейского наряда Акули—ны и Дарьи...». Эти подробности входят в систему неявного размежевания между Прохоровым и его дочерьми и способствуют изоляции в повести русского во всех отношениях гробовщика.

даже «франмасонское» братство. После пирушки, однако, гробовщик себя чувствует ближе к неживым благодетелям, нежели к коллегам, которые над ним смеются: «чему смеются басурмане?». «Своими людьми» становятся мертвецы, в противоположность тем, с кем он в жизни объединён как со своими. Здесь и приобретает значение различие национальное, заостряющееся в принципиальную оппозицию по вероисповеданию: мертвецы свои как «православные» (однако работница возражает на обращение к ним как на святотатство: «Перекрестись!»), коллеги чужие как «басурмане». В переключении действия из фабулы яви в фабулу сна это новое противопоставление выполняет важную роль.

Обращение к мёртвым реализует в поколебленном выпивкой и обидой¹⁰⁷ уме гробовщика метафору его существования и открывает границу в мир сонной фантастики. С этой границы рассказ переходит в плоскость сознания Адрияна и дальше идет «во сне», оставаясь по видимости все тем же «прямым» рассказом.

5

«На дворе было ещё темно, как Адрияна разбудили. Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь, и нарочный от её приказчика прискакал к Адриану верхом с этим известием».

Как замечает голландский автор статьи о «Гробовщике» Ван Холк, отметки о времени действия, относящие настоящий момент к независимой временной перспективе (день – ночь – день), особенно часты в началах и концах абзацев «Гробовщика».¹⁰⁸ Например, на стыке двух предшествующих сейчас цитируемому абзацев даны указания о времени окончания пирушки: «. и уже благовестили к вечерне, когда встали из—за стола.

Гости разошлись поздно.».

Следующий после сна абзац – пробуждение – начинается: «Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик».

«На дворе было ещё темно» – естественно включается в этот единый временной ряд. Читатель не знает, что здесь начинается сновидение со своим, как окажется, иным отсчётом времени. И тот, кто читает «Гробовщика» впервые, действительно не подозревает пока, что здесь начинается совершенно другое событие и другой временной ряд. Открывшиеся события сна излагаются объективно—повествовательно, без какого—либо намёка на субъективность этого, как окажется, марева.

В этой полнейшей объективности повествования, однако, заключено нечто новое по сравнению с рассказом до этого момента. Ведь до этого повествование было довольно «субъективным», т. е. в нём очень заметна была субъективность повествователя. Но столь активный и знающий повествователь в этот момент перехода в сонную фабулу «исчезает», «не знает», что это начался сон. Объективность повествования сонных событий поэтому отделяется на фоне предшествующего объективно—субъективного повествования как более строгая и как бы подчеркнутая объективность. В. Виноградов заметил, что «направление и степень наклона повествования к точке зрения гробовщика различны в передаче быта и фантастики сна. Ироническая отрешённость „образа автора“ от изображаемой действительности, паутина литературных намёков, облегаяющих повествование о жизни гробовщика и немцев—ремесленников, – все эти особенности стиля затенены и ослаблены во второй части повести, в изложении картин сна (который, впрочем, только в эпилоге назван сном)».¹⁰⁹

¹⁰⁷ «Гробовщик пришёл домой пьян и сердит». Обратим внимание на это двойное обоснование. Критики, считающие, что фантастический эпизод начисто снимается, ибо герой был «просто пьян», забывают о второй мотивировке, показывающей, что он был не «просто» пьян. Органическая двойственность всей структуры повести, в частности двойственность «несерьёзного» и «серьёзного» обоснования того, что в ней происходит, проявляется также и в этой мотивировке.

¹⁰⁸ The Tales of Belkin by A. S. Puskin. P. 94.

¹⁰⁹ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. С. 463.

Вспомним ещё раз остроумные замечания повествователя: «. или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а иногда и удовольствие) в них нуждаться». Эти мотивы жизни гробовщика реализуются в его хлопотах вокруг похорон Трюхиной; изображаются как раз такие факты, но прежний юмор повествователя погашен в этом изображении, рассказывается с большим «наклоном повествования» к точке зрения гробовщика. Повествовательная игра, в которой сказывалось живое присутствие повествователя, «затенена и ослаблена» в этой картине похорон Трюхиной. Вся эта картина вполне реальна: так и было бы в точности, если бы Трюхина умерла. Но оголённость рассказа от уже привычной нам в этой повести живой субъективности рассказчика словно сообщает призрачное освещение всему рассказываемому. Так стилистически сонная действительность сразу же отличается от реальной, в то время как потерявшее черту повествование ещё между ними не различает.

Вспомним также и сопоставим: «. уже около года находилась при смерти» – и: «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь». Стилистику сна, отличающуюся от стилистики яви гробовщика, мы можем почувствовать в этом сопоставлении. То, что так застоялось в жизни героя, чудесно сразу же разрешается. В этом сопоставлении несомненно взаимодействуют, хотя и удалённые друг от друга в тексте, несовершенный и совершенный вид глагола, причем совершенный вид во втором случае скрыто обозначает тот композиционный раздел, который потерян в повествовании. Совершенный вид означает конец затянувшегося состояния, подлинное событие; в этом отношении сонная фабула сразу же отличается от бессобытийной яви гробовщика. Событие это возможное и реально изображённое, но оно в то же время выпадит как какое—то волшебное, сказочное событие: «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь». Ведь оно означает полное исполнение желаний гробовщика. Вспомним также его опасение, как бы «не поленились послать за ним в такую даль». Но сейчас за ним прискакали верхом: величина пространства, которая так чувствовалась в его печальных размышлениях как труднопреодолимое препятствие, здесь преодолевается со сказочной лёгкостью. Д. С. Лихачёв, говоря о малом сопротивлении материальной среды в волшебной сказке, уподобляет её пространство пространству сна.¹¹⁰ Мы еще не знаем, что это сон, читая про совершившуюся кончину Трюхиной, но уже мы находимся вместе с героем повести в пространстве сна. Повествовательная среда этих новых событий словно разрежена по сравнению с повествованием яви.

Сновидение не объявлено, кончина Трюхиной и последующие хлопоты Адрияна в линейном сюжете повести продолжают события предыдущего вечера. Но действие нечувствительно переходит в иной стилистический план.¹¹¹ Уже кончина Трюхиной – идеальное событие, осуществившаяся в сонном воображении мечта Адрияна; это событие составляет одну действительность, как читатель увидит, не с событиями предыдущего вечера, а с визитом покойников; и вместе с ним, событием невозможным и фантастическим, возможная и реально показанная кончина Трюхиной соотносится с жизнью гробовщика как её идеальное повторение, реализованная метафора, – соотносится по типу «семантического параллелизма». Смерть Трюхиной не продолжает события предыдущего вечера, но открывает новый самостоятельный ряд событий, воспроизводящих заново действительность гробовщика в плане её «скрытой семантики». Выше мы формулировали эту основную особенность пуш-

¹¹⁰ Д. Лихачёв. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 81.

¹¹¹ У Г. К. Честертон есть остроумное замечание об однородности сонных событий: «Ведь сон может начаться Страшным судом и кончиться чаепитием, но Суд будет обыденным, как чай, а чай – страшным, как Суд» (Г. К. Честертон. Чарльз Диккенс. М., 1982. С. 111). Так и в стилистике сновидения гробовщика – стилистически однородны возможные и фантастические события: прозаическая картина хлопот вокруг умершей купчихи отсвечивает какой—то призрачностью, а явление покойников (своего рода Страшный суд в сновидении Адрияна) происходит обыденно. Страшный же суд во сне обернётся затем чаепитием наяву.

кинского «Гробовщика»: линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения. Событием повести, собственно, и является это сопоставление явного и неявного планов жизни гробовщика, реализация его жизни в плане инобытия, затем снимаемая в развязке.

Но в эмпирическом ходе повествования нелинейная фигура построения повести скрыта, семантическое пространство повести предстает линейно, как непрерывное время. Время во сне «реально» отсчитывается от пирушки у немца, и Адриан проживает за ночь лишние сутки: «Целый день разъезжал с Разгуляя к Никитским воротам и обратно; к вечеру всё сладил и пошёл домой пешком, отпустив своего извозчика». Пространство мыслей гробовщика реализуется как пространство сна, не имеющее здесь той инерции, которой оно обладает в его мыслях наяву («такая даль»): и нарочный от покойной, и сам Адриан пересекают его не раз туда и обратно. Преодоление этого большого пространства во сне заполняет лишнее время, которое маскирует сон, покрывая иной пространственно—временной план, в котором уже протекает действие.

«Целый день разъезжал. к вечеру всё сладил и пошёл домой пешком.» Переход от несовершенного глагольного действия к совершенному хотя и не имеет здесь того значения по отношению к плану повести в целом, как в примере, выше разобранным, означает и в этом случае композиционный раздел – внутри самой фабулы сна. Здесь начинается переход ко второй её, фантастической части. Ибо сон гробовщика сам по себе имеет двойственное членение; он ведь не начинается сразу осуществлением фантастического приглашения мертвецов на пир. Сон начинается издалека, он лишь исподволь переходит в фантастику; лишь с появлением мертвецов мы впервые догадываемся, что это сон. Посередине сна, таким образом, обнаруживается впервые самая грань между явью и сном, что была потеряна при его начале. Так оказываются сдвинуты в повествовании естественные границы. Для героя граница сдвинута ещё наяву, в его фантастическом обращении к мёртвым, с которыми он в своем поколебленном самочувствии объединяется как со своими людьми, отворачиваясь от мира живых. Пушкинское же повествование объединяется с этим утратившим равновесие самочувствием героя и его непосредственно таким образом проявляет.

Итак, сон Адриана Прохорова сам по себе имеет определенную композицию. Непосредственно следуя за фантастическим приглашением, сон не сразу реализует его; вначале реализуется чаяние смерти Трюхиной ещё из экспозиции повести, и таким образом фантастическое новоселье в сонном сюжете следует за долгожданными похоронами купчихи. В явном сюжете две эти темы разобщены и как будто прямо не связаны; в сонном сюжете они образуют последовательную связь. В этом связывании разрозненных мотивов дневного существования и проявляется «необыкновенная для бодрствующего Прохорова синтетическая способность»,¹¹² отличающая его сновидение. Ибо смерть Трюхиной и явление мертвецов в новом действии связаны не эмпирически, но «синтетически», второе событие не просто следует за первым, но обусловлено им. Реализация фантастического пожелания Прохорова – «попировать» со своими заказчиками и тем отпраздновать своё профессиональное самоутверждение назло веселым коллегам – «басурманам» – оказывается обусловлена (в плане скрытой семантики, в котором развёртывается сонное действие) осуществлением другого его желания – чтобы Трюхина кончила наконец умирать. Праздник гробовщика обусловлен смертью живого человека, а пожелание мертвецам здоровья (тост, предложенный Адриану Юркой и породивший идею пира покойников) есть пожелание смерти живым. Такова скрытая семантика существования гробовщика, в выявлении которой в видении Адриана главная роль принадлежит купчихе Трюхиной. В. Узин назвал ее пиковой дамой Прохорова.¹¹³ Она действительно исполняет его желание, но в этом обнаруживает «тайную недоб-

¹¹² В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 33.

¹¹³ Там же. С. 43.

рожелательность». Полное исполнение желаний оказывается не полным удовлетворением, но ужасом, и гробовщик наутро обрадован, что Трюхина не умерла (что это был только сон).

Явившиеся к Адрияну покойники ведут себя как действительно «своё общество» для хозяина дома: «Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями...». Но он узнаёт их «с ужасом». Эта естественная реакция – как если бы это происходило наяву – не соответствует логике сна.

Три фигуры выделены в обществе мёртвых; две из них «синтетически» соотносятся с дневными мыслями и разговорами Ад—рияна: отставной бригадир и бедняк, «недавно даром похороненный», который и здесь стыдится своего рубища (тот самый «нищий мертвец», что «даром берёт себе гроб», из остроумной беседы с Готлибом Шульцем). Но наиболее выделенной фигурой (имя, отчество, фамилия и дата похорон) является персонаж, которому прямо ничто до этого не соответствует в повести: «„Ты не узнал меня, Прохоров, – сказал скелет. – Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому, в 1799 году, ты продал первый свой гроб – и ещё сосновый за дубовый?“ С сим словом мертвец простёр ему костяные объятия – но Адриян, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Пётр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался».

«Мертвецы православные» поднимаются, чтобы приветствовать Адрияна. Костяные объятия отставного сержанта – высшая точка этих приветствий. При этом напоминание о первом гробе, «сосновом за дубовый» (о первом обмане, с которого, таким образом, начинался путь, приведший к приобретению жёлтого домика), звучит в словах Курилкина неумышленным упрёком, лишь пришедшимся к слову. По всему судя, Курилкин не для того явился, чтобы сделать этот упрёк. Тем не менее он несомненно явился из «подсознания» гробовщика, как его оттеснённая совесть. Вообще сновидение Прохорова по отношению к явному плану его бытия есть неявное самосознание. Нам вспоминается здесь одна параллель из русской литературы после Пушкина – параллель, которая нам показывает, как всходили незаметные пушкинские посевы в нашей литературе, как разрастались и раскрывались в ней зёрна, словно бы скрыто брошенные Пушкиным. Эту параллель мы находим у раннего Достоевского.

На героя его повести, мелкого чиновника, находит гибельный кошмар, «полусон, полубред», в котором обнаруживается также необычайная для его повседневного одичавшего разума «синтетическая способность». Господин Прохарчин нелюдимостью и мрачностью напоминает своего отдалённого пушкинского предшественника; но, конечно, тому «и не снилась» та трагическая изоляция, в которой проводит жизнь герой ранней повести Достоевского. Эта изоляция от опасного общения с людьми, эта «укрытость», в которой он видел свою «гарантию безопасности»,¹¹⁴ вдруг поколеблена фантастическим экзистенциальным страхом и словно прозрением «во что—то» – так Достоевский будет комментировать собственный сюжет в очерке «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861): «Но вдруг с ним что—нибудь случилось такое, как будто подталкивающее под локоть... Может быть, с ним была какая—нибудь минута, когда он вдруг как будто во что—то прозрел и заробел перед чем—то».¹¹⁵ Последний раз он выходит из дому, из своего угла за ширмами, из своего укрытия, – на этот раз он выходит не в канцелярию, «а в хаос петербургской жизни»,¹¹⁶ и видит бедность, пожар и чужую беду. Всю жизнь он хочет «выключить себя из круга общей человеческой беды», но в то же время «в глубине сознания идёт своя разрушительная

¹¹⁴ В. Н. Топоров. «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского // В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 138.

¹¹⁵ Достоевский. Т. 19. С. 74.

¹¹⁶ В. Н. Топоров. «Господин Прохарчин». С. 144.

работа совести, которая и приводит его к катастрофе».¹¹⁷ Катастрофой становится «полусон, полубред», в котором не только «синтетически» сплавляются воспринятые им наяву образы чужого горя, но и рождается чувство виновности и неизбежности держать ему самому ответ за всё это горе мира; в качестве же отдалённого биографического источника этого чувства вины всплывает из глубины загложшей памяти воспоминание о совершённом когда-то мелочном обмане, оно—то и разрастается в принявшей «фантастическое направление» голове Прохарчина в это чувство большой вины и ответственности за чужую беду: «Наконец господин Прохарчин почувствовал, что на него начинает нападать ужас; ибо видел ясно, что всё это как будто неспроста теперь делается и что даром ему не пройдёт. И действительно, тут же недалеко от него взмогнулся на дрова какой—то мужик, в разорванном, ничем не подпоясанном армяке, с опалёнными волосами и бородой, и начал подымать весь Божий народ на Семёна Ивановича. Толпа густела—густела, мужик кричал, и, цепenea от ужаса, господин Прохарчин вдруг припомнил, что мужик – тот самый извозчик, которого он ровно пять лет назад надул бесчеловечнейшим образом, скользнув от него до расплаты в сквозные ворота и подбирая под себя на бегу свои пятки так, как будто бы бежал босиком по раскалённой плите».

От костяных объятий Петра Петровича Курилкина до этого извозчика—мстителя, преобразённого в фантастической голове господина Прохарчина в какого—то Пугачёва, – одна из тропок того нравственного пути, которым шла русская литература. Анна Ахматова сумела прочесть в «Повестях Белкина», как и в одновременных им маленьких трагедиях, «грозные вопросы морали».¹¹⁸ Мы знаем, какие всходы дало это у Достоевского. И в «Господине Прохарчине» мы находим один из таких всходов тайно посеянного в «Гробовщике». Конечно, различия между этими двумя случаями в истории литературы очевидны – но ими и измеряется путь литературы. Главное отличие то, что это самосознание человека Достоевского в самом деле «даром ему не пройдёт». «Самосознание» же пушкинского гробовщика в развязке «даром проходит». «Самосознание» не удерживается в его душе: как приходит к нему помимо него, так помимо него от него уходит.

Важная подробность: в черновом тексте злополучный тост, развязавший интригу повести: «За здоровье тех, на которых мы работаем, unsere Kundleute» – имел первоначальную редакцию: «за здоровье unsere erste Praktike» (8, 630). Этим самым явление Курилкина в сновидении Адрияна предвосхищалось ещё дневными его впечатлениями; такая редакция тоста указывала на возможные угрызения совести как психологическую мотивировку этого явления. Пушкин снял с поверхности эту мотивировку – и тем подчеркнул, углубил бессознательность гробовщице—ского самосознания. Ибо угрызений совести нет в жизни гробовщика. Он каждый день продаёт сосновый за дубовый без каких—либо угрызений. Но этот самый обычный мотив его жизни в кульминации фантастического эпизода соединяется с костяными объятиями и ужасом.

Что же случается с гробовщиком Адрияном Прохоровым? Он не похож на весёлых и шутилых гробокопателей у Шекспира и Вальтера Скотта, совсем не остроумен, вечно угрюм и погружён в печальные размышления о неминуемых расходах. Но его ситуация независимо от него «остроумна». Происходит так, что оксюмороны его пограничного положения между живыми и мёртвыми обостряются и вскрываются своей собственной силой, по собственной внутренней логике, приоткрывая ему сомнительность самого его равенства с такими же ремесленниками—коллегами. Перед ним встают вопросы о значении его положения, необходимость самоутверждения, принимающего фантастическую форму приглашения мертвецов. Фантастическая идея реализуется, но новоселье с покойниками оказывается

¹¹⁷ А. Л. Бем. Чужая беда в творчестве Достоевского // О Dostojevskem. Praha, 1972. С. 226.

¹¹⁸ А. Ахматова. О Пушкине. Л., 1977. С. 91, 169–170.

не торжеством, а кошмаром. Сон героя развёртывается необъявленный, как прямое продолжение его яви. На одной повествовательной плоскости оказываются внешняя действительность гробовщика и его «обнажённое сознание».¹¹⁹ Вместе с его сознанием повествование выходит из равновесия, из колеи (и вместе с ним оно наутро «возвращается к действительности»). Тем самым оно непосредственно реализует гротеск пограничного гробовщического бытия, его «скрытую семантику». Повесть углубляется, начиная с кончины Трюхиной, в этот семантический план, вскрывающийся во внутреннем мире героя. Но откровение это приходит к нему как внешнее событие, совершающееся помимо него (оттого и в сюжете повести сон вступает как явь). Оказываясь же, при пробуждении, «только сном», оно для него снижается. То, что случается с Прохоровым «во сне», так и остаётся от него навсегда скрытым.

6

«Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик».

Как и предшествующий абзац («На дворе было ещё темно.»), развязка открывается указанием на природное время. Таким образом, иллюзия единого временного ряда, в котором время пробуждения следует за временем сновидения, ещё не разрушена и в этой первой фразе развязки. Повествование не спешит расстаться с точкой зрения героя: «С ужасом вспомнил Адриян все вчерашние происшествия». Переход к действительности и здесь ещё заглажен¹²⁰ в повествовании, которое тоже колеблется в поисках равновесия, вместе с очнувшимся героем. Повествование, собственно, и останавливается на этой неустойчивой черте, окончательная же развязка дана в диалоге гробовщика с работницей, которая и удостоверяет дневную реальность. Время гробовщика и время работницы всё не могут сойтись: «Да не ты ли пособляла мне вчера улаживать её похороны? – Что ты, батюшка? не с ума ли спятил, али хмель вчерашний ещё у ты не прошёл?». Наконец, работница восстанавливает порядок реальных фактов: «да и спал до сего часа, как уж к обедне отблагостили», – и это последнее указание сходится и смыкается с указанием о времени окончания пирушки у Шульца: «и уже благовестили к вечерне, когда встали из—за стола», – вытесняя и выключая из этого непрерывного временного ряда время сновидения («На дворе было ещё темно, как Адрияна разбудили»), снимая и как бы уничтожая его (для «обрадованного гробовщика») – или же перемещая в иной план (для повести Пушкина).

«Повесть разрешается в ничто» – мы помним формулу Б. Эйхенбаума. Разрешается в ничто фантастическое приключение гробовщика, но можно ли это сказать о повести?

Мы вспоминали выше о вещих снах пушкинских героев (Татьяны, Отрепьева, Гринева, Марьи Гавриловны). Их характер и структура исследованы в специальной статье М. Гершензона:¹²¹ в них можно различить две части, первая из которых является в большей степени отражением реальных мотивов, вторая содержит фактическое предвидение, пророчит будущее. Все эти сны отделены, как сны, от предшествующих им событий и связаны с дальнейшим ходом событий, ведут в будущее: таким образом, включены в действие как реально значимый, вещий его момент.

Сон гробовщика, мы видели, выключен из реального действия. Он не отделён от предшествующих событий, как сон, и он не связан с последующими событиями, не ведёт ни в какое будущее, снимается в жизни гробовщика. Но он не снимается в повести. Сон остаётся её центральным событием, и нельзя сказать, что он был лишён также вещего значения, только это не весть о будущем, которого в жизни гробовщика не оказывается («даже Трю —хина не умерла»), а весть о настоящем, в неявном его значении. Но оно так и остаётся в итоге неявным для героя повести, весть не доходит. В этом и состоит завершающий эффект

¹¹⁹ В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 38.

¹²⁰ Наблюдение и определение С. В. Ломинадзе, с которым мы обсуждали «Гробовщика».

¹²¹ См: М. О. Гершензон. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 96—110; Он же. Избранное. Т. 1. С. 184—196.

«Гробовщика»: фантастические события сна снимаются и не снимаются в то же самое время. Заметим, что развязка – это не только возвращение к тому, что было до сна: гробовщик обрадован, не угрюм по—обычному, зовёт дочерей, вероятно, не для того, чтобы их, как обычно, бранить, и даже так и не кончившееся умирание Трюхиной сейчас оказывается положительным фактом. Но это значит, что фантастический эпизод не просто был «вздором», если герой так рад его вытеснить из своей жизни.

Значит, развязка не столь проста, как обычно её представляют. В окончании повести светит солнце и герой ощущает радость, которой он не чувствовал в начале повествования, при переселении в новый домик. Эта обрадованность гробовщика не только снимает ужасы сна, она составляет контраст и обычной его угрюмости. Повесть не разрешается в ничто: что —то неявно произошло в жизни её героя. Но эта неявность случившегося, неявность происходящего для героя повести и как бы для самой повести вместе с ним составляет главное в «Гробовщике» и самую соль его (как бы неявного тоже) смысла.

1973

Бездна пространства

1

«В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».

