

Алисса Динега Гиллеспи

•

Поэтическое
воображение
Пушкина



Academic Studies Press

Библиороссика

Бостон / Санкт-Петербург

2021

УДК 82.02
ББК 83.3 (2Рос=Рус)1
Г47

Перевод с английского Оксаны Якименко

Серийное оформление и оформление обложки Ивана Граве

Гиллеспи А. Д.

Г47 Поэтическое воображение Пушкина / Алисса Динег Гиллеспи ; [пер. с англ. О. Якименко]. — Санкт-Петербург : Academic Studies Press / Библиороссика, 2021. — 304 с. : ил. — (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).

ISBN 978-1-6446932-2-3 (Academic Studies Press)

ISBN 978-5-6044208-2-9 (Библиороссика)

Новая монография Алиссы Динег Гиллеспи, американского специалиста по русской литературе, профессора Боудин-колледжа (США), посвящена особенностям «поэтического воображения» А. С. Пушкина, определяющим уникальную природу его художественного мира, которому свойственна амбивалентность и в то же время гармоничность. Амбивалентность художественного мира проявляется на самых разных структурных уровнях организации пушкинских произведений — лингвистическом, сюжетном, образном и др., — определяя неоднозначность, многомерность их этического и эстетического смысла. Возникающий в результате сложный организм, единство которого поддерживается в том числе переключками образов-«двойников» и соответствующих интертекстуальных связей, отражает специфику «поэтического воображения» Пушкина и перформативность его творчества.

Эта книга, вобравшая в себя результаты многолетних исследований, издается на русском языке впервые, в авторизованном переводе О. А. Якименко.

УДК 82.02
ББК 83.3 (2Рос=Рус)1

ISBN 978-1-6446932-2-3
ISBN 978-5-6044208-2-9

© Alyssa Gillespie, text, 2020
© Якименко О. А., перевод, 2020
© Academic Studies Press, 2020
© Оформление и макет
ООО «Библиороссика», 2021

*Посвящается моим сыновьям Антону, Кириллу,
Дарьену, Каю и Ашеру*

Предисловие

Возможно, это покажется неожиданным, но эта моя книга возникла из другой, посвященной поэтике Марины Цветаевой, — поэта, на первый взгляд во всех отношениях несхожего с Пушкиным¹. Я анализировала мифы, которые создала Цветаева для объяснения поэтического генезиса и собственного поэтического пути, избрав для себя нескольких современников-поэтов в качестве «муз». Одной из центральных тем Цветаевой является необходимость разделения поэта на тело и душу, человеческое существо и певца, и во многих ее произведениях исследуется вдохновляющий импульс, эстетическое удовольствие и этические последствия такого раскола. В частности, в эссе «Искусство при свете совести» она ярко описывает симбиотические (фактически даже паразитические) отношения между Вальсингамом, героем одной из маленьких трагедий Пушкина, «Пир во время чумы», и самим поэтом. Она рассматривает Вальсингама как заместителя Пушкина, того, кто умрет, чтобы продолжала жить поэзия Пушкина: «Пушкин, как Гёте в Вертере, спасся от чумы (Гёте — любви), убив своего героя той смертью, которой сам воцарился умереть. И вложив ему в уста ту песню, которой Вальсингам сложить не мог. <...> Вальсингам — Пушкин без выхода песни. Пушкин — Вальсингам с даром песни и волей к ней». Далее Цветаева продолжает: «Пушкин <...> уходит последним, с трудом

¹ Оригинал книги, англоязычное издание под названием «A Russian Psyche: The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva», был впервые опубликован в 2001 году; за ним последовало русскоязычное издание: «Марина Цветаева: По канату поэзии» (СПб.: ИРЛИ РАН, Нестор-История, 2015).

(как: с мясом) отрываясь от своего двойника Вальсингама, вернее в эту секунду Пушкин распадается: на себя — Вальсингама — и себя поэта, себя — обреченного и себя — спасенного».

При первом прочтении цветаевской интерпретации значения Вальсингама и интимных, этически сложных (возможно, даже не совсем этичных) отношений Пушкина с собственным героем меня поразило, что она интуитивно постигла нечто такое в поэтическом воображении Пушкина, что ускользало от многих поколений ученых, большинство из которых видели его творчество как вершину простоты, гармонии и ясности. Вдохновленная примером пронизательности Цветаевой, я заинтересовалась тем, как произведения Пушкина балансировали на грани нарушения эстетических и этических, а также социальных и политических норм, когда поэт исследовал природу своего поэтического призвания, его цены и сопряженной с ним ответственности. В ходе работы я ознакомилась с трудами других ученых, которые помогли углубить мое понимание: классическое исследование Р. О. Якобсона о «пушкинском мифе о губительной статуе»; труд Б. М. Гаспарова, посвященный эволюции мифологических лейтмотивов и тропов, сформировавших поэтический язык Пушкина; объяснения, предложенные Дэвидом М. Бетеа для «реализации метафоры» творений в реальной жизни Пушкина; идея Дж. Дагласа Клэйтона о том, что Пушкин «запечатлел» себя и собственные личные и политические взгляды в своих исторических персонажах; анализ дуалистических симметрий, глубоко пронизывающих творчество Пушкина, выполненный Ричардом Греггом. Именно эти труды повлияли на мое представление и позволили мне сформулировать свои идеи в отношении стремления Пушкина на протяжении всего жизненного пути творчески исследовать проницаемые границы между искусством и жизнью, словом и делом. Как показывает моя работа, несмотря на прославленную яркость и беззаботность Пушкина, под гладкой поверхностью можно различить тревожные темы ответственности, вины и совести; отнюдь не возвышающая ясность, а двойственность, нагруженная моральными сомнениями, служит доминантой его творчества. Эти проблемы находятся в фокусе моего анализа

проявлений того, как в эстетической смелости произведений Пушкина проявляется его отмеченное тревогой осмысление своего поэтического пути.

Главы, составляющие эту книгу, были написаны в течение 27 лет (1992–2019), и, взятые в целом, они демонстрируют эволюцию моих представлений о поэтическом воображении Пушкина и том, что я обозначила как ключевые темы и структуры его творчества применительно к вопросу о взаимоотношении поэта и искусства.

В первом разделе обсуждаются два интертекстуальных сопряжения. Первое образуют Пушкин и Шекспир, поскольку Пушкин исследует применение драматической формы к истории (в частности, к истории России) в трагедии «Борис Годунов» через призму двух шекспировских пьес и шекспировской исторической «системы». Это сравнение показывает, что, хотя Пушкин заимствовал из произведений Шекспира значимые формальные элементы, моральные соображения, языковые принципы и даже особенности героев, сюжета и образов, его драма о междоусобном конфликте в России принципиально отходит от целительной траектории английских пьес, завершаясь состоянием напряжения и неразрешимой двойственности, которая предвещает продолжение насилия и еще больший раскол. Второе сопряжение составляют два произведения Пушкина, каждое из которых выдвигает страдающее и жаждущее тело поэта на первый план: это его ранняя нецензурная баллада «Тень Баркова» и духовно возвышенное стихотворение «Пророк». Это неочевидное сопоставление позволяет нам рассмотреть параллельные языковые структуры и образы в обоих произведениях, которые подразумевают паразитическое уравнивание сексуального и поэтического экстаза — двойственность другого рода, которую обычно не ассоциируют с Пушкиным, несмотря на его активное либидо и нередкое представление своей музы в терминах чувственности. Интертекстуальные сопоставления в этих главах привлекают внимание к тому факту, что двойственность как интерпретации, так и морали является одним из центральных принципов, лежащих в основе творчества Пушкина. Более того, двойственность ста-

туса тела поэта (как существа из плоти и возвышенного духа) лежит в основе еще больших двусмысленностей.

Гаспаров убедительно показал большое значение двойственности в произведениях Пушкина, демонстрируя, что даже кажущиеся противоречия свидетельствуют о большей целостности интереса к данной поэтической проблеме или вопросу: «...двойственность и в то же время взаимная дополнительность образа типична для Пушкина; она стоит за многими “противоречиями” пушкинского творчества и поведения»². Часто инструментом подобной двойственности выступает повторяющийся мотив, возможно, незаметный в каждом отдельном предъявлении, но проходящий красной нитью через все произведения Пушкина, образуя важную основу его поэтики, — например, миф о статуе у Якобсона или миф о пророке-мессии у самого Гаспарова. Во втором разделе книги я исследую три подобных мотива: зеркала, двойники и тайны. В первом и третьем случае — зеркала и тайны — я изучаю их развитие во времени на большом количестве произведений Пушкина, чтобы вскрыть неизбежное и разнообразное значение этих мотивов для механики поэтической мысли Пушкина. Обе темы символизируют определенные ключевые поэтические идеи: зеркала представляют миметическую функцию поэзии, а секреты — эзотерическую и трансцендентную природу поэтического вдохновения. В случае с двойниками я, напротив, сосредотачиваюсь только на одной конкретной работе, где присутствие этого мотива может стать неожиданностью, в отличие от других произведений Пушкина, где двойники присутствуют более явно (Моцарт и Сальери, Петр и Евгений, Борис и Лжедмитрий и т. д.). Я показываю, что в поэме «Цыганы» есть не одна пара двойников, а многоуровневая схема, что указывает на конечную неразрешимость моральных вопросов, поднятых в этом сложном произведении, и на важность удвоения не только как структурного приема, но и как двигателя этико-поэтического познания. Во всех трех главах этот мотив становится для

² Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Академический проект, 1999. С. 254.

Пушкина средством исследования собственных поэтических тревог путем проецирования их на своих персонажей.

Наконец, третий раздел книги посвящен этике поэта. В первой из глав этого раздела я предлагаю переосмысление Каменноостровского цикла Пушкина, чтобы показать, как к концу жизни поэта сложнейшая загадка его отношения к правящей власти и неразрешимые этические дилеммы его поэтического призвания уводят его от активной, авторитетной речи к чревоуещанию (подражанию другим поэтическим голосам) и молчанию. В заключительной главе я возвращаюсь к небольшой работе, написанной, напротив, в самом начале творческого пути Пушкина, — к черновому наброску посвящения к «Гавриилиаде». В то время как «Каменноостровский цикл» представляет собой объемную, серьезную, глубоко продуманную и сложную последовательность лирических стихотворений, «Вот муза, резвая болтунья...» — произведение короткое, игривое, кажущееся легкомысленным и легковесным — то есть явная противоположность последней развернутой поэтической работе Пушкина. Тем не менее эта поэтическая «мелочь» и торжественный поздний цикл имеют общий акцент на проблемных отношениях поэта с политической и религиозной властью. Так же как и «Каменноостровский цикл», этот пустяковый поэтический фрагмент пронизательно намекает на то, что избегание прямой речи посредством двусмысленности и поэтического «переодевания» — и, следовательно, нарушение правил и ограничений — является единственным путем к действительно свободной поэтической речи. Примечательно, что даже на этом раннем этапе творчества Пушкин уже интуитивно предвидел многие темы и проблемы, которые будут продолжать волновать его на протяжении всей его поэтической жизни.

Я очень рада, что могу предложить свою книгу русскому читателю, и надеюсь, что она откроет новую точку зрения на творчество Пушкина и поможет пролить свет на некоторые темные и тревожные аспекты его поэтического воображения, которые в силу мощной культурной традиции в значительной степени оставались незаметными и малоизученными.

Слова благодарности

Я благодарна моим коллегам за ценные комментарии и предложения. Дэвид М. Бетеа, Дж. Даглас Клэйтон, Кэрил Эмерсон, Елена Глазова-Корригэн, Айрин Масинг-Делич, Джеральд Миккельсон, Игорь Пильщиков, Стефани Сандлер и Барри Шерр, а также несколько анонимных рецензентов прочли главы моей книги; их мнения и отклики были очень полезны.

Я благодарю Игоря Немировского за предложение опубликовать эту книгу в серии «Современная западная русистика» и всех замечательных сотрудников Academic Studies Press за помощь в подготовке рукописи: от начала до конца было удовольствием работать с Елизаветой Чебучевой, Ириной Знаешевой, Марией Вальдеррамой и Дарьей Немцовой. Оксана Якименко, переводчик, продемонстрировала тонкое понимание моей сложной прозы и почти поэтического стиля письма и изобретательность в решении, казалось бы, невыполнимой задачи поиска русских эквивалентов. С моим неутомимым редактором Ольгой Бараш было очень приятно работать; она привнесла свое умение решать проблемы творчески, глубокие литературные знания и безупречный вкус в разрешение бесчисленных текстовых задач; моя книга читается гораздо более гладко благодаря ее тактичному вмешательству. Я признательна Ивану Граве за изящное графическое оформление моей книги.

Я особенно благодарна Ксении Тверьянович, под общей редакцией которой выходит эта книга. От ее усердного внимания не ускользнула ни одна деталь.

Эта книга не могла бы появиться без щедрого финансирования. Моя работа над отдельными главами была поддержана грантами Национального фонда гуманитарных наук, а также нескольких

организаций Университета Нотр-Дам: аспирантуры, Института исследований в области свободных искусств, Института европейских исследований им. Нановика и Института перспективных исследований. Публикация этой книги финансировалась Комитетом по развитию науки Боудин-колледжа. Благодарю все перечисленные организации за поддержку.

Наконец, я выражаю искреннюю признательность своим коллегам и соратникам-пушкинистам за поддержку и интерес к моей работе. Помимо уже упомянутых лиц, я хочу вспомнить Стюарта Голдберга, Максима Ханукая, Семена Ляндреса, Игоря Немировского, Джо Пешио, Олега Проскурина, Ирину Рейфман, Майкла Вахтеля и Илью Виницкого. Я хотела бы особенно поблагодарить Дэвида М. Бетеа и Кэрил Эмерсон, моих бесценных собеседников на протяжении многих лет; я глубоко признательна им за мудрые советы и постоянную поддержку. Ежегодные семинары «Пушкиналия», спонсируемые кафедрой славянских языков Принстонского университета с 2018 года, неизменно приносят мне радость и рождают вдохновение, и я считаю за честь приглашение участвовать в них. Все мои пятеро сыновей родились во время работы над этой книгой, и они росли параллельно с развитием моих идей о Пушкине. Я надеюсь, что когда-нибудь они смогут прочитать его по-русски и оценить великолепие и сложность его творческого гения.

Раздел I

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Глава 1

Двойственность как двигатель действия в исторических драмах Пушкина и Шекспира¹

Вопрос о влиянии Шекспира на творчество Пушкина после 1824–1825 годов неоднократно привлекал внимание исследователей². Считается, что именно это влияние послужило решающим фактором в поэтическом и личном созревании Пушкина и его отходе от раннего наивного байронизма. В то же время Пушкин увидел в Шекспире путь к освобождению от устаревших условностей французской классической драмы, царивших тогда на русской сцене. Особенно близкими Пушкину оказались две черты шекспировской драмы: во-первых, отказ от трех классических единств в пользу развития характера как двигателя дра-

¹ Ambiguity as Agent in Pushkin's and Shakespeare's Historical Tragedies // *Slavic Review*. Vol. 55. № 3. 1996. P. 525–551.

² Все цитаты из Пушкина приводятся по [ПСС 1977–1979] (том, страница), если не указано иное.

Литература по этой теме слишком обширна, чтобы можно было привести здесь список полностью, однако среди основных работ следует назвать: [Алексеев 1984: 253–292; Bayley 1971: 165–185; Emerson 1986: 110–119; Левин 1988: 32–49; Винокур 1935: 481–496 и Greenleaf 1994: 156–204]. Перечисленные работы позволяют увидеть, как Шекспир повлиял на художественное развитие Пушкина в целом, однако никто из авторов не предпринял попыток провести подробный сравнительный анализ шекспировских пьес и драмы «Борис Годунов», которую большинство русских и советских исследователей считает лишенной структуры и фрагментарной.

матического действия и, во-вторых, переплетение жанров: комедии и трагедии, поэзии и прозы.