Это хрестоматийное суждение Гоголя о Пушкине стоит у истока будущих теорий художественного пространства. Слово поэта представлено здесь как окно в пространство – но «за окном» открывается внутреннее пространство самого же слова, что же это такое? Слово разверзается в какое—то гиперболически—безмерное по—гоголевски (не по—пушкински) пространство. Но то же отпущенное «в пространство» слово со всей его необъятностью словно обратным ходом возвращается, уподобляется самому поэту. Фантастическая «пространственная одаренность»¹²² отличала Гоголя, и метафорический беспредел пространственного видения всего на свете мы у него наблюдаем на каждом шагу, в том числе и в этом высказывании. На язык пространства Гоголь переводил непространственные понятия и идеальные содержания, каковы в настоящем случае слово поэта и – в той же статье о Пушкине – русский язык («Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал всё его пространство»¹²³).¹²⁴

Ю. Тынянов поставил рядом гоголевскую «бездну пространства» и известное письмо Толстого о «Повестях Белкина» как два «самые веские слова» – одно о поэзии Пушкина, другое о его прозе.¹²⁵ Однако вряд ли тот факт, что суждение Гоголя непосредственно у него относилось к «мелким стихотворениям» Пушкина, может нам помешать понимать сказанное им о пушкинском слове шире. Конечно, избранный им масштаб суждения не случаен: «бездна пространства» в таком масштабе, в каком развёртывание какого—либо внешнего пространства если не исключено, то заведомо минимально. Тем самым экстенсивное (естественное) представление о пространстве сменялось каким—то новым интенсивным его пониманием; оно и будет потом оформлено как понятие художественного пространства. Гоголю важен именно минимальный масштаб для постановки своей грандиозной мысли. И Гоголю важно свойство пушкинской поэтической интенсивности, взятое им на примере «мелких стихотворений» (и даже «каждого слова» в них), но равно сказавшееся в маленьких трагедиях («Пять актов Шекспира становятся тремя сценами Пушкина»¹²⁶) и в кратких повестях Белкина (как они первоначально поименованы в рукописи).

Что же касается письма Толстого П. Д. Голохвастову от 9–10 апреля 1873 г., то это, действительно, самое веское слово, нами почти ещё не продуманное. Не продуман тот идеальный уровень, на котором здесь прочитаны «Повести Белкина». Они прочитаны поверх их сюжетной конкретности как гармоническая модель одновременно самой поэзии и самого бытия. Толстой созерцает как будто «ноумен» пушкинских повестей, полностью отвлекаясь от их феноменальных признаков, от «материала». И вот, если всматриваться в толстовское описание этого идеального мира, можно заметить, что это есть описание некоего пространства. «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распреде-

¹²² В. Н. Топоров. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 251.

¹²³ Н. В. Гоголь. Т. VIII. С. 50.

¹²⁴ Недавнее исследование обнаружило, что предтечей теоретизации понятия пространства, с распространением его на явления духовного порядка, был в одни годы с Гоголем в своих не опубликованных при жизни записках и письмах Г. С. Батеньков, формулировавший такие понятия, как пространство мысли, пространство веры и упования, пространство памяти. Интересно, что единственную в своей жизни статью о литературе Батеньков писал о Гоголе, о «Мёртвых душах». См.: В. Н. Топоров. Об индивидуальных образах пространства («Феномен» Батенько—ва) // В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 458, 461.

¹²⁵ Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 159.

¹²⁶ Л. В. Пумпянский. Достоевский и античность. Пб., 1922. С. 31; Он же. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 519.

лены по известной иерархии...» Чтение иных, негармонических писателей «как будто поощряет к работе и расширяет область; но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область и, если возбуждает к работе, то безошибочно».¹²⁷ Самый словарь описания этого напоминает о будущей хайдеггеровской теме «искусство и пространство», построенной на отношении трёх ключевых понятий: «вещь» (ср. «предметы поэзии»), «место» (их распределение—размещение) и «область».¹²⁸

Толстой оказался таким идеальным читателем «Повестей Белкина», какого больше они не имели. Но что же в повестях, если всё—таки оставаться, как свойственно нормальному читателю и как положено нормальному филологу, на феноменальном уровне их восприятия и анализа, что отвечает той пространственной интуиции, которая определяет взгляд на них Толстого? В литературе о повестях общим местом стало сформулированное три четверти века назад Б. М. Эйхенбаумом требование видеть за их простой фабулой сложное построение. В некоторых работах последнего времени «построение» уточняется как «объём» и «пространство». В последней фундаментальной книге читаем: «При поэтическом чтении мы движемся не от начала к концу, как в линейном пространстве, а как в пространстве объёмном, т. е. пересекая его, воспринимая все его части одновременно, словно картину (симультанно), так, как можно двигаться в трёхмерном пространстве, в различных направлениях, руководствуясь ассоциациями, вызываемыми тем или иным тематическим и формальным признаком текста».¹²⁹ Мы принимаем полностью эту теоретическую посылку; остаётся осуществить само поэтическое прочтение. Нам его предлагает цитируемая книга; мы же воспользуемся в собственных целях теми вопросами, что выставлены на первых страницах книги и составляют здесь завязку исследования:

«Почему Сильвио не стреляет в графа? (...) Почему Дуня плакала всю дорогу от почтовой станции до города, хотя, по словам ямщика, она, судя по всему, отправилась в путь по своей охоте?».¹³⁰

Вот вопросы, равно беспокоящие читателя и исследователя. Хотя в самом тексте повести на них даны простые ответы, нам почему—то трудно эти ответы уразуметь. К Сильвио мы обратимся несколько позже, а сейчас не откажем себе в наслаждении еще раз вчитаться в одну фразу из «Станционного смотрителя», о которой нам уже случалось писать. В самом деле, прямо по Гоголю, бездна пространства в малом размере одной этой пушкинской фразы. Но какого пространства, причём тут это слово, ведь не того количества верст, которое Дуня проехала с Минским и ямщиком в кибитке?

«Ямщик, который вёз его, сказывал, что во всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте».

В этой фразе заключено противоречивое впечатление, которое мы можем без труда объяснить. Однако оно недаром сохранено из рассказов участников (ямщика, старика—отца) противоречивым нерасшифрованным впечатлением. Мы видим и понимаем его значение сквозь непонимание (или неполное понимание, или боязнь понять) первых рассказчиков, ямщика и отца: ведь случившееся так и останется для него загадкой. Однако и наше ясное понимание не отменяет вполне загадку, и в этом весь вопрос понимания «Повестей Белкина» и того, что в них увидел Толстой. Если бы только непонимание старика, то можно было бы повторить уже сказанное не раз от М. Гершензона до Вольфа Шмида о его ослеплении, порабощённости моральными схемами и т. п. Но не вступаем ли здесь и мы в ту область высокого философского и трагического недоумения, о каком в своей незавершённой работе

¹²⁷ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 62. М., 1953. С. 22.

¹²⁸ М. Хайдеггер. Время и бытие / Перевод В. В. Бибихина. М., 1993. С. 382–316.

¹²⁹ В. Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 27.

¹³⁰ 9 Там же. С. 19.

о поэмах Пушкина заговорил шестьдесят лет тому назад М. И. Каган, который ввёл эту тему в пушкиноведение, но никто её за ним не подхватил?¹³¹ Слово это названо в завязке эпизода: «Дуня стояла в недоумении...» — когда гусар и отец с двух сторон её усаживали в кибитку. Не это ли состояние сообщается и участникам, и читателям, и читаемой нами фразе, передающей, кажется, уже не только один преходящий сюжетный момент, но имеющей отношение к тайне целого?

В черновой редакции вместо «. хотя, казалось, ехала по своей охоте» было первоначально: «. хотя, казалось, и ехала по своей воле».¹³² Это противительное «и» аналитически подчёркивало противоречивость впечатления и было устранено, что преобразило фразу и сделало её истинно пушкинской. Это должно не анализироваться, но чувствоваться и усваиваться: Пушкин знал, что скажет о нём Толстой. Мы остались при противоречивом факте как таковом — но факте такого рода, о котором будет говорить потом Достоевский. Фраза повести сохраняет ему «фантастичность» его концов и начал. Факт остаётся нерасшифрованным, хотя и ясный, однако необъяснённый.

Но чему обязано своей наполненностью чудо этой фразы? Человеческому пространству, что наполняет и образует её. В самом деле: сообщение доходит до нас в передаче из уст в уста. Ямщик сказывал зрителю, тот рассказывал титулярному советнику А. Г. Н., за которым записывал Белкин (не забудем принять во внимание и эту условную, но в качестве таковой необходимую инстанцию), — а написал эту фразу Пушкин. От ямщика до первого поэта — пушкинское эхо, образовавшее эту фразу. Эхо, воздух, атмосфера летучего устного слова, прозрачно окутавший сообщаемый факт. Уже сквозь эту атмосферу, на отдалении, мы «видим», как уезжала Дуня. Вернее сказать, мы действительно слышим об этом. Но для чего атмосфера эта в рассказе Пушкина, если она так прозрачна? Что отличает этот рассказ от безличной информации, «голого факта»? Как говорил Толстой в том самом письме, «анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается». Вот это свойство прозрачности нашей фразы чувствуется и усваивается как её живое пространство, в котором разносится эхо, в котором оба протагониста и их судьба, от которой защиты нет, — и «хор» свидетелей и рассказчиков, вещающий нам судьбу. Первая проза Пушкина нечувствительно окружила и напитала себя этим хором, с которым не знают что делать исследователи. Этим сонмом рассказчиков, в разной степени оставляющих в пушкинском тексте (а то и, кажется, вовсе не оставляющих) свои следы. Рассказчиков, именно этой своей нечувствительностью, прозрачностью в принципе отличающихся от более плотных сказовых фигур или «масок», какие почти что одновременно начал вводить в нашу прозу Гоголь. И однако реально—художественно присутствующих именно как живое пространство самооткрывающейся в своих голосах «действительности»; как единый образ действительности вместе со всеми стадиями рассказа о ней. И со всеми уровнями внутреннего понимания и интерпретации (самоинтерпретации) участниками, свидетелями и рассказчиками, как в нашей фразе. С этим недоумением рассказывающего отца, которое перешло к нему от стоявшей в недоумении дочери и которое так и не будет снято и в нашем последнем читательском впечатлении, несмотря на все понятные разъяснения и на трагически—гармоническую, хотя и горестную, «правильность распределения предметов» в общем итоге, которую, как и участникам, нам остаётся только принять.

Очевидно, для «поэтического прочтения» повести наша фраза — немаловажное место, и понятно, что автор цитированной выше книги приступает прямо к нему. Но читает он это место иначе, чем мы читаем его, и при этом так, что заявленное в начале книги намерение видеть пушкинский текст пространственным взглядом в чтении как—то не проявляется.

¹³¹ М. И. Каган. О ходе истории. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 593–627.

¹³² Пушкин. Т. 8. С. 651.

На загадочные вопросы автор книги ищет прямые ответы. Нашу фразу он читает как информацию, неопровержимо свидетельствующую о том, что Дуня уже приняла сознательное решение (то, что она стояла в недоумении, просто в чтении опускается) и в ситуации этой фразы «знает об окончательном расставании с отцом и сознательно обрекает его на несчастье ради своего счастья в большом свете».¹³³ Психологическая конкретизация идет *crescendo*, и если начало этого заключения ещё находится в известном соответствии с пушкинским текстом, то продолжение уже его серьёзно превышает (т. е., если по существу, принижает) и выглядит, при правдоподобию фактов, по существу их истолкования грубой неправдой. Но такая конкретизация и названа целью «поэтического чтения», как формулируется это уже в итоге книги, при этом пространственные понятия в формулировании метода здесь уже не участвуют: «Поэтическое чтение конкретизирует „голые“ сюжеты и даёт основание для гипотез по поводу заполнения релевантных лакун и не включённых в сюжет мотивировок».¹³⁴ Метод и состоит в заполнении столь выразительных и многоговорящих именно в качестве таковых, в «Станционном смотрителе» особенно, лакун и во введении «пропущенных» Пушкиным мотивировок в «линейном пространстве» (на плоскости) фабулы—сюжета. Это метод расшифровок, запрещённый поэтикой пушкинской прозы; и естественно на этом пути исследователю открываются неприглядные вещи. Так, к своему поступку Дуня была подготовлена ранней опытностью в обращении с «господами проезжими» и лёгкими поцелуями в сених; а далее, в знаменитой сцене, сидя на ручке кресла, она «в седле» над Минским (т. е. уже владеет им и господствует), а ту деталь, что она наматывает его кудри на свои «сверкающие пальцы», надо понять как реализацию речевого клише «обвести вокруг пальца».¹³⁵ Ну а поэтическое чтение? В. Шмид формулирует парадокс: поэтическое в его понимании чтение не имеет в виду поэтическое в предмете, в повестях Белкина; поэтическое здесь – профессиональный методологический и почти что технологический термин, подразумевающий владение современной технологией поэтологического исследования (дешифровка литературных схем, интертекстуальные аллюзии, привлечение упомянутых речевых клише и т. п.); и приводит столь поэтическое прочтение к трезвому обнажению неожиданно прозаического сюжета.¹³⁶ «Прозу Пушкина в поэтическом прочтении» на языке этой книги можно перевести как – поэзия прозы Пушкина в прозаическом прочтении.

«Несокрытость не устраняет сокрытости. И настолько не отменяет её, что раскрытие всегда нуждается в сокрытии (...) Не обязано ли творение как таковое указывать на то, что не отдаётся в распоряжение людей и не даёт располагать собою, указывать вовнутрь само-сокрывающегося, – с тем чтобы творение не просто твердило известное, знакомое и привычное всем? Не обязано ли творение искусства непрестанно молчать – молчать о том, что укрывается, о том, что, сокрываясь, пробуждает в человеке робость перед всем тем, что не даёт ни планировать себя, ни управлять собою, ни рассчитывать себя, ни исчислять?».¹³⁷

Кажется, эти по—гераклитовски «тёмные» речения (Хайдеггер и исходит прямо из Гераклита: «Природа любит скрываться») имеют отношение к обсуждаемому вопросу о поэтическом прочтении пушкинской прозы, и именно «Повестей Белкина». Не обязано ли такое прочтение, следуя самому читаемому творению, «молчать о том, что укрывается» в складках простого рассказа о дочери станционного смотрителя? Имеет ли философское право оно «рассчитывать» и «исчислять» оставленную в «сокрытии» глубину её жизни, «самостояние» этой жизни, «опредмечивая» её в психологических расшифровках и приходя при

¹³³ В. Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 122.

¹³⁴ Там же. С. 294.

¹³⁵ Там же. С. 136–139.

¹³⁶ Там же. С. 31.

¹³⁷ М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет / Перевод А. В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 291.

этом к поэтически недостоверным решениям? О «самостоянии» и «опредмечивании» говорит истолкователь и продолжатель мысли Хайдеггера: «Спор открытия и сокрытия – это не только истина творения, но истина всего сущего. Ибо истина как несокрытость всегда есть такое противостояние раскрытия и сокрытия. Одно немислимо без другого (...) Истина как несокрытость заключает в себе самой и обратное движение. Как говорит Хайдеггер, в бытии заключено нечто вроде „враждебности присутствию“ (...) Сущее предоставляет нам не только свою поверхность с привычными и узнаваемыми очертаниями, в нём есть и внутренняя глубина самостояния, как называет это Хайдеггер. Полная несокрытость сущего, полное опредмечивание всего... означали бы, что самостояние сущего прервалось, – всё выровнено, всё обратилось в свою поверхность. Наступи такое полное опредмечивание, и никакое сущее не стояло бы уже в своём собственном бытии».¹³⁸

Случайность ли, что переводчик этого отвлечённого текста А. В. Михайлов поставил здесь пушкинское слово – «самостояние»? Помнил ли он при этом Пушкина? Нет возможности сомневаться в том, что не только помнил, но Пушкин «подал» ему это собственное своё, отсутствующее в словарях русского языка слово¹³⁹ («подал» – подобно тому как в михайловском переводе хайдеггеровского «Просёлка» широта пространства вокруг просёлочной дороги «подаёт мир»¹⁴⁰ – оборот, по объяснению переводчика, образованный по образцу выражений «подать милостыню» или руку помощи¹⁴¹). Пушкин, следовательно, помогает русскому переводу Хайдеггера – а тот со своей стороны как философ «человеческого пространства»¹⁴² может прийти на помощь пушкинской прозе, её пониманию. Странное сближение – но отчего же? Разве болдинские повести не свидетельствуют о той же «истине всего сущего»? И не действуют теми самыми напряжениями или натяжениями¹⁴³ между открытостью и сокрытостью жизни? «Герой рассказа существует не только в показаниях и свидетельствах, дошедших до нас, – он существует ещё и в пропусках между свидетельствами и по ту сторону их как величина, самой себе равная и вполне самостоятельная». Это тоже на тему «самостояния» – Н. Я. Берковский по поводу «Выстрела».¹⁴⁴ Но, вопреки этой точной посылке, в подробных истолкованиях повестей Н. Я. Берковский тоже встаёт на путь расшифровок, заполняя психологическими догадками «пропуски» и «поднимая на поверхность то, что у Пушкина сохраняется в глубине»;¹⁴⁵ направление расшифровок не то, что у В. Шмида, и во многом с критикой Шмидом Берковского можно и согласиться,¹⁴⁶ но заполняются ли «пропуски» – на языке одного автора – или «релевантные лакуны» на языке другого – социальной психологией с известным идеологическим креном или же психологией «глубинной» – метод в обоих случаях одинаково произволен и характерно един. В психологических расшифровках, снимающих охарактеризованное напряжение—натяжение, «всё выровнено, всё обратилось в свою поверхность».

¹³⁸ Там же. С. 129–130.

¹³⁹ Но оно отсутствует и в «Словаре языка Пушкина» на том формальном основании, что считается принадлежащим к черновому варианту, хотя строка Самостоянье человека принадлежит к числу известнейших, классических стихотворных пушкинских строк. Слово включено лишь в дополнительные «Новые материалы к словарю А. С. Пушкина», изданные двадцатью годами позже. Замечательно: хайдеггеровское слово, которое А. В. Михайлов передал пушкинским «самостоянием», – это тоже, конечно, собственное хайдеггеровское слово, хайдеггеровский неологизм – «Insichstehen» («всебестояние») – см.: M. Heidegger. Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart, 1965. S. 123. Уникальное творческое слово немецкого философа передаётся уникальным творческим словом русского поэта: гениальное творческое решение переводчика.

¹⁴⁰ М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. С. 239.

¹⁴¹ А. Михайлов. Вместо введения \ Там же. С. XV.

¹⁴² Там же. С. XIX.

¹⁴³ Там же. С. 129.

¹⁴⁴ Н. Берковский. О русской литературе. Л., 1985. С. 48.

¹⁴⁵ С. Г. Бочаров. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 173.

¹⁴⁶ В. Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 97.

Пушкин и мировые движения мысли – эта тема еще не поставлена. «На воздушных путях» Пушкин откликается Гераклиту (М. Гершензон¹⁴⁷) и перекликается с будущим невразумительным Хайдеггером, а этот последний – с Толстым и его космическим созерцанием «Повестей Белкина», да и с Гоголем, говорящим о разверзающейся в пушкинском слове «бездне пространства»

(Хайдеггер об искусстве: «событие разверзания истины»;¹⁴⁸ Гадамер о философии искусства Хайдеггера: «разверзается мир, какого не было прежде»;¹⁴⁹ единство термина принадлежит единому переводчику двух мыслителей, утверждающему и от себя: «Все сочинения Хайдеггера посвящены осмыслению истины как открытости, разверзания бытия»;¹⁵⁰ но при этом «то, что открывается, то и скрывается; то, что открывает, то и скрывает; то, что выступает наружу, то и скрывается во тьме (...) Не „ложь“ (в расхожем смысле слова) заключает в себе истина, а закрытость и утаенность...»¹⁵¹).

2

Упоминавшийся тезис Б. М. Эйхенбаума о простой фабуле и сложном построении ближайшим образом относился к «Выстрелу»: «При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. „Выстрел“ можно вытянуть в одну прямую линию – история дуэли Сильвио с графом».¹⁵²

«Построение» акцентировано в «Выстреле» его формальной двухчастностью (единственная из повестей цикла, разбитая на две главы), за которой скрыта загадочная история текста. О ней заметим только, что невозможно поверить, что первая часть, закругленная репликой «Окончание потеряно», была действительно хотя бы в тот момент для Пушкина завершенным произведением. Тем не менее эта текстологическая цезура соответствовала внутреннему разрыву по телу повести, какой и оформился в виде ее двухчастной структуры, а в ней обнаружился необычайный для мира болдинской прозы «персонализм» этой повести. Это значит, что мы здесь имеем два напряженных, самодовлеющих персональных центра, друг от друга обособленных и связанных борьбой; их разрыв и есть разрыв в организме повести. Но повесть рассказывает о том, как силы межчеловеческого тяготения перекрывают разрыв. В «Выстреле» свое голосоведение: не хор, а контрапункт двух голосов—монологов, проецированных на апперцептивный фон обрамляющего рассказа и в нём обретающий то третье измерение, которое и составляет поэтическое пространство повести «Выстрел»; а оно уже и есть та «область», которую созерцал Толстой, и тот уровень её организации («сжатия»), на котором происходит восстановление ценностного порядка и правильной (установленной, по Толстому, предвечное иерархии предметов (кстати, Толстой, излагая разным лицам свои впечатления от перечтения «Повестей Белкина» той весной 1873 г., из них отдельно упомянул только «Выстрел»¹⁵³).

«Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня».

Эта фраза от рассказчика сводит конец и начало истории выстрела, конец и начало события. Но с ними не совпадают конец и начало повести «Выстрел», повесть иначе сведена. Почему, в самом деле, она не «вытянута в одну прямую линию»? И как определить то преобразование прямой линии, которое здесь происходит? М. А. Петровский тогда комментировал наблюдение Эйхенбаума как перестройку «прямой линии» сюжета в «ломаную

¹⁴⁷ М. Гершензон. Гольфстрем. М.: Шиповник, 1922; Он же. Избранное. Т. 1.

¹⁴⁸ М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. С. 111.

¹⁴⁹ Там же. С. 127.

¹⁵⁰ «Разверзается» при этом у русского переводчика то, что в тексте Гадамера лишь «раскрывается»: «...ein Stoss, in dem sich Welt öffnet, die so nie da war» (М. Heidegger. Der Ursprung des Kunstwerkes. S. 117).

¹⁵¹ М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. С. XXIII.

¹⁵² Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 166.

¹⁵³ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 62. С. 16.

линию» фабулы (употребляя при этом термины наоборот опоя—зовскому канону).¹⁵⁴ Но картина преобразования изменится очень, если ввести в неё образ пространства и увидеть как преобразование повествовательной плоскости в повествовательное пространство.

Наблюдение Эйхенбаума фиксировало перестройку классического закона новеллы в мир пушкинской повести. В новелле царит событие, подчиняющее себе и заключающее в свои рамки участников. Здесь, в повести, роли меняются: событие вырастает из существований двух разных людей, из пересечения линий их жизней. В свой черёд эти жизни в другое время и в разных точках пересекаются с жизнью третьего, основного рассказчика: он от Сильвио узнает начало истории, от графа её конец. Не событие поглощает эти существования (как было бы в обобщённом рассказе в третьем лице), но событие возникает из них и распределяется своими частями и сторонами в жизнях участников. Событие тем самым осуществляется этимологически как со—бытие трёх этих людей.