Но помимо этих структурных и стилистических особенностей Пушкин искал в пьесах Шекспира способы осмыслить исторические проблемы своего времени, ключи к литературной и политической неудовлетворенности своего поколения — недаром Шекспира часто обсуждали в декабристских кругах. Широкий размах и сложная, всеобъемлющая структура шекспировской трагедии, в которой при этом не терялись яркие детали жизни персонажей, были восприняты современниками Пушкина как оригинальный взгляд на историю, гармонично сочетавшийся с органической концепцией истории Н. М. Карамзина. Таким образом, Пушкин нашел в произведениях Шекспира драматическую и эстетическую «систему», или модель истории, которую впоследствии приспособил к нуждам собственной исторической трагедии «Борис Годунов»³. Ведь Пушкин и в этом, и в других случаях оставался творцом, а не простым подражателем; выделив у Шекспира то, что могло быть применено к России в конкретную эпоху, он взял за основу эти «уроки», отбросив ненужное. В этом смысле он был солидарен с Ф. Гизо, автором влиятельной статьи о Шекспире, предварявшей французское издание, по которому Пушкин знакомился с пьесами английского драматурга. По словам Ю. Д. Левина, «Гизо считал, что из произведений английского драматурга следует извлечь его систему, изучить средства и достигнутые результаты, чтобы развивать его искусство дальше, применительно к современному обществу» [Левин 1988: 35].

Исходя из этого К. Эмерсон делает смелый вывод, что для поколения Пушкина творчество Шекспира представляло собой не столько искусство как таковое, сколько полемическое оружие в споре между прогрессивными романтиками и консерваторами: «Пьесы... воспринимались не столько как художественные структуры, сколько как антиструктуры, торжество права нарушать

³ Мне бы хотелось с самого начала прояснить, что мои замечания об историзме Пушкина в данной главе целиком и полностью основаны на драматической трактовке Пушкиным исторических событий Смутного времени в конкретной пьесе с использованием исторического метода Шекспира. Любые более широкие обобщения выходят за пределы данного исследования.

правила» [Emerson 1988: 110–111]. М. Гринлиф, рассматривая возможное влияние А. Шлегеля на своеобразное понимание Пушкиным драматических методов Шекспира, также подчеркивает важность «напряженности и компрессии мысли... как проявления глубинной неоднозначности пьесы в отношении к ее предмету» [Greenleaf 1994: 161]. Советское литературоведение отказывалось признавать в высшей степени полемическую природу «шекспиризма» Пушкина, равно как и то, что художественные формы в целом вырабатываются и модифицируются национальным контекстом. (Это, возможно, отчасти вызвано идеологическими ограничениями: советские ученые, безусловно, могли открыто обсуждать недостатки царской России, однако опасались представлять английскую монархию в более или менее положительном свете.) Вместо этого советские исследователи то превозносили многочисленные отклонения Пушкина от шекспировского образца в «Борисе Годунове» в пользу изображения особенностей русской «народности»⁴, то критиковали их за то, что они делают пьесу «несценичной», — именно это служило главным поводом для упреков в адрес пьесы с момента ее первой публикации⁵. В частности, пассивность пушкинских героев и активная роль простого народа в «Борисе Годунове» рассматривались лишь как эпизодические отклонения от шекспировского образца, а не как свидетельство того, что взгляд Пушкина на историю и, следовательно, драматический принцип, положенный им в основу пьесы, были совершенно иными.

Чтобы показать оригинальность драматического замысла Пушкина, я предприму подробный анализ текста и детальное сравнение «Бориса Годунова» с пьесами Шекспира об узурпации власти и гражданской войне — «Макбет» и «Ричард III»: ведь именно эти произведения ближе всего по теме к пушкинской драме⁶. Среди пьес Шекспира, посвященных проблеме преем-

⁴ См., к примеру, [Левин 1988: 36].

⁵ См. первую рецензию на пьесу за очевидным авторством Ф. В. Булгарина в издании [Кунин 1987, 2: 65].

⁶ Краткий обзор схожих черт с другими пьесами Шекспира см. [Emerson 1988: 238–269]. Глава о «Борисе Годунове» у Гринлиф [Greenleaf 1994: 156–204] посвящена прямым и видоизмененным аллюзиям к сценам и темам из «Юлия

ственности власти, эти две по-своему уникальны: в обеих сюжетное содержание раскрывается через речевое поведение и эволюцию характеров главных героев. «Из всех шекспировских персонажей... именно эти двое выделяются как примеры реверсивного речевого поведения, регрессии, а не прогрессии, — неумения обрести зрелость, символически выраженного неадекватностью в речи», — отмечает в связи с этим М. Гарбер [Garber 1981: 100]⁷. В этом отношении данные две пьесы лучше всего показывают, что Пушкин трактовал Шекспира по-своему. «Последовательное расщепление языка и времени — одно из главных отличий Пушкина от английского драматурга в том виде, в каком его понимали в пушкинское время», — считает К. Эмерсон [Emerson 1986: 118]. Посредством «расщепления языка и времени» Пушкин демонстрирует отход от органического взгляда на историю, постулируемого Карамзиным в его назидательных хрониках и воплощенного в исторических пьесах Шекспира. Таким образом, связь двух авторов подчинена замысловатой логике: Пушкин, по всей видимости, находит в Шекспире (и в современных ему трактовках Шекспира — в частности, Гизо и Шлегеля) призыв к нарушению правил и структур; он выбирает именно те произведения Шекспира, которые более всего провоцируют подобную трансгрессию; затем «под влиянием» этих пьес он пишет свою собственную, а она, в свою очередь, парадоксальным образом отменяет вдохновившие его образцы.

В этом смысле весьма содержательны размышления Гринлиф о первичности фрагмента в «Борисе Годунове» и, соответственно, в пушкинской концепции истории, которые и служат отправной точкой для моего собственного анализа. Гринлиф вслед за Шлегелем утверждает, что шекспировские пьесы-хроники демонстри-

Цезаря» и «Ромео и Джульетты» — хотя главным объектом исследования служит все-таки не сам Шекспир, но демонстрация наличия ренессансных тем (в частности, провала макиавеллиевской идеологии) в пьесе Пушкина.

⁷ Проблема наследования престола и ее воплощение в драматических и языковых аспектах «Ричарда III» также являются темой статьи [Carroll 1992: 203–219]. Данная статья — пример недавних «ревизионистских» тенденций в шекспироведении (ср. примеч. 10).

руют «медленный и малопостижимый исторический процесс» и в то же время «придают чересчур очевидное провиденциальное значение... событиям и [рискует вызвать]... у зрителей ощущение семантической энтропии» [Greenleaf 1994: 161–162]. В пушкинской пьесе, продолжает исследовательница, структурное равновесие между хаосом и порядком намеренно не соблюдено; в «Борисе Годунове» она, скорее, видит беспорядочное скопление случайных событий и фрагментов в ограниченной пространственной и временной перспективе: «Это то, что Лотман бы назвал *точечным пространством*, поле равноценных точек, не распределенных вокруг центра, не связанных направлением и не отобранных по какому-то иерархическому принципу. Это пространство малонаселенное, нечетко разграниченное и готовое в любой момент вернуться в состояние „чистого пространства“» [Greenleaf 1994: 165]. Здесь подразумевается, что история полностью обусловлена границами взгляда наблюдателя — будь то участник или историк — и, следовательно, истории как таковой не существует: доступны лишь ее фрагменты.

Я с такой позицией не согласна⁸, как это станет ясно из моего анализа симметрии, присутствующей (пусть в скрытом виде) в «Борисе Годунове». Каким бы привлекательным ни казался релятивистский взгляд Гринлиф современному сознанию, я уверена, что Пушкин был не просто новатором и визионером, опередившим свое время, но прежде всего поэтом, и как поэт он никогда не отказывался от понимания первостепенности равновесия, формы и симметрии, даже в контексте кажущегося хаоса. Да, «Борис Годунов», несомненно, фрагментарен, но, на мой взгляд, именно глубинные поэтические соответствия, структуры и симметрия, в которые встроены его фрагменты, придают им силу и остроту и наполняют все произведение в целом тем дра-

⁸ Хотя мое толкование противоречит интерпретации Гринлиф в ряде деталей (отмеченных здесь и ниже — см. примеч. 8), мы обе придерживаемся единого мнения по ключевому вопросу о том, что «Борис Годунов» не был создан согласно четкой структуре шекспировского (и карамзинского) цикла хроник [Greenleaf 1994: 163].

матизмом, который заставляет читателей и литературоведов возвращаться к нему уже второе столетие⁹.

В данной главе я намерена рассмотреть сложные взаимоотношения между историей и драматической структурой, выявив способы, которыми Пушкин в своей собственной исторической драме «Борис Годунов» модифицировал шекспировскую драматическую «систему» изображения истории. Главный вопрос здесь — то, каким образом во всех трех рассматриваемых пьесах нравственность (заложенная в принципе непрерывности царского рода) взаимодействует с языковой и драматической структурой в контексте сюжета о междоусобице. В ходе анализа я обращусь к трем вопросам, занимавшим центральное место в трудах рус-

⁹ В своей работе А. А. Долинин развивает теорию о пушкинском видении истории, которая в целом хорошо согласуется с моим пониманием парадоксальной структуры «Бориса Годунова» и историзма, который подобная структура неизбежно подразумевает. Долинин противопоставляет понимание Пушкиным истории представлениям французских историков-романтиков (О. Тьерри, Ф.-О. Минье, Ф. Гизо и др.) и утверждает, что взгляды Пушкина указывают на движение не в сторону реализма и историзма, но в направлении архаизированного возрождения сентименталистских взглядов, присущих XVIII веку: «История становится областью повышенного риска — без выстраивания сюжетов, без шаблонов... Как следствие, смысловые наполнения трансисторичны, провиденциальны; совпадение, случай, по определению Пушкина, являются орудием Провидения» [Dolinin 1995: 6]. В отношении «Бориса Годунова» я бы дополнила это утверждение. С одной стороны, от манеры французских романтиков воспроизводить исторический смысл пушкинский историзм в пьесе явственно отличается своей фрагментарной репрезентацией событий. С другой стороны, он в равной мере уклоняется как от свойственной Карамзину приверженности четкому движению от причины к следствию и вычленению однозначных нравственных уроков из хода истории, так и от исторического морализма, который Шлегель приписывает Шекспиру. В «Борисе Годунове» особый «провиденциальный» принцип, на который указывает тонкое противопоставление структуры и фрагмента, симметрии и хаоса в пьесе, — это принцип скрытый, сложный для выявления, морально неоднозначный и действующий неравномерно. Пушкин не выступает за простые, морализаторские решения исторических загадок. Намек на Провидение, присутствующий в пьесе, можно с легкостью назвать намеком на тайну — или на поэзию. Однако все это не имеет целью отрицать его наличие, как это, похоже, делает Гринлиф, выводя на первый план исключительно фрагмент.

ских и советских исследователей «Бориса Годунова»: это трактовка нравственной природы народа, вина или невиновность Бориса в убийстве царевича Димитрия и смысл длительного «безмолвования», которым заканчивается пьеса¹⁰.

Начнем с краткого сопоставления героев трех пьес, которое позволит выявить все качества, *отсутствующие* у пушкинских героев в сравнении с героями Шекспира, а также обнаружить всевозможные точки сходства. Концепция Пушкина оригинальна и представляет собой, в характерной для него манере, максимально сжатую версию его литературных (т. е. шекспировских) источников; хаотичный период Смутного времени в России вдвойне усложняется тем, что Россией тогда правил не один узурпатор, а два, и оба какое-то время боролись друг против друга. Пушкин, так, выбирает образцами для своих героев двух главных шекспировских узурпаторов — Ричарда III и Макбета, как бы спрессовывая две великие пьесы Шекспира в одну и изучая последствия их взаимодействия. Именно эти две пьесы больше всего соответствуют пушкинскому замыслу — в обеих, как и в его драме, упор де-

¹⁰ Следует отметить, что в 2006 году была опубликована очень важная книга [Dunning et al. 2006], что несколько усложнило ход моей мысли с момента первой публикации моей статьи десятилетием ранее (в 1996 году). Это тщательное и убедительно аргументированное исследование дает веские основания серьезно отнестись к первоначальной, не прошедшей цензуру версии пушкинской пьесы, которая не была опубликована до выхода указанной книги. Заключительный раздел книги содержит расшифровку С. Фомичевым этой первоначальной версии (под названием «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве»), ее блестящий перевод на английский язык Э. Вудом и многочисленные пояснительные примечания. Одно из главных отличий первоначальной версии пьесы от опубликованного канонического текста — ее концовка: если опубликованная версия заканчивается знаменитой ремаркой «Народ безмолвует», то в первоначальном варианте народ вначале потрясен известием об отравлении жены и сына Бориса Годунова (ремарка: «Народ в ужасе молчит»), но уже вскоре, подстрекаемый убийцей Мосальским, разражается громкими радостными возгласами: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» ([Dunning et al. 2006: 450]). Содержательный обзор влияния пересмотренной концовки сказан на интерпретации (как научной, так и театральной) пьесы в целом, см. в [Dunning et al. 2006: 7–20].

лается на проблематике объединяющего действия преемственности власти, отягощенной убийством. Макбет, безусловно, не идентичен Борису; точно так же очевидно, что Самозванец и Ричард в значительной степени отличаются друг от друга. Общие параллели тем не менее налицо: и Макбета, и Бориса мучает вина за убийство невинного человека, незаконно приведшее их на трон в нарушение прямой линии наследования власти; и Ричард, и Самозванец — создатели, коварные планировщики, художники-творцы собственных и чужих жизней; не испытывая никаких угрызений совести, они медленно, но верно продираются к власти с помощью хитрости и коварства.

С другой стороны, отличие Макбета от Бориса состоит в том, что загадочный Борис так до конца и не снимает маску, даже в своем первом монологе, который произносит без слушателей; притом что его явно тяготит смерть или убийство Димитрия, истинная природа его переживаний и даже степень его причастности к смерти царевича так и не проясняются и его чувства так и остаются полностью не раскрытыми. Макбет, напротив, в ходе действия пьесы убивает спящего короля собственными руками, а затем его пожирают и медленно разрушают изнутри чувство вины и паранойя, свидетелями которых в полной мере становятся зрители¹¹. Различия между Ричардом и Самозванцем не менее очевидны. Если Ричард открыто жесток, хитер, склонен к садизму и является самим воплощением зла, Самозванец, как и Борис, остается неоднозначной фигурой, он умелый актер, который случайно оказывается ответственным за множество смертей

¹¹ Говоря о принципиальной непроницаемости Бориса, некоторые авторы выбирают метафоры, связанные с одеждой и театральным костюмом; так, Гринлиф [Greenleaf 1994: 170] игриво интересуется: «В каком смысле монолог [Бориса] похож на стриптиз?» С. Сандлер утверждает: «Облачение — вот к чему стремится этот царь; в определенном смысле быть царем означает в конечном итоге всего лишь выглядеть сообразно роли» [Sandler 1989: 101]. В другом ключе тезис У. Коники о том, что «тайна» — это центр и движущая сила пушкинской пьесы, полезен при разграничении «Бориса Годунова» и шекспировского «Макбета», где двигатель драматического действия — неоспоримая, накапливающаяся вина главного героя [Konick 1982: 53–63].

и трагедий, но сам он не так виноват, как окружающие его заговорщики-бояре. Самозванец — наглый молодой авантюрист, он плетет интриги исключительно от скуки и в силу собственного безрассудства, но сам при этом до странности пуст — в нем нет ни совести, ни злобности, ни даже, возможно, честолюбия.

На самом деле при таком соединении двух шекспировских трагедий и двух узурпаторов в одной пьесе границы размываются и образующие оппозиции «пары» персонажей могут быть скомпонованы и по-другому. Так, Борис похож и на Ричарда: особенно это заметно в начальной сцене, когда он, двусмысленным образом демонстрируя свою религиозность, несколько раз отказывается от венца; точно так же поступает и Ричард, хитростью достигший коронации. Самозванец, с другой стороны, напоминает Макбета, особенно в момент временной утраты воли в сцене у фонтана и благодаря восприимчивости к расчетливым уговорам честолюбивой и целеустремленной Марины Мнишек, которая, в свою очередь, сопоставима с леди Макбет.

Двойственность двух центральных фигур пушкинской драмы отражает неоднозначность драмы в целом. Ведь именно это отождествление судеб отдельных героев со структурой целого, по представлению Пушкина, составляло суть уникального исторического зрения Шекспира и позволяло английскому драматургу вмещать разнородные события многих лет в границы драматического произведения, сводящего их в единое сюжетное и эстетическое целое. Более того, именно такой исторический подход Пушкин определял как шекспировскую «систему», которую сам, в свою очередь, адаптировал согласно собственным критериям для создания своей драмы. Если в гармоничном и стабильном контексте елизаветинской Англии, в котором творил Шекспир, основным нравственным и эстетическим принципом, определявшим исторические взгляды драматурга, было катарсическое очищение от двоедушия и неопределенности и восстановление единства, то у Пушкина определяющий нравственный и эстетический принцип диаметрально противоположен шекспировскому: это постоянное нарастание двойственности и ее кровавые последствия для русского народа. Таким об-

разом, несмотря на очевидную фрагментарность, пушкинская драма на самом деле обладает очень четкой структурой, подразумевающей, что двойственность — неотъемлемое свойство русской истории и культуры. Подобное умонастроение могло быть отчасти вызвано растущей политической напряженностью в год написания пьесы (1825), хотя Пушкин и сам по себе виртуоз двусмысленности, которая в том или ином виде образует основной эстетический стержень почти всех его произведений¹².