Самое событие — это внутренние рассказы Сильвио и графа. Тот и другой рассказывают из глубины своей собственной жизни, которая чувствуется как широкое поле вокруг события—эпизода. Оба рассказа очень в себе законченны. Оба рассказывают «издалека», уже целые годы спустя, с ясной и объективной дистанции, обобщая и формулируя свои бывшие чувства и состояния: «...он шутил, а я злобствовал» (Сильвио); «Этому дому обязан я лучшими минутами жизни и одним из самых тяжёлых воспоминаний» (граф). Они, таким образом, сообщают уже объективно законченные и подытоженные эпизоды, «части» события. Повесть (рассказ основного рассказчика) окружает событие и разделяет посередине, обособляя конец и начало и размещая их в жизнях героев—участников.

При этом внутренним повествованиям героев присуща особенная черта объективности: как отметил Д. Д. Благой,¹⁵⁵ повесть Сильвио о первой дуэли окрашена безмятежным, безоблачным тоном графа («Весеннее солнце взошло, и жар уже наспевал»), напротив, второй рассказ графа выдержан в колорите Сильвио. Вопреки обычным утверждениям о стилистической однородности речей героев повести, два центральных рассказа не вполне однородны, но только они окрашены не рассказчиком, не собою, как нужно было бы ожидать, но другим человеком в моём рассказе, моим противником и его стилистикой. В рассказе Сильвио доминирует образ графа, как образ Сильвио подавляюще господствует в повести графа и изнутри даёт ей своё освещение. «Жалею, сказал он, что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела». Вот определяющие образы (эмблемы) первого и второго рассказа.

Так во внутреннем строе (стиле) своих рассказов противники проникаются объективно правдой другого. Оба рассказчика со своей стороны дают почувствовать другую сторону, оба рассказывают «в колорите другого». Эта рыцарская объективность, конечно, связана с законченностью воспоминания, уже далёкого от стихии того момента. Каждая из субъективных сторон события видит другую сторону, и тем самым, можно сказать, со своей стороны она видит событие в целом. Со своих концов и сторон рассказы идут навстречу друг другу, образуя общую точку зрения повести. Два рассказа сближаются со своих сторон и сходятся в невидимом внутреннем центре события. Единонаправленная линейная фабула события обращается в его объёмную композицию.

Объемлющий третий рассказ формирует этот объём. Два участника сообщают свои эпизоды третьему, не участнику и не свидетелю, нейтральному и далёкому человеку. От него мы всё узнаём как будто бы эмпирически в том порядке и в тех пределах, в каких это стало доступно ему. Но эта случайная, эмпирическая композиция эпизодов преобразуется в достаточно целостную и стройную композицию мира в его концах и началах и человеческого

¹⁵⁴ Проблемы поэтики. М.; Л., 1925. С. 198.

¹⁵⁵ Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 233.

события в этом мире. Рассказы Сильвио и графа случайно становятся частью чужого и далёкого им опыта; обращённые к повествователю, третьему, они как бы сквозь него обращены и устремлены друг к другу; то, что было между двумя, начинается и кончается, зарождается и разрешается, замыкается между ними в этих рассказах. Оттого при своей прозрачной ясности история остаётся таинственной, неразъяснённой для нейтрального повествователя, третьего. Ему (никакому третьему вообще) не дано «проникнуть» в нее. Повествование лишь окружает и обрамляет эти рассказы, это событие. Тем не менее именно в этой нейтральной повествовательной среде, в этом третьем измерении подлинно завершается событие между двумя.

Это третье измерение представлено в повести её прозаическим рассказчиком, всё существование которого вовсе не предназначено быть исполнением столь значительной функции. Напротив, функцию выполняет его рассказ как будто побочные и служебные – но занимая при этом во всём тексте повести её подавляюще большую часть (как подсчитано, 3/4 текста первой половины повести и 2/3 второй¹⁵⁶). Между двумя центральными эпизодами – прозаический перепад, большая пауза. Явление необычное в поэтике новеллы, замечает Н. Я. Берковский: «Пауза... ослабляет героя, расширяет поле...».¹⁵⁷ Она ослабляет пружину единого действия и выводит нас за пределы события. И вот это ширящееся описательное прозаическое пространство рассказа у нас на глазах выводит в поэтическое пространство повести. Событие выплывает вновь из глубины бессобытийной паузы – выплывает естественно, вольно, случайно: «В картинах я не знаток, но одна привлекла моё внимание... но поразила меня в ней не живопись...» Чем уже кругозор и специальный интерес армейского офицера, тем ближе выход с новой стороны в загадочную чужую повесть с её обширным и тёмным неспециальным смыслом, далеко превышающим его кругозор. Случай, бог изобретателя играет в широком, непреднамеренном ходе жизни,¹⁵⁸ и он же есть мгновенное орудие Провидения, о котором мы должны говорить в ситуации нашей повести, если помним об уровне понимания, заданном нам Толстым. Провидение сводит концы истории, чтобы подвести ей не фабульный только, не формальный, но моральный итог.

«Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня». Конец и начало истории двух сходятся в жизни (рассказе) третьего. Они встречаются с этим третьим по отдельности, в разные эпохи своей и его жизни; они, когда сообщают свои эпизоды, удалены один от другого и от момента рассказа на большое пространство и время. От этого в малой сжатой повести большое художественное пространство и время. Узел события с его началом и концом завязывается на жизненных нитях, имеющих каждая своё другое начало и другой свой конец. Эти дальние начала и концы уходят за рамку повести, но чувствуются, расширяют её пространство.

Повесть распространяется вширь и в таких простых фразах: «...графиня посетила своё поместье только однажды, в первый год своего замужества, и то прожила там не более месяца. Однако ж во вторую весну моего затворничества разнёсся слух...» Граф говорит рассказчику, что четыре года не брал в руки пистолета, рассказчик здесь же упоминает, что уж лет пять не имеет известий о Сильвио. Этими временными отметками выстраивается хронология сюжета, собираемая по крупицам исследователями, но они же строят в повести и её пространство. У рассказчика и персонажей разные даты и точки отсчета времени, что даёт нам почувствовать разные направления уходящих за повесть жизней. Так единое общее время членится и связывается по—разному, в разные личные хронологии, общее время множится

¹⁵⁶ J. T. Shaw. Puskin's «The Shot» // Indiana Slavic Studies. Bloomington, 1963. Vol. 3. P. 113; П. Дебрецени. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1996. С. 112.

¹⁵⁷ Н. Берковский. О русской литературе. С. 38.

¹⁵⁸ Ср., как подобным же образом в «Станционном смотрителе» выплывает последнее звено истории:

в пространстве общей человеческой жизни на индивидуальные одновременные времена (то есть – каждый находится в своём реальном, а не в общем хронологическом времени, по будущему Бергсону, переживает свою персональную длительность) – и таким образом время события обращается как бы в пространство, сюжет повести – в её смысловой объём.

Конец и начало истории выстрела сходятся за пределами самой истории, за границами самого события, в жизни третьего, непричастного ей человека. Только здесь, на экране его восприятия, завершается истинно повесть двоих и подводится окончательный счёт. Здесь оба могут быть так законченно объективны. Поэтому их рассказы, обращённые как бы лицом к лицу и замыкающиеся друг на друга, обращены в то же время чужому, нейтральному третьему, «наадресату» в бахтинском смысле,¹⁵⁹ без которого им нельзя обойтись. В этой своей обращённости вовне они освобождаются от замкнутости друг на друга в своём соперничестве и жизненном споре. За пределами своего события Сильвио с графом встречаются «идеально» в жизни (рассказе) рассказчика – в объективной среде, в духовном пространстве повести Пушкина. Концы с концами сходятся в третьем измерении, завершающем объективно историю двух. Два конца «одной прямой линии» фабулы сведены на третьей жизненной (повествовательной) линии, и из взаимопересечения и взаимоналожения линий образуется «область».

«Область поэзии бесконечна, как жизнь», но Пушкин «сжимает область». Что означают эти таинственные слова? Кажется, ещё не предложено толкование космического плана «Повестей Белкина» у Толстого в проекции на «феноменологическое описание» их внутреннего устройства. В болдинских повестях уравновешены два движения: рассказывание события расширяет «область», и оно же своими повествовательными кругами—обручами организует, определяет, «сжимает» её. Как сформулировано в недавней статье: «при переразложении истории, будь то её анализ или простой пересказ...».¹⁶⁰ В виду имеется наш читательский пересказ, но самое сближение понятий анализа и пересказа в разговоре о «Повестях Белкина» – сближение верное и может быть обращено на внутреннее устройство повестей, в которых «переразложение истории» в рассказах и пересказах есть их конструктивный и в этом качестве как бы стихийно—аналитический принцип. Мы не забудем, что «анализировать этого нельзя», но мир житейской пушкинской прозы стихийно анализирует сам себя в рассказах и пересказах, автор же конструирует, организует этот мир, «сжимает область». Как различно это может происходить в разных повестях цикла, нам дано наблюдать как во внутреннем мире единой фразы из повести о зрителе, так и в архитектонике столь особенной повести цикла, как «Выстрел». Здесь, благодаря её повышенному персонализму, «переразложение истории» особенно наглядно подано, здесь оно явлено как контрапункт двух напряжённо—персональных фокусов действия и рассказа. Это вокруг них «сжимает область» автор, одновременно расширяя поле и самое напряжение их противостояния не ослабляя и не снимая, но смягчая и разрешая объективным свидетельством постороннего повествователя; так остро отмеченные конец и начало истории рассредоточивая и разбрасывая во времени и пространстве, сводя за пределами самого события, перемещая в иное повествовательное пространство. И теперь мы можем сказать об этом последнем, воспользовавшись образом В. Н. Топорова, перефразировавшего известное откровение Паскаля и назвавшего особое пространство в особых текстах «усиленного» типа – мифопоэтических, художественных, мистических, – «пространством Авраама, пространством Исаака, пространством Иакова, а не философов и учёных», т. е. энергетически—напряжённым

¹⁵⁹ «Всякое высказывание всегда имеет адресата (...) Но кроме этого адресата (второго) автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего „наадресата“ („третьего“), абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далёком историческом времени» (М. М. Бахтин. Собр. соч. Т. 5. М., 1996. С. 337).

¹⁶⁰ И. Л. Попова. Смех и слезы в «Повестях Белкина» // Новое литературное обозрение. № 23 (1997). С. 118.

личностными энергиями, качественным пространством, в отличие от «геометризованного и абстрактного пространства современной науки», которому соответствует и наш обыденный бытовой вариант.¹⁶¹ Наверное, о подобном пространстве и можно сказать многосмысленным словом Толстого о том, что Пушкин «сжимает область». Это характеристика поэтическая и качественная. В обращении на повесть «Выстрел» она говорит о том, что широко раскинутые вокруг центральной истории пространственные координаты повести «сжимаются» в иное пространство другого плана и качества, но это нечто такое, что нужно определить этим словом, поскольку это то «место», в котором и происходит последняя и уже идеальная встреча протагонистов уже за пределами их события. Такова пушкинская повесть «в пространном своем значении»¹⁶² – верно избранное исследователем здесь слово.

Поэтический статус пространства в «Повестях Белкина» – достаточно новая тема в пушкиноведческой критике. Фантазируя на эту тему, мы почти не касались традиционных вопросов интерпретации, занимающих критику особенно активно по поводу повести «Выстрел». Традиционно эти вопросы состоят в психологической расшифровке характера Сильвио; при этом в большинстве своём интерпретации очень слабо соприкасаются – если соприкасаются вообще – с тем уровнем понимания повестей, что задан нам Толстым. Но письмо Толстого о «Повестях Белкина» тоже есть их интерпретация, заслуживающая титула «высшей герменевтики» – о которой как методе автор этого термина писал, что она в стремлении к «философскому истолкованию» своего феномена «последовательно утрачивает нечто из положительной достоверности результатов», полученных на предполагаемом ею также уровне «низшей» критики и герменевтики, и что в ней «интуитивный элемент, начиная мало—помалу преобладать над позитивным, далеко не всегда бывает в силах неоспоримо оправдать свои притязания, и форма выводов неизбежно приобретает характер в большей или меньшей степени гипотетический».¹⁶³ Эта характеристика может нам объяснить, почему истолкователи пушкинских повестей в большинстве своём не считают для себя необходимым сверяться с критериями толстовского созерцания. Но, очевидно, есть «низшая» и «высшая» герменевтика также и в понимании пушкинской прозы, и взаимодействие уровней в интерпретации неизбежно и полезно. Среди прочего и узрение за подробностями – содержащего их в себе и организующего, одновременно распространяющего и «сжимающего», иерархического и качественного объёма—пространства повестей – может представить путь от конкретного наблюдения всех деталей и учёта каждого слова в тексте к более отвлечённой попытке «философского истолкования», предварительную модель которого задал нам наперёд Толстой. Что до конкретных интерпретаций «Выстрела», то, не включаясь в их обсуждение, назовём лишь единственную нам наиболее симпатичную – давнее проникновение В. С. Узина, на вопрос о том, почему же Сильвио не стреляет в графа, предложившего всерьёз поверить объяснению самого героя: «Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит?» Тот же истолкователь поставил рядом другую, обратную мысль: Что пользы, если Моцарт будет жив..?¹⁶⁴ Сильвио продолжает: «Злобная мысль мелькнула в уме моём». Вот та завершённая объективность исповедей обоих, о которой выше шла речь. Он себя не щадит и даёт своему побуждению квалификацию точную. Злобная, но глубокая и внезапная мысль о ценности жизни, как бы требующая экспериментальной проверки – ею и станет всё дальнейшее существование злобного героя. Во втором рассказе графа Сильвио предаёт последнего его совести, и, вопреки отдельным

¹⁶¹ В. Н. Топоров. Пространство и текст. С. 229.

¹⁶² Н. К. Гей. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989. С. 106.

¹⁶³ Вяч. Иванов. Дионис и прадиионисийство. СПб., 1994. С. 261.

¹⁶⁴ В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 20.

интерпретаторам («Об укорах совести не говорит ничего»¹⁶⁵), совесть его откликается в этом рассказе: «— Нет, возразил граф, я всё расскажу; он знает, как я обидел его друга: пусть же узнает, как Сильвио мне отомстил». Мы в мире ахматовских «грозных вопросов морали» — грозных, прямо как Сильвио! — и тех самых «предвечных» вопросов нравственной иерархии, о которых писал Толстой: «. и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения». «Выстрел» и можно читать как повесть о «камне преткновения» и о принятии низшего за высшее, чем может быть и страсть первенствовать, и жажда мести, и, возможно (вступая здесь за Узиным на путь гипотетических заключений, на котором «интуитивный элемент» преобладает над «позитивным»), о злобном (остающемся таковым до конца), но глубоком изживании этого нарушения в иерархии ценностей в ходе её экспериментального испытания человеком, раз навсегда поражённым новой внезапной мыслью о ценности жизни. В свою очередь, эта мысль героя поразила «читателя» В. С. Узина, противопоставившего в те годы своё понимание выводу Эйхенбаума, смеявшегося над тем, кто «будет упорно разыскивать „смысл жизни“ там, где его нет»,¹⁶⁶ и однако своим открытием сложного построения на месте линейной фабулы наметившего путь, на котором можно будет лучше этот «смысл» прочесть. И когда мы читаем у Узина, что во второй дуэли «перед нами уже не мститель, а строгий, нелицеприятный судья»,¹⁶⁷ то столь патетическая солидаризация критика с героем, к которой возможны поправки по тексту повести, всё же, во всяком случае, несравненно адекватнее «поэтическому прочтению», чем жалкая фигура скрывающего свою позорную слабость психоаналитически вскрытого неврастеника—неудачника, способного «обидеть только муху»¹⁶⁸ (здесь исследователь вновь увлёкся уже нам знакомым приёмом развертывания речевого клише по поводу детали: «Он хлоп, и вдавит муху в стену!» «Вы смеетесь, графиня?» — извиняется за пример рассказчик, но тотчас же встретится с ним в варианте серьёзном: разве не так же Сильвио вдавит пулю графа в картину?).

Последняя фраза повести, извещающая о гибели в сражении под Скулянами, продолжает строить пространство: «Сказывают, что Сильвио...» И эта последняя фраза оставляет простор для интерпретаций. Например: «Даже Сильвио, казалось бы, достойный беспроектного жизненного финала, трагически возвышен сообщением о его гибели за свободу греков и тем самым милосердно уподоблен Байрону».¹⁶⁹ Скажем на это с сомнением, что пушкинское милосердие выглядит здесь неоправданным, если герой заслужил такое; но на достаточном ли основании истолкователи присудили его к беспросветному жизненному финалу, от которого может спасти только царственная милость автора (И Дук его простил)? Толкование, демонстрирующее нашу шаткость в том, что принято называть проблемой интерпретации «Повестей Белкина». Вернее всё же, что последнее решение судьбы героя обосновано всей повестью и есть последний вывод из всего в ней случившегося; но зачем эта присказка — «Сказывают...»? Для известной группы критиков это знак, дезавуирующий сообщение, ставящий под сомнение достоверность факта. На наш же слух, скорее, это знак поддержки Сильвио как героя народной молвы. Здесь, в заключительной фразе повести, впервые в ней вступает пушкинский «хор». Принцип эха действует в ней и раньше. Рассказчик так, например, сообщает факты: «Однако ж во вторую весну моего затворничества разнёсся слух, что графиня с мужем приедет на лето в свою деревню. В самом деле, они прибыли в начале июня месяца». Это не простая информация. Почему не «просто сказать»,

¹⁶⁵ В. Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 155.

¹⁶⁶ Б. Эйхенбаум. О литературе. М., 1987. С. 347.

¹⁶⁷ В. С. Узин. О повестях Белкина. С. 27.

¹⁶⁸ В. Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 191.

¹⁶⁹ В. Е. Хализев, С. В. Шешунова. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 23.

что графиня с мужем приехали в свою деревню? Но у рассказчика сообщение обращается в целую маленькую композицию прошедшего слуха и отклика на него: «В самом деле...» Повествовательная фраза звучит как реплика, отвечающая молве. Рассказ резонирует миру как некое эхо. Это пространство молвы у Пушкина – убедительная инстанция, с которой, мы знаем, автор сотрудничает в создании—рассказывании—пересказывании «повестей Белкина». Вероятно, она заслуживает положительного доверия и в последней фразе о Сильвио. Представим себе эту фразу без этого «Сказывают...»¹⁷⁰ – вполне объективное сообщение, что Сильвио был убит в сражении под Ску—лянами: сокращение одного словечка разрушительно отзовется на всём строении повести «Выстрел». «Мирская молва – морская волна» – гласит эпиграф к одной из глав «Капитанской дочки». Это строение мира (говорящего «мира») Пушкин запечатлел в своей первой прозе. Волны житейского моря приносят нам повести Белкина.

К нашему тексту и мы хотим подобрать приличный эпиграф – уже после текста. Ещё одно высказывание из прошлого века, малоизвестное и не совсем как будто на тему – но просится в нашем контексте:

«Что за математическая ясность плана! Разве такова жизнь? – писал Константин Леонтьев в 1860 г. в своей первой критической статье о тургеневском „Накануне“, которое он эстетически не одобрил как рассудочное произведение. – Жизнь проста; но где её концы, где удовлетворяющий предел красоты и безобразия, страдания и блаженства, прогресса и падения? Отвлечённое содержание жизни, уловляемое человеческим рефлексом, тенью сквозит за явлениями вещественными, и воздушное присутствие этой тени и при взгляде на реальную жизнь, и при чтении способно возбудить своего рода священный ужас и восторг. Но приблизьте эту тень так, чтобы она стала не тенью, чтобы она утратила свою эфирную природу – и у вас выйдет труп, годный только для рассудка и науки». Леонтьев и в лучших произведениях Тургенева находил «эту резкость языка», «в котором теснятся образы за образами, мысли и чувства друг за другом, почти нигде не оставляя тех бледнеющих промежутков, которыми полна действительная жизнь и которых присутствие в изложении непостижимо напоминает характер течения реального перед наблюдающей душой, напоминает так же неуловимо, как известный размер стиха или музыка напоминает известные чувства».¹⁷¹

Так писали о литературе в прошедшем веке. Но почему такой постэпиграф к нашей теме? Автор этих слов не упоминает о Пушкине, но как будто помнит о нём, когда говорит о «бледнеющих промежутках» и отвлечённом содержании жизни, тенью сквозящем за её вещественными явлениями. Позднейший эстетический трактат Леонтьева подтверждает пушкинскую подсветку в цитированных словах: о благородной бледности пушкинской «манеры изложения» Леонтьев будет там писать как о своём эстетическом идеале на фоне аналитической резкости современного ему реалистического художества второй половины века, находя эту грубую тяжесть «анализа и стиля» и в лучших и обожаемых им вещах Толстого. Мы не знаем, имел ли он прямо в виду «бледнеющие промежутки» пушкинской прозы, о которых выше шла у нас речь, – эти провалы и умолчания, опущенные мотивировки, нерасшифрованные сообщения, повествовательные зияния (особенно значимые в «Станционном смотрителе»), – но мы вспоминаем его предостережения, когда сегодня читаем опыты расшифровок «релевантных лакун». И – по противоположности – ставим в соответствие сказанное Леонтьевым о тенью сквозящем отвлечённом содержании жизни с письмом Толстого о «Повестях Белкина», которое учит нас усмотрению этого наивысшей степени отвлечения от вещественности явлений отвлечённого содержания за простыми пушкинскими сюже-

¹⁷⁰ Черновой вариант; это слово приписано в рукописи: Пушкин. Т. 8. С. 603.

¹⁷¹ К. Леонтьев. Собр. соч. Т. 8. М., 1912. С. 4–5.

тами. Поэтически—философский уровень высшего отвлечённого созерцания нашей литературы – урок того и другого высказывания. «Жизнь проста; но где её концы...»
1997

Случай или сказка?

«– Случай! – сказал один из гостей.
– Сказка! – заметил Германн».

Если рассказ Томского это завязка интриги «Пиковой Дамы», то эти две реакции на него как две оценки анекдота – это завязка её философской интриги.¹⁷² Обо всём, что случится дальше, кончая чудесным выигрышем и непостижимой ошибкой героя, можно сказать – «случай» или «сказка». Но в устах говорящих эти слова означают не то, что они означают в пушкинском тексте. Случай это просто случай, слепой хаотический случай, сказка это выдумка, небылица. Реплики отрицают друг друга и отрицают чудо. У Пушкина случай не слеп и сказка не выдумка. У Пушкина обе силы действуют в тайном единстве и подтверждают чудо. Чудо как тайнодействие, решающее судьбу героев как они сами её для себя неведомо выбрали – как Германн неведомо для себя в роковое мгновение выбрал пиковую даму вместо туза – «обдёрнулся».

У Пушкина как в поэтических, так и в теоретических текстах развита целая философия случая как остроумной жизненной силы. Случай – бог изобретатель – бог наподобие малых античных божеств. «Случай на службе рока»¹⁷³ – кажется, это формула действия «Пиковой дамы». Но у Пушкина есть, мы помним, иное определение случая. Случай – «мощное, мгновенное орудие Провидения». Это определение отчеканено как один из пунктов пушкинской философии истории. Входит ли также это определение в формулу действия «Пиковой Дамы» – возможно, в тайном противодействии действующему через карточный механизм случаю на службе рока? Античный Рок и христианское Провидение – различимы ли обе силы в действии роковой, как большею частью считается, повести? Возможно, здесь основной вопрос её понимания.

«Маленькую философию истории»¹⁷⁴ находят и в светской повести Пушкина. И не такую уж маленькую: дважды имя Наполеона в столь лаконичном тексте – это не даром. Провидение – категория исторической мысли Пушкина; Провидение действует у него в истории, как и в частной жизни обыкновенных людей; в ней те же законы, что и в большой истории; и они же, кстати, действуют в работе поэта, в воображении художника. Рок, судьба и Провидение для Пушкина – не одно и то же,¹⁷⁵ как и случай на службе рока и случай как мгновенное орудие Провидения: он уже не такой слепой – не только остроумная, но умная сила.

Есть статья Ю. М. Лотмана, в которой он тему карточной игры в «Пиковую Даму» связал с философией истории Пушкина. Лотман цитирует из «Маскарада» Лермонтова: Что ни толкуй Вольтер или Декарт – / Мир для меня – колода карт, / Жизнь – банк; рок мечет, я играю, / И правила игры я к людям применяю.¹⁷⁶ Вольтер или Декарт – это рациональное объ-

¹⁷² Третья, самая простая версия («Может статься, порошковые карты? – подхватил третий»), отклонённая тут же Томским, в интриге не участвует.

¹⁷³ А. Терц. Прогулки с Пушкиным. Париж, 1989. С. 41.

¹⁷⁴ В. Шмид. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 133 (автор ссылается на ст.: С. Emerson. «The Queen of Spades» and the Open End // Pushkin Today. Bloomington, 1993).

¹⁷⁵ Свидетельством тому может быть судьба одного стиха в «Медном Всаднике». Драматический кульминационный стих Насмешка Неба над землёй? представляя текст на царскую цензуру, Пушкин исправил на – Насмешка Рока над землёй? Причина автоцензуры понятна. Рискованное в этом контексте фундаментального сомнения христианское «Небо» заменяется гладким общелитературным античным «Роком». Автоцензурная редакция воспроизводилась во всех посмертных пушкинских изданиях вплоть до 1935 г., когда насмешка Неба была восстановлена С. М. Бонди по первому (болдинскому) беловому автографу. «Пиковая Дама» возникает одновременно, очевидно, в том же философском различении этих двух сил.

¹⁷⁶ Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. II. С. 391. – Первым вспомнил эти строки по случаю «Пиковой Дамы» В. В. Виноградов в статье 1934 г. «Стиль „Пиковой дамы“» (см.: В. В. Виноградов. Избранные труды. О языке художественной литературы. М., 1980. С. 199).

яснение мира. Оно уже не работает для объяснения новой картины истории, начиная с французской революции; Пушкин в ряде стихотворений описывал европейский процесс как большую «таинственную игру»: Игралища таинственной игры, / Метались смущённые народы... А Наполеона – фантастическим игроком на этом поле. С Наполеоном встаёт вопрос о возможностях, прежде неслыханных, воли одного человека по своему произволу подчинять себе жизнь и историю¹⁷⁷ – но также и о пределах, какие ставят этой железной воле жизнь и история.

Молодые люди, сказано в повести, предпочитали «соблазны фараона обольщениям волокитства». Есть слово Белинского, сказанное примерно тогда же (несколько позже) о том, что бывают идеи времени и формы времени. Фараон в литературе тех лет предстаёт как игра времени. Модель жизни как авантюрного предприятия, в котором я играю с неизвестностью и в максимальной мере во власти случая – того, случайного случая. «Рок мечет, я играю». Играю с Роком, но играю, т. е. ставлю на самого себя как на личность против безличного механизма игры. Заявляю Року своё «презренье», по стихотворной формуле Пушкина, родившейся в рискованной ситуации, когда «Рок завистливый» угрожал ему бедою во время следствия по делу о «Гавриилиаде». Как всегда в отношениях лирики с биографией, и здесь лирическая сила превышает биографическую причину.

Сохраню ль к судьбе презренье,
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

Мои человеческие силы навстречу силе судьбы. В ситуации фараона их возможности предельно ограничены, но концентрация человеческой силы в этом предельном её испытании тем повышается. Всё же известная тактика, означаемая всеми этими специальными игрецкими терминами, так для нас звучащими экзотически,¹⁷⁸ – всё же известная тактика в руках игрока.

«Непреклонность и терпенье» – это личная ставка и Гер—манна. «Непреклонность желаний» – сказано тем же словом о нём, что и Пушкиным о себе. А терпение, с которым он «целые ночи просиживал за карточными столами», выжидая рокового шанса, равняется нетерпению, с каким затем он рвётся вынудить этот шанс. Германн тоже фантастический игрок, как Наполеон на поле большой истории. Наполеона Пушкин назвал нетерпеливым героем – таков и Германн. Но Германн – шулер: он имитирует риск и борьбу с Роком, а на самом деле играет наверняка. В то время как в фараоне понтёр действует в условиях максимального дефицита информации, Германн имеет всю полноту информации. В конечном счете парадоксальным образом это именно и приводит его к катастрофе. Отчего—то в прошедшем веке графиня с помощью Сен—Жермена и Чаплицкий с помощью графини могли успешно играть наверняка, а новому герою нового века, новому Сен—Жермену (потому что, как не раз уже было замечено, Сен—Жермен и Германн – тёзки или однофамильцы, у них одно имя—фамилия, Сен—Жермен – это святой Герман) – почему—то заказано. Почему – на это ответ вся повесть.

Впрочем, что значит – Германн играет наверняка? Откуда нам это известно? Из целиком и насквозь «миражной интриги» повести (такое определение, отнесённое Ю. В. Манном

¹⁷⁷ О. Мандельштам в статье 1922 г. «Конец романа» связал европейский роман, его судьбу и его расцвет в XIX веке с «наполеоновским половодьем личности в истории» (О. Мандельштам. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 203).

¹⁷⁸ См. о них в упомянутой ст. В. В. Виноградова, с. 180–182.

к «Ревизору» Гоголя,¹⁷⁹ совершенно ложится на «Пиковую Даму» за два года до «Ревизора»). «— Случай! — Сказка!» — в этом по—пушкински молниеносном обмене репликами — как ударами шпаги — Германн отверг случай и его исключил, и хотя в этой реплике «сказка» им отвергнута тоже, двойственная натура его — «непреклонность желаний и беспорядок необузданного воображения» — повела его по пути сказки. Воображение Германна как противоречиво его отличающая доминанта—характеристика постоянно упоминается; он — поэт, создатель фабулы. Воображение его зажигается от рассказа Томского и реализует сказку, строит целую фабулу из собственного материала, из анекдота, из ничего. В свою очередь, сам рассказ Томского внутри себя стоит на чужих рассказах и слухах; нить повествования ткётся «цепью чудесных рассказчиков» от Сен—Жермена и Казановы к Томскому и Пушкину.¹⁸⁰ Достоверность истории в её истоках, но и во многом в дальнейшем течении, непроверяема; проблема *Dichtung und Wahrheit* нерешаема. Одно слово графини при роковом свидании отменяет и снимает всю миражную интригу: «— Это была шутка... клянусь вам! это была шутка!» Случай — сказка — шутка. Третье звено оценки истории, которое тоже должно быть учтено. В стилизованной колоритной речи старой графини это единственная столь чистая реплика,¹⁸¹ и она звучит убедительно — в такую минуту. Самое явление белого призрака может быть истолковано как сновидение Германна. «Он проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату». Припомним другое из Пушкина: «На дворе было ещё темно, как Адриана разбудили». Сон гробовщика открывается необъявленный, как продолжающаяся действительность, в которой к нему являются православные мертвецы. Верхняя граница сна не отмечена, и только нижняя граница объявлена уже задним числом. В германновом видении нет и нижней границы, но и в целом в «Пиковой Даме» границы воображения Германна и прозаической действительности проведены иначе, если не сказать, что в этой сцене они не проведены вовсе. Как говорил Достоевский в известном письме о «Пиковой Даме», вы не знаете, как решить.¹⁸² Вы не знаете, как решить и с чудесным выигрышем трёх карт: если это была шутка, то чудесный выигрыш — чистый случай, почти невероятный, но всё же возможный теоретически. Тройка, семёрка, туз могли ведь явиться из головы героя, поскольку были уже заложены в его просмакованном критиками размышлении о том, что «утройТ УСемерит мой капитал», в котором Сергей Давыдов высмотрел и анаграмматически запрятанного туза.¹⁸³

Но — вы не знаете, как решить: случай или сказка? Твёрдый фабульный факт есть один: Германн против Чекалинского играл, как он верил, наверняка, знал последнюю карту и взял другую, обдёрнулся. Происхождение, внутренний механизм его ошибки и составляет главное в повести, её философский и нравственный смысл. А именно: метафора «жизнь — банк», я играю с миром — в истории Германна реализуется в точности. Он играет не только с Чекалинским как Роком, он играет с миром, в котором — оставшиеся за его спиной старуха—графиня и Лизавета Ивановна, жизнь и смерть, любовь и законы «нравственной природы», о которой сказано в заглавной фразе последней главы:

«Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семёрка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мёртвой старухи».

В этом месте можно видеть ключ ко всей повести. Её исследователи бывают увлечены нумерологией и цифирью, извлекая из текста запрятанные в нём, как в загадочной картинке, тройку, семёрку и особенно сложно упрятанного туза. Эти числа открыто играют на верхнем

¹⁷⁹ Ю. Манн. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 157.

¹⁸⁰ В. Шмид. Проза как поэзия. С. 137–144.

¹⁸¹ Здесь «с неё спадает чешуя бытовой речи барыни XVIII века» (В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 592).

¹⁸² Достоевский. Т. 30, кн. 1. С. 192.

¹⁸³ С. Давыдов. Туз в «Пиковой даме» // Новое литературное обозрение. № 37 (1999). С. 113.

уровне фабулы как провокация для читателя, однако есть «в семантическом фараоне текста»¹⁸⁴ иная пара чисел, глубже соотносящаяся с нравственной осью действия. Это двойка и единица.

В семантическом фараоне текста – это сказано точно. Смысловые линии действия и, соответственно, философское устройство текста воспроизводят модель роковой игры. Отсюда игра—борьба значений двойки и единицы, соотношение их соответствует ситуации фараона: я – действующая единица – в ситуации выбора из двух значений, двух карт, лежащих налево и направо. Но такова модель и всякого жизненного выбора, перед каким всегда стоит человек. Это структура жизни в аспекте азартной игры, какой всегда присутствует в жизни, но глубже – структура жизни как нравственного события. «Случай! – Сказка!» – это как две карты легли налево и направо. Первая смысловая развилка, первый такой семантический фараон в действии и в тексте повести – два контрастных решения, определяющие диапазон понимания (на более глубоком, чем реакции персонажей, уровне авторской реальности их контраст снимается). Первое раздвоение значений, какое затем воспроизводится во всех звеньях действия: двойственная натура Германа, русского немца, и двойственная мотивировка его поведения – прозаический немецкий расчёт, низкая жажда приобретения и «огненное воображение», страсть игрока (двойственная мотивировка, оспаривающая упрощённое решение света: «– Германн немец: он расчётлив, вот и всё! – заметил Томский»); это левая и правая дверь за ширмами, между которыми он выбирает в доме графини – между старухой и воспитанницей, тайной обогащения и любовью.

Наконец, это сдвоенная реально—воображаемая, прозаически—фантастическая интрига, относительно разных звеньев которой и её в целом мы не знаем, как решить, по Достоевскому. На глубине же всё это сводится к поединку Германа с самою жизнью, в которой он преследует одну цель, и все его действия имеют однолинейное устремление («Все мысли его слились в одну – воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила») – но жизнь перед ним иронически и коварно двоится, его интрига двоится, и это раздвоение интриги несёт с собой поражение Германа. Неподвижная идея против подвижной жизни.

На этот путь раздвоения интриги встал он сам, когда увидел в окне черноволосую головку. «Эта минута решила его участь». Любовная интрига и стала путём раздвоения (а если вспомнить оперу, то главным пунктом её уклонения от источника – повести Пушкина). Германн пишет любовные письма, «вдохновенный страстию», но под этим общим именем «страсть» смешиваются достижение тайны обогащения, социальная страсть и роман с воспитанницей графини. В отношениях Германа с Лизаветой Ивановной работают традиционные эмоциональные слова—шаблоны: оба всё время «трепещут», «терзаются» и т. п. Эти слова создают впечатление общности чувств, но они покрывают чувства, направленные в разные стороны. Это разъединение внутри эмоционального общего стиля нарастает и, наконец, открывается в ночной сцене свидания. «Лизавета Ивановна испугалась... и села в карету с трепетом неизъяснимым... и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры... Германн затрепетал... Германн трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени... и с трепетом вошла к себе, надеясь найти там Германа и желая не найти его... Вдруг дверь отворилась, и Германн вошёл. Она затрепетала... Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом... Германн смотрел на неё молча: сердце его также терзалось... Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны...»

В послепушкинской прозе эта поэтика эмоциональных слов, общих терминов чувства, будет подвергнута аналитическому расщеплению и разрушению: уже в романе Лермонтова, а наиболее последовательно у Толстого, который будет исходить из безусловного недоверия к подобным словам и противопоставит им дифференциальный, дробный метод «подробно-

¹⁸⁴ В. Шмид. Проза как поэзия. С. 115.

стей чувства». В «Пиковой Даме» эти слова скрепляют единое действие и создают неразъятую анализом тайну события. Общеизвестные «страсть», «трепет» и «ужас» обозначают противоположно направленные чувства героев интриги. Они оказываются словами—масками для разного наполнения «трепета» его и её. Таковы они не только для девушки, обманывающейся насчет характера страсти своего героя, но и для него самого, не замечающего двойственного направления, которое приняла его интрига и самая «страсть». Но в «Пиковой Даме» важно, что эти разные направления чувств, желаний, стремлений соединяются в общности стиля и выражения, внутри которой уже развивается скрытое от героев и несущее крах их чувствам, стремлениям и надеждам раздвоение этих пластических образов чувства и единой интриги.¹⁸⁵

Отступление. «Le Rouge et le Noir»

События «Красного и чёрного» Стендаль демонстративно датировал 1830 годом, в конце которого роман вышел в свет. Роман предстал, таким образом, как синхронный, как бы мгновенный образ события, «незавершённая современность» (так будет М. М. Бахтин определять предмет романа как жанра). Торжествующая современность в лице романа завладела искусством слова — сквозь Пушкина этот общеевропейский процесс проходил тоже. «Онегин» возник как роман в стихах, но «Пиковую Даму» мы романом не называем. Между тем материал и пафос фантастической светской повести — близкая современность; из завершённого пушкинского это, кажется, единственный столь синхронно современный сюжет — «незавершённая современность». «В „Пиковой Даме“ скрыт крайне сжатый роман (...) Внутренняя форма „Пиковой Дамы“ в духе романа, но во внешней форме роман не осуществлён».¹⁸⁶ Личная история Германна закрыта 17-м номером Обуховской больницы, литературная история образа открыта в сторону будущего, когда его назовёт (в «Подростке») «колоссальным лицом» Достоевский; так вырастет он в значении для будущего художника. Но современная открытая история стоит в романе—повести на плечах уходящей истории прошлого века и отживающих поколений и является в эстетическом сопоставлении с ней — и эстетически проигрывает в этом сопоставлении. То же соотношение времён и подобный же эстетический результат — в романе Стендаля на фоне героических времён революции и наполеоновских лет — для героя — и на фоне мечтательно—романтического XV века — для аристократической его подруги в Париже.

Пушкин в мае 1831 г. «умолял» Е. М. Хитрово быстрее прислать ему второй том «de rouge et noir», которым он восхищён («J'en suis enchanté») (XIV, 166).¹⁸⁷ Столь же мгновенное, синхронное впечатление, сколь мгновенно незавершённая современность перешла у Стендаля в роман. О возможном отражении мотивов «Красного и чёрного» в «Пиковой Даме» можно только гадать — и пушкинисты гадают, в том числе о связи символов азартной игры в обоих названиях. Связь очевидная, оба названия говорят о большой игре, в которую два героя вступили в своей современности и со своей современностью. Но стендалевское заглавие символически отрешено от сюжета романа, в котором никакой рулетки и никакой азартной игры нет в сюжете даже метафорически. Современность Стендаля и самая игра—борьба

¹⁸⁵ Как передать эту черту поэтики «Пиковой Дамы» в переводе? В знаменитом французском переводе Проспера Мериме это единство эмоциональной терминологии не сохранено, и тем самым нечто важное в пластике текста нарушено. В выписанных выше примерах словам «трепетать» и «трепет» соответствуют у Мериме четыре различных эквивалента: «trembler», «anxiété», «tressaillir», «fremir» (Merimee—Пушкин. М., 1987. С. 304, 305, 309, 312, 315). Но и в другом известном переводе тоже четыре эквивалента, наполовину те же, наполовину другие: «troub—le», «angoisse», «tressaillir», «fremir» (A. Pouchkine. La dame de pique. Traduction de J. Schiffrine, B. de Schloezer, A. Gide. Avant—propos Andre Gide. Paris, 1923. P. 39, 40, 41, 52, 63, 67).

¹⁸⁶ А. В. Чичерин. Идеи и стиль. М., 1968. С. 144.

¹⁸⁷ Единственная книга Стендаля в библиотеке Пушкина: Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина. М., 1988. С. 342.

его героя гораздо более прямо и обнажённо социальная, и рулеточные символы соответственно расшифровываются толкователями достаточно условно как цвета героической истории прошлого и клерикальной реакции в современности. Пушкинское заглавие прямо связано с механизмом игры и через него ведёт к философскому средоточию действия. Игра — борьба Жюльена Сореля — с обществом, у Германна — с самою жизнью. Пушкинский сюжет — несравнимо более исторически скромный, камерный («маленькая философия истории»), и экзистенциально более углублённый. «Стендаль в „Rouge et Noir“ рассказал одну из этих подражательных вихревых биографий» — это сказано в упоминавшейся уже статье Мандельштама о наполеоновской биографии как образце в истории европейского романа.¹⁸⁸ Так ярко сказано о романе Стендаля, не о «Пиковой Даме», но неожиданно вихревой в границах пушкинского сюжета окажется и мгновенная литературная биография Германна.

Это отступление по ходу нашего размышления о «Пиковой Даме» не имеет целью её сопоставление с романом Стендаля. Нас интересует, собственно, только параллелизм любовных историй. Жюльен приступает к роману с Матильдой, «сверкая глазами, как тигр» («*avec des regards de tigre*»: часть вторая, X). Не перешёл ли этот тигр к петербургскому инженеру, трепещущему, «как тигр», в ожидании свидания с Лизаветой Ивановной? Наверное, нельзя исключить, что автор «Пиковой Дамы» иронически вспомнил в этом месте Жюльена Сореля. Главное же — странные сближения в двух любовных сюжетах. Завязка любви к г — же де Реналь для Жюльена — военная операция, завоевание женщины из враждебного мира. Героический социальный долг требует от него, чтобы этим вечером «её рука осталась в его руке» (часть первая, IX). И вторая его любовь, парижская, возникает затем по внушению долга. Апофеоз искусственных страстей — его ночное свидание с Матильдой де Ла — Моль, когда оба делают над собой усилие, чтобы быть нежными любовниками. И это даже им удаётся, но им владеет в эту минуту восторг честолюбия, чувство победы. При этом в самом деле в нём искусственно, но бурно разгорается любовь к м — ль де Ла — Моль. Искусственные и живые страсти смешиваются и подменяют друг друга. Эта деформация социальным сюжетом классического любовного — в такой силе, возможно, это открывалось в европейском романе впервые.

Всё же нельзя исключить, что автор «Пиковой Дамы» запомнил тигра Жюльена Сореля и издевательски пометил им вихревую тоже по — своему биографию Германна как подражательную тоже. Любовный случай Германна принадлежит современности, и «пошлое» уже лицо его знакомо героям и автору «благодаря новейшим романам»; он и с именем — символом Наполеона соотносится через эти романы — герой Стендаля с ним соотносится напрямую, через родную близкую историю. Любовный случай Германна обнаруживает подобную же стендалевским открытиям чудовищную деформацию чувств, это тоже «современная история». Но случай Германна не укладывается так компактно в современность, не совпадает с ней, как совпадает случай Жюльена Сореля. Случай Германна в сюжете «Пиковой Дамы» ведёт куда — то дальше и глубже современности. «Красное и чёрное» — роман аналитический и психологический, не случайно, конечно, совсем лишённый какого — либо элемента фантастики. «Красное и чёрное» — роман политический. Повторим: это отступление — не сопоставление, генетическое или типологическое, как нынче принято формулировать и различать, а свободная параллель. Внешняя литературная параллель к внутреннему действию «Пиковой Дамы». Наши параллели, эту, стендалевскую, и далее с «Вием», мы бы назвали синхронными.

Социальный сюжет романа Стендаля своим последним итогом имеет всё же любовь; герой в тюрьме накануне казни очистился от искусственных страстей, с ним остаются любовь и смерть, чувства его очистились: Жюльен любил г — жу де Реналь и не любил м — ль

¹⁸⁸ О. Мандельштам. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 202.

де Ла—Моль, но оба истинных чувства были искажены доминантой его поведения – социальной борьбой. Человеческие итоги философского сюжета пушкинского романа—повести куда суровее. В её легендарном сюжете призрачные мотивы любовные сопровождают тайну графини, в её современном сюжете любовь становится маской. В мире «Пиковой Дамы» уже нет любви.

Ещё раз вспомним письмо Достоевского о «Пиковой Даме»: «...а между тем, в конце повести, то есть прочтя её, Вы не знаете, как решить...» Как решить о собственно фантастическом (единственном собственно фантастическом в повести) – о видении Гер—манна, о явлении белого призрака? Достоевский допускает два решения – психологическое и мистическое – и заключает, что «Вы не знаете, как решить...» Он выносит по этому случаю общее суждение о «фантастическом в искусстве», которое «имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему». Соприкоснуться – то же слово вторично является в кратком эпистолярном тексте: «...Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна...» (решение психологическое) «...или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов?»

Письмо от 15 июня 1880 г., через неделю после пушкинской речи, в которой он прошёл мимо «Пиковой Дамы» (так что можно это письмо рассматривать как дополнение к пушкинской речи). Но главное – только что созданы «Братья Карамазовы», где это слово – соприкосновение – работает как одно из глубоких слов Достоевского: всё земное «живёт и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным» (из поучений Зосимы); «Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звёздною...» (гл. «Кана Галилейская»).

То же столь значительное слово в письме о «Пиковой Даме», очевидно, говорит о том, насколько всерьёз Достоевский принял её фантастический эпизод. Фантастическое событие соприкасается с реальным ходом действия, Германн соприкоснулся с миром духов: пушкинская фантастика принимается как мистическая реальность. Да, Германн пил перед этим более обыкновенного, и вино «горячило его воображение» – но его воображение разгорячилось до этого. Два решения Достоевского, психологическое и мистическое, тоже соприкасаются, как они соприкасаются в действии повести. Да, вы не знаете, как решить, но оба решения принимают фантастическую реальность события. Повествователь—автор при этом молчит, словно сам не знает и не даёт единственного решения.