Прежде чем приступить к рассмотрению пушкинской вариации на тему шекспировского исторического принципа, необходимо прояснить структуру двух пьес Шекспира¹³. «Макбет» —

¹² Хотя шекспировская эстетика, безусловно, признает ценность гармонии и стабильности, в последнее время исследователи спорят о том, действительно ли эти идеалы достигаются в ряде пьес драматурга. Так, Кэррол [Carroll 1992: 218] считает, что финал «Ричарда III» представляет идеологию наследования по закону (которое на первый взгляд ценится очень высоко) в ироническом ключе — возможно, указывая на тревожное предчувствие, связанное с тем, что Елизавета I, правившая во время написания пьесы, умрет, не оставив наследника, и тем самым заставит полностью переосмыслить английскую монархию и принцип престолонаследия. Любопытным образом эти события позволяют провести близкую параллель с травматическими событиями Смутного времени на Руси, происходившими ровно в тот же период и послужившими предметом для пушкинской драмы. У Гринлиф трактовка цикла пьес о Генрихах как циничного урока макиавеллизма («эта невероятная власть порождена и *сохраняется* благодаря готовности творить жестокость, а затем называть ее другим словом» [Greenleaf 1994: 188]) проистекает из той же недавней тенденции в шекспироведении. И все же независимо от того, является ли внешняя гармония шекспировских пьес лишь фасадом, под которым кроется этот «циничный урок», «Борис Годунов» так или иначе работает вопреки такой гармонии (пусть и вынужденной); таким образом, в формулировке Гринлиф, «новое княжение» Бориса Годунова терпит крах» [Greenleaf 1994: 185].

¹³ Мое намерение состоит здесь не в том, чтобы сказать новое слово в шекспироведении, но обрисовать тематические и языковые контуры двух пьес, чтобы провести полноценное сравнение с «Борисом Годуновым». Хотя основной интерес для меня представляет именно язык как двигатель действия и главный эстетический принцип драмы, то, что Пушкин, скорее всего, читал Шекспира на французском, не должно служить камнем преткновения, ведь мои доводы проистекают не из конкретных особенностей фразы, но из лингвистических факторов, которые сохраняются и в переводе: диалогической игры слов, буквализации метафор и т. п.

в первую очередь не политическая, а психологическая и метафизическая драма, поскольку это трагедия, а не историческая хроника. Макбет одновременно несет в себе и добро, и зло, и человеческое, и демоническое; две стороны его личности настолько взаимопроницаемы, что публика испытывает к нему и сочувствие, и отвращение, так что не всегда понятно, где кончается одно чувство и начинается другое. Это размывание диаметральных противоположностей, воплощенное в Макбете, и составляет секрет силы этой пьесы и ключ к пронизывающей все действие многосторонней напряженности, которая к финалу должна быть снята катарсическим актом очищения. Сам Макбет помещен фактически между двумя противоположными нравственными силами добра и зла, которые при этом выражены с помощью двух противоположных языковых принципов. Таким образом, он являет собой — в шекспировской поэтике истории — современную автору ситуацию: Шотландия находилась в шаге от союза с Англией, что в недалекой перспективе должно было положить конец ее языковой и культурной независимости. С точки зрения англичанина Шекспира, примирение, происходящее в финале пьесы, знаменует собой крушение двойственной шотландской фигуры Макбета и в то же время ассоциируется с положительным языковым и нравственным началом, которое сперва воплощает собой убитый Дункан, а затем — его восстановленный на престоле сын Малкольм, предок короля Англии Иакова I. Положительное начало — это принцип социальной гармонии вкупе с простотой и прямотой речи; интересно отметить, что единственная попытка Малкольма обмануть кого-то с помощью слов (IV.3)¹⁴, предпринятая исключительно ради того, чтобы убедиться, верен ли ему Макдуф, реализуется не посредством обиняков и двусмысленностей, характерных для Макбета и его жены, а бесхитростным, последовательным и постепенным выворачиванием правды наизнанку, что выглядит, по крайней мере с точки зрения публики, абсолютно прозрачным в своей наивности приемом.

¹⁴ Здесь и далее в скобках цифрами указаны акт и сцена. — *Примеч. ред.*

Противоположная нравственная (точнее, безнравственная) сила, представленная в пьесе в образе трех сестер-ведьм, также реализуется через особый языковой механизм. Этот механизм заключается в уклончивой, фрагментарной, метонимической речи, которая напрямую контрастирует с «цельным» языком Дункана и Малкольма — свидетельством «истинной» царственности. Макбет не сторонник фрагментарной языковой силы ведьм, он, как отмечает Дж. Тернер, ее жертва: «Коварный замысел, который ведьмы кропотливо вплетают в свои заклинания, впрямую направлен против всего шотландского общества, а уничтожение целого явным образом подразумевается в разрушении его части, Макбета, который становится их первой целью» [Turner 1987: 132]. В соответствии с этим действенное начало разрушительного колдовства ведьм — метонимия: «Это порнографический, развращающий сдвиг, расчленение тела мира, чтобы заставить его распасться на фетишизированные объекты вожделения» [Turner 1987: 132]. Этот же метонимический принцип мы находим в формулах ведьминских заклинаний, в которых фрагменты предметов выступают как осколки языка, смешанные в одну всемогущую бессмыслицу.

Заразившись этим фетишистским языком, Макбет приходит к убийству и окончательному краху; говоря словами Тернера:

Причина, по которой [Макбет] не может четко сформулировать свои мотивы, состоит в том, что они связаны с отрицаемым им самим аспектом его же двойственности. Чистое грязно, а грязное — чисто. Макбет не в состоянии противостоять желанию, которое является тайной стороной запрета и вынуждено говорить искаженно — «двусмысленно»¹⁵ [Turner 1987: 137].

На протяжении всей пьесы, начиная с ночи совершения преступления, Макбет неоднократно призывает свои глаза не признавать убийство, которое совершили его руки, а звезды просит

¹⁵ «Двусмысленно» (in a double sense) — отсылка к словам самого Макбета (V.8).

не видеть того, что свершилось, говоря словами леди Макбет, под «пологом мрака» (I.5)¹⁶. Например, он говорит:

Не озаряй, высокий пламень звездный,
 Моих желаний сумрачные бездны!
 Пусть глаз не видит руку. Но в свой час
 Да будет то, чего страшится глаз (I.4).

Эти слова произносятся до убийства, а после: «Чьи это руки? Ха! Они глаза мне / Рвут прочь!» (II.2). Эти и подобные слова Макбета свидетельствуют о том, что он сам заразился ведьминским языком раздора и что вся вселенная, какой он ее видит, тоже им заражена. Преступление разрушает цельность мира на уровне как микрокосма, так и макрокосма.

И все же Макбет, несмотря на совершенные убийства и незаконный захват трона, — не сам по себе источник зла, но причастный ему посредник, и именно это делает его трагическим героем, а не злодеем, недостойным сочувствия. И действительно, в пьесах Шекспира в целом именно это сочетание пассивности того или иного рода с ошибочным или неудачно рассчитанным по времени действием составляет суть трагедии, и советские литературоведы слишком упрощают, утверждая, будто шекспировские герои вовсе не пассивны¹⁷. Макбет и сам — жертва двусмысленности ведьминского языка, ведь он трактует их пророчества в переносном смысле и не осознает обманчивой буквальной силы слов. Ему сообщают, что «Никто из тех, кто женщиной рожден, / Не повредит Макбету» и что «От всех врагов Макбет храним судьбой, / Пока Бирнамский лес не выйдет в бой / На Дунсинанский холм» (IV.1), и он демонстрирует последние остатки благородства души, или «благостного млека»¹⁸ человечности, присущей скорее Дункану и Малкольму, тем, что истолковывает эти слова наивно.

¹⁶ Здесь и далее цитаты из пьесы «Макбет» приводятся по переводу М. Лозинского. — *Примеч. перев.*

¹⁷ О пассивности пушкинских героев в сравнении с героями Шекспира см. [Левин 1988: 45–46] и [Винокур 1935: 485–486].

¹⁸ Слова леди Макбет (I.5). В оригинале — «milk of human kindness». — *Примеч. ред.*

Метонимическая власть Шекспира-автора, который использует Макбета, чтобы очистить целое, в конечном счете оказывается мощнее метонимической власти ведьм, пытающихся через Макбета заразить целое, — и чары искусства побеждают черную магию. Таким образом, Макбет сам распадается на части параллельно распаду его королевства. Когда распад завершится, можно будет установить новый порядок, который при этом окажется продолжением старого порядка, прерванного Макбетом, и тем самым соединить прошлое и будущее. Этот новый порядок возможен благодаря изначальной противоречивости Макбета, которая способствует его падению не меньше, чем неприкрытые интриги ведьм: он ослеплен жадной властью и параноидальным стремлением ее удержать, его также мучает пророчество о том, что Банко «сам — не король, но пращур королей» (I.3.67), при этом, как ни странно, он в своем паническом состоянии так и не осознает, что, поскольку у него самого нет наследника, это пророчество, даже если оно исполнится, не обязательно подразумевает отстранение от власти его самого. Истинное уничтожение двусмысленностей в пьесе требует возвращения власти прямой, непрерывной, единственной линии престолонаследия, которая не допускает двойственности или расщепления. Лишь когда деревья Бирнамского леса вырваны из земли и Макбет убит тем, кто не «женщиной рожден» (IV.1), — иными словами, лишь когда язык ведьм воплотится в реальность и лишится своей коварной магии, можно вернуть королевство к порядку, явленному в единственном королевском роде.

Мотив правильного, гармоничного, движущегося вперед времени выражен в пьесе через метафору сева и роста. В этой связи Банко спрашивает ведьм, дано ли им «провидеть сев времен / и знать, чье семя всхоже, чье — не всхоже» (I.3), а Дункан говорит Макбету: «Начав тебя растить, я позабочусь / О пышном цвете» (I.4). Род Макбета бесплоден, склонен к саморазрушению и плода не принесет; к финалу пьесы он говорит о себе как об умирающем растении: «Я жил достаточно: мой путь земной / сошел под сень сухих и желтых листьев» (V.3), а единственный способ излечить его жену от мучений — «из памяти с корнями

вырвать скорбь» (V.3). Более того, буквальное вырывание с корнем деревьев Бирнамского леса расчищает место для свежей, здоровой поросли. После того как Макбета убивают в бою, Малкольм завершает пьесу и сообщает ей единство в финальном монологе, где объясняет, «что надлежит со временем взрастить» (V.8). Таким образом, он возвращает державу к правильному порядку путем объединительного расцвета королевского рода, способного структурировать реальность, связать прошлое с будущим и земное с божественным, объединить множественность в единой фигуре, олицетворяющей целое:

...И все иное,
Что нам поручено, — даст Бог, мы честно
Исполним в меру, в срок и где уместно.
Спасибо всем, и всех мы просим в Скон,
Где венценосцем мы взойдем на трон (V.8).

Это восстановление королевской династии со связующей, объединяющей силой ее языка (в сжатом виде выраженной в употребляемом Малкольмом местоимении «мы») составляет, согласно воззрениям Шекспира на историю, суть целительной структуры монархии, которая в этом катарсическом финальном монологе очищена от демонического и опасного обаяния двойственности и вновь направлена на прямой и чистый путь.

Пьеса «Ричард III», как и «Макбет», построена по схеме конфликтующих этических и языковых сил, которые в итоге примиряются через ритуал драматической структуры и трансформируются в новый порядок, свободный от двусмысленности. «Ричард III» — историческая пьеса, а не трагедия, и потому в каких-то аспектах структурно отличается от «Макбета». В «Ричарде III» герой не разрывается внутренне между силами добра и зла и не является объектом манипуляции для обеих, но, скорее, представляет собой воплощение зла и, по словам Тиллиарда, «колеблется между правдоподобным, мотивированным злодеем и символом дьявольской силы — психологически абсурдным, однако полезным с точки зрения драматургии» [Tillyard 1944: 210]. В этой

пьесе Ричард действительно выступает как исключительно активная сила, и, следовательно, его конец едва ли переживается как трагедия; единственные человеческие черты, способные расположить публику к Ричарду, — его острое и едкое чувство юмора, равно как и блестящий ум. И то и другое выражено языковыми средствами: через каламбуры Ричарда, его безжалостную иронию, использование двойных значений, понятных зрителям, но не замеченных или не понятых его жертвами.

Таким образом, Ричард в этой пьесе в каком-то смысле выполняет роль ведьм, о чем свидетельствует и радость, которую он испытывает по поводу своего же коварства, и лукавая, скользкая речь — главное его оружие. Дирижируя собственной судьбой и судьбами окружающих, он переходит все границы морали. В структуре драмы на этот переход границ указывает то, что он выходит за пределы своей роли, чтобы выступить еще и в роли рассказчика, обращаясь к публике напрямую и организуя дальнейший ход событий; переход границ также обозначен метафорически — на протяжении всей пьесы Ричарда сравнивают со зверями и демонами, то есть он оказывается лишь отчасти человеком: его сравнивают, среди прочего, с дьяволом, нечистым духом, вепрем, волком, псом, свиньей, пауком и «ядовитой кривобокой жабой» (IV.4)¹⁹.

«Макбет» — трагедия о прерывании и бесплодии шотландской королевской династии; «Ричард III» — пьеса о неоднозначной двойственности английской королевской династии, двойственности, воплощенной в Йорках и Ланкастерах. Ричард, в силу собственной двойственности, по ходу пьесы сосредоточивает в себе все противоречия, возникающие в ходе гражданских распрей, объединяя тем самым конфликтующие стороны в порыве ненависти, направленной против него же, так что, когда Ричард умирает, земля оказывается очищенной от всяческих раздоров, а гармония и добро восстановлены. В этом смысле Ричард — некое подобие демонического спасителя, который

¹⁹ Здесь и далее цитаты из пьесы «Ричард III» приводятся в переводе М. Донского, если не указано иное. — *Примеч. пер.*

своей смертью принимает на себя все грехи нации. Тиллиард считает «Ричарда III» одной из самых религиозных пьес Шекспира, базирующейся на «распространенном убеждении, что Господь привел Англию в рай тюдоровского изобилия... [и что Ричмонд] воистину посланник Божий, как он и сам утверждает» [Tillyard 1944: 204]; он также отмечает, что Кларенс, Эдуард IV и герцогиня Йоркская искупают свои прежние поступки, продиктованные честолюбием и сеявшие раздор, и, таким образом, наказаны не напрасно: Ричард здесь, как ни странно, выступает в некотором смысле как «агент Божий», приводя их к раскаянию перед смертью. Однако основной религиозный пафос пьесы заключен в сценах, «в высшей степени ритуальных и заклинательных, предполагающих церковный контекст» [Tillyard 1944: 205]. Здесь, как и в «Макбете», силой языка обусловлена и нравственная, и эстетическая структура пьесы (а для Шекспира, как верно отмечает Левин, нравственные и эстетические принципы тождественны, так что, говоря о религиозности пьесы, мы на самом деле говорим о ее эстетическом решении и единстве²⁰).

Структура «Ричарда III» симметрична: две половины пьесы отражают два конфликтующих языковых начала, воплощающих гражданский конфликт. В первой половине пьесы главенствует коварный, манипулятивный язык Ричарда и прослеживается его восхождение к власти через насилие, причиняемое этим языком;

²⁰ «И хотя хроники проникнуты гуманистическим нравственным пафосом в духе философии Возрождения, государственные интересы превалируют над абстрактной нравственностью, и узурпатор Генрих IV становится положительным героем, когда он вступает в борьбу с мятежными феодалами. Нет у Шекспира и predetermined гонимости преступников, нарушивших нравственные законы: в его исторических пьесах гибнут в зависимости от конкретного стечения обстоятельств и злодеи, и невинные» [Левин 1988: 39–40]. Левин верно замечает тождественность нравственных и эстетических принципов у Шекспира, но несколько преувеличивает; в моем понимании, в шекспировской драме эстетический принцип всегда в конечном счете объединяется с добром, пусть иногда и не без сложностей (как показывает современное шекспироведение, см. примеч. 10). Эта ситуация существенно отличается от лишенной морали диктатуры эстетических форм, которую, по-видимому, представляет себе Левин.