Повествователь ведёт себя в своём рассказе изменчиво: он, как положено автору, знает больше героев, но в решающие мгновения он «не знает». В пушкинской критике обсуждали пушкинское описание спальни графини глазами Германна. М. Гершен—зону представленная картина казалась психологически «нереальной», «неточной»: «Современный художник, например Чехов, нарисовал бы здесь только те черты обстановки, которые мог и должен был в эту минуту величайшего напряжения заметить Германн (...) всего, что здесь перечислено, Германн, конечно, не мог тогда видеть и сопоставлять в своём уме».¹⁹⁰ По суждению В. В. Виноградова, напротив, атмосфера XVIII века, насыщающая эту картину, входит в повесть «главным образом через восприятие Германна», и все детали старинного быта в картине «воспроизводятся сквозь призму созерцания Германна, который как бы прикован мыслями к прошлому графини».¹⁹¹ Так же считал А. Слонимский: «Ощущение „старинного“ сопутствует Гер—манну. „Старинное“ как будто ближе ему, понятнее, чем „современное“. Со старой графиней у него более глубокая связь, чем с Лизой (...) Ожидание чуда тесно связано у

¹⁸⁹ Достоевский. Т. 14. С. 290, 328.

¹⁹⁰ М. Гершензон. Избранное. М.; Иерусалим, 2000. Т. 1. С. 80.

¹⁹¹ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. С. 591.

Германна с обострением чувства „старины“. Подробное описание старинных вещей и старинной мебели как нельзя лучше гармонирует с уходом Германна в фантастику». ¹⁹²

Здесь, как на показательном месте пушкинской прозы, недаром задерживалось внимание критиков.

Описание не теряет связи с исходной точкой зрения – созерцанием Германна. Но, мы чувствуем, описание превосходит его кругозор. Как бы общее зрение героя и автора видит и рисует эту картину. Читая, мы следуем впечатлению Германна сквозь авторский «усилитель». К его созерцанию подключается автор и продолжает, ширит и завершает его. Описание Пушкина словно реализует мечтание Германна. Словно бы в пушкинском тексте он действительно видит и знает всё это и проникается духом минувшего века. Критическая ссылка Гершензона на «современного художника» (Чехова) здесь никак не работает, это неподходящая к пушкинской прозе мера. Предполагаемой критиком психологической точности в самом деле Пушкин не соблюдает. Он не пишет, по Гершензону, напряжением героя, но, напротив, освобождает его от этого напряжения, можно сказать, освобождает от «психологии», и погружает в более свободное состояние эстетического созерцания. Такое как будто не свойственное Германну состояние – пушкинский ему дар. Живописуя с его точки зрения, автор – повествователь словно удлинняет его взгляд – за описанные бытовые предметы в тот связный контекст эпохи, которому они принадлежали.

Вот как просто это происходит: «На стене висели два портрета, писанные в Париже *me —me Lebrun*». Автор продолжает своим знанием (во второй половине фразы) то, что видит герой (в первой её половине: он ведь не должен знать, кем писан в Париже портрет). Внутри одной этой фразы автор входит со своим знанием историка и искусством художника в открытую для него «субъектную сферу» героя.

Здесь, в этой картине, всё то, что может увидеть глаз, одушевлено и продолжено воображением автора, которое присоединяется к воображению Германна и продолжает, так сказать, в его направлении.

Таков характер пушкинской прозы в одном из её классических мест. Но всё меняется в следующей за этим сцене ночного свидания: воображение автора молчит вместе с молчащей старухой, и знание автора вместе с не знающим тайну Германном занимает позицию внешнего наблюдателя: «Графиня, казалось, поняла, чего от неё требовали; казалось, она искала слов для своего ответа». «Графиня видимо смутилась. Черты её изобразили сильное движение души, но она скоро впала в прежнюю бесчувственность». Автор всеведущ во всех реальных подробностях, но его знание и повествование останавливается перед областью «тайны»; точка зрения автора совпадает с внешней точкой зрения Германна (которому не дано проникнуть в тайну и овладеть ею) в сценах его домогательства перед графиней и затем явления белого призрака. Автор «не знает» именно там, где повесть вступает в фантастику; повесть «не знает» грани реальности с воображением Германна. Автор только рассказывает, что видел и слышал Германн, когда к нему явилась белая женщина.

Раздвоение интриги продолжается в фантастической сцене. Речь покойной графини двоятся внутри себя: она говорит сначала не от себя (она пришла против своей воли, ей велено), но затем прощает его она уже, кажется, от себя, от себя же сопровождая открытие тайны побочным условием – с тем, чтобы он женился на её воспитаннице. Этим побочным условием Германн пренебрегает совсем. Лизавета Ивановна им забыта, прямолинейно стремящимся к одной цели. Германн становится жертвой двойного хода вещей, который его всё больше сходящееся в точку воображение не может охватить и вместить. Тройка, семёрка, туз вытесняют образ мёртвой старухи и все с нею связанные условия: две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе.

¹⁹² А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1963. С. 524–525.

Но эта другая сила, которую он не может учесть, ведёт свою линию в германновой судьбе и решает интригу. Относительно этого пункта – мотивировки развязки – С. Давыдов хорошо заметил, что он, этот пункт, пожалуй, ещё фантастичнее самой фантастической сцены: «...самым загадочным в „Пиковой Даме“ является не то, что призрак открывает Германну три выигрышные карты, а то, что герою не удаётся выиграть».¹⁹³ Это верно замечено: самая тайна сюжета именно здесь. С. Давыдов перебирает и отклоняет возможные рациональные объяснения, в том числе то, которое он называет психологическим – скрытое присутствие образа покойницы «в сознании или подсознании Германна». «Подсознание» фигурирует и в другом истолковании: «Злосчастная дама пик завладела подсознанием Германна...».¹⁹⁴ Это предположение в верном направлении, однако психоаналитический термин, да и самая категория психологического, отклоняют и словно мельчат понимание. Впрочем, психоаналитический термин можно принять, если только освободить его от связанных с ним субъективно—психологических представлений; ведь психоаналитический термин именно говорит о действии в психологических механизмах некоторых объективных сверхпсихологических или глубжепсихологических сил. Развязку «Пиковой Дамы» решает событие фантастическое в большей мере, нежели психологическое. «Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдёрнуться». Это и мы не можем понять вместе с ним. Что случилось? А то случилось, что старуха в самом же сознании Германна, устранившем её, скрыто вела свою контригру и явилась из его же сознания («подсознания») пиковой дамой, судьбой, которую сам он избрал. Ведь сам он выбрал последнюю карту. Он предопределённо ошибся, потому что в его сознании («подсознании») реально действовали фантастические объективные силы, с которыми он и вступил в игру—борьбу. «Внутренняя фантастичность (...) – таков закон пушкинского сюжета».¹⁹⁵ Внутренняя, неявная фантастичность – логика философской интриги «Пиковой Дамы». Внутренне—фантастическое единство сюжета: как реально пришла к нему покойница в видении, так реально она продолжала работать в его «подсознании» до решающего мгновения.

В своё время Владислав Ходасевич в статье «Петербургские повести Пушкина» (1915) характерно ошибся, и ошибку его отметил потом В. В. Виноградов: Ходасевич несколько примитивно определил ситуацию «Пиковой Дамы», как и других «петербургских повестей Пушкина», как вмешательство демонических сил в человеческие дела – и соответственно понял проигрыш Германна как насмешку и месть этих сил, на последней карте его обманувших.¹⁹⁶ Насмешка и месть действительно состоялись, но в результате действия каких—то более сложных сил. Что за сила выслала покойницу к Германну, как назвать эту силу? Ему мерещатся за старухой «дьявольский договор», страшный грех и «пагуба вечного блаженства», которую он согласен в обмен на тайну взять на себя. Молодой архиерей говорит о мирном успении праведницы в ожидании жениха полунощного, то есть евангельского Христа, которому соответствует в фабуле повести Германн—убийца. Обе эти контрастные версии тоже читаются в семантическом фараоне текста. Но иронией окрашены обе. Покойница не праведница, но и не страшная грешница, и вообще – она не имела злой души, сообщает о ней рассказчик. Зато её жених полунощный – именно в свете такого сравнения и такой параллели – великий грешник.

¹⁹³ С. Давыдов. Туз в «Пиковой даме». С. 117.

¹⁹⁴ Л. И. Вольперт. Пушкин в роли Пушкина. М., 1998. С. 278.

¹⁹⁵ Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. М., 2000. С. 819.

¹⁹⁶ В. Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 65–67. Возражение Виноградова: В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. С. 178.

Есть среди объяснений развязки истории и такое (интерпретация американского критика Д. Берджин, поддержанная и развитая С. Давыдовым¹⁹⁷) – загробная месть самого Сен—Жермена (графиня – лишь её инструмент) за невольное приближение Германа в ночной сцене вымогательства—обольщения к кровосмесительной тайне трёх поколений игроков и любовников: Сен—Жермен, графиня, Чаплицкий, Чекалинский, дети и внуки друг друга; на такую догадку провоцируют как горячечные планы героя стать любовником старухи, так и версия камергера на похоронах, что он её побочный сын. Гипертрофия доверия к пушкинской тайнописи провоцирует на такие версии, но можно предположить, что Пушкин бы посмеялся над такой податливостью на его провокации. Подобные провокации рассеяны в изобилии в тексте, мотивы готического или «неистового» романа в том числе – как модели, которым автор не следует. «Образ невольного матереубийцы, сцена карточного поединка между братьями – побочными детьми старой ведьмы, с эффектным финалом – сумасшествием одного из них, – вот что было бы сфабриковано французским „кошмарным романом“ из материала „Пиковой Дамы“. Но в пушкинской повести пародически рассеялись по разным направлениям, выпав из композиции событий, все эти типические пружины „неистовых“ романов и повестей двадцатых—тридцатых годов».¹⁹⁸

Истинная внутренне—фантастическая пружина пушкинского сюжета пробивается—проступает сквозь эту эффектную паутину пушкинской «тайнописи». И эта истинная пружина проста. Что за силы выслали к герою покойницу? Мы не знаем и, между прочим, пушкинский текст не содержит намёка на непременно адскую их принадлежность. Да, так допускали и формулировали сильные толкователи – Достоевский (Германн соприкоснулся с миром «злых и враждебных человечеству духов») и Ходасевич. Но в тексте повести метафизический характер этих сил остаётся в загадке. Графиня не имела злой души, и вряд ли нам надо поверить Германну, что она великая грешница, и решить вместе с ним, что её забрали силы ада и затем к нему выслали. Мы не знаем, как назвать эти силы, о которых она говорит:.. мне велено... Но это очень умные силы. Они приносят герою исполнение его желаний, а высланная ими покойница уже в дополнение от себя ставит условием исполнение желаний также её воспитанницы. В эту ловушку его и ловят, потому что это второе условие он не в силах будет учесть. И это знают играющие с ним – как и он играет с ними – силы. Это их ход в заранее проигранной игроком игре. Потому что ставка в этой игре – «нравственная природа» человека. Потусторонние силы – каковы бы ни были они и как бы их ни назвать, – и можно предположить, что это не силы ада, а силы жизни, с которыми он и завёл игру («Жизнь – банк») – ставят именно на это, и это они испытывают в противостоящем им игроке. На это идёт игра, как во всех подобных вечных сюжетах, от книги Иова до «Фауста» Гёте.

Отступление. «Вий»

И это не сопоставление, а только свободная параллель. «Вий» возник как синхронное «Пиковой Даме» событие: точная хронология его создания неизвестна, но, по всей вероятности, он был написан в 1834 г., т. е. под свежим впечатлением от напечатанной только что (в начале года) повести Пушкина.¹⁹⁹ Мы ничего не знаем об этом впечатлении, «Пиковая

¹⁹⁷ С. Давыдов. Туз в «Пиковой даме». С. 120–121.

¹⁹⁸ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. С. 587.

¹⁹⁹ Вероятно, известной Гоголю раньше: на встречах в декабре 1833 он узнавал от Пушкина о результатах второй болдинской осени, среди которых была и «Пиковая Дама» (Гоголь. Т. X. С. 288). Отмечен ли тот интересный факт, что гоголевский текст мог встретиться с «Пиковой Дамой» на страницах той же мартовской книжки «Библиотеки для чтения» за 1834 г.? Корректурa гоголевского «Кровавого бандуриста», предназначенная для этой книжки журнала, с уже размеченными страницами (221–232; «Пиковая Дама» напечатана на с. 109–140) была запрещена цензурой 27 февраля 1834 г. (см.: Ю. Г. Оксман. «Кровавый бандурист»: запрещённые страницы Гоголя // Литературный музей. I. Пг., 1919. С. 354).

Дама» – едва не единственное из крупных произведений Пушкина, нигде Гоголем, кажется, не упомянутое, но ведь «Вий» возник с нею рядом в том же литературном пространстве. «Вий» – независимое событие русской литературы, и точек его соприкосновения с «Пиковой Дамой» филологи не искали. С «Красным и чёрным», предметом другого нашего отступления, повесть Пушкина сопоставляли – с «Вием» в голову не пришло ещё никому.

Что можно сказать о точках соприкосновения? Это прежде всего повышенная загадочность истолкования. Что случилось с тем и другим героем – не так—то просто понять. Событие «Вия» никем ещё не разгадано, но можно определить существенное ядро события. Мистический сюжет повести – испытание человека, словно бы избранного таинственными силами жизни для этого испытания. Мотива такого избрания и испытания повесть не объясняет. Хома Брут, гоголевский малороссийский персонаж из мира «Вечеров на хуторе», встречается, как и там встречаются персонажи, с нечистой силой – в отличие от неведомой силы, выславшей покойницу Германну Пушкиным, Гоголь свою испытующую и губящую героя силу именует традиционно, а героиню – ведьмой. Но ведьма есть и в «Пиковой Даме». На этом слове – «Старая ведьма!» – умирает таинственная старуха, и её провожает в иной мир германнова гипотеза о связи хранимой ею тайны с ужасным грехом и дьявольским договором, гипотеза, оспоренная далее противоположной гипотезой молодого архиерея о христианской кончине праведницы. Обе гипотезы иронически сталкиваются в семантическом фараоне текста, а покойница, не имевшая злой души, остаётся по ту сторону обеих версий и затем является с миссией от неведомых сил, которые также традиционно толкуют как злые, адские силы (Достоевский, Ходасевич), но Пушкин для этого не даёт прямых указаний. Метафизический характер этих сил остаётся в загадке.

Гоголевская панночка—ведьма при смерти вызывает Хому и назначает ему читать над ней и молиться «по грешной душе моей. Он знает...» В этом и состоит его испытание – ни больше ни меньше как вымолить спасение грешной души. Но он «не знает» и испытания не проходит. Некоторая обратная аналогия к пушкинской графине перед Германном, готовым взять её грех себе на душу. Гоголевская ведьма совмещает в себе отвратительную старуху и сверкающую красавицу, взаимопревращающиеся одно в другое безобразное и прекрасное, – чему обратную также аналогию представляет старуха «Пиковой Дамы», она же как героиня легенды и на портрете перед Германном – *la Venus moscovi—te*, «молодая красавица с орлиным носом». В воображении Германна зреет план сделаться любовником старухи, в сцене обольщения он её заклинает «чувствами супруги, любовницы, матери» – гоголевский «философ» символически осуществляет со старухой эротический акт (скачка верхом на ней с побиванием поленом, что есть простой эротический символ – «палка»), результатом которого и становится превращение старухи в красавицу, и все дальнейшие роковые события суть последствия этого грубого акта овладения—избиения. Сама причастность ведьмы—красавицы страшному миру, видимо – двойственная причастность: она его активная сила, но, видимо, судя по назначенному ею Хоме заданию, она и жертва его. И сверкающая красота её – орудие этого мира, но это и красота у него в плену, и, испытывая героя, она, видимо, ждёт от него спасения (пленённая злом красота у русских писателей после Гоголя – у Достоевского в «Хозяйке», Настасья Филипповна, Незнакомка у Блока). Мотив живого трупа в страшных сценах «Вия» предвосхищен описанием «страшной старухи» в ночной сцене у Пушкина. «Вдруг это мёртвое лицо изменилось неизъяснимо». Наконец, узнавание пиковой дамы в последней сцене – «Необыкновенное сходство поразило его...» – словно бы процитировано у Гоголя: «Вдруг что—то страшно знакомое показалось в лице её».

Демонические силы и фантастический женский образ – два мистических пункта сближения в материале двух повестей; сближение более глубокое – сюжет испытания. В принадлежности демонов «Вия» к «нечистой силе» Гоголь не оставляет сомнения – она действует прямо на фантастической сцене, в отличие от неведомой силы «Пиковой Дамы», действующей

щей за кадром и оставляющей нам сомнение как в своём реальном существовании, так и в потусторонней принадлежности к миру злых духов, по Достоевскому. Однако и гоголевские демоны во главе с самим Вием – сложная сила. В своём научном как бы, этнографическом примечании к повести Гоголь назвал Вия «колоссальным созданием простонародного воображения» и «начальником гномов»; однако гномы мифологически не приписаны, собственно говоря, к «нечистой силе», они бывают и добрыми (чаще), и злыми; если они – подземная сила, это не значит, что непременно нечистая сила. В одной недавней работе о «Вии» любопытно сказано, что «Вий предстаёт в некотором смысле настоящим ревизором из одноименной комедии».²⁰⁰ Настоящий ревизор, по позднейшему гоголевскому разъяснению («Развязка Ревизора»), – наша совесть. То же поле действия – «нравственная природа». Тот же сюжет её испытания. Происходящее с бедным героем «Вия» – сплошное над ним насилие, может быть, наказание, за какую вину – неизвестно, разве что за саму по себе густую тупость натуры, – но это какое-то не случайное происшествие, это именно испытание. Недаром всё-таки Иннокентий Анненский назвал Хому Брута «интеллигентом, вышедшим из среды Вакул и Оксан».²⁰¹ Это в малороссийском мире Гоголя новый для этого мира герой, герой уже почти трагический. И его испытание отличается от тех, каким подвергала в том же малороссийском мире Гоголя деда нечистая сила в «Пропавшей грамоте» и «Заколдованном месте». Отличие в том, чего требует испытание от человека. В «Вечерах» обычай и традиция хранили его. Теперь исход испытания зависит от какой-то новой требуемой от человека внутренней силы, не заимствуемой непосредственно из обычая и традиции, – «внутренней самобытности, сопротивляемости», «нравственного пространства, которое не даёт себя подавить».²⁰² «Вий», поздняя малороссийская повесть Гоголя, одновременен и параллелен первым его петербургским повестям с их новыми, уже личностными героями. Хома Брут вполне отличается малороссийской типичностью, но и ему неизвестными силами предъявлен личностный запрос. Не является ли начальник гномов, в самом деле, испытующим ревизором к самой душе «философа», прямо к самой душе этого густо телесного человека? Он избран этими силами – и этот мотив избрания здесь таинственнее всего.

Возможно, вполне неуместно, но вспоминается из Хомякова (уже после смерти Гоголя, 1854, во время Крымской войны) возглас к России: О, недостойная избранья, Ты избрана! Странное сближение воистину – но такое мерещится. Если поверить в самый мотив избрания, то избрание не по заслугам. Христианский, между прочим, мотив. И всё же – Хома Брут и Россия? Но между ними – Гоголь. Чудовищное также сближение: «Все глядели на него, искали и не могли увидеть его» – это чудища в церкви – и знаменитое: всё на Руси обратило на Гоголя полные ожидания очи. Чудовищное сближение, но это Гоголь. Пониманию «Вия» не обойтись без распознавания в герое героя автобиографического, а в сюжете – сюжета личного и душевного. Ещё мотив – испытание женщиной. От предшественника Хома по части эротического контакта с красавицей-ведьмой, мы помним, осталась кучка золы – «сгорел совсем, сгорел сам собою». Гоголь рассказывал Данилевскому, как устоял перед любовным пламенем, которое бы его «превратило в прах в одно мгновенье». И что ему, «благодаря судьбу, не удалось испытать»,²⁰³ он передал своему бурсаку-герою, которому именно «удалось испытать». То самое испытание!

Гоголь сам как малороссийский бурсак явился в пушкинский Петербург с сознанием избранности и быстро завоевал его. Ситуацию избранности он навесил на бедного бурсака

²⁰⁰ К. Соливетти. Автор и его зеркала. СПб., 2005. С. 105.

²⁰¹ И. Анненский. Книги отражений. М., 1979. С. 221.

²⁰² Эти характеристики Ю. М. Лотмана в его статье о гоголевском художественном пространстве относятся к Хоме Бруту: Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. I. С. 437–438.

²⁰³ Гоголь. Т. X. С. 252.

– «философа» не по заслугам и, кажется, не по праву – типичный гоголевский ход. Вскоре ещё не такое он захочет навесить на Чичикова и Плюшкина.

О «нравственной природе» недаром упомянуто в завязке последней главы «Пиковой Дамы», но и раньше, по ходу действия, автор внимательно отмечает её движения и колебания в Германне. Так, отмечается «нечто похожее на угрыzenie совести», когда он слышит шаги Лизаветы Ивановны, но которое тут же умолкло. «Он окаменел». «Голос совести», твердивший, что он убийца старухи, помянут позже ещё один раз. «Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков». Для объяснения дальнейшего тоже фраза ключевая. Он явился на похороны испросить у мёртвой прощение – из суеверия. Он поклонился в землю и несколько минут лежал перед гробом на холодном полу. Это очень серьёзные действия, однако безблагодатные и безнадежные. Ответ ему – усмешка мёртвой в гробу. Он оступись и грянулся об земь. От этого «оступись» прямой путь к заключительному «обдёрнулся». Пушкин по-пушкински внешними знаками даёт картину внутреннего процесса. Всё дальнейшее есть ступени этого внутреннего процесса. Герой – не игрушка роковых сил, по Ходасевичу, а ответственный нравственный субъект, по Канту и по Пушкину. Пиковая дама в решающую минуту является из его оттеснённой совести как его заслуженная судьба. Фантастическое обещание Германну исполнено, но вместе с ним исполнилась его судьба. Он сам обдёрнулся, выбрав даму вместо туза как свою судьбу. Пиковая дама в его руках замещает не только мёртвую графиню, но и её воспитанницу, за которую та просила за гробом, весь оставленный и преступленный фантастическим игроком человеческий мир. Она обнаруживает в результате «тайную недоброжелательность» прямолинейному агрессивному вождению, не желающему признать от него независимую неоднолинейную жизнь.

В недавней статье о «Пиковой Даме»²⁰⁴ замечена интересная подробность, какую мы при чтении не замечаем. В сцене ожидания Германа у дома графини мы пропускаем фразу: «Швейцар запер двери» – после чего через несколько строк в половине двенадцатого он ступил на крыльцо и вошёл в освещённые сени. Получается, если связать все звенья рассказа, что он прошёл через запертую дверь – как потом и женщина в белом: «Дверь в сени была заперта». Можно здесь допустить ошибку Пушкина, недоработавшего текст. Но если такие несогласованности не удивляют у Гоголя, то допустить такую оплошность у Пушкина трудно. Прав, видимо, автор статьи: если это ошибка, то обдуманная, говорящая. Говорящая о Германне как существе, проходящем через запертую дверь. Та пушкинская фантастика исподволь, что упрятана в незаметных деталях (никем до поры до времени и не замеченных). Незаметных деталях, говорящих о воле, напоре, насилии. Достоевский скажет потом о Германне, что это «лицо колоссальное». Что колоссального в прозаической фигуре скромного малозаметного офицера? Разве только его игра перед Чекалинским: «– Позвольте заметить вам, (...) что игра ваша сильна...» Но он проиграл её, и механизм светской жизни, тут же восстановившись, вывел его за скобки: «. игра пошла своим чередом». Но он недаром в тексте Пушкина окружён титаническими проекциями (и все они на его фигуру ложатся, создавая ей мифологический и исторический объём): Мефистофель, Наполеон и даже жених полунощный. Проекциями, подтверждающими его (в потенции) как «лицо колоссальное». В бытовой фигуре – «идеи времени», в историческом укрупнении и дающие такие параллели, как Наполеон или, по догадке Виктора Есипова, Пестель, которого Пушкин близко наблюдал и о нём заинтересованно размышлял (исследователь приводит характеристику Пестеля, данную декабристом Якушкиным: «Он никогда и ничем не увлекался. Может быть, в этом и заключалась причина, почему из всех нас он один в течение почти 10 лет, не ослабевая ни на минуту, упорно трудился над делом Тайного Общества. Один раз доказав себе, что

²⁰⁴ Статья Л. Магазаника в сб.: Пушкин и теоретико—литературная мысль. М., 1999. С. 41.

Тайное Общество – верный способ для достижения желаемой цели, он с ним слил всё своё существование²⁰⁵»).

Человек проходит сквозь запертые двери, но он проигрывает жизни – вот итог. «Роковые» интерпретации повести в литературе о «Пиковой Даме» преобладают. И в самом деле в ней действует рок и свершается чудо. Но рок и чудо сосредоточены в одной точке действия – когда Германн взял из колоды другую карту. Рок и чудо – не внешние силы. Одновременно и роковая и чудесная сила, с которой он затеял игру и её проиграл – это жизнь и «нравственная природа». Роковая и чудесная сила повести – нравственная сила, и можно в центр понимания «Пиковой Дамы» поставить слово, сказанное Ахматовой о «Каменном госте»: грозные вопросы морали.²⁰⁶ Грозные!

1999, 2004

²⁰⁵ В. М. Есипов. Пушкин в зеркале мифов. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 219.

²⁰⁶ А. Ахматова. О Пушкине. Л., 1977. С. 91.

Сюжеты русской литературы

«Красавица мира» Женская красота у Гоголя

Гоголь начал свой путь в литературе фантазией под названием «Женщина» (1831) и заканчивал путь письмом «Женщина в свете» (1846) уже в составе «Выбранных мест из переписки с друзьями». Это как рама – два пограничных текста как рама, внутри которой в немалом количестве жгучие женские образы населяют творчество Гоголя. Речь, понятно, не о Коробочке, хотя и она представляет собой выдающуюся фигуру в женском мире Гоголя, который широк и включает в себя и тётушку Шпонь—ки, и обеих приятных дам «Мёртвых душ»; но мы сейчас имеем в виду особый гоголевский феномен и как бы особую зону творчества, мы имеем в виду тот ряд женских фигур, которые все у Гоголя получают однообразный титул красавиц – от Оксаны в «Вечерах на хуторе» до Аннунциаты в «Риме», с двумя панночками в «Тарасе Бульбе» и «Вии» и лжеперуджиновой Бианкой в «Невском проспекте» в центре ряда. Вводятся в каждом случае эти фигуры обстоятельными и красочными (как бы даже раскрашенными) – и достаточно однообразными тоже, словно особым образом типовыми – физическими портретами, и это всякий раз не просто женский портрет, но «неслыханная красавица» («Рим» – III, 248). Гоголь словно штампует их из текста в текст; и всякий раз – «не описание, а апофеоз», как ещё В. И. Шенрок заметил.²⁰⁷ «Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскроивши чёрные как уголь тучи, нестерпимо затрепещет она целым потоком блеска. Таковы очи у альбанки Аннунциаты» (III, 217).

Очи (конечно, не просто глаза) и вообще живые черты портрета тонут в этом потоке блеска и в риторической пышности описания. У Гоголя, как на картине Брюллова в его описании, «женщина блещет» (VIII, 111) и ослепляет, так что трудно её рассмотреть в отдельных чертах. Гоголь кажется удивительно архаичным художником именно как портретист красоты: в зрелой уже поре XIX столетия он, кажется, следует вековым риторическим штампам²⁰⁸ – и можно было бы этому лишь удивляться, как удивлялись и удивляются, если только читать соответствующие места у Гоголя, как бы их отключая от гоголевского энергетического поля и его, так сказать, центральной нервной системы.

В гоголевской критике так и читали чаще всего – отключая портрет от поля – и удивлялись слабости гения, обличающей роковую его неспособность изобразить прекрасное. Эти упреки по части гоголевских красавиц сложились в некое общее место. «Прекрасная женственность у него теоретична, литературна (...) мертва, как мёртвая красавица „Вия“» – писал Ю. Айхенвальд.²⁰⁹ И многие вместе с ним.

Интереснее отнестись к этой слабости гения Василий Розанов, он даже поставил гоголевскую красавицу в центр своего пристрастного понимания Гоголя. Розанов, собственно, и сформулировал общее место, он первый в 1891 г. сказал, что прекрасная женщина Гоголя безжизненна и ходульна, но, так сказать, гениально—ходульна; парадоксальным образом он усмотрел в этих слабостях гения особенно выразительный знак странной силы этого гения. Розанов увидел красавицу Гоголя не на периферии, а в самом центре гоголевского мира, и

²⁰⁷ Материалы для биографии Гоголя В. И. Шенрока. Т. I. М., 1892. С. 278.

²⁰⁸ Ср. сказанное исследователем о Людвиге Тике, писателе, читанном Гоголем и на него влиявшем: «В описании красоты Тик поразительно архаичен (...) Традиционно описывают уродство – детально, пристрастно, увлечённо, тогда как красота просто слепит: ослепительная, несказанная красота не описывается, и такой она проходит через Средние века, Возрождение, барокко» (А. В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2000. С. 206). Вот какой традиции следует Гоголь уже в своём XIX веке. Если Тик представляется архаичным, то что же сказать о Гоголе? Но в том—то и дело, что Гоголь не Тик.

²⁰⁹ Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей. Вып. 1. М., 1911. С. 73.

связал в проблемную пару роскошную Аннунциату и Акакия Акакиевича как два полюса, два предела этого мира.²¹⁰ По этому случаю он сформулировал общий гоголевский закон, который в том, что автор «все явления и предметы рассматривает не в их действительности, но в их пределе».²¹¹ Розанов начал тем самым на исходе гоголевского столетия пересмотр репутации Гоголя как доброкачественного реалиста, и в пересмотре этом ослепительный женский образ у Гоголя был эффектным примером и аргументом. Не в действительности, а в пределе – совсем иную картину мира Гоголя увидел Розанов – как мира действующих энергий, а не предметов самих по себе и не действительности самой по себе. Эти гоголевские энергии Розанов расценил как энергии злокачественные и построил свою известную концепцию отрицательной роли Гоголя в русской литературе: явление Гоголя исказило путь литературы и отклонило, словно сбilo её с пути, с магистрального пушкинского пути; но формулу метода Гоголя при этом Розанов открыл.²¹² И в том числе дал ключ к пониманию гоголевской красавицы, и ключ этот можно даже назвать философским.

Ключ в том, что гоголевская красавица это сильная, высоковольтная, скажем так, фигура в гоголевском энергетическом поле, фигура под током, и однообразные описания её красоты весьма и весьма заряжены этим полем – это никогда не спокойные, нейтральные описания, но всегда подёрнутые напряжением гоголевской реальности в целом. И атрибуты и даже шаблоны гоголевских красавиц тоже заряжены этим полем.

Из атрибутов этих стоит назвать лишь несколько. Это необычайная, снежная белизна лица и членов красавицы («яркая, как заоблачный снег, рука» – III, 28) – это, можно сказать, небесный, «заоблачный» ориентир прекрасного образа, но и холодный, как бы абстрактный, безжизненный признак его; затем – ресницы и усмешка, но это уже черты драматически острые, повышенно беспокойные, которые словно колют и жгут и в которых дремлет беда – «длинные, как стрелы, ресницы» у обеих панночек в повестях исторической и фантастической (II, 102, 188) и «усмешка, прожигающая душу» (I, 154²¹³) – невыразимо приятная, как сказано тут же, но она прожигает душу; наконец, особое пристрастие, не одного критика вводившее в смущение, к чувственным описаниям обнажённой женской ноги – и не просто обнажённой женской ноги, но самого процесса её обнажения. Такие разные, словно бы вверх и вниз устремлённые атрибуты, но и второй из них, смущающий, тоже двойится. Диапазон описания – от ноги античной Алкиной в «ослепительном блеске» в той самой первой фантазии «Женщина» (VIII, 146) и наследующей ей через годы «античной дышущей ноги» современной римлянки Аннунциаты (III, 217) – до петербургской картинки в витрине, на которую остановился зачем-то посмотреть Акакий Акакиевич и на которой «какая-то красивая женщина (...) скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу очень недурную...» (III, 159). В ослепительном блеске и в мутной пошлости – но это та же женская красота в таком вот рискованном проявлении. Пристрастие к чувственным описаниям женской ноги (примеры можно умножить, и их все помнят) наводило истолкователей на нехорошие мысли о личной психопатологии автора описаний, и мы имеем в гоголевской критике такие характеристики, как «трепет нездорового сладострастия»²¹⁴ в подобных описаниях – или ещё сильнее: среди имён поэтов и философов, не чуждых эротической эстетике –

²¹⁰ В. В. Розанов. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., 1996. С. 148.

²¹¹ Там же. С. 141.

²¹² Этот отрицательный розановский путь к иному, новому пониманию Гоголя был сформулирован в письме (того же 1891 г.) Ю. Н. Гово—рухи—Отрока Розанову, Розановым самим и опубликованное: «На Ваше отрицание Гоголя я смотрю как на последний фазис той борьбы, которая приведёт к пониманию Гоголя» (В. В. Розанов. Литературные изгнанники. М., 2000. С. 277).

²¹³ «Вечера на хуторе близ Диканьки» цитируются по 1-му тому нового Академического полного собрания сочинений и писем Гоголя. М.: Наука, 2001.

²¹⁴ Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей. Вып. 1. С. 73.

Бодлер, Владимир Соловьёв, Блок, – «ни у кого нет этого раскалённо развратного бешенства, кроме... Гоголя».²¹⁵

Гоголь был человек необычный, и не только биографически, но и творчески он провоцирует, в объяснение его поэтики, и особенно «женской» его поэтики, на психоаналитические и психопатологические раскопки в недрах его чудовищной личности, в том числе в «сексуальном» его «лабиринте» (С. Карлинский); но мы уклоняемся совершенно от этой линии объяснений как не дающей всё—таки именно настоящего объяснения артистической силы и острого нерва его портретов красавиц, в том числе и в рискованных проявлениях; потому что есть в них именно некий сверхличный нерв, укоренённый в самых глубоких, «последних» гоголевских глубинах. И в самом деле ведь эта нога в обоих случаях – блистающей Аннунциаты и уличной картинки – это женская нога не в её обычной действительности, а, говоря по-розановски, в пределе, как бы по смысловой вертикали в пределе верхнем и нижнем, в тех двух предельных мирах – Аннунциаты и Акакия Акакиевича, которые Розанов как гоголевский объём связал в единое целое (и оба мира примерно в то же время возникли как не сходящиеся параллельные линии на переходе к позднему Гоголю в конце 30–х – начале 40–х годов). И мы читаем подобные описания как заключающие в себе свидетельство о положении красоты в человеческом мире и о размахе противоречий и превращений, проникающих этот безбрежный мир красоты, это «открытое море красоты», если вспомнить по случаю Гоголя слово Платона («Пир», 210d).

Заглавие настоящего этюда взято из текста повести «Невский проспект», из драматического её места, где описан притон, куда красавица привела художника: «Тот приют, (...) где женщина, эта красавица мира, венец творения, обратилась в какое—то странное, двусмысленное существо (...) и уже перестала быть тем слабым, тем прекрасным и так отличным от нас существом» (III, 21).

«Красавица мира» – это сказано странно по—гоголевски. Это не просто сказано, это одна из плотных формул его языка, из формул его артистической метафизики. Мир, красота и женщина – три предельные категории мысли художника срослись в сверхплотное вещество этой формулы, которая ведь только из этих трёх предельных слов—концептов, поставленных в нужных автору поворотах, и состоит. Не только женщина—красавица – сверхгероиния этих слов, но сама красота мира в явлении женщины, красота мира как женская красота. Сквозная тема Гоголя, прошедшая от «Женщины» до «Женщины в свете», где будет сказано уже автором «Выбранных мест»: «Красота женщины ещё тайна. Бог недаром повелел иным из женщин быть красавицами; недаром определено, чтобы всех равно поражала красота, – даже и таких, которые ко всему бесчувственны и ни к чему неспособны» (VIII, 226).

Развенчанная «красавица мира» на панели Невского проспекта является на середине этого гоголевского пути. Она развенчана фабулой повести, но в сюжетном её средоточии, в цитированной драматической фразе, она остаётся нетронутой и незапятнанной. Заметим в тексте повести, что и сам Невский проспект во всей его мужской словесной оформленности и государственном как бы достоинстве тоже – красавица: «Чем не блесит эта улица—красавица нашей столицы!». ²¹⁶ Блесит – как «женщина блещет» у Гоголя. Такие словесные повороты недаром у Гоголя – простое сравнение у него на грани метаморфозы. Проспект—красавица – комплимент двусмысленный. В повести, собственно, два субъекта, оба как некие

²¹⁵ А. Белый. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 295.

²¹⁶ Стоит отметить такую орфографическую подробность, пропавшую в современных изданиях Гоголя: как в прижизненных изданиях, начиная с «Арабесок» 1835 г., так и в последующих изданиях, но до 3–го тома Академического полного собрания (1938), «улица—красавица» во второй фразе повести печаталась через дефис; так же и в гоголевском рукописном тексте; тире появилось лишь в 1938 г. (благодарим Л. В. Дерюгину за это текстологическое сообщение). «Улица—красавица» между тем сближается и рифмуется с фольклорной «девицей—красавицей», чем усиливается женственная характеристика гордого проспекта в этой фразе.

сверхгерои – Невский проспект и красавица мира. Они сближаются превращением первого тоже в красавицу, но они при этом теряют свой пол в сюжете и в тексте: мужественный субъект обращается сам в сомнительную красавицу, а красавица перестаёт быть «так отличным от нас существом» (или ещё для неё есть сильное слово у Гоголя – «иное творенье Бога»: II, 103). Они обменялись полами; проспект обернулся панелью. А панель как сценическая площадка и место встреч с обманной красотой – сама олицетворяется как подобная же, обманная красота. Невский проспект как панель, панель как красавица, красавица как панель. «О, не верьте этому Невскому проспекту!» (III, 45)

И однако – «красавица мира» сияет среди обмана. О встреченной незнакомке сказано, что это существо, «казалось, слетело с неба прямо на Невский проспект». Восторженный внутренний голос художника и знающий голос автора смешались в этом двусмысленном сообщении, но и в нём не только обман. В обманном юморе этой фразы есть и серьёзное сообщение о том, что в самом деле есть путь красоты прямо с неба на Невский проспект. Как бы «кеносис» красоты на Невском проспекте с такими вот превращениями. Но и в этой разоблачаемой красоте независимо от сюжета разоблачения скрывается тайна, та самая, о которой будет сказано в «Женщине в свете». Это и подтверждается в тексте от автора: «Красавица, так околдовавшая бедного Пискарёва, была, действительно, чудесное, необыкновенное явление». Бог и ей, по Гоголю, повелел быть красавицей, но она не исполнила повеления. Но красавица мира и в фабуле повести к фабуле этой не сводится. Красавица мира светится в жалкой деве Невского проспекта.

Женщина уже в «Женщине» была названа «языком богов», а также «бессмертной идеей», «поэзией» и «мыслью». На неё такая сразу возложена мировая нагрузка и миссия. «Она поэзия! она мысль, а мы только воплощение её в действительности» (VIII, 145–146). Произносит здесь это у Гоголя сам древний Платон, облитый при этом «сиянием». Женщина – это идея – посредница между богом и «мужским» юдольным миром, т. е. София – художница в романтической интерпретации.²¹⁷ При этом тема зачаточного сюжета отрывка – это её человеческая измена влюблённому юноше, упрекающему за это богов – за создание женщины (что в христианском сознании читателя переносится на сюжет создания Евы – завязка всей истории человечества). Факт измены не отрицается, но и не судится: устами божественного Платона божественная женская красота со всей её мифологически изначальной изменчивостью признаётся не подлежащей нравственному суду; ревность юноши гаснет, потому что можно ли ревновать идею? Идеей женщины гасится и сюжет, сюжета нет, а только апофеоз; измена женщины и ревность юноши составляют завязку сюжета, но сюжетом не становятся; идея не приходит в столкновение с сюжетом.

В «Невском проспекте» между тем происходит именно это. Начинаются приключения идеи с сюжетом. Идея («женщина», «красавица мира») вводится в реальный земной, человеческий, городской сюжет, что даёт катастрофу и порождает двоение идеальных понятий – женщины, красоты. Мистическая красавица мира чудовищно соединяется с безобразием речи и жестов живой красавицы на проспекте. Двоится в тексте самое слово – «красавица», превращаясь в один из самых острых признаков той повсеместной гоголевской омонимии мира, которая этот мир отличает (вплоть до красавицы, которую заказал художнику персиянин – торговец опиумом: «только нарисуй мне красавицу (...) чтобы хорошая была! чтобы была красавица!»).

На Невском проспекте разыгрывается платонический по своим глубинным истокам сюжет погони за красотой – т. е. погони за женщиной как погони за красотой, – а раздвое-

²¹⁷ «Отрывок Гоголя „Женщина“ – пересказ мистики, возводящей женщину в лоно божества, как „Софию“; романтики сплели эту тему с идеологией Шеллинга, Баадера, отражённой и Владимиром Соловьёвым» (А. Белый. Мастерство Гоголя. С. 294–295). Подробнее см.: М. Вайс – копф. Птица – тройка и колесница души. М., 2003. С. 200–201.

ние фабулы на истории Пискарёва и Пирогова побуждает вспомнить о двух платоновских Афродитах – небесной и площадной, всенародной.

Однако не только в этом внешнем, возможно, сближении, поскольку оно лежит на поверхности, платонический фон петербургской повести Гоголя. В ней работают такие ключевые в мире Платона категории, как цель и подобие, наконец, тот самый предел, который Розанов открыл как закон мира Гоголя. Предел – платоническое понятие как определение главного у него – идеи: Платон «толкует идею вещи как предел её становления» – читаем мы в комментарии А. Ф. Лосева к «Пиру».²¹⁸

Несомненно, явление риторического Платона в «Женщине» недаром – и, несомненно, недаром именно во главе этой темы. Но условный Платон «Женщины» – это одно, а глубинное присутствие истинных платонических интуиций в «Невском проспекте» – другое. Имя Платона упомянуто у Гоголя также в «Ганце Кюхельгартене» и в более поздней журнальной заметке. Но исследователями в последнее время открыто его растворённое присутствие и в составе главной прозы Гоголя; а в ней Платон отразился не только как умозрительный ум, но и, конечно, как яркий художник. «Поэтому отголоски платоновского влияния логично было бы проследить в живой образной структуре гоголевских сочинений».²¹⁹ В работах Е. А. Смирновой и М. Вайс—копфа убедительно было вскрыто отражение колесницы душ из «Федра» в чичиковской тройке;²²⁰ в петербургских же повестях платоновское присутствие ещё, кажется, не изучено. Вообще же пути проникновения философской традиции в мир такого автора, как Гоголь, в широте своей неуследимы, при всей доступной информации об источниках; это вопрос из области, которую С. С. Аверинцев в своей давней работе о Софии —Премудрости в киевском храме назвал «высшей математикой гуманитарных наук»;²²¹ вся традиция за спиной, и она транслируется и усваивается иногда путями уследимыми, а чаще неуследимыми.

Есть известное место у Гоголя, где Платон присутствует на поверхности: это, конечно, «вечная идея будущей шинели», которую в мыслях своих носил Акакий Акакиевич: «... даже он совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно,нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели» (III, 154). В мыслях своих он носит платоновскую идею, – в мыслях своих идею, а ещё не шинель на плечах; на плечах же шинель обнаружит своё предельное свойство недостижимой идеи. Гоголевская выделка фразы не оставляет почти сомнения в её теоретическом происхождении, том самом, за которое Гоголя упрекали, находя его красавиц «теоретичными». Теоретический корень гоголевских образов красоты, во всех пародийно—гротескных их превращениях, в самом деле глубок, и красавица Гоголя в самом деле теоретична, однако не только в том недоверчиво—негативном смысле, в каком его за неё упрекали.

Про героя—философа—любовника—мученика вечной своей идеи далее продолжается: «Он сделался как—то живее, даже твёрже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель». Это значит, что он вступил на путь. Путь, о котором рассказано «языком эроса».²²² Путь не только к недостижимой любви («какая—то приятная подруга жизни»), но и к недостижимой сквозь нее красоте («светлый гость в виде шинели»). Всё это в модусе «как бы», «как будто», подобия – «... как будто бы он женился...» Возрастание же простой физической нужды в идею и в эстетическую потребность проявлено удвоением

²¹⁸ Платон. Сочинения. Т. 2. М., 1970. С. 505.

²¹⁹ М. Вайскопф. Птица—тройка и колесница души. С. 202.

²²⁰ Е. А. Смирнова. Поэма Гоголя «Мёртвые души». Л., 1987. С. 134–136 (автор проводит свою гипотезу с осторожностью: «Создаётся впечатление...» – с. 135).

²²¹ С. С. Аверинцев. София – Логос. Словарь. Киев, 2001. С. 222.

²²² Д. Чижевский. О «Шинели» Гоголя // Современные записки. Кн. 67. Париж, 1938. С. 189.

мотивировки его удовольствия: «В самом деле две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо». Женщина как «бессмертная идея» на пути героя и на пути его автора обернулась «вечной идеей» шинели.

В европейской традиции комментариев на Платона целью стремления, проникающего жизнь человека, названа красота; она же и цель любви.²²³ Но разве не та же цель с приближением вечера направляет ускоренные шаги на Невском проспекте? «В это время чувствуется какая—то цель, или лучше что—то похожее на цель» (III, 15). Подобие цели – гоголевская ступенька вниз в платоновской иерархии мира, где здешняя телесная красота есть только подобие красоты самой по себе и о ней напоминание – красоты как идеи, к которой по лестнице подобий восходит наше стремление. Здесь, на Невском проспекте, принцип подобия распространяется и на цель. Распространяется он и на все любовные проявления: «Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице её подобие улыбки...». Но, так или иначе, красота – единое слово и единая цель, какими объединяются устремления художника Пискарёва и поручика Пирогова, уверенного, «что нет красоты, могшей бы ему противиться» (III, 16). Гоголевская омонимия мира, та самая. Можно сказать по—платоновски, что они устремляются по двум линиям фабулы за Афродитой—Уранией и Афродитой—Пандемос, и то, что Урания оборачивается той же Пандемос, не меняет противоречия двух путей по существу, потому что красавица мира всё же реально светится и присутствует в падшем создании, ставшем «странным, двусмысленным существом».²²⁴ Но и все бегущие «заглянуть под шляпку издали завиденной дамы» (III, 15) – один из типичных жестов гоголевского мира – охвачены тем же общим подобием цели в низшем его проявлении.