в середине пьесы Ричард достигает вершины своей власти — его коронуют. Во второй половине пьесы два лезвия его обоюдоострого языка нейтрализуют друг друга и смысл восстанавливается, становится неделимым целым и таким образом разрушает сам принцип, как будто по волшебству создавший Ричарда и давший ему жизнь. Языковая зеркальная симметрия особенно хорошо видна на примере двух пар сцен, внутреннюю природу которых составляют язык и ритуал, а не передача действия как такового, так что из них и вправду можно понять, что язык сам по себе является в этой пьесе главным действующим лицом.

Две пары сцен — это две сцены ухаживания — I.2 (Ричард и Анна) и IV.4 (Ричард и Елизавета) — и две сцены, в которых присутствует старая королева Маргарита — I.3 (проклятие) и IV.4 (исполнение проклятия). Первая сцена ухаживания построена преимущественно на стихомифическом обмене репликами между Ричардом и Анной: Ричард заговаривает с Анной во время похорон Генриха VI, убитого Ричардом, и в первой части сцены риторическое преимущество на стороне Анны — она каждый раз отвечает на скользкие реплики Ричарда и возвращает ему их полный, буквальный, однозначный смысл. Затем риторическое преимущество переходит к Ричарду: Анна поддается своему горю («О, был он ласков, чист и милосерден!» — I.2), давая тем самым Ричарду возможность перейти из обороны в наступление, что он и делает, отчуждая ее язык от его смысла, и, таким образом, отчуждая Анну от самой себя. Словам Анны о наказании, уготованном ему в аду, Ричард противопоставляет предвкушение оказаться в ее постели, обвинению во лжи — надежду «возлечь с [ней]» (I.2)²¹, проклятию, обращенному к нему как к виновнику смерти мужа, — признание в том, что ее «краса всему виной» (I.2). Когда Анна прокликает будущую супругу Ричарда, он обращает ее проклятие против нее же самой и одерживает окончательную победу, раскалывая надвое ее верность

²¹ В оригинале — игра слов-омонимов: «I will deliver you, or else lie for you», где *lie for you* может означать «займу твое место (в тюрьме) или солгу». — *Примеч. пер.*

убитому мужу при помощи его же имени (ведь фамилию Плантагенет носит и Ричард). В ответ Анне остается лишь плюнуть Ричарду в лицо, ведь он лишил ее слова всякой силы, отделив даже столь священное для нее имя от его сущности, — но ее плевок, увы, бессилён. «Как не подходит яд таким устам» (I.2), — замечает Ричард. Анна побеждена.

Секрет власти Ричарда в начале пьесы кроется в его способности отчуждать слова от намерения говорящего, разделять буквальное и переносное значения, с помощью этого убивать, сохраняя кажущуюся невиновность: так, прежде чем распорядиться об убийстве Кларенса, Ричард говорит ему на прощание: «Но ты недолго будешь в заключение, / Поверь, уж я об этом позабочусь» (I.1). Сцена, в которой Маргарита проклинает Ричарда, предсказывает финальную победу совсем иного языка — языка, который становится мощным физическим оружием против Ричарда. «Так, стало быть, доносятся проклятья / Сквозь тучи к небесам? Тогда, о тучи, / Дорогу дайте и моим проклятьям!» (I.3) — говорит она. На этом этапе, правда, Ричард еще держит верх, хорошо понимая силу слов — своих и Маргариты, и все время использует эту силу против других, но осмотрительно не обращает на себя: «Ведь проклиная, проклял бы себя» (I.3). Во второй же части пьесы Ричард шаг за шагом приближается к своему поражению: не как Макбет, мучимый укорами совести изнутри, но как ведьмы — из-за того, что его собственное оружие обладает такой мощью, что оборачивается против того, кто его использует, и таким образом разрушает само себя. Процесс крушения словесного оружия Ричарда отчетливо виден, если сравнить две последние сцены с двумя сценами, о которых было сказано выше.

Как только физическая реализация слов Ричарда (в виде убийства и массовых кровавых расправ) разбивает вдребезги наивность окружающих его персонажей, возникает новый, восстановивший свою целостность язык, предвосхищенный в проклятии Маргариты. Эта речь, в которой первозданная сила языка сочетается с безобидными метафорами, превосходит расщепленный язык Ричарда и потому является в нравствен-

но-эстетической системе Шекспира оружием добра. В этом восстановленном языке королева Маргарита, герцогиня и Елизавета, прежде бывшие в соре, выступают как одно целое, и их разнообразные горести разрешаются в единстве: «И мой был сын Эдуард Плантагенет. / Погублен мой, — и вашего уж нет»²² (IV.4). Изначальное проклятие Маргариты обрело форму и стало реальностью, а буквальную, очищающую силу ее языка теперь усвоили и разделяют все три женщины в своем горе:

Королева Елизавета. Мои слова бессильны... Помогите!
Королева Маргарита. Скорь даст им силу, и падут враги²³.
Герцогиня. Слова! У горя есть ли в них нужда? (IV.4).

Вооруженная новой языковой способностью герцогиня вещает:

...Дай языку свободу.
Пойдем и горьким дымом наших слов
Задушим зверя — сына моего,
Как задушил твоих он сыновей (IV.4).

Вторая сцена ухаживания в более полной мере демонстрирует, какие последствия несет для Ричарда воссоединение смыслов; он лишен своего единственного оружия и теперь беспомощен. Эта сцена выстроена как зеркальное отражение первой сцены ухаживания, что указывает на потерю Ричардом власти, которой он обладал благодаря языку. Здесь женщины первыми заговаривают с ним, а не наоборот; если в первой сцене о поражении Анны сигнализирует ее неспособность ответить — ей остается лишь плюнуть в Ричарда, — то здесь в самом начале сцены Ричард уже повержен и не может ответить на обвинения женщин. Единствен-

²² В оригинале четко передана симметрия потерь, объединяющая двух столь разных женщин: «Plantagenet for Plantagenet, Edward for Edward» — «Плантагенет за Плантагенета, Эдуард за Эдуарда». — *Примеч. ред.*

²³ В оригинале: «Thy woes will make them sharp, and pierce like mine» (букв.: «Твоя скорь заострит их, и они будут пронзать, как и мои»). — *Примеч. ред.*

ный возможный для него ответ — попытаться заглушить их слова паническим выкриком: «Эй! Дуйте в трубы! Бейте в барабаны! / Не дам я небу слушать бабьи сплетни / Про божьего помазанника! Эй!» (IV.4). На этот раз Ричард начинает свои ухаживания, явно стоя на крайне зыбкой почве. На протяжении всего их противостояния Елизавета удерживает риторическое преимущество: она оборачивает все сказанные Ричардом слова против него, возвращая им буквальные значения, от которых он пытается уйти, и соотнося их с его прежними злодеяниями. Готовность любить «от всего сердца» неотвратимо обращается в «кровавые сердца» двух убитых принцев, окончательная же победа обеспечена Елизавете, когда она наносит ответный удар, используя силу буквального смысла собственных слов, соотносимую с преступлениями Ричарда против нее, заставившими ее их произнести:

Король Ричард. Ответы ваши горячи, но мелки.

Королева Елизавета. Нет, холодны и глубоки они —

Точь-в-точь как сыновей моих могилы.

Король Ричард. Струн этих не касайтесь: это в прошлом.

Королева Елизавета. Могу ли не касаться этих струн,

Пока не порвались все струны сердца? (IV.4).

В панике Ричард пытается ответить, принеся клятву, но его язык теперь совершенно бессилен, ведь все, чем он клянется — «святым Георгом, и орденом Подвязки, и короной», «собой», «вселенной», «отцом покойным», «творцом», «грядущим», — обещано и поругано его же действиями.

Так же, как в «Макбете» порядок и гармония в финале восстановлены убийством Макбета в бою и восхождением Малкольма на престол, в финале этой пьесы Ричарда убивают в бою, Йорки и Ланкастеры объединяются в общей ненависти к нему и в браке между Ричмондом и дочерью Елизаветы, а Ричмонд восходит на трон. Финальный монолог Ричарда перед битвой — признание поражения от самого себя, необходимое саморазрушение зла, этого антиэстетического начала, которое кровосмесительно погружается в себя, расщепляет себя, исчерпывает себя и неизбеж-

но разрушает себя в финале. Как блестяще сформулировал Тиллиард:

...[Грехи] Ричарда столь необъятны, что обладают поглощающим, а не заражающим свойством. Он — глубокая язва политического организма, в которую сливается вся нечистота и против которой объединяются все члены этого организма. Уже не одна конечность борется с другой, но весь организм сопротивляется хвори, которая теперь перестала быть органической [Tillyard 1944: 208–209].

Ричард, таким образом, воплощает собой кровосмесительную опасность для монархии — риск, что прямая линия королевского рода обрушится сама на себя, превратившись в самопожирательный и неподвижный круг, как это можно увидеть в данном Ричардом Елизавете на прощание жутком обете похоронить ее убитых сыновей в утробе ее же дочери: «Их в лоне дочери твоей зачну / И, выношены в нем, они родятся / На свет для вящей радости твоей» (IV. 4)²⁴. У такого человека не может быть наследников, ведь он принимает в расчет только свою выгоду, чужая его не интересует; для него единственный способ создать новые «я» — действительно разделить себя на личности, которые разрушат друг друга, ведь он воплощает лишь разрушительный принцип языка, а не его творческие силы:

У совести моей сто языков,
И каждый о себе напоминает,
И я во всех рассказах их — злодей.
Я клятвы нарушал — какие клятвы!
Я убивал — кого я убивал!
И все грехи — ужасные грехи! —
Вопят суду: «Виновен! Он виновен!»
Отчаянье! (V.3.194–201).

Ричмонд, наоборот, дает противоядие от этой кровосмесительной угрозы; он возвращается в Англию из французского изгнания

²⁴ Оригинал дает не только более яркую и полную аллюзий отсылку к лону — nest of spicery, приводящую нас к легенде о птице Фениксе, но и рисует сходную идею самопожирательного круга: But in your daughter's womb I bury them, / Where, in that nest of spicery, they will breed / Selves of themselves, to your recomforture.

и тем самым обещает привнести в королевскую семью новую кровь извне. Призраки убитых Ричардом одобряют победу Ричмонда, объединяя таким образом прошлое и настоящее в новой династии. Заключительный монолог Ричмонда, как и монолог Малкольма в «Макбете», доводит драматическую структуру до завершения, восстанавливая порядок в государстве:

Британия безумствовала долго,
Самой себе удары нанося [...],
Так пусть же Ричмонд и Елизавета,
Наследники прямые двух династий,
Соединятся волею творца!
И, милостью господней, их потомки
Да принесут грядущим временам
Блаженный мир, беспечное довольство,
Чреду счастливых, безмятежных дней! (V.4).

С заключением нового королевского союза замкнутый круг злодейств разорван, преемственность будущего обеспечена, а сила языка вновь может быть применена не для проклятий, а для молитвы, которой и завершается пьеса: «Зажили раны, мир — всему венец! / Упрочь его: скажи “аминь”, Творец!» (V.4)²⁵.

Теперь, рассмотрев языковые и нравственные структуры шекспировской «системы» исторической драмы, перейдем, исходя из изложенных принципов, к анализу пушкинского «Бориса Годунова». Можно, конечно, возразить, что отклонения от этой системы в «Борисе Годунове» объясняются не сознательным драматическим решением Пушкина, а лишь иной исторической реальностью России. Однако подобная точка зрения не учитывает того, что Шекспир не меньше, чем Пушкин, подгонял исторические факты под свое особое эстетическое видение и что Пушкин, несмотря на утверждение Булгарина, будто пьеса представляет собой всего лишь цепь воспроизведенных сцен из «Истории» Карамзина, конечно же, поступал так же. Даже если не учитывать художественность диалогов или наличие в пьесе

²⁵ Пер. А. Радловой. — *Примеч. пер.*

вымышленных неисторических персонажей вроде монаха-летописца Пимена, совершенно ясно, что сам хронотоп, в котором разворачивается драматическое действие, указывает на важный эстетический выбор Пушкина. Ибо, в отличие от четких границ драматического действия у Шекспира, пушкинская пьеса начинается уже после убийства царевича Димитрия и не прослеживает путь Бориса к престолу, а заканчивается напряженной сценой задолго до восшествия на престол Михаила Романова или хотя бы смерти Самозванца²⁶. Кроме того, место действия постоянно меняется, варьируясь между локусами, в которых находятся Борис и Самозванец, тогда как каждая из рассмотренных выше пьес Шекспира содержит лишь один кардинальный пространственный сдвиг — этот сдвиг происходит в самом конце и знаменует собой восстановление порядка. Решения Пушкина явно свидетельствуют о собственном эстетическом видении, которое намеренно отходит от шекспировского образца.

Пьесы Шекспира построены на принципе динамической симметрии, ведущей к разрешению конфликта; «Борис Годунов», напротив, построен на контрасте двух противоборствующих структурных принципов. Первый принцип, как это продемонстрировали Д. Д. Благой [1955: 116–142] и И. Ронен [1997] в своей убедительной работе²⁷, — это принцип симметрии, которая,

²⁶ Первоначально Пушкин задумывал свою «Комедию о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» как первую часть исторической драматической трилогии, вторая часть которой должна была называться «Димитрий Самозванец», а третья — «Царь Василий Иванович Шуйский», но они так и не были написаны. О новаторском взгляде на Пушкина как на серьезного историка, включая новые находки, связанные с содержанием исторических исследований Пушкина, послуживших основой для «Бориса Годунова», см. [Dunning et al. 2006: 51–93] (конкретно о пушкинском замысле исторической трилогии — с. 77–79).

²⁷ Работа Благого содержит блестящий анализ самых общих случаев симметрии в пьесе; выводы же относительно народности драмы во многом сделаны под влиянием советской идеологии. И. Ронен посвящает всю шестую главу своей книги [Ронен 1997] прекрасному детальному разбору пирамидальной структуры пьесы. Следует отметить, что эта глава была написана в 1992 году, когда диссертация И. Ронен еще не была завершена, так что мы использовали в наших работах сходный подход независимо друг от друга.

впрочем, носит скорее статичный, нежели динамический характер. Вот некоторые примеры этой симметрии. В первой части показано, как Отрепьев уходит из монастыря и покидает Русь; действие трех центральных сцен пьесы происходит в Польше, где Самозванец заручается поддержкой и осваивается в новой роли; вторая часть описывает поход Самозванца обратно на Москву и постепенное усиление угрозы с его стороны для русского престола. Уникальная и ключевая сцена любовного свидания Самозванца с Мариной Мнишек происходит почти точно в середине пьесы. Кроме того, симметрия прослеживается между различными парами сцен, например, между двумя сценами (сцены 8 и 14) на литовской границе — одна комическая, а вторая, предшествующая бессмысленной гибели Курбского в патриотическом сражении за пустой идеал, — в высшей степени иронична. Можно провести и другие параллели.

Так, в сцене 4 Шуйский и Воротынский из практических соображений поддерживают восхождение Бориса на престол; в сцене 21 Гаврила Пушкин по сходным практическим причинам подталкивает Басманова к тому, чтобы тот предал сына Бориса Феодора и поддержал Самозванца. К тому же в обеих сценах фигурирует тема нарушения данного слова: в первой Шуйский отказывается от прежних обвинений Бориса в убийстве Димитрия, а во второй Басманов после смерти Бориса нарушает данную им царю священную клятву.

Сцена 8, комическая благодаря языковой игре Варлаама, соотносится со сценой 16, где гротескность битвы за русское отечество олицетворяется комической парой солдат — немца и француза, не имеющих даже общего языка, чтобы поддержать разговор.

Действие сцен 1 и 23, первой и последней, происходит в Кремле, и обе сцены имеют отношение к убийству царевича и приходу к власти нового царя²⁸. В сцене 1 Шуйский предается воспо-

²⁸ Обе сцены, к слову сказать, во многом перекликаются со сценой III.3 в «Ричарде III», где Ричард принимает корону: в ходе глумливого представления, окруженный монахами, он сначала отказывается; когда же он соглашается, народ не произносит «ни слова, будто все вдруг онемели» (III.8). Вполне возможно, эта реплика из Шекспира отчасти послужила источником пуш-

минаниям об убийстве Димитрия, которое, по всей видимости, совершил Борис; в сцене 23 приспешники Лжедмитрия в качестве возмездия убивают наследника Бориса.

В сцене 5 монах Пимен, готовясь к смерти, передает свой труд, написание летописи, Григорию, но предложение его не будет принято, и это прервет преемственность истории, передаваемой потомству. В соответствующей ей сцене 20 Борис на смертном одре передает свой венец и бремя правления сыну — предложение, которое также не будет принято, так что царский род прервется во второй раз.

Сцена 7, в которой Борис произносит свой монолог и проявляет тревогу, вызванную смертью Димитрия, — притом что мы так и не узнаем, каким образом он связан с этим событием, — соотносится со сценой 17, где юродивый на ступенях собора напрямую обвиняет Бориса в убийстве, но, что примечательно, не вызывает негодования ни у кого, кроме угодливых царских бояр.

Сцена первого монолога Бориса (сцена 7) и его прощание с сыном в сцене 20 тоже симметрично уравнивают друг

кинское «народ безмолвствует», наряду с заимствованиями из Карамзина, которые отмечает Эмерсон [Emerson 1986: 138–139]. Следует признать, что открытым остается вопрос, изначально ли Пушкин планировал завершить пьесу именно так, или же финал стал результатом автоцензуры в процессе его стараний получить разрешение на публикацию пьесы (см. [Алексеев 1984: 221–252; Emerson 1986: 134–135; Dunning et al. 2006: 7, 28–29]). Поскольку сейчас на этот вопрос ответить невозможно, я тем не менее решила не учитывать проблему авторской интенции в этом вопросе и (как и большинство моих предшественников) отталкиваться в своем прочтении от опубликованного текста пьесы. В любом случае то, что именно первая и последняя сцены пушкинской пьесы (в опубликованном варианте) столь тесно перекликаются со сценой коронации Ричарда III, может рассматриваться как свидетельство высокого мастерства и, таким образом, аргументировать в пользу намеренного завершения пьесы молчанием. Если это верно, то контраст между представлениями о драматизме Пушкина и Шекспира особенно наглядно проявляется в том, где авторы помещают указанные сцены: центральная (акт III) и кульминационная сцена в динамичной пьесе Шекспира соответствует одновременно и отправной, и финальной точкам в полном двусмысленности произведении Пушкина.

друга и даже вторят друг другу: первая начинается словами: «Достиг я высшей власти», а во второй Борис снова произносит: «Но я достиг верховной власти» — и продолжает намекать на тот же вопрос, что тревожил его в монологе, а именно законность его прихода к власти, путь к которой начался с трупa ребенка.

И наконец, Пушкин искусно вводит в пьесу двух своих собственных предков: вымышленного Афанасия Пушкина, верного Борису (он появляется в сцене 9 в Москве), и Гаврилу Пушкина, который находится в Польше с Самозванцем и играет важную роль во всей второй части пьесы. С помощью этой симметрии Пушкин усиливает у зрителя ощущение раскола и двойственной точки зрения на все события, ведь оба противопоставленных друг другу Пушкина в какой-то степени непременно ассоциируются с самим автором или имплицитным рассказчиком. Все эти параллели, безусловно, можно проследить детально, равно как и обнаружить другие соответствия. Здесь же достаточно показать симметричную структуру произведения, которое принято было характеризовать как неструктурированное.

Статичному, симметричному напряжению — подобию равновесия, служащему одной из структурных основ «Бориса Годунова», — на всем протяжении пьесы противостоит другой вид драматизма — противоположный статике принцип движения, динамизма, конфликта. Подобная структурная двойственность подчеркивается тем, что фокус пьесы постоянно переключается с Бориса, неизменно находящегося в Москве, на Самозванца, который движется сначала за границу, в Польшу, а затем, уже угрожая, обратно к Москве. Двойная структура «Бориса Годунова», основанная на двух противоборствующих началах — сбалансированной симметрии и постоянно меняющихся контрастах, — обусловлена, таким образом, наличием в пьесе двух главных героев, каждый из которых воплощает в себе один из двух структурных принципов. Такая двойственность — свидетельство того, насколько гениально Пушкин ассимилировал драматический метод Шекспира: переняв шекспировскую технику сжатия исторического материала, при котором нравственная проблема воплощена в конкретном персонаже, обладающем

конкретными эстетическими и языковыми характеристиками, Пушкин в то же время отходит от структурного принципа Шекспира, вводя в пьесу не одного, а двух героев. В шекспировских пьесах расщепление, нравственное или языковое, воплощено в одном герое, так что, когда он умирает, раскол исчезает. Суть пушкинской трагедии — не шекспировская траектория нарастающего усложнения, которое в конечном итоге разрешается в обновленной простоте, но длящееся состояние контрапункта, или двойственности, подразумевающее тяжелые последствия этого состояния для всей страны и самого языка. Для Пушкина, как и для Шекспира, нравственные конфликты истории разыгрываются не только в драматической структуре пьесы, но и в природе самого языка²⁹.

Борис олицетворяет статическое, симметричное начало пьесы — ведь он не покидает Москвы и, как Макбет, обеспокоен продолжением династии: ему нужно, чтобы его сын взошел на престол и тем самым обеспечил непрерывную преемственность царского рода, о чем он говорит в прощальном монологе, обращенном к сыну. И все же взгляд Бориса в прошлое никакой преемственности не демонстрирует; парадоксальным образом его принцип симметрии основан на асимметрии [Emerson 1986: 140]³⁰. Именно осознание этой асимметрии терзает его в первом монологе; законность его власти вызывает сомнения, ибо она возникла с убийством ребенка. Таким образом, симметрия развития событий в пушкинской пьесе основана не на стремительном взлете и падении Бориса (как диктует шекспировская «система»), но на его размышлениях о непрерывности его рода в прошлом и будущем, которым он предается, находясь в более или менее статичной позиции на вершине власти. В отличие от Макбета

²⁹ Убедительный анализ проблематики языка и драматической формы в «Борисе Годунове» содержится в статье Сандлер [Sandler 1993], а также в двух главах ее книги, посвященной «Борису Годунову» [Sandler 198: 77–139].

³⁰ Эмерсон считает эту парадоксальность положения Бориса выражением недоверия Пушкина к принципу «дарованной легитимности», которую, в трактовке Карамзина, незаконный правитель Борис передает своему законному сыну.

или Ричарда, Борис ни разу не поддается панике, и осознание им неустойчивости своего положения, как, например, в словах «Конь иногда сбивает седока» (сцена 20) и в последующем монологе, — это всего лишь понимание изначальной нестабильности любой попытки править беспокойным народом и боярами на Руси. Понимание Борисом своего положения существенно не меняется с начала до конца пьесы, несмотря на угрозы Самозванца. И Макбет, и Ричард III, напротив, претерпевают радикальную психологическую эволюцию и стремительно гибнут как от внешних, так и от внутренних причин.

В свете этого отличия ясно, почему Пушкин оставляет убийство Димитрия и путь Бориса к престолу за рамками пьесы. Сами по себе эти события для структуры драмы несущественны, ведь вся правда о них никогда не будет известна. Важна лишь порожденная ими неопределенность, ведь неопределенность — суть русской нации, которую не объединить под властью добра, как шекспировскую Англию, и которая вечно пребывает в напряженном состоянии, даже при самом великодушном правителе: «Нет, милости не чувствует народ: / Твори добро — не скажет он спасибо; / Грабь и казни — тебе не будет хуже» (сцена 20). Пьеса Пушкина, далекая от воплощения какого бы то ни было абсолютного нравственного стандарта, оказывается вне нравственности, если сопоставить ее с эстетической нравственностью Шекспира. В «Ричарде III» двух юных принцев убивают в Тауэре по личному приказу Ричарда; черное дело Макбета тоже выставлено напоказ. У Пушкина, напротив, ничего не известно наверняка; сопоставление Бориса с героями Шекспира подчеркивает фигуры умолчания в пушкинской пьесе, отчего они кажутся еще более важными. Многие исследователи считали, что Борис виновен, исходя из слухов и обвинений со стороны его окружения — лицемерного интригана Шуйского, невежественного и оболваненного народа, юродивого, монаха Пимена, живущего в отрыве от реального мира и пишущего упрощенную историю давно минувшей эпохи, наивного и простоватого подражателя Григория, — и не обращали никакого внимания на то, что сам Борис ни разу не признает своей вины, даже обращаясь к публике. Получается, что обвине-

ния в адрес Бориса никоим образом не доказаны, особенно если исходить из свидетельств народа — ведь народ на протяжении всей пьесы разобщен и подвержен манипуляции, а его нравственный авторитет, который так высоко ставила советская наука, выглядит сомнительным, если учесть, насколько эти люди апатичны, лицемерны и попросту жестоки³¹. Напротив, Пушкин намеренно оставляет вопрос о вине или невиновности Бориса открытым, предоставляя прямые обвинения тем, кто по той или иной причине не заслуживает доверия.

На самом деле в пьесе присутствуют даже непосредственные намеки на то, что Борис невиновен в убийстве. Самый убедительный — загадочное наречие «случайно», которое определяет происхождение «пятна» на совести в первом монологе, столькими литературоведами принятого за признание Борисом своей вины: «Но если в ней [в совести] единое пятно, / Единое случайно завелось, / Тогда — беда!» Если бы Борис приказал убить царевича, едва ли его нравственные страдания можно было бы назвать случайными³². Кроме того, когда Шуйский впервые сообщает ему о существовании Самозванца, Борис в своем втором монологе эмоционально восклицает:

Так вот зачем тринадцать лет мне сряду
Все снилось убитое дитя!
Да, да — вот что! теперь я понимаю.
Но кто же он, мой грозный супостат?
Кто на меня? Пустое имя, тень —
Ужели тень сорвет с меня порфиру,
Иль звук лишит детей моих наследства? [Сцена 10].

³¹ И. Серман также убедительно показывает, что «в народном сознании... абсолютно нелогично, полностью противореча друг другу, сосуществуют две взаимно не совместимые идеи» [Серман 1981: 84], а именно виновность Бориса и подлинность (лже) Димитрия.

³² Здесь я полемизирую с утверждением Сандлер, будто прилагательное «случайный» представляет уклонение от ответственности со стороны Бориса, поскольку его монолог, судя по всему, указывает на обратное: что он остро чувствует ответственность (независимо от того, имеет здесь место вина или нет) [Sandler 1989: 95].

Будь Борис в самом деле убийцей, едва ли он с таким удивлением реагировал бы на столь чудовищные сны и чувствовал необходимость объяснить, почему его преследует видение убитого мальчика, — знание о собственной вине служило бы достаточным объяснением. Этот фрагмент обращает внимание на два важных аспекта характера Бориса, которые могут указать на то, почему намеки на нечистую совесть в монологе на смертном одре могут получить альтернативное объяснение по сравнению с аналогичными намеками в первом монологе: он искренне стремится сделать все, чтобы сохранить преемственность рода, и в то же время обладает слишком богатым воображением и слишком суеверен (как и сам Пушкин).

Учитывая сжатость пьесы, важно отметить эти два аспекта характера Бориса, которые Пушкин подчеркивает неоднократно. Например, в начале сцены 10 Борис делится с сыном надеждами на новую династическую преемственность:

Все области, которые ты ныне
Изобразил так хитро на бумаге,
Все под руку достанутся твою.
Учись, мой сын, и легче и яснее
Державный труд ты будешь постигать.

Намек на суеверность Бориса содержится, к примеру, в сцене 7 — перед его монологом слуга сообщает о царе: «Так, вот его любимая беседа: / Кудесники, гадалки, колдуньи». Реакция Бориса на новости об угрозах со стороны Самозванца в сцене 10 ближе к суеверному заклинанию, чем к обеспокоенности политика:

...Чтоб ни одна душа
Не перешла за эту грань; чтоб заяц
Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон
Не прилетел из Кракова. Ступай.

Анжамбеман в этих строчках иронически предрекает бесплодность подобных мер предосторожности, ведь в момент, когда

Борис отдает свои лихорадочные приказы, границы стихотворных строк его собственной речи уже нарушены.

Если, интерпретируя первый монолог Бориса, учитывать его суеверность и заботу о продолжении династии, а также принимать во внимание, что он олицетворяет симметричный принцип непрерывности, основанной на изначальном разрыве, то его вина перестанет быть единственным возможным объяснением постоянно посещающих его мыслей об убийстве царевича. Скорее, можно предположить, что симметричное эстетическое начало, воплощенное в Борисе, глубоко уязвлено этой изначальной асимметрией, и Борис, пусть лично и не ответственный за смерть царевича, ощущает себя узурпатором и верит, что единственная надежда заделать брешь в истории, которой он завладел, — обеспечить продолжение собственного рода, ведь его сын даже хронологически не может иметь отношения к убийству³³ и, возможно, будет абсолютно чист. Как и Макбет, Борис не в состоянии признать, что его собственное положение исключает возможность мирной преемственности, хотя предчувствие трагедии есть у него с самого начала пьесы. Действительно, упадок царского рода Рюриковичей мог глубоко тревожить русское сознание, а в особенности первого следующего за этим родом царя, даже без дополнительной мерзости убийства царевича; то, что Пимен завершает свою летопись смертью Димитрия, свидетельствует об общем ощущении, будто история подошла к концу. Безусловно, тонко чувствующего человека, каковым представляется Борис, не могла не тревожить парадоксальность его положения — изначальный его отказ принять венец, при всей неоднозначности мотивов этого поступка, судя по всему, на это и намекает.

Учитывая связь с Шекспиром, можно также предположить, что *начало* «Бориса Годунова» — пародийный комментарий к *финалу* «Ричарда III», и это сближение служит еще большим доказательством невинности Бориса. В своем первом монологе, обращенном к самому себе, Борис делится предчувствием

³³ На момент убийства царевича Димитрия в 1591 году сыну Бориса Годунова Федору было два года. — *Примеч. ред.*

народного бунта и ловушки, уготованной ему судьбой: «И рад бежать, да некуда... ужасно!» (сцена 7). Эти слова перекликаются с мучительным финальным монологом Ричарда, в котором предчувствие неизбежного рока — в отличие от смутного беспокойства Бориса о своем статусе царя — результат очевидных причин (преступлений Ричарда и его окончательного психологического и языкового слома): «Ужель боюсь я? / Кого, себя? Здесь больше никого. / Я это — я. И сам себе я друг. / Здесь есть убийца? Нет... Есть: это я» (V.3). Второй монолог Бориса так же иронически резонирует с финальным монологом Ричарда. Последний, увидев призраки всех, кого убил, с мукой восклицает: «Казалось души всех убитых мною, / Сойдясь в шатре, сулили поутру / Обрушить на главу мою возмездье» (V.3: 204–206). Похожим образом Борис, узнав о существовании Самозванца, отмечает суеверный страх перед этой угрозой, которую называет «тенью» и «призраком»: «Безумец я! чего ж я испугался? / На призрак сей подуй — и нет его» (сцена 10).

Главное в этих словах — ирония; на самом деле Борис, в отличие от Ричарда, вовсе не безумен, и угроза его престолу, тот, кого он называет призраком, — реальный живой человек, о чем ему прекрасно известно. Так или иначе, вычленив из слов Бориса явное признание вины невозможно. Напротив, подобные интертекстуальные переклички между первыми монологами Бориса и финальным монологом Ричарда служат ироническим комментарием к шекспировской пьесе и предостерегают от поверхностного уподобления ситуаций, в которых находятся главные герои этих двух пьес: начало «Бориса Годунова», по сути, отменяет финал «Ричарда III». «Борис Годунов» — не копия пьесы Шекспира, но выворачивание ее наизнанку. Клаустрофобия до смерти напуганного Ричарда и его галлюцинации — естественный результат всего хода драматического действия, тогда как похожие (пусть и менее мучительные) психологические потрясения, которые переживает Борис в начале пьесы, могут показаться структурно безосновательными, то есть результатом случайных причин — политической нестабильности и его собственной мнительности. Гринлиф также полагает, что созерцательная на-

тура Бориса выдает, скорее, политическую слабость, нежели непременно моральную виновность; по ее мнению, Борис представляет собой неудавшееся воплощение макиавеллиевского идеала Государя — неудавшееся из-за духовного паралича и нежелания использовать «профилактические “зверства” с тем, чтобы избежать куда большего зла в виде гражданского хаоса» [Greenleaf 1994: 188].