Подобие цели – свойство мужского мира Невского проспекта, и порождает оно лихорадочное, ускоренное движение – преследование, погоню. Преследование женщины – основное действие на проспекте, но сквозь это пошлое действие и в низких формах его проступает стихийно цель идеальная – погоня за красотой. В специальной статье З. Г. Минц показала размах подхвата темы Гоголя в городской, петербургской лирике Блока. Женщина – «самый сложный, противоречивый и вместе с тем „синтетический“ образ гоголевского и блоковского Петербурга. Роль его огромна. Женщина и есть та единственная цель, которую удаётся обнаружить в страстно—напряжённой динамике городской вечерне—ночной жизни».²²⁵ «Сюжет НП (...) стал просто автобиографической лирикой Блока».²²⁶ Та же ведь незнакомка – так она уже и у Гоголя названа – в той же городской реальности, но уже в символической атмосфере нового века. В знаменитом стихотворении любопытно отметить момент контакта с упомянутым пошлейшим жестом гоголевского мира. ...Смотрю за тёмную вуаль, / И вижу берег очарованный / И очарованную даль. Смотреть за вуаль – не то же ли, что заглянуть под шляпку? Но вот такое лирическое преображение пошлого жеста в «пошлость таинственную». Бло-

²²³ М. Фичино. Комментарий на «Пир» Платона // Эстетика Ренессанса. М., 1981. С. 149.

²²⁴ Как – заметим кстати по ходу – как не препятствует платоновской аналогии и известная перевёрнутость в платоновской ситуации понятий мужского и женского относительно двух Афродит: прикреп—лённость женщины, вопреки новоевропейской традиции, к обычному, заурядному типу любви нисходящей, «пошлой» и «всемирной» и обратная прикреп—лённость гомосексуальной любви как высокого типа к Афродите Небесной; и вообще характерное для античной Греции «коренное пренебрежение к духовному миру женщины» (С. С. Аверинцев. София – Логос. С. 119). О положении женщины как «лишь второстепенной цели для мужчин» в греческом мире и о культе мужской любви и дружбы, о котором мы узнаём из Платона, «словно читая роман о людях с другой планеты», писал ещё Гердер в своих «Идеях к философии истории человечества», и Гоголь это знал. И его условный Платон из раннего отрывка, славящий женщину как существо божественное, представлял собой, таким образом, современный анахронизм, отвечающий эротически—эстетической типологии уже Нового европейского времени. Мужское – женское переворачиваются в гоголевской фантазии, но сама эротическая типология остаётся. Происхождение же новой эстетической типологии в эпоху Средних веков Гоголь сам описывал в исторических статьях «Арабесок»: «Женщина средних веков является божеством» – выводив даже из этого культа возвышенной рыцарской к ней любви, что «всё благородство в характере европейцев было её следствием» (VIII, 21).

²²⁵ Блоковский сборник П. Тарту, 1972. С. 145.

²²⁶ А. Белый. Мастерство Гоголя. С. 295–296.

ковский жест и его эффект, конечно, разительно и чудесно отличны от гоголевского; но по обоим линиям, пошлой и таинственной, близко, интимно с ним соотносятся.

Сюжет погони, погоня за женщиной—красотой возрастанием переходит в полёт. «Молодой человек во фраке и плаще робким и трепетным шагом пошёл в ту сторону, где развевался вдаль пёстрый плащ (...) Он не смел и думать о том, чтобы получить какое—нибудь право на внимание улетающей вдаль красавицы (...) Он летел так скоро, что сталкивался беспрестанно с тротуара солидных господ с седыми бакенбардами» (III, 16). На переходе от шага к полёту и является мысль о существе, слетевшем с неба на Невский проспект.²²⁷ Существо слетело, и оно улетаёт здесь, на проспекте, преследователь летит ему вслед. В платоновском эротическом мифе душа влюблённого окрыляется: «Когда кто—нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную, он окрыляется, а окрылившись, стремится взлететь...» («Федр», 249d).

Платоновское припоминание в другом месте у Гоголя — это Чичиков перед губернаторской дочкой:²²⁸ «...а Чичиков всё ещё стоял неподвижно на одном и том же месте, как человек, который весело вышел на улицу с тем, чтобы прогуляться, с глазами, расположенными глядеть на всё, и вдруг неподвижно остановился, вспомнив, что он позабыл что—то, и уж тогда глупее ничего не может быть такого человека; вмиг беззаботное выражение слетает с лица его; он силится припомнить, что позабыл он: не платок ли, но платок в кармане; не деньги ли, но деньги тоже в кармане; всё, кажется, при нём, а между тем какой—то неведомый дух шепчет ему в уши, что он позабыл что—то» (VI, 167).

Платоновское припоминание по—гоголевски, по—чичиковски, но ведь это по—чичиковски то самое припоминание. Две динамические реакции гоголевских героев на явление женщины—красоты — полёт художника на проспекте и другая тоже реакция постоянная, даже более постоянная — чичиковская (и других героев): «...остановился как вкопанный...» — о ней надо будет ещё сказать.

У Гоголя интересны контрастные пары произведений, рождавшихся параллельно. Такова римско—петербургская пара «Рим» — «Шинель», чутко выделенная Розановым; в эпоху же «Арабесок» и «Миргорода» малороссийскую параллель петербургскому, понятно, «Невскому проспекту» составил «Вий». Две пары разных гоголевских эпох, соединяющие и по—разному группирующие три главных географически—артистических мира художника Гоголя — малороссийско—петербургская и петербургско—римская. А. Д. Синявский чутко тоже сказал о «Вии», что это центральная повесть Гоголя, сердцевина творчества;²²⁹ а Иннокентий Анненский назвал философа Хому Брута «интеллигентом, вышедшим из среды Вакул и Оксан».²³⁰ В одной фразе «Невского проспекта» ситуация петербургской повести метафорически превращается в событие «Вия»: художник не может поверить, «та ли это, которая так околдовала и унесла его на Невском проспекте» (III, 21). По существу происходит то же на проспекте, что и на малороссийском хуторе, хотя по видимости событие перевернуто: на проспекте он преследует женщину, там преследуют его. Но за сюжетной инверсией — тождество основного события. Инициативная, активная сила его — красота, и именно женская красота. По существу и женщина — та же гоголевская красавица как в «натуральном», так и в сказочном варианте; и те же в ней взаимопревращения прекрасного в безобразное и обратно, только выведенные в иной сюжетный план, открыто космически—фантастический; символические намёки на участие «адского духа» в участи жертвы Нев-

²²⁷ Реализация этой метафоры — в действии театральной блоковой «Незнакомки», где героиня — в самом деле сорвавшаяся с неба и вернувшаяся на небо звезда—Мария

²²⁸ См.: Е. А. Смирнова. Поэма Гоголя «Мёртвые души». С. 135.

²²⁹ А. Терц. В тени Гоголя. Collins—London, 1975. С. 496.

²³⁰ И. Анненский. Книги отражений. М., 1979. С. 221.

ского проспекта (III, 22) здесь олицетворяются и производят «целую ведьму» (II, 201) – но и за ней реальная женская участь, и к ней протянута «нить от... всякой, по—видимому, нормальной украинки».²³¹

Наконец, в полёте том и другом – метафорическом на панели проспекта и реально – сказочном в родном малороссийском пространстве – волшебным образом меняется мир: бурсак – философ видит внизу, под ногами и под земной поверхностью, сквозь неё, перевёрнутый мир (тем самым, заглядывая в него, он, возможно, здесь уже вызывает из подземного мира Вия), одновременно подземное и подводное солнце; художник видит будущую картину Шагала – знаменитое место: «...всё перед ним окинулось каким—то туманом. Тротуар нёсся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз. И всё это произвёл один взгляд, один поворот хорошенькой головки. Не слыша, не видя, не вникая, он нёсся по лёгким следам прекрасных ножек, стараясь сам умерить быстроту своего шага, летевшего под такт сердца» (III, 19).

Этот авангардистский сдвиг в картине мира – кто его произвёл? Взгляд, поворот головки. Кто автор этой картины Шагала – неужто панельная дева? Но за нею летит художник, а за героем – художником следует автор – художник. Чья точка зрения в этой столь обещающей будущие артистические прозрения поразительной деформации образа мира, в чьих взглядах, в чьих глазах он возник? Наверное, во встретившихся и совмещившихся взглядах всех участников события, включая и завершающую энергию авторского участия. И вспомним теперь, как в то же самое творческое время у автора магически встречаются взгляды и обладают силой прямого реального действия, и как решают именно взгляды всё событие и участь героя в возникающем параллельно «Вии». Но не забудем и про полёт. Картина Шагала у Гоголя – это сдвиг в его гоголевском пространстве, приведённом в состояние ускоренного движения, космическая картина, схваченная из подвижной точки созерцателя, находящегося в полёте. И взгляды участников действия, включая автора, встречаются в этой подвижной точке. Но первичным актом в этой встрече назван в тексте поворот хорошенькой головки. Символически – эротические значения, связанные с полётами в сновидениях и известные как народным снотолкованиям, так и вослед им психоанализу, – они, несомненно, присутствуют и в полётах художника на проспекте и бурсака – философа на хуторе – и, вероятно, в этих двух случаях поляризуются.

Здесь можно снова вспомнить платоновский образ окрылённой души влюблённого, осложнённый и поляризованный образом колесницы души (мы помним, он отразится и в «Мёртвых душах»): колесница эта из возничего (разума) и двух коней, рвущих душу в её устремлении к красоте в противоположные стороны – к красоте небесной и к вульгарным земным утехам («Федр», 246b, 253c—255b). Хома Брут, оседланный ведьмой – старухой, уподобляется в тексте сам верховому коню, вначале он скачет по воздуху, а затем, сменив позицию, уже верхом на ней, пускается в эротическую скачку, результатом которой, вместе с побиванием женщины поленом, что тоже есть простой эротический символ («палка»), становится превращение старухи в красавицу – в женском мире Гоголя ключевое событие, имеющее, кстати, обратную аналогию в одновременно созданной пушкинской «Пиковой Даме» – но это отдельная тема; оно становится, таким образом, результатом грубого акта, описанного иносказательно в виде полёта – скачки и затем овладения – избиения, и все дальнейшие роковые события суть последствия этого грубого акта. Полёт художника на проспекте устремлён к любви в исконном, т. е. собственно платоновском смысле, «платонической»; полёт срывается, но в истоке своём содержит начало того свободного (вольного, по более

²³¹ А. Белый. Мастерство Гоголя. С. 295.

точному смыслу автора) состояния, которое связывал Гоголь с искусством и силился передать музыкальным образом танца души, не боящейся тела.²³²

Хома Брут, напротив, принадлежит к героям Гоголя, максимально зависимым «от своего тела». И однако недаром И. Аннен—ский назвал его интеллигентом в малороссийском мире Гоголя, вероятно, не потому лишь, что в своей семинарии он «философ». Нет, это в малороссийском мире Гоголя новый для этого мира герой, уже герой почти трагический при всей своей бытовой густоте. Тогда же примерно, когда, по—видимому, возникала повесть, Гоголь писал в исторических статьях «Арабесок» про «великую истину, что если может физическая природа человека, доведённая муками, заглушить голос души, то в общей массе всего человечества душа всегда торжествует над телом» (VIII, 24). С этой великой истиной можно, кажется, подойти и к событию «Вия». Повесть эта — об испытании души человека, столь зависящего от своего тела. В контексте статьи «О средних веках» мысль Гоголя имеет поводом воспоминание о средневековой инквизиции, однако не представляет ли соответствия описанию её ужасов картина душевной пытки, какой подвергнут таинственной демонской инквизицией, таящейся за призрачной оболочкой патриархального малороссийского мира, типичный его представитель — бурсак—философ? И не является ли торжество души над телом заданием испытания? Во всяком случае, наверное, душа и тело бедного, в их между собою незримой ему самому борьбе, и суть мистериальные герои неразгаданного сюжета.

Событие «Вия» ещё не разгадано, но можно определить существенное ядро события. Мистический сюжет повести — сюжет испытания человека, не только к нему не готового, но и по человеческой простоте своей и несложности к нему как будто не предназначенного, и тем не менее избранного таинственными силами жизни; полем же испытания становится женщина и её красота. В повышенном, напряжённом телеологическом мире Гоголя несчастный философ принадлежит к героям, не имеющим цели, а только ближайшие и примитивные нужды. Приключение вменяет герою цель и ставит задачу; ставит задачу ему сама погибая красота, потому что умершая сама его назвала по имени и «назначила читать» и молиться, как она завещала, «по грешной душе моей. Он знает...». «Ну... верно, уже не даром так назначено», — формулирует отец покойной вменённую цель (II, 197). Назначено! Ему незаслуженно, почему ему именно, непонятно, но назначено назначение. Ни больше ни меньше назначено, как вымолить спасение грешной души. Что происходит, трудно рационально определить, но несомненно, что не какое—то случайное происшествие и происходит с целью, как испытание. Неведомыми силами ему предъявлен личностный запрос.

«Вий», поздняя малороссийская повесть Гоголя, верно поставлен Синявским в центр его творчества как поворотная вещь. Гоголевская эволюция от малороссийского к петербургскому описана Андреем Белым в известной схеме: от положительной спаянности с родным коллективом, родовым телом, к отрицательному (в своей безродности, бессемейности, безосновности) обособлению лица героя, разрастающегося в центр повествования,²³³ где поэтому на него, как в «Шинели», ветер дует со всех четырёх сторон. Эта схема верна, при поправках на несомненную большую сложность картины. «Вий» одновременен и параллелен первым петербургским повестям, где в центре окажется безосновный, отъединённый от органических связей герой. Герой же «Вия» вполне отличается малороссийской типичностью, но в этой своей типичности также и новой для малороссийского мира Гоголя субъективной одинокостью перед лицом своего испытания; он один на один с испытующей силой

²³² «Только в одной музыке есть воля человеку. Он в окопах везде (...) Он — раб, но он волен только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завесе—литься на вечность» (II, 300). Пассаж, заметим, из первой редакции «Тараса Бульбы», синхронной «Невскому проспекту» в «Арабесках» и «Вию» в «Миргороде».

²³³ А. Белый. Мастерство Гоголя. С. 295.

и положиться может лишь на «себя самого». Не зря отмечена отрицательная оторванность философа от семьи и рода: не знает он ни отца своего, ни матери (II, 196).

«Вий» параллелен «Невскому проспекту»; в обеих повестях, малороссийской и петербургской, сюжет рождения нового, как бы личностного героя Гоголя это сюжет испытания женщиной и испытания красотой. В описании мёртвой красавицы—ведьмы – те самые атрибуты гоголевских красавиц, те же ресницы—стрелы, уста—рубины, снежная белизна чела. Но это мёртвая красота, лежащая как живая. «Такая страшная, сверкающая красота!» Сверкающая – но и живая женщина Гоголя блещет. В портрете мёртвой ведьмы усилены до страшного портретные свойства гоголевских красавиц. Её причастность страшному миру, видимо, – двойственная причастность: она активная сила этого мира, но, похоже, она и жертва его. И сверкающая красота её – орудие этого мира, но это и красота у него в плену, и, испытывая героя, она, видимо, ждёт от него спасения (пленённая злом красота у русских писателей после Гоголя – у Достоевского в «Хозяйке», Настасья Филипповна, Незнакомка у Блока). И в этом панночка—ведьма – сестра Перуджиновой Бианки на Невском проспекте. «Он знает...» – заказывает, завещает она герою – но он не знает. Однако и демоны во главе с самим Вием – сложная сила. В одной из недавних работ о «Вии» сам Вий любопытно уподоблен «настоящему ревизору из одноименной комедии»²³⁴ (какая, заметим, ещё впереди у Гоголя, так что не прозревается ли и вправду грозная идея ревизора уже в таинственном Вии?). В самом деле, «начальник гномов» (II, 175) не является ли испытующим ревизором к душе философа? И, встретившись взглядами, через глаза из него вынимает душу. Как в платоновском мифе «поток красоты» идёт от красавца²³⁵ к влюблённому и обратно «через очи», глаза в глаза («Федр», 255c), так и в «Вии» глаза в глаза идёт поток энергии, испытующей и карающей, исторгающей неокрылённую душу.

О том ведь и веков рассказ, / Как, с красотой не справясь, / Пошли топтать не осмотрясь / Её живую завязь. / А в жизни красоты как раз / И крылась жизнь красавиц. / Но их дурманил лоботряс / И развивал мерзавец. / Венец творенья не потряс / Участвующих и погряз / Во тьме утаек и прикрас. / Отсюда наша ревность в нас / И наша месть и зависть.

О том ведь и веков рассказ – от Афин и божественного Платона до советской Москвы, где написано стихотворение Пастернака (1931). Ровно, кстати, через столетие после гоголевской «Женщины» – всё тот же гоголевский «венец творенья» в строках поэта, которые можно бы, кажется, взять эпиграфом к теме. Веков рассказ в существенной точке своей прошёл через Гоголя – это вечное платоническое различие красоты и красавиц, онтологии и феноменологии красоты в человеческом мире; о профанировании этого различия и есть веков рассказ. Рассказ о миссии красоты, сохраняющейся при всех очевидных её неудачах среди людей, миссии, исходящей из верховного источника и сохраняющей свой императив для художника. Бог недаром повелел иным из женщин быть красавицами – последнее гоголевское слово (1846) на эту тему. Но между этим последним христианским и первым полужыгическим словом на тему (женщина как «язык богов»), в той гоголевской творческой раме, о которой была выше речь, – злоешие превращения темы.

«Попробуй взглянуть на молнию», трепещущую «целым потоком блеска...» Световые и огненные характеристики сходятся, но и борются в гоголевских образах красоты. Свет как «сверхматериальный, идеальный деятель», по прекрасному определению Владимира Соло-

²³⁴ К. Соливетти. Автор и его зеркала. СПб.: Алетейя, 2005. С. 105. – Неочевидную параллель интриге «Вия» содержит, возможно, действие «Пиковой Дамы», явившейся в свет (1834) синхронно созданию «Вия»; вновь она здесь вспоминается. Здесь также неведомые потусторонние силы испытывают героя, выслав к нему вроде тоже как ревизора белый призрак покойной графини, убитой им со словами: «Старая ведьма!» Призрак приносит ему исполнение желаний («...мне велено исполнить твою просьбу»), и всё зависит теперь от него, от его «нравственной природы», всё теперь в руках игрока; но эту игру игрок проигрывает.

²³⁵ Так по—платоновски; по—гоголевски – от красавицы.

вьёва,²³⁶ и у Гоголя – идеальный герой; «чудо, произведённое светом» (II, 96) – один из любимых его эффектов. Такова и светоносная женская красота, прорезающая мутную окружающую среду, как девушка на губернском балу перед Чичиковым: «...она только одна белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы» (VI, 169). Но свет красоты у Гоголя заключает в себе сильнейшую тенденцию перехода в иное качество, означаемое как блеск. Это словно сильная степень света, но превратившегося уже в материальное свойство предмета и перешедшего на его поверхность, уже превращённый, словно бы оплотнённый и в разной мере в разных случаях агрессивный свет; и эта динамика превращений света в мире Гоголя вбирает в себя динамику превращений самой красоты. «Женщина блещет» у Гоголя торжествующе и тревожно в его описании картины Брюллова с катастрофической её темой; тревога усиливается в эпитете, словно передающем своё тревожно–блистающее свойство самой этой фразе, в которой рассказано, как прекрасная полячка, погибающая от голода в осаждённом городе, притронулась к хлебу, который принёс ей Андрий: «она ломала его блистающими пальцами своими и ела» (II, 102). Вся гибельность участи молодого рыцаря в этих ломко–блистающих пальцах его красавицы. Наконец, «страшная, сверкающая» – и мёртвая! – красота другой панночки – ведьмы: она уже не блещет, она сверкает – дальнейшее превращение светового начала в некую себе противоположность, из чистого «идеального деятеля» в страшного деятеля нечистой силы.

В той повышенной телесности, какой парадоксальным образом отличаются гоголевские фигуры красавиц, качество блеска содержит в себе переход к метафизически–демонически–фантастическим превращениям в поле этой самой телесности. Романтически влюблённому приятелю Гоголь весело советует прикрепить его красавицу к земле, чтобы черты её не были «слишком воздушны» (X, 217 – письмо А. С. Данилевскому 1 января 1832); с приятелем он шутит, а в то же время торжественно утверждает событие сведения неба на землю в физически мощном явлении «женщины» в той самой первой своей фантазии. Художник Гоголь сам усиленно прикрепляет свою красавицу к земле и патетически утверждает земную именно красоту, когда ставит в центр своего переживания сюжета картины Брюллова обречённую женщину, дышущую «всем, что есть лучшего в мире». «Нам не разрушение, не смерть страшны (...) нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша» (VIII, 112). Разрушение прекрасного женского тела он ставит в центр катастрофы, в другом же случае такое именно разрушение описывает в свирепых подробностях как яростную мечту Тараса Бульбы, лелеющего в мыслях такую физическую расправу с телом прекрасной полячки, причаровавшей и погубившей сына его: «не поглядел бы на её красоту, вытащил бы её за густую, пышную косу, поволок бы её за собою по всему полю, между всех козаков. Избились бы о землю, окровавившись и покрывшись пылью, её чудные груди и плечи, блеском равные нетающим снегам, покрывающим горные вершины. Разнёс бы по частям он её пышное прекрасное тело» (II, 122).

С кем автор в этом чудовищном описании – со старым коза–ком или с прекрасным телом? Ему и здесь, несомненно, жалка наша милая чувственность, но и опасную роль прекрасного тела в мире, с блеском его, он знает. Два пути превращений низменных или зловещих прекрасной телесности в мире Гоголя – в телесность вульгарную – путь один, и в фантастически–призрачную – другой. Путь второй совершается через «блеск». От ноги Алкиной в ослепительном блеске путь идёт к ноге русалки в «Вии», которая создана вся «из блеска и трепета» (II, 186). Свойство блеска само по себе обращается в демонически–призрачную телесность.

Переходами из света в блеск и далее в злое сверкание отмечено нарастание огненного начала в световых образах. Звено последнее в этой динамике превращений – это чистый

²³⁶ В. С. Соловьёв. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 38.

огонь как действие женщины на человека, вместо которого находят «кучу золы (...) сгорел совсем; сгорел сам собою» (II, 203). Это, понятно, в сюжете ведьмы, однако и молодой ведь автор сам о себе свидетельствовал (в письме Данилевскому 20 декабря 1832, в продолжение всё того же обсуждавшегося на протяжении года эпистолярного эротического сюжета), что устоял перед любовным пламенем, какое «меня бы превратило в прах в одно мгновение» (X, 252); уж что стояло за этим признанием – факт или выдумка (как склонны не верить ему почти все биографы²³⁷) – мы никогда не узнаем, но, независимо от событий, бывших или не бывших, эмоционально, внутренне, он, конечно, знал, о чём говорил. Что ему самому, «благодаря судьбу, не удалось испытать» – испытание! – он передал своему бурсаку—герою, которому именно «удалось испытать». Письмо Данилевскому – одно из ранних свидетельств интимной душевной связи Гоголя со своими непривлекательными героями, о которой позже он будет сам говорить, и именно связи по линии отношений к женщине и её красоте. Позволим себе ещё одну параллель из мира русской поэзии: Гоголь дал своё предвестие будущего лирического Там человек сгорел! (а у поэта это ведь тоже ответ на влекущую красоту ночного пожара на небе, красоту «вечерних огней»: И в эту красоту невольно взор тянуло...; но вот за ней, красотой природной и красотой самой поэзии, прозревается пламенно—гибельное лирическое событие).