Если Борис олицетворяет принцип безуспешного стремления к равновесию, порядку, гармонии, то Самозванец воплощает противоположный принцип движения, контраста, конфликта. В этом смысле Самозванец подобен Ричарду, хотя и заставляет насилие разрастаться вокруг себя самим фактом своего существования, а не тем, что сознательно затевает убийства. Как и Ричард, Самозванец умело меняет маски сообразно характеру публики, с которой имеет дело, и, хотя не обладает блестящим умом Ричарда, в нем есть некое дерзкое мальчишеское обаяние. Сам Пушкин явно симпатизирует Лжедмитрию; в письме к Н. Н. Раевскому — младшему он пишет о «романическом и страстном характере» своего «авантюриста», «он храбр, великодушен и хвастлив» [IV: 519–520]. Но все же Самозванец — фигура тревожная. Если Борис на своем троне в сердце Москвы со своими суевериями и склонностью к пророчествам, магии и вещим снам — фигура исконно русская, то Самозванец, окруживший себя в Польше русскими изгнанниками и иностранцами, прагматично перешедший в католицизм, несмотря на недавнюю бытность послушником в православном монастыре, служит воплощением противоположного, «иноземного» начала.

Однако, в отличие от иноземных элементов в двух трагедиях Шекспира (англичане помогают Малкольму победить Макбета, а Ричмонд находит убежище во Франции), вдыхающих новую жизнь в стагнирующие или расколотые монархии, иноземное начало в «Борисе Годунове» в лице Самозванца лишь усугубляет смуту. Это отличие раскрывает принципиальную разницу между Григорием и Ричардом; если Ричард — прирожденный злодей и заключает всю раздвоенность внутри себя, Самозванец изначально пуст, он — «сосуд дьявольский» (сцена 6), а не воплощение

дьявола, и его цель — не концентрировать в себе раздвоенность, но распространять ее и способствовать ее росту вне собственной личности. Он не одиночная язва в политическом организме, если использовать метафору Тиллиарда, но системная раковая опухоль всего организма, своеобразное воплощение кризиса русской идентичности допетровского периода. В той же мере, в какой неустойчивость положения Бориса есть неотъемлемое свойство российской власти, разъединяющее начало не возникает с Самозванцем, но лишь подстегивается его существованием — и это свидетельствует об абсолютной пассивности обоих пушкинских героев.

Разъединяющее начало, воплощенное в Самозванце и распространяющееся в обществе, выражается главным образом в языке³⁴, поэтому необходимо рассмотреть язык, которым пользуется каждый из классов общества, чтобы определить, каково влияние

³⁴ Шутливое утверждение Абрама Терца о том, что Лжедмитрий — не кто иной, как поэт, и потому любим самим Пушкиным («Самозванец! А кто такой поэт, если не самозванец? Царь?? Самозванный царь» [Терц 1992: 422]), явным образом основано на понимании того, что Самозванец существует в мире пьесы в первую очередь как языковое начало. Серман [Серман 1981: 84] выдвигает аналогичный аргумент относительно изначально поэтической природы Самозванца. Мой анализ языковой сущности Самозванца носит более пессимистичный характер, поскольку в контексте шекспировских образцов у Пушкина широко распространенная языковая хитрость, которую олицетворяет и поддерживает Самозванец, может восприниматься лишь как угроза. (Меткое наблюдение Гринлиф насчет явного различия между неразрешенным макароническим хаосом и взаимным непониманием в сцене 16 «Бориса Годунова» и похожей сценой боя в «Генрихе V» Шекспира — где вербальная виртуозность «принца Хэла помогает объединить все неполноценные диалекты и маргинальные народы» [Greenleaf 1994: 191], — подтверждает мою мысль о том, что языковая ловкость Самозванца в пьесе Пушкина неконтролируема, беспорядочна и, в лучшем случае, амбивалентна.) Я также считаю важным при интерпретации «Бориса Годунова» тщательно разграничивать личные убеждения и ценности Пушкина и факты самой пьесы. Так, хотя сам Пушкин, возможно, верил в виновность Бориса в убийстве царевича [Greenleaf 1989: 97], это не обязательно влечет за собой вину Бориса в мире пьесы; так и любовь Пушкина к языковым играм и проказам, которую разделяет Лжедмитрий, не подразумевает напрямую, что Самозванец должен прочитываться как положительный персонаж.

Самозванца на общество в целом. Самый проблемный сегмент общества — простой народ. Это отнюдь не самоуправляемая, единодушная нравственная сила, какой его изображают советские литературоведы: на протяжении всей пьесы народ разобщен и совершенно безразличен к морали, или же безнравственен. В каждой сцене, где участвуют простые люди, они выступают в двух ипостасях: как коллективное сознание — народ, который, будучи объектом манипуляции со стороны корыстных бояр, всегда выступает как единое целое, и как отдельные персонажи, те, кто, находясь в задних рядах толпы, не понимает, зачем эта толпа говорит и поступает определенным образом. Сцена 3, в которой бояре настаивают на том, чтобы Борис принял венец, идеально иллюстрирует эти две конфликтующие между собой особенности толпы: отдельные люди на задах толпы, равнодушно гадающие, «что там за шум», лицемерно трущие глаза луком и бросающие детей на землю, чтобы вызвать слезу, — такая же нравственная сила, как и завывающий, падающий на колени народ, по наущению бояр умоляющий: «Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами! / Будь наш отец, наш царь!» Толпа, безусловно, не говорит правды, но лишь повторяет «скормленные» ей слова. Бояре хорошо это знают и не упускают ни единой возможности извлечь из этого выгоду; Шуйский говорит:

...Бессмысленная чернь
Изменчива, мятежна, суверна,
Легко пустой надежде предана,
Мгновенному внушению послушна,
Для истины глуха и равнодушна,
А баснями питается она (сцена 10).

Бояре и сами не менее коварны в своем речевом поведении. В частности, лицемерное честолюбие Шуйского и Басманова заметно контрастирует с образом Бориса — единственного взрослого персонажа из всех, будь то простолюдины или бояре, который никогда не говорит лживо. Это качество, похоже, унаследовали и дети Бориса; в ответ на ехидное замечание мамки в сцене 10 («девица плачет, что роса падет; взойдет солнце, росу

высушит») Ксения клянется хранить верность умершему жениху аж до смерти — эта клятва по иронии судьбы окажется настоящей. Все остальные клятвы в пьесе нарушаются — и клятвы монахов, и клятва Басманова. Даже Борисовы «кудесники» действуют дипломатично и никогда не говорят правды, хотя сам Борис это чувствует: «Напрасно мне кудесники сулят / Дни долгие, дни власти безмятежной — / Ни власть, ни жизнь меня не веселят; / Предчувствую небесный гром и горе» (сцена 7).

Лицемерие и двойственность языка, подогреваемые обманами Самозванца, обретают масштабный и повальный характер, остановить их уже невозможно. Единственный момент, когда Самозванец сам снимает маску (перед Мариной, в самой середине пьесы), сопровождается такими искусственными романтическими речами, что сам по себе выглядит как очередная игра, еще один фарс; как вскоре признает Самозванец, «легче мне сражаться с Годуновым / Или хитрить с придворным езуитом, / Чем с женщиной» (сцена 13). Как и Ричард в финале шекспировской пьесы, Самозванец теряет власть над языком вследствие собственного театрализованного обмана; Марина иронически подмечает:

...Чем, нельзя ль узнать,
Клянешься ты? не именем ли бога,
Как набожный примыш езуитов?
Иль честию, как витязь благородный,
Иль, может быть, единым царским словом,
Как царский сын? не так ли? говори (сцена 13).

Этот пассаж очень напоминает ироничный выпад Елизаветы против Ричарда во второй сцене ухаживания у Шекспира, где она так же лишает силы его клятвы.

Структурная оппозиция динамического, разделяющего, безнравственного театрального начала, воплощенного в Самозванце, и статичного, симметричного, загадочного, но искреннего нравственно-эстетического начала, присутствующего в Борисе, совершенно очевидна. В рамках этого структурного противостояния можно выделить еще одну оппозицию: чужеземное — исконно русское. В двух пьесах Шекспира единственный масштабный

пространственный сдвиг предшествует финалу и предвещает восстановление порядка. Категории чужеземного и исконного остаются четко выраженными; новые объединители королевства возвращаются после временного пребывания за границей — Малкольм из Англии, Ричмонд из Франции — готовыми к обновлению страны и при этом чистыми, незапятнанными. Напротив, в «Борисе Годунове» вопрос о том, что составляет «русскость», — один из ключевых двусмысленных моментов пьесы, ведь весь порядок вещей нарушен и заражен. Католик-Самозванец с его польскими товарищами — такой же «настоящий русский царь», как и Борис (у которого, между прочим, татарские корни). При этом двойственность народа едва ли можно считать более «исконной», более уместной и поэтому более «нравственной», чем двусмысленность положения Бориса. Никакого языкового решения этой дилеммы в рамках пьесы, похоже, не существует, ведь любая попытка избавиться от неоднозначности терпит неудачу.

В результате шекспировская катарсическая воссоединяющая драматическая структура, пересаженная Пушкиным в русский контекст, также терпит крах. Хотя Борис и отягощен проблемами, его нельзя назвать злонамеренным, по крайней мере исходя из того, что о нем наверняка известно в рамках пьесы; он до самого конца сохраняет уравновешенность и самообладание, сама по себе угроза со стороны Самозванца мало беспокоит его, но при этом расстраивает, напоминая о неприятных событиях в прошлом, с которыми он до сих пор до конца не примирился. Если Макбета и Ричарда зло пожирает изнутри и их гибель в ритуалистической битве приносит очищение оскверненному ими обществу, здесь такой ритуал невозможен. Напротив, Борис умирает внезапно, без явной причины и без намека на шекспировские ритуалы очищения и искупления.

Кроме того, Самозванец, вступающий на престол после смерти Бориса, не приносит очистительного обновления старого порядка, законно связанного с прошлым, — он всего лишь пустая ложь, заразившая всю страну. При том что Пушкин намеренно оставляет прошлое Бориса туманным, он ни на минуту не поз-

воляет усомниться в том, что этот Дмитрий — не настоящий, ведь его монастырское прошлое как послушника по имени Григорий Отрепьев известно в мельчайших деталях. Тем самым Пушкин показывает: пусть Борис фигура двусмысленная и лишь наполовину истинный правитель, но за ним следует уже абсолютный обман, а это может оказаться еще хуже. Само восхождение Самозванца на престол — пародия на финалы шекспировских трагедий: новый Дмитрий — подделка, а хладнокровное убийство невинных жены и сына Бориса (оно происходит за сценой и цинично выдается за самоубийство) никоим образом не заменяет невозможной здесь очистительной смерти Бориса в бою, но лишь порождает большее зло. Пьеса заканчивается не объединяющим всех вновь монологом, а испуганным безмолвием народа — как признание несостоятельности шекспировской модели в русском контексте³⁵.

Именно финальное безмолвие побуждало советских исследователей рассматривать народ в пьесе Пушкина как силу, нравственную по своей природе, несмотря на все его недостатки. Если же применить к финальной сцене принципы языкового и структурного анализа, возникает несколько иное толкование. Я уже упоминала, что проблема бессилия и двойственности языка пронизывает «Бориса Годунова» и не может быть решена с помощью шекспировской драматургической модели. Очевидно, что безмолвие народа в столь значимом месте, как финал пьесы, указывает на существование альтернативного, специфически русского — или как минимум «пушкинского» — драматургического решения этой языковой дилеммы: неизбежная неоднозначность слов снимается с помощью бессловесного «языка»

³⁵ Эмерсон приводит аналогичные доводы о финале «Бориса Годунова», отталкиваясь от утверждения самого Пушкина, что «Борис Годунов» — эксперимент в жанре «романтической трагедии»: «Романтические (открытые) формы завершения действия несопоставимы с традиционным решительным финалом трагедии, для Пушкина парадокс состоял в том, чтобы свести их воедино... Финал попросту открыт, неизвестен. В формальном смысле это мог бы быть пародийный комментарий Пушкина о финалах» [Emerson 1986: 131–137].

знамений. В ходе пьесы рассказывается о трех знамениях. Все три связывают царскую власть с Богом, поскольку касаются чудес, произошедших, когда был убит царевич Димитрий: «И чудо — вдруг мертвец затрепетал» (сцена 5); «Вокруг его тринадцать тел лежало, / Растерзанных народом, и по ним / Уж тление приметно проступало, / Но детский лик царевича был ясен / И свеж и тих, как будто усыпленный» (сцена 10); «и только перед гробом / Я тихую молитву сотворил, / Глаза мои прозрели; я увидел / И божий свет, и внука, и могилку» (сцена 15). О первом чуде рассказывает монах Пимен, о втором — боярин Шуйский, о последнем — простой пастух; лишь дружная вера в эти чудеса — а следовательно, в святость истинной русской царской династии — объединяет людей всех сословий³⁶.

При всей своей вере в действенность поэтического языка Пушкин в финале пьесы иронически дает понять, что двойственность неизбежна и, следовательно, простая вербальная коммуникация, равно как и целительные возможности драматической формы, здесь бессильны. В России, как будто говорит нам Пушкин, нужны не слова, ибо слова всегда заражены двусмысленностью или обманом; нужен невербальный, иррациональный знак, знамение. В предсмертных словах Борис передает это знание сыну, полагая, что при всей неоднозначности его собственного статуса сын мог бы стать поистине законным царским наследником: «Будь молчалив; не должен царский голос / На воздухе теряться по-пустому; / Как звон святой, он должен лишь вещать / Велику скорбь или великий праздник» (сцена 20). Чистый, гар-

³⁶ Сандлер [Sandler 1993: 108–139] подробно рассматривает все эти рассказы о смерти царевича, находя их «уничтожением объективности», в результате чего «история... остается множеством рассказанных историй». Таким образом, Сандлер подразумевает, что понимание Пушкиным истории схоже с современным фрагментарным представлением, которое предлагает Гринлиф [Greenleaf 1994: 165] и оспаривает Долинин (см. примеч. 8). Моя точка зрения ровно противоположна тому, что утверждают Сандлер и Гринлиф; я считаю, что разные варианты прошлого, обладая свойствами мифа, суеверия, символа и веры, служат созданию единой истории, даже посреди социального хаоса и отсутствия фактов. Подобный вариант историзма, однако, глубоко противоречит западноевропейским представлениям.

моничный, целостный звон колокола, бессловесный, но при этом полный смысла — вот символ, необходимый для объединения России, и трагизм пьесы состоит в том, что со смертью сына Бориса возможность такого объединения утрачена во второй раз.

Преємственность истории дважды бесповоротно нарушена; наследие Пимена и Бориса прервано; историческая модель Шекспира терпит крах. Сможет ли эта двойная потеря в конечном итоге быть преодолена и привести к какому-либо решению в будущем, остается под большим вопросом. Действительно, потрясение от второго жестокого убийства наконец выводит народ из апатии: теперь он объединился единственным способом, который может объединить русских людей, — в молчании, но не в речи. Очевидно, однако, что народ по своему существу не является нравственной силой; он, скорее, лишь на мгновение обретает способность сыграть морализирующую роль, ведь нравственность в этой драме выражается в молчании и знамениях. Молчание народа в конечном итоге соотносится с многочисленными моментами молчания Бориса (и «Бориса»!), богатыми смыслами, которые никогда не будут открыты. Увы, союз народа с монархом в общем стремлении уйти от обманчивости слов происходит слишком поздно — Борис уже мертв, а его наследник убит. Пьеса заканчивается леденящим душу безмолвием (ужас? осознание сопричастности? предчувствие повторения?) в момент наивысшего напряжения, ведь пик русского смысла парадоксальным образом находится в высшей точке двусмысленности. Опасный языковой принцип «двойная работа, двойная забота»³⁷, — отнюдь не изжитый в финальных сценах «Бориса Годунова», равно как и в финале «Макбета», — продолжает зловеще маячить. Аналогичным образом и тягостное молчание, завершающее пушкинскую драму, предлагает вывод, диаметрально противоположный развязке «Ричарда III», где союз, заново воссозданный через великое горе, сопряжен с «изобильем слов»³⁸.

³⁷ «Макбет», пер. В. Рапопорта. — *Примеч. ред.*

³⁸ «Ричард III», пер. А. Радловой. — *Примеч. пер.*

Глава 2

Похабные слова, возвышенные мысли: поэтика непристойного у Пушкина¹

Сколько бы томов ни было написано практически обо всех аспектах пушкинского творчества, поэтика непристойного у Пушкина остается почти нетронутым и неприкасаемым полем для исследований. Конечно, существует ряд прекрасных работ, посвященных отдельным произведениям Пушкина, которые можно назвать непристойными или похабными, в частности комментарий М. А. Цявловского к «Тени Баркова» и два анализа сказки «Царь Никита и сорок его дочерей». Другие работы, относящиеся к данному вопросу, включая важнейшие тексты Э. Кросса и М. И. Шапира исследуют общей феномен похабных тем и / или обценной лексики в произведениях Пушкина; в некоторых антологиях представлены подборки его эротических экзерсисов в различных жанрах². Однако даже авторы, затраги-

¹ Bawdy and Soul: Pushkin's Poetics of Obscenity // *Taboo Pushkin: Topics, Texts, Interpretations*. Ed. by A. D. Gillespie. Madison: University of Wisconsin Press, 2012. P. 185-223.

² Подробно о реконструкции текста «Тени Баркова» М. А. Цявловским и о рецепции произведения см. [Pilshchikov 2012]. Комментарий Цявловского к стихотворению опубликован, наряду с обширным редакторским комментарием, в подготовленном И. А. Пильщиковым и М. И. Шапиром издании «Тени Баркова» [Цявловский 2002: 164–348]. Дж. Пешио рассматривает историю рецепции «Тени Баркова» [Peschio 2012]. Я также ссылаюсь на [Левинтон, Охотин 1991; Пильщиков 2002; Cross 1974; Шапир 1993; Пушкин 2004; Денисенко 1997]. Удачным дополнением к корпусу литературы об эротических произведениях Пушкина служат работы [Clayton, Veselova 2012] и [Kahn 2012].

вающие пикантные порождения пушкинского пера, склонны делать упор лишь на отдельные непристойности в текстах Пушкина, придерживаться достаточно консервативных методов и направлений анализа, а также игнорировать важность скабрёзности и непристойности в пушкинской поэтике в целом³.

Так, Цявловский, одним из первых признавший «Тень Баркова» блестящим текстом, тем не менее в своих исключительно содержательных комментариях к этому полному жизнерадостных поэтических непристойностей произведению очень деликатно ограничивается стандартными текстологическими методами, включая работу с источниками и лингвистический анализ, не пытаясь при этом более пристально рассмотреть содержание, исполненное бурного эротизма; изобилие непристойного лингвистического материала объясняется, по его мнению, «мальчишеским» возрастом автора [Цявловский 2002: 212]⁴. В советский, а теперь уже и в постсоветский период придирчивые редакторы академических изданий попросту вымарывали из стихотворений

³ Как указывает социолог И. С. Кон, «контраст между официальной, “высокой” культурой, освященной церковью и антисексуальной по своей природе, и “низкой”, повседневной культурой простых людей, в которой сексуальность воспринималась как положительная ценность», в России был намного сильнее, чем на Западе. Поэтому в России «сексуальное диссидентство считалось формой политической оппозиции», а «непристойность была прямым вызовом властям» — как светским, так и церковным [Кон 1995: 12–13, 26] (русский текст изданной в 1997 году книги Кона «Сексуальная культура в России: клубничка на березке» несколько отличается от англоязычной версии).

⁴ В данной главе я не подвергаю сомнению авторство Пушкина, которое, как мне представляется, было однозначно доказано. Более того, мой анализ служит дополнительным аргументом в пользу того, что автором этого порой вызывающего горячие споры текста был именно Пушкин. Скабрёзную комическую поэму Пушкина «Гавриилиада» постигла в литературоведении похожая судьба — исследователи часто с порога отвергали поэму как мальчишескую шалость или, в лучшем случае, искали ее литературные истоки у Парни и других авторов (см. статью Денисенко «“От воздержанья муза чахнет...”: Эротика Пушкина» [Пушкин 2004: 11–12]; Денисенко также характеризует «Царя Никиту» как «очередное кишиневское мальчишество» [Там же: 15]).

и писем Пушкина слова, обозначающие гениталии и прочие непристойные объекты, заменяя неприличную лексику в тексте тире или звездочками, или же действовали совсем радикально и исключали произведения целиком. Удивительно, что даже в антологии эротической лирики Пушкина, собранной С. В. Денисенко, отсутствует «Тень Баркова» под предлогом, что поэма уже была ранее опубликована; как объясняет Денисенко, поместить это произведение в сборник не представлялось возможным — оно могло бы шокировать читателя «своей исключительной непристойностью» [Пушкин 2004: 12]. Такое истовое стремление пощадить пуританские чувства читателя косвенно подразумевает проведение воображаемой границы между эротическим и порнографическим в творчестве Пушкина⁵. Если при царящей сегодня в российском обществе внешней сексуальной открытости эротические пристрастия Пушкина вызывают симпатию, то предположение о присутствии в произведениях Великого Поэта порнографического элемента должно подавляться любимыми способами, включая традиционные — вымарывать, замалчивать и отрицать. Естественно, что латентная генитальная образность, присутствующая порой в пушкинских текстах неэротической тематики в форме метафоры или языковой двусмысленности, намеренно игнорируется и остается неизученной.

Дать определение порнографии — само по себе задача не из простых, даже при том, что это явление как таковое имеет культурную и историческую специфику. Где заканчивается любовная лирика и начинается эротика? Когда эротическое становится порнографическим? У. Хопкинс, автор диссертации о развитии порнографической литературы в России, указывает, что для многих арбитров культуры определение порнографии неразрывно связано с низким литературным и эстетическим качеством, хотя нередко они недостаточно компетентны, чтобы это качество

⁵ Л. Вильгельм рассматривает поразительные параллели в судьбах Пушкина и Эзопа, утверждая, что эротизм Пушкина был *переосмыслен* шовинистическим режимом как *порнография*: голос «есть то человеческое свойство, которого более всего страшится порнографическое воображение» [Wilhelm 1999: 266–267].

оценить; сам Хопкинс и вовсе уходит от вопроса, придумав термин «генитальная семантическая функция», которым объединяет все содержащие подобный материал произведения, независимо от их культурной ценности [Hopkins 1977: 24]⁶. М. Левитт, с другой стороны, проводит очень важное разграничение между «в высшей степени литературной барковианой» XVIII — начала XIX века и более поздней порнографической прозой, отмечая, что сама концепция порнографии возникает в контексте «нормативного дискурса, который определяет ее как нечто подлежащее исправлению и наказанию» [Levitt 1999: 220, 232]⁷. Э. Борнштейн в обзорной статье о постсоветской порнографии сходным образом возводит истоки русской порнографии к политическим, социальным и литературным запретам: «Что... может казаться более восхитительным, чем то, что, как мы прекрасно знаем, было спрятано или удалено? Цензура стимулирует развитие крайне эротических, если не фетишистских отношений между читателем и текстом» [Borenstein 1996].

В этом широком смысле любая литература на любую тему, заигрывающая с границами непечатного ввиду цензуры, может считаться порнографической. Это понимание, судя по всему, созвучно и пушкинскому: в «Послании цензору» 1822 года он сравнивает подразумеваемого адресата (при жизни поэта стихотворение заведомо не могло быть опубликовано) с кастратом, любителем «марать и драть», чьи чувства притуплены, которого задевает малейший намек на нечто неподобающее: «О варвар! кто из нас, владельцев русской лиры, / Не проклинал твоей губи-

⁶ На момент написания диссертации Хопкинс располагал лишь неполным текстом «Тени Баркова», что привело к некоторым ошибкам и неверным толкованиям; главное, он не сумел понять, что Ебаков и поп-расстрига, упоминаемые в первой строфе баллады, — на самом деле одно и то же лицо.

⁷ См. также статью М. Шрубы, где разграничивается в русском контексте порнографическая поэзия и порнографическая проза [Шруба 1999: 201, 204]. Использование термина «порнография» не подтверждается в России до 1869 года [Пушкарева 1999: 43]. Полезный комментарий относительно истоков порнографии и отношений между традиционной массовой и традиционной церковной культурой в России см. в [Levin 1999: 147].

тельной секиры?/ Докучным евнухом ты бродишь между муз» [II: 112]. Явная связь между поэтическим и сексуальным подавлением в этом фрагменте выявляет более широкую концептуальную зависимость между поэтическим и сексуальным порывом, между вдохновением и плотским желанием, творческим и оргастическим удовлетворением в ранних произведениях Пушкина — что свидетельствует об интересе поэта к порнографическому как сфере художественного сопротивления. В самом неприкрытом виде в непристойной балладе «Тень Баркова» половой орган становится убедительным символом трансцендентальной власти самой поэзии, дерзающей противостоять репрессивным табу цензуры и прочим формам давления со стороны общества, тем самым отменяя удушающий авторитет государства и церкви. Свой анализ я начну с рассмотрения функционирования поэтики непристойного в «Тени Баркова», а затем попытаюсь проследить ее периодическое появление (прежде незамеченное и казавшееся невозможным) в творческом воображении Пушкина, акцентируя внимание на одном из самых загадочных и при этом самых известных лирических стихотворений зрелого периода из блистательного пушкинского канона. Учитывая гигантскую пропасть между «низкой» и «высокой» культурой в России, мой тезис о том, что самые табуированные и самые знаменитые произведения Пушкина на самом деле возникают из одной и той же поэтики и ей же подчиняются, имеет целью заново объединить «низкого» Пушкина с «высоким» Пушкиным в одно нераздельное целое и тем самым показать единство его художественного мировоззрения.

«Тень Баркова», «писать как ебать» и полемика против архаистов

«Тень Баркова» была написана Пушкиным в лицейские годы, вероятно в 1814 или 1815 году. Авторство этого безудержного пиршества языковых непристойностей, созданного в стиле талантливой порнографического поэта XVIII века И. С. Баркова

(1732–1768), долгое время оставалось спорным; многие годы рукопись считалась утерянной, затем была реконструирована Цявловским и лишь в 2002 году опубликована в академическом издании И. А. Пильщиковым и М. И. Шапиром⁸. В балладе, написанной в смешанном стиле, свободно соединяющем самые высокие и самые низкие языковые регистры, что дает уморительный эффект, рассказывается история попа-расстриги с самой что ни на есть неприличной фамилией Ебаков — он со своими товарищами посещает публичный дом и заявляет о себе как о самом выносливом ебаре, но внезапно его настигает трагедия эпического масштаба: подобно утомленному битвой воину, его доблестный половой член отказывается встать. За этим следует роковое явление тени Баркова — поэт предстает перед Ебаковым в образе языческого бога плодородия Приапа, держа в руках свой необычайно длинный фаллос, и заключает с попом фаустовский договор, от которого расстрига в эпоху, не знавшую виагры, не в силах отказаться: маленький божок с гигантским фаллосом готов вернуть Ебакову мужскую силу с лихвой при условии, что тот пообещает увековечить Баркова в стихах⁹. Ебаков, разумеется,

⁸ Текст непристойной баллады Пушкина опубликован в [Пушкин 2002: 33–41].

⁹ Краткое описание иконографии Приапа и приапической одической традиции в том виде, в каком ее практиковали поэты Древнего Рима и французские и русские классицисты XVIII века, включая самого Баркова, см. в [Levitt 1999: 221–223]. Можно предположить, что «Тень Баркова» намеренно обыгрывает легенду о Фаусте, с которой, согласно М. П. Алексееву, Пушкин, скорее всего, был знаком по журналу *Bibliothèque universelle des romans* 1776 года, обнаруженному в его библиотеке, куда входил французский перевод отрывков варианта немецкой легенды конца XVI века, помещенный в рубрике «комических, сатирических и невзыскательных произведений». Фрагменты предваряет краткое вступление, где фигура Фауста из легенды возводится к историческому лицу, Иоганну Фусту, или Фаусту из Майнца, владельцу одной из первых коммерческих типографий, а сама легенда о Фаусте характеризуется как моралистическая аллегория. По-прежнему не ясно, когда именно Пушкин впервые ознакомился с этой публикацией; о знакомстве Пушкина с различными источниками, связанными с темой Фауста, включая упомянутый здесь, см. [Алексеев 1979: 97–109]. Учитывая, что в публикации *Bibliothèque universelle des romans* подчеркиваются возможные литературные занятия исторического Фауста, а сама легенда помещается в комико-сатирическую сферу, Пушкин

соглашается, принимая сомнительный титул поэта-порнографа, после чего начинаются его новые сексуальные приключения. В кульминационный момент повествования герой оказывается в женском монастыре, преследуемый охочей до плотских утех ненасытной игуменьей, которая держит Ебакова в качестве сексуального раба до тех пор, пока его мужская сила в очередной раз не иссякает, — и тогда в награду за все услуги она решает кастрировать его. Тень Баркова, благодарная за многочисленные стихи, написанные Ебаковым в честь умершего поэта, вновь приходит на помощь расстриге в момент, когда игуменья уже размахивает заточенным ножом, но при виде чудесной эрекции Ебакова злосчастная монахиня столь поражена, что совершает акт дефекации и падает замертво. После этого гротескно-фарсового триумфа героя баллада завершается весьма банальной моралью о вознаграждении за добрые дела и приходит к стремительному, почти оргастическому финалу — не без сходства с резко оборванной концовкой более поздней сказки «Царь Никита и сорок его дочерей» и еще более поздней иронической пародией на нравоучение в финале рассказа «Домик в Коломне» (1830).

Отрицание социальных и языковых табу лежит в самом основании «Тени Баркова». Поэма до отказа напичкана разухабистой матерщиной. Практически в каждой строке содержится как минимум одно непристойное слово, многие обозначают ту или иную часть мужских или женских гениталий: «хуй», «елдак», «плешь» (половой член), «муде» и связанные с этими лексемами формы употреблены 37 раз; «пизда», «прореха», «секелек», «щель» — 11 раз; ряд лексем связан или с дефекацией («обосрать») или с коитусом («дрочить[ся]», «ебать / еб», «ебля», «заебана») — 16 раз [Цявловский 2002: 212–213]. Однако, несмотря на

мог иметь в виду легенду о Фаусте и эпизод сделки с дьяволом, когда задумывал «Тень Баркова». Сюжет баллады Жуковского «Громобой», опубликованной в 1811 году и, безусловно, известной Пушкину на момент сочинения «Тени Баркова», также вращается вокруг сделки с дьяволом. Цявловский, похоже, не учитывает эту глубокую типологическую параллель между двумя произведениями, когда пишет, что Пушкин не пародирует сюжет Жуковского, но лишь заимствует размер и форму строфы [Цявловский 2002: 257].

весь ужас и отвращение, которые вызывает этот материал у большинства читателей поэмы, чувствующих, как далеко они оказались от привычной языковой и литературной эстетики Пушкина, балладу следует все же рассматривать как тщательно продуманный текст, вдохновленный бурлескной традицией XVIII века.

И действительно, как показал Шапир, в полной мере понять и оценить «Тень Баркова» можно, лишь поместив ее в контекст стилистических споров пушкинской эпохи и строгой системы неоклассических жанров XVIII века, в рамках которой работал сам Барков¹⁰. Барков вовсе не создавал не подчиняющуюся литературным предписаниям похабщину в том смысле, в каком мы сегодня понимаем порнографию; напротив, тексты Баркова и его последователей (объединенные термином «барковиана»), по сути, представляют собой умелую литературную пародию на все классические жанры — оду, послание, элегию, басню, эпиграмму, надпись, эпитафию, сонет, загадку, песню, ироикомическую поэму, трагедию и т. д.¹¹ Эти непечатные (нецензурные) пародии косвенным образом комментируют и искусственность официальных литературных жанров в том виде, в каком их предписывает и охраняет поэтическая элита (Сумароков, Ломоносов, Тредиаковский и другие), и внешние ограничения и запреты, налагаемые на поэзию цензурой. Таким образом, барковиана, создаваемая авторами-мужчинами для читателей-мужчин, слу-

¹⁰ См. блестящую статью Шапира «Из истории русского “балладного стиха”» [Шапир 1993], а также в высшей степени информативную статью «Барков и Державин: из истории русского бурлеска» [Шапир 2002: 397–457].

¹¹ Об этом см. упомянутую выше статью Шапира, где автор отмечает, что эти пародии след за «Одой Приапу» (1710) французского поэта Пирона в точности воспроизводят формальные и стилистические черты пародируемого жанра (например, размер, форму строфы, схему рифмовки), равно как и типичные риторические характеристики и клише [Шапир 2002: 397–398]. Первое академическое собрание произведений Баркова было издано лишь в конце XX века [Барков 1992]. Л. Хант определяет порнографию в нашем сегодняшнем понимании как «эксплицитное описание половых органов и сексуальных практик с целью вызвать сексуальное возбуждение» [Hunt 1993: 10].

жит тонко настроенной психологической разгрузкой и в то же время чем-то вроде поэтической «теневого экономики», существующей наряду с победоносной продукцией официально санкционированной литературы¹². Иными словами, возбуждение, вызываемое барковианой, носит скорее литературный, нежели сексуальный характер.