Наконец, гоголевская молния – разнообразно являющаяся в его текстах и мощно действующая сила; световое и огненное соединяются в ней. По преимуществу это у Гоголя образ возвышенный и отсылающий к библейским прообразам, в которых соединение светового и огненного говорит о суде и спасении в то же время (Ибо, как молния, сверкнувшая от одного края неба, блистает до другого края неба, так будет Сын Человеческий в день Свой: Лк. 17, 24²³⁸). У Гоголя молния действует как ударная сила и означает необходимое нынешнему человеку потрясение, на которое Гоголь очень рассчитывает как на единственное спасение для закосневшего человека; можно даже сказать, что это один из гоголевских проектов для современного человека, которые он своими артистическими средствами разнообразно организует. И вот – силу этого потрясения имеет и женская красота. Что составляет силу её? А то, как сообщает «Женщина в свете», что она всех равно поражает – поражает, как молния, – даже и бесчувственных. Это молниенное действие женщины Гоголем многократно описано и передаётся одной и той же формулой – «остановился, как вкопанный», словно молнией поражённый и словно припоминая что—то забытое, – что равно случается и с рыцарем—козаком Андрием, и с Павлом Ивановичем Чичиковым. В иных же случаях то же случается и в ситуациях более общих, той же формулой передаётся и потрясение нравственное: «... вдруг остановился как будто пронзённый, и с тех пор как будто всё переменилось перед ним и показалось в другом виде» (III, 144). Перед молодым человеком не женщина—красавица, а «преклоняющий на жалость» Акакий Акакиевич, но то же случается с молодым человеком, что с другими героями перед красавицей (ещё одно проявление угаданного Розановым контрастного параллелизма «Шинели» и «Рима»). То же событие потрясения происходит – эстетического ли, нравственного ли порядка, что оказывается почти что одно и то же: человек останавливается среди жизненного потока, выпадает из потока и открывается благодаря остановке иным состояниям – эстетического ли, нравственного ли порядка; ситуация человека перед красавицей переходит в «гуманное место» «Шинели». То же событие потрясения и пронзания, пронизания вдруг лирически размягчившегося существа человека могучими главными силами – красотой и добром. Наверное, можно даже сказать, что это у Гоголя

²³⁷ За исключением Ю. В. Манна, своей позицией биографа объявившего презумпцию доверия к гоголевским свидетельствам: Ю. Манн. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М., 2004.

²³⁸ Будущий отклик Достоевского в поэме «Великий инквизитор»: «О, это, конечно, было не то сошествие, в котором явится Он, по обещанию своему, в конце времён во всей славе небесной и которое будет внезапно, „как молния, блистающая от востока до запада“» (Достоевский. Т. 14. С. 226).

модель его основного события – встреча с красавицей. Другой пример, знаменитый, – та самая птица—тройка: «Остановился поражённый Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба?» (VI, 247). Можно как будто перенести эту фразу в «Рим» и приписать её князю, застывшему так же перед Аннунциатой. Женщина—красавица и тройка—Русь – одного порядка явления в космосе Гоголя (и снова Блок, известная Русь—Жена которого происходит также от Гоголя) – молнии с неба одна и другая.

Но женщина—молния также двоится у Гоголя. В той контрастной паре, отмеченной Розановым, – «Рим» и «Шинель», – как античной дышущей ноге Аннунциаты отвечает петербургская уличная картинка, так молниям—очам римской красавицы отвечает другое необычайное впечатление Акакия Акакиевича, попавшего, по—видимому, на Невский проспект: «. даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою—то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» (III, 160).

«Кто это – панельная дева или Ника Самофракийская?» – комментировал этот пассаж автор книги о Гоголе,²³⁹ в которой, в этом отношении единственной в своём роде в гоголевской критике, женской красоте и гоголевскому «истолкованию женщины»²⁴⁰ отдано чрезвычайное и пронизательное внимание. Описанные «по всем мировым стандартам» (т. е. в следовании вековой риторической традиции, уже ко времени Гоголя сильно архаической, о чём была у нас выше речь), гоголевские красавицы, по слову этого гоголеведа—писателя, «сверх того наделяются смертоносной чертой ударности своего бытия».²⁴¹ Молнийная ударность эта – спасающая и губящая, губящая или спасающая. В обоих случаях это – энергия, действующая в человеческом мире собственной силою, сама по себе. «Не так её созерцание, как сила красоты, её активная миссия в мире занимали воображение Гоголя».²⁴² Панельная дама как Ника Самофракийская (или иная какая дама на Невском проспекте) проходит молнией мимо Акакия Акакиевича как ударная сила по всему его существованию, предвещающая мгновенную гибель его воплотившейся на минуту «вечной идее» и вместе с ней ему самому; сверхдинамика столь эротически суперподвижной дамы смертоносная в самом деле.

В главных гоголевских сюжетах эта ударная сила красавицы убедительнее, сильнее в своей смертоносности. Но теперь его последнее слово на тему – «Женщина в свете».

Его проект теоретический, духовный, и иная картина. «Влияние женщины может быть очень велико, именно теперь, в нынешнем порядке или беспорядке общества (...) Эта истина в виде какого—то тёмного предчувствия пронеслась вдруг по всем углам мира, и всё чего—то теперь ждёт от женщины» (VIII, 224).

Состояние мира от женщины ждёт чего—то и от неё зависит: ничего себе миссия и ответственность! Далее следуют уже звучавшие в нашем тексте слова о тайне красоты как божественного повеления и практические советы корреспондентке действовать на людей единственно красотой своей: «Повелевайте же без слов, одним присутствием вашим...» (VIII, 227). Красота, и именно женская красота, действует в этом проекте сама по себе как высшая польза, утилитарная сила, «поприще» для добра, как у иных иные поприща в государстве. И эстетическая программа, которую Гоголь пронёс через весь свой путь, как будто здесь таким образом утопически, идиллически даже, мирится с новой программой «Выбранных мест», религиозной и дидактической, даже прямо утилитарной. Программа изначальная вписывается в программу новую.

²³⁹ А. Терц. В тени Гоголя. С. 38.

²⁴⁰ Там же. С. 42.

²⁴¹ Там же. С. 37.

²⁴² Там же.

Но возникают при этом расчёты произвольно комические: «Сколько бы добра тогда могла произвести красавица сравнительно перед другими женщинами!» (VIII, 226).

Произвольно комичен и главный тезис, та самая ударная фраза, что Бог повелел иным из женщин быть красавицами. Юродивая по—гоголевски фраза, юмор которой автором не предусмотрен и, конечно, не замечаем. Формула миссии, но теперь дисциплинированной прямым заданием Бога. Бог как начальник над красотой, которую он женщине повелел, приказал.

И однако это сильная фраза, и она вносит свой акцент в идейный спектр и баланс несчастной книги. Этот спектр совсем не узок, и эстетика в разных её проявлениях, искусство в разных видах его широко присутствует в нём — «чтения русских поэтов перед публикою», «Одиссея», переводимая Жуковским «на эстетическую пользу души каждого», «исторический живописец Иванов», защита театра от «одностороннего» религиозного взгляда, заявление в той же статье о том, что суд над поэтом может произнести «один тот, кто заключил в себе самом поэтическое существо и есть сам уже почти равный ему поэт», наконец, большая статья о русской поэзии.

«Дело в том, — напишет Гоголь уже после „Выбранных мест“ Жуковскому (15 июня 1848), — остались ли мы сами верны прекрасному до конца дней наших...» — слова, какие, можно сказать по—гоголевски, «выпелись» у него из души. Принято говорить о книге Гоголя как о «повороте от эстетики к религии»²⁴³ — но это тезис прямолинейный, сложнее и тоньше К. Мочульского судит другой христианский гоголевед, прот. Василий Зеньковский: «Даже когда Гоголь перешёл от эстетического мировоззрения к религиозному, он оставался во власти своей первичной художественной интуиции, определявшейся его ранним эстетическим подходом к жизни, к людям».²⁴⁴ Оставался во власти!

«На эстетическую пользу души каждого» переводит Жуковский Гомера. Эстетическая польза — как бы круглый квадрат, а впрочем... Искусство и красота словно взяты в идейном составе «Выбранных мест» в кольцо религией и моралью как очерченным вокруг них магическим кругом, если не забывать о «Вии».

Женщина—красавица также «на эстетическую пользу» дана миру. Но замечательно, что она сама по себе служит полной утилитарной и дидактической пользой, не отягощённая какой—либо дополнительной полезной нагрузкой. «Он не зовет её ни резать лягушек, ни упразднять корсет, ни даже плодить детей (...) Красивая женщина (...) не нуждается в подтверждении ни политикой, ни религией, она сама и политика и религия, она довлеет себе, оправданная самим фактом своего существования в мире».²⁴⁵ И Гоголь просит её повелевать без слов, одним своим присутствием с людьми. И этим пафосом красоты самой по себе как высшей пользы знаменитая утилитарная книга передаёт эстафету борцам за искусство против утилитарного его понимания в сугубо утилитарные 60—е годы, например, Достоевскому, когда он провозгласит в борьбе с Добролюбовым (в знаменитой статье «Г—н—бов и вопрос об искусстве»): «а ну—ка, если Илиада—то полезнее сочинений Марка Вовчка...»²⁴⁶

Женщина как ударная сила равняется в мире Гоголя другим ударным силам этого мира — взгляду и слову. Гоголь в «Выбранных местах» приписал Пушкину афоризм о том, что «слова поэта суть уже его дела» (VIII, 229); если он и слышал это от Пушкина, то принял как собственную выношенную мысль и, наверное, усилил, возвёл в собственную формулу, поскольку магическое отношение к слову как прямому действию было в высшей степени свойственно ему самому. Как женская красота есть прямая польза, в теоретической про-

²⁴³ К. Мочульский. Духовный путь Гоголя. Paris, 1974. С. 86.

²⁴⁴ Прот. В. В. Зеньковский. Н. В. Гоголь. Париж, б. г. С. 125.

²⁴⁵ А. Терц. В тени Гоголя. С. 42.

²⁴⁶ Достоевский. Т. 18. С. 95.

грамме позднего Гоголя, или прямая пагуба, в главных его художественных сюжетах, так слово есть прямое дело. Розанов описывал силу слова Гоголя, так изменившего картину русского сознания, как ударную именно силу: он «потряс Россию особенным потрясением», «ударом, толчком», «он толкнул Русь (...) не мыслью, не идеями, а изваянными образами». ²⁴⁷ В контексте же «Выбранных мест» Гоголь также сблизил слово и женскую красоту их верховным, его и её, божественным происхождением. «Оно есть высший подарок Бога человеку» (VIII, 231), как Бог повелел быть красавицами.

О. Павлом Флоренским уже в XX веке будет сформулировано смелое и не совсем обычное для православного богословского сочинения понятие религиозного эстетизма как особого явления в русской религиозной мысли. У Флоренского это самоопределение, так как собственное мировоззрение он будет признавать таковым, но будет тщательно размежевываться при этом с религиозным же эстетизмом Константина Леонтьева: очень у них по-разному философия красоты сочетается с христианским сознанием. К типологии Флоренского можно подключить и Достоевского и привести таким образом в сопоставление три религиозных эстетизма в русской мысли конца XIX – начала XX вв. ²⁴⁸ Но не забыть и про Гоголя: похоже, что историю религиозного эстетизма, которую, и самое это явление, весьма интересное, ещё предстоит осмыслить, начал у нас именно он.

Острая гоголевская особенность в этой истории в том, какая роль в мыслительном синтезе даже позднего Гоголя принадлежала женщине и её красоте. Не только «святыня искусства», но и женская красота представляет в «Выбранных местах» за красоту и эстетику. Это явления одноприродные в мире Гоголя – женская красота и искусство. Молодой Гоголь небессочувственно описывал в первой статье своих «Арабесок» «светлый» языческий, греческий мир, «где вся религия заключилась в красоте, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины...» (VIII, 9): как красноречиво женская красота здесь выделена как некая высшая степень из вообще красоты человеческой и подчеркнута «богоподобным» эпитетом. Христианский Гоголь «Выбранных мест», конечно, ушёл от Гоголя «Арабесок», но ушёл не совсем. Потому что и здесь он впускает в свой чаемый религиозно—нравственно—эстетический синтез не только святыню искусства, но и женскую красоту, освящая её как Божие повеление женщине и всем нам. Он словно бы остаётся «во власти», по выражению В. Зеньковского, своей первичной интуиции и исходного пафоса. Но тем самым не оказывается ли он, если следовать строгому православному взгляду о. Сергия Булгакова, христианином язычествующим? Язычествующим христианством о. Сергей называл искусство Ренессанса, Рафаэлю Мадонну. В статье «Две встречи» (1924) главный мотив его пересмотра Сикстинской Мадонны составил именно то, что в ней осталась у Рафаэля и производит на нас впечатление женщина, «женщина и женственность, пол» – как отрицание Приснодевства, поскольку «Пречистая Приснодева не может быть рассматриваема как женщина». ²⁴⁹ Можно ли эту критику перенести на Гоголя даже «Выбранных мест»? Принимая во внимание выше рассмотренное, наверное, можно. Гоголевская женщина раннего ли отрывка 1831 г. или «женщина в свете» 1846 г. – конечно, не Богоматерь, но всё же некий «язык богов» в полуязыческом раннем отрывке, или Бога, ей повелевшего быть красавицей и пославшего в мир как свою красоту, в христианской финальной книге. И мы знаем, что такое для Гоголя Рафаэль. «Эта ложная и греховная мистическая эротика приражения пола к жизни духовной отразилась и в русской литературе», – заключал С. Булгаков, называя имена Владимира Соловьёва и Блока, правда, не Гоголя, а в качестве духовного противовеса им Рыцаря бедного Пушкина, в котором поэт наперёд предсказал и исчерпал будущую блоков-

²⁴⁷ В. В. Розанов. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 351.

²⁴⁸ См.: С. Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 389–390.

²⁴⁹ С. Н. Булгаков. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 630.

скую стихию.²⁵⁰ Но не оказывается ли Гоголь, согласно строгой логике богословского анализа, у истоков этой греховной мистической линии в нашей литературе?

Для размышления тема на будущее.

2002

²⁵⁰ Там же. С. 633.

Вокруг «Носа»

*Скрыеши их в тайне лица
Твоего от мятежа человеческого...*
Пс. 30, 21

Эти заметки написаны в продолжение той попытки связать пресловутую загадку повести «Нос» с философией человека у Гоголя, какая – попытка – была предпринята в нашей статье «Загадка „Носа“ и тайна лица».²⁵¹ Та статья имела две исходные посылки. Первая – что в этой повести заслуживает пристального внимания сам характер странного её предмета, сам выбор такого нелепого и смешного предмета, сам этот нос с его физической и физиологической спецификой, которая, как мы знаем, так почему – то интриговала Гоголя, что он то и дело её задевал тем или иным образом и в художественных текстах, и в письмах, альбомных записях; в этих неотступных шутках на тему носа есть какая – то неразгаданная нами соль, и можно, кажется, говорить об особом комплексе носа у Гоголя; и конечно, в повести «Нос» присутствуют этот комплекс и эта соль.

Но – и в этом была вторая посылка статьи – эта тема носа что – то значит у Гоголя не сама по себе. И для уразумения странной повести одинаково важно и не пренебречь «носом» как предметом не только забавным, но и предметом весьма выразительным и по – своему содержательным у Гоголя, но и не упереться в него, то есть не оказаться в положении персонажей повести, пребывающих в безнадежном недоумении перед этим предметом и этим словом: «...стал протирать глаза и шупать: нос, точно нос!» В гоголевской литературе есть авторитетная работа, которая, можно сказать, подобным образом упирается в «нос»: известное исследование В. Виноградова.²⁵² К объяснению повести Гоголя здесь привлечён энциклопедически обширный материал по мотивам носа в литературе гоголевской эпохи и в языке, и в этом носологическом комментарии и заключается здесь изучение повести; сюжет выводится из речевых каламбуров, связанных с «носом». В работе В. Виноградова много полезного материала и живых замечаний, но перед загадкой повести «Нос» она так же бессильна, как персонажи повести перед тем, что в ней происходит. Подобно квартальному надзирателю из повести, который ссылается на свою близорукость в оправдание того, что без очков не сразу распознал нос майора Ковалёва в уезжавшем господине, подобно тому и дотошный анализ В. Виноградова это всё – таки близорукий анализ, поскольку он не глядит дальше «носа» и не выходит из круга мнимого действия повести.

Да, носу у Гоголя надо бы оказать литературоведческое внимание, но только при этом пойти от носа дальше и посмотреть, к чему он в мире образов Гоголя нас приведет; а он, как, может быть, с удивлением мы обнаружим, приводит нас к тайнам гоголевской антропологии. И прежде всего он естественно нас приводит к такой задаче, как образ лица человека у Гоголя. Вступая в эту тему лица у Гоголя, лучше всего начать с цитаты из Иннокентия Анненского, из статьи о «Портрете»:

«Гоголь написал две повести: одну он посвятил носу, другую – глазам... Если мы поставим рядом две эти эмблемы – телесности и духовности – и представим себе фигуру майора Ковалёва, покупающего, неизвестно для каких причин, орденскую ленточку, и тень умирающего в безумном бреде Чарткова, то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А

²⁵¹ С. Г. Бочаров. О художественных мирах. М., 1985.

²⁵² В. В. Виноградов. Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // В. В. Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.

ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный юмор творения и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия».²⁵³

Это размышление критика—поэта замечательно тем, как чутко оно соответствует той картине человека, которая словно в раздробленном и растворённом виде насыщает всё творчество Гоголя. «Картина человека» – это название антропологического сочинения А. Галича, появившегося в свет как раз когда писался гоголевский «Нос» (1834), – оно, это выражение, кажется удачным для того, чтобы определить характер того художественного представления о человеке как физически—душевном существе, представления, которое словно разбросано в мире Гоголя, наподобие красной свитки,²⁵⁴ разбросанной кусками по ярмарке, – разбросано бесчисленными чертами и деталями, которые не поддаются рациональной транскрипции, но в которых во всех и в каждой, по слову Андрея Белого, «зарыта собака»; это чисто художественная картина человека, которая только отчасти переходила у позднего Гоголя в более рациональную антропологию, психологию и мораль.

Эту художественную антропологию Гоголя комментирует Иннокентий Анненский; и комментарий этот тоже почти художественный. Что делает Анненский? Он берёт две эмблемы лица человека из двух таких разных повестей Гоголя – фантастически обособившиеся нос и глаза – и как бы с усилием сводит их в единый образ лица. Но этот образ лица заключает в себе разлад и гротеск: ведь он сведён из разъединённого материала двух разных произведений, и притянутые друг к другу отпавшие части сохраняют свою разобщённость и в составе единого образа, в составе лица. Анненский совершает опыт синтеза из гоголевского материала; но в этом синтезе нет благодатного единства, ибо «синтез всегда благодатен» (слова В. Н. Топорова из его неопубликованных заметок о Гоголе). Этот разлад в человеческом существе может быть понят в связи с различными философскими традициями – или, в согласии с христианской антропологией, как греховная порча образа в человеке (по христианской концепции, образ Божий в человеке благодатно соединяет душу и тело), либо – Анненский допускает другую идею, скорее античную – как высший «юмор творения». По—видимому, к гоголевской антропологии обе философии имеют отношение, но первенствующее значение имеет идея образа; Гоголь писал о «человеке, как представителе образа Божия», и его картину человека нам не прочесть без соотнесения с христианской концепцией дарованного каждому человеку образа, который человек может либо возделывать до богоподобия, либо испортить и исказить.

Лицо человека в изображении Гоголя – это большая тема для размышления, и странно, что нет (почти) исследований на эту тему, недостаточно специального внимания к ней у тех, кто пишет о Гоголе. Между тем внимание самого писателя к человеческому лицу необыкновенно в ряде отношений. Прежде всего лиц, описаний лица, как и действий, касающихся физического лица человека, у Гоголя очень много. Это некоторый притягательный центр в его мире – и центр высокого напряжения. Не проделана ещё работа по подробному учёту и анализу разных случаев – а они, по—видимому, составляют у Гоголя даже определённую типологию, – поэтому приходится основываться на некоторых избранных примерах, в которых, кажется, обнаруживается известная тенденция. Она, во—первых, в исключительном внимании именно к внешнему, физическому лику человека, к самой плоти лица, к телесному его составу и телесной его ощутимости. А затем – портрет лица у Гоголя не бывает нейтральным, он предельно далёк от простого спокойного описания, он сдвинут и деформирован авторским взглядом. Направление же сдвига автор сам высказал и обобщил эпиграфом к «Ревизору»: На зеркало неча пенять, коли рожа крива. В «Развязке Ревизора», разъясняя

²⁵³ И. Анненский. Книги отражений, М., 1979. С. 19–20.

²⁵⁴ Уподобление принадлежит Г. А. Фёдорову и было высказано в разговоре на тему этих заметок.

эпиграф, Гоголь дал понять, что он относится вообще к любому и всякому лицу в современном ему человечестве. На вопрос обиженного Семёна Семёныча: «Разве у меня рожа крива?» – Фёдор Фёдорович отвечает: «Но, друг мой, Семён Семёныч, странный и ты опять вопрос задал. Ведь ты же опять и не красавец, чтобы твое лицо было образец образцом. Как ни рассмотри, немножко косовато, ну, а что косо, то уж и криво». Видимо, у Семёна Семёныча обычное нормальное лицо, ну, немножко косовато, но зеркало Гоголя ему показывает эту внешнюю косоватость, помноженную на внутреннюю, как обидную кривую рожу. Эта обида лицу человеческому имеет у позднего Гоголя серьёзные и даже высокие обоснования; вообще же в характере изображения лица у него заметна известная эволюция, в которой можно, кажется, рассмотреть три этапа.

Первый из них – «Вечера на хуторе близ Диканьки». Здесь все бесцеремонно обращаются с лицами друг друга, а в обозначении лица применяется весь набор грубых синонимов – «морда», «рожа», «харя», «рыло», «образина», «личина», – причем они местами почти без различия относятся к людям, скотам и бесам. Но все эти избыточные внешние поругания лиц не наносят внутреннего ущерба личности человека, которая здесь ещё не стала особой проблемой. Самые яркие из таких издевательств устраивает с человеком нечистая сила, как в «Заколдованном месте» с дедом, «заклеивая» и заплёвывая ему «образ», обливая помоями и увешивая арбузными корками. Томас Манн, читая «Дон Кихота», был шокирован историей с творагом, который Санчо случайно оставил в шлеме своего господина, и в самую патетическую минуту сыворотка потекла по лицу Рыцаря печального образа, а он произнёс по этому поводу речь, полагая, что у него растопился мозг. Томас Манн изумлён «неистовой жестокостью Сервантеса», неистощимого «в придумывании смехотворнейших, постыднейших для Дон Кихота и его доблести положений».²⁵⁵ Гоголевский дед, облитый помоями и увешанный корками, в подобном же положении, но, конечно, это не означает столь острого испытания его достоинства, потому что дед не Дон Кихот, а всё происшествие объясняется как проделка нечистой силы: «...опять заплёт сатана очи».

²⁵⁵ Т. Манн. Собр. соч. Т. 10. М., 1961. С. 260.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.