Остается вопрос, почему Пушкин в одном из своих ранних произведений обратился к образцу барковианы. По мнению Шапира, великий поэтический предшественник Пушкина Г. Р. Державин и сам обучался поэтическому мастерству через знакомство с Барковым: Державин, в определенном смысле, сделался учеником поэта-порнографа, переписывая запрещенные тексты Баркова приемлемым языком. Таким образом, имел место процесс двойного пародирования. Сначала Барков пародировал произведения высокой литературы, превращая их в порнографию, а затем Державин пародировал эти непристойные тексты, возвращая их в высокую литературу (подобная трансформация

¹² И. А. Пильщиков отмечает, что в русской традиции непристойная поэзия наряду с богохульной «принадлежит к типу коммуникации “мужчина — мужчина”», тогда как эротическая поэзия, не содержащая непристойностей, при условии толики храбрости со стороны поэта, в начале XIX века иногда перемещалась в «коммуникативную ситуацию “мужчина — женщина”» [Pilshchikov 1995: 340]; Пушкин, к примеру, обыгрывает это перемещение в стихотворном вступлении к «Гавриилиаде». В противовес андроцентрической классической традиции сентиментализм отдает предпочтение читателю-женщине: «Идеальным автором для карамзинистов был тот, кого “читали дамы”» [Шапир 1993: 65], тот, кто писал, «как дамы говорят». Одним из результатов этого стало растущее понимание гендерности как подражания, понимание, порой проявлявшееся в литературном дендизме — практике (характерной и для самого Пушкина), которая хорошо согласуется с барковианской пародией на классические литературные формы: «Многое из написанного в то время женщинами и “для женщин” характеризовалось духом легкости, игры, искусности и искусственности, равно как и одомашненным и зачастую пародийным переворачиванием классических приоритетов... таким образом демонстрируя, что и то и другое — всего лишь культурные конструкты» [Hammarberg 2002: 313]. И для карамзинистов, и для барковианцев в широком смысле сотворение культуры синонимично подражанию или пародии (см. [Шапир 2002: 426] о легитимности подражания или «копирования» в литературной культуре России XVIII в.).

согласуется с наблюдением Тынянова о том, что «пародией комедии может стать трагедия» [Тынянов 1921: 9]). Посредством такого нравственного и языкового очищения с помощью обратного пародирования барковиана, изначально сформированная официальной литературой, сама стала влиять на последнюю, особенно через произведения Державина¹³. Как объясняет Шапир:

Тотальность бурлеска таила в себе угрозу того, что обратное воздействие литературного «подполья» сможет вырваться за пределы комических жанров и распространиться на все регистры официальной словесности. Так, собственно, и случилось: под «обаяние» обценно-порнографического бурлеска подпали в том числе самые высокие жанры державинской поэзии [Шапир 2002: 427–428].

Так, многие из самых известных, самых духовно возвышенных поэтических шедевров Державина парадоксальным образом пронизаны порнографическими реминисценциями: в медитативной оде «Бог» (1784) Державин, к примеру, говорит о божестве, используя те же слова («Источник жизни, благ податель»), что и Барков в своей порнографической «Оде хую» («Тобой, всех благ источник — хуй») [Шапир 2002: 431]. Для Державина высокое и низкое взаимопроницаемы: и комические, и серьезные поэтические произведения пропитаны двусмысленностью и (как удачно сформулировал Шапир) «балансируют на грани серьезности и шутки, отличаясь только их пропорцией» [Шапир 2002: 439]¹⁴.

Учитывая острый поэтический слух Пушкина и его восприимчивость к поэтическому эху, можно предположить, что он обучился этой захватывающей эквилибристике, читая Державина, в языке которого он наверняка различал следы непристойностей Баркова. Если у Державина апроприация Баркова вполне

¹³ См. статью Шапира «Барков и Державин» [Шапир 2002: 417–419, 421–425].

¹⁴ См. также рассуждения Э. Кросса о фольклорных корнях русской шутки [Cross 1974: 220].

могла быть подсознательной (и, следовательно, не кощунственной), то, по мнению Шапира, пародийная апроприация Баркова Пушкиным в его балладе, поскольку она возвращается к неприкрыто и даже преувеличенно порнографической манере, очевидно, совершенно сознательна и намеренна: это смелый поэтический эксперимент и одновременно упреждающий удар по враждебному литературному лагерю (шишковистам), настаивавшим на сохранении стерильной стилистической иерархии XVIII века [Шапир 2002: 431]. Таким образом, Пушкин, следуя за Державиным, в некотором смысле превращает державинскую двойную пародию в тройную. В то же время в «Тени Баркова» молодой Пушкин излагает свое эстетическое кредо с помощью еще одной двойной пародии на произведения Жуковского и Батюшкова, что было подробно проанализировано Шапиром¹⁵. Посредством многослойного пародирования Пушкин одновременно выказывает ироническое уважение своим поэтическим предшественникам и намечает будущий путь для поэзии, обогащенной духом игривости и языковой вольности. Иными словами, создание текста в духе Баркова позволяет Пушкину наметить границы своей собственной поэтической территории «на грани серьезности и шутки»¹⁶. Державин здесь не назван, но незримо присут-

¹⁵ Конкретнее, Пушкин пародирует «балладо-эпико-лиро-комико-эпизодический гимн» «Певец в Беседе любителей русского слова» (1813), написанный К. Н. Батюшковым и А. Е. Измайловым, который сам по себе является пародией на патриотическое стихотворение Жуковского «Певец во стане русских воинов» (1812) и также содержит ряд пародийных аллюзий на балладу Жуковского «Громобой». См. [Шапир 1993: 57–61] и [Pilshchikov 2012].

¹⁶ В «Тени Баркова» нецензурная лексика действительно используется не с какой-то постыдной целью, но ради беззлобной литературной шутки, а объектом насмешек служит поэзия архаистов-шишковистов. В неоконченной статье «Опровержение на критики», написанной в Болдине в 1830 году, Пушкин делает важное заявление, проясняя свое понимание границы между нравственным и безнравственным в литературе: «Безнравственное сочинение есть то, коего целью или действием бывает потрясение правил, на коих основано счастье общественное или человеческое достоинство. Стихотворения, коих цель горячить воображение любовными описаниями, унижают поэзию, превращая ее божественный нектар в воспали-

ствует, и юный поэт не без трепета дерзает выйти далеко за пределы, обозначенные предшественником, — он не приспособливает структуры и каденции непристойной поэзии к высоким поэтическим целям, как это делал Державин, но отождествляет саму сущность своего поэтического призвания с порнографическим позывом.

Это отождествление изначально основывается на предвосхитившем Фрейда уравнивании пера и пениса. Уравнивание это становится очевидным в 11-й строфе пушкинской баллады, непосредственно после первого спасительного явления тени Баркова, когда перед читателем предстает головокружительная смесь сексуального возбуждения и поэтического вдохновения:

И стал трудиться Ебаков,
Ебет и припевает;
Везде гласит: «Велик Барков!»
Попа сам Феб венчает.
Пером владеет как елдой,
Певцов он всех славнее,
В трактирах, в кабаках Герой,
На бирже всех сильнее!

тельный состав, а музу в отвратительную Канидию. Но шутка, вдохновенная сердечной веселостью и минутной игрою воображения, может показаться безнравственно только тем, которые о нравственности имеют детское или темное понятие, смешивая ее с нравучением, и видят в литературе одно педагогическое занятие» [ПСС VII: 131]. Цявловский, возможно ошибочно, считает, что в этом фрагменте Пушкин выражает запоздалое сожаление, раскаиваясь в том, что написал такое постыдное произведение, как «Тень Баркова», и потому можно считать этот текст единственным письменным намеком на авторство Пушкина; при этом сам Цявловский признает, что, несмотря на непристойность поэмы, ее непочтительность и порнографическое содержание, в ней отсутствуют какие бы то ни было признаки цинизма или порочности [Цявловский 2002: 251–252, 212]. В своем первом «Послании цензору» (1822) Пушкин порицает вечно подозрительную и косную цензуру, которая считает «поэзию развратом, / Глас правды мятежом», и хвастливо отрицает сам смысл работы цензора — ведь и «шутливые оды» Баркова, и предосудительные стихи самого Пушкина сумели полностью обойти машину цензуры и пуститься в свободное путешествие по миру, даже не будучи опубликованы.

И стал ходить из края в край
С гудком, смычком, мудами,
И на Руси вкушает рай
Бумагой и пиздами [Пушкин 2004: 36].

Более грубый в плане выражения, нежели большая часть пушкинской поэзии, этот фрагмент тем не менее повторяет многие похожие пассажи личных писем поэта к друзьям и братьям по перу, например П. А. Вяземскому и А. А. Дельвигу, с которыми он свободно делится опытом поэтического вдохновения и творческого затора, используя откровенно сексуальные термины, даже в более поздние годы. Один из примеров — жалоба Пушкина Дельвигу в середине ноября 1828 года о том, что ему «так же трудно проломать мадригал, как и целку». Еще один пример — письмо поэту и члену «Зеленой лампы» А. Г. Родзянко от 8 декабря 1824 года, в котором Пушкин обсуждает национальность героинь недавних романтических поэм, включая его собственных «Цыган», и завершает послание радостным восклицанием о том, что все эти девы равны в своей способности вдохновить поэта: «Аполлон, смотря на них, закричит: зачем ведете мне не ту? А какую же тебе надобно, проклятый Феб? Гречанку? Италианку? чем их хуже чухонка или цыганка? Пизда одна — еби! т. е. оживи лучем вдохновения и славы»¹⁷. Во всех приведенных примерах пенис приравнивается к поэтической потенции, вагина — к листу белой бумаги, ждущей, когда поэт на ней напишет, а рай совокупления — к восторгу поэтического вдохновения, где каждое движение пениса — поэтическая строка.

В «Тени Баркова» действует и обратная зависимость: сексуальная импотенция приравнена к слабым и неуклюжим потугам бесталанного писаки, что становится ясно, когда попытки проститутки Малашки вернуть к жизни обмякший и не реагирующий

¹⁷ Цит. по «Комментариям» Цявловского [Цявловский 2002: 223, 215]. В академических изданиях пушкинской переписки и собраниях сочинений непристойности и сексуальное содержание были вымараны из вариантов этих писем (см., например, [ПСС X: 197, 91]).

на ее усилия половой член Ебакова уморительно сравниваются с композиционными ляпами графа Д. И. Хвостова, впоследствии служившего для «арзамасцев» объектом бесконечных насмешек, — поэт-неудачник настойчиво, но безуспешно пытается вставить вялые рифмы в холодные строки своих бездарных од: «И в крив и в кос и прямо / Он слово звучное крехтя / Ломает в стих упрямой»¹⁸. Это ключевой фрагмент, поскольку он четко выявляет литературную полемику между архаистами и новаторами, аллегорически отображенную в сюжете «Тени Баркова», и подталкивает к металитературному толкованию баллады. Шапир подробно исследует эту полемику и утверждает, что центральный вопрос произведения — должен ли человек говорить так, как пишет (позиция архаистов), или же писать как говорит (позиция новаторов), — к моменту, когда Пушкин сочинил «Тень Баркова», стал находить свое выражение (во многом благодаря вмешательству Батюшкова) в чисто сексуальных терминах: должен ли поэт «ебать пером» или «писать хуем», то есть должен ли он «ебать как пишет» (т. е. ебать с изяществом, как в стихотворениях Баркова), или «писать как ебет» (т. е. писать с легкостью, в соответствии с собственными эротическими пристрастиями, как это делал сам Пушкин) [Шапир 1993: 70, 67].

В свете подобного отождествления бурлящее изобилие образов и действий, связанных с гениталиями, в «Тени Баркова» не противоречит, как могло бы показаться, высоким целям поэзии. Наоборот, поэтическое парение Ебакова представлено как непосредственная функция его сверхъестественной эрекционной мощи. Обнажая такое непривычное количество потаненной плоти, Пушкин обнажает и свой поэтический прием: метафора поэтического удовольствия утрачивает метафоричность и приобретает самое что ни на есть буквальное физиоло-

¹⁸ Последняя процитированная здесь строка дана в [Пушкин 2004: 34] как «ломает в стих *упрямо*», однако Пильщиков и Шапир исправили «упрямо» на «упрямой» [Пильщиков, Шапир 2009: 343]. См. комментарий Цявловского о Хвостове и той роли, которую он играет в произведениях Пушкина [Цявловский 2002: 233–236].

гическое значение. Гениталии в «Тени Баркова» становятся движущей силой поэтического наслаждения, а оргазм — новым синонимом поэтической возвышенности. В то же время это возможное, но порой неуловимое блаженство имеет свою обратную сторону: напряженный страх поэтической неудачи (страх молодого поэта, говорящего с мужчинами на мужском языке и без должного почтения следующего по стопам многочисленных мастеров прошлого, в первую очередь Державина) обозначен как постоянная угроза импотенции (не только для Хвостова, но и для Ебакова, а значит, и для самого Пушкина) и, хуже того, кастрации¹⁹.

Тут на сцене появляется языческая фигура тени Баркова, спасителя, избавляющего поэта от психосексуальных опасностей. Тень — сила вдохновляющая, она заменяет Ебакову музу и ангела-хранителя, в ней сливаются воедино и становятся неразличимыми языческие боги плодородия и поэзии, Приап и Аполлон. Как пронизательно отмечает Хопкинс:

Фигура Баркова становится символом. Она представляет нечто большее, нежели сверхчеловеческая половая мощь. Этот образ служит объективным коррелятом мастерства в творческом литературном начинании... Семантическая функция гениталий, реализованная посредством вульгарной лексики и описаний сексуального поведения, почти полностью перестает содержать семантическую функцию гениталий. Иными словами, вся порожденная ею образная система поэмы становится не тем, чем была раньше, а именно метафорой силы, мощи и динамизма поэтического вдохновения и творческого порыва [Hopkins 1977: 279–280].

¹⁹ См. довольно экстравагантные и эксцентричные, но временами пронизательные рассуждения о присутствии «комплекса кастрации» в произведениях Пушкина [Смирнов 1991: 205–228]. И. П. Смирнов рассматривает главным образом лирическую поэзию Пушкина и потому не упоминает такие произведения, как «Тень Баркова», «Царь Никита и сорок его дочерей» и «Сказка о золотом петушке» (1834), в каждом из которых тема кастрации активно фигурирует. Прекрасное исследование метапоэтического значения кастрации и импотенции в творчестве Пушкина см. в [Clayton, Vesselova 2012: 229–232].

И действительно, тень Баркова открыто провозглашает себя музой Ебакова, заявляя: «Твой друг! твой Гений! Я Барков» [Пушкин 2002: 35]²⁰.

Однако наряду с этой языческой функцией нельзя игнорировать и христианские аспекты тени Баркова — особенно учитывая, что сексуально ненасытный Ебаков, превратившийся в порнографического поэта-панегириста, изначально поп-расстрига, а его еще более жадная до утех соперница, едва не ставшая для него Немезидой, — игуменья женского монастыря²¹. Подобно божеству, тень Баркова может вершить чудеса, напоминающие таинства исцеления, совершаемые Христом в Евангелиях, и моментально исцеляет своего фаворита от импотенции, о чем восторженно сообщает в балладе рассказчик: «О чудо! хуй ядреной / Встает, кипит в мудищах кровь, / И кол торчит взъяренной!» [Пушкин 2002: 35]. Так, через соединение героической поэтики с натуралистичными описаниями волшебным образом исцеленного детородного органа Ебакова молитва переносится из сферы религии в сферу поэзии. В своей книге «Естественное сверхъестественное» [Abrams 1971] М. Г. Абрамс показал, что романтизм в целом отказывается от мировоззрения, основанного на вере в сверхъестественное и на традиционной религии, в пользу естественнонаучного взгляда на мир; пародийная трансформация трансцендентного в эротическое в фигуре тени Баркова у Пушкина во многом следует тому же принципу. И такое соединение свойственно не только Пушкину; как указывает И. А. Пильщиков, «взаимопереводимость эротического и сакрального / метафизического языков» [Pilschikov 1995: 340–341] также обнаруживается в произведениях Дж. Донна и других английских метафизических поэтов и в целом характерна для русских романтиков в целом.

²⁰ Слово «гений» Пушкин использует в своей поэзии как в значении «муза» (в мужском воплощении. — *Ред.*), так и в более общем значении «дух-покровитель» (см. [СЯП 2000, 1: 470–471]).

²¹ Две эти антихристианские фигуры — сугубо сатирические образы, напоминающие образы порочных католических и протестантских священников в церковной литературе Московской Руси. См. [Levin 1999: 90].

Но Пушкин, как это часто у него происходит, идет дальше и глубже. В статье о пушкинской «религиозной эротике» М. Я. Вайскопф убедительно доказывает, что, в отличие от других русских романтических поэтов, которые всего лишь заигрывают с границей между плотским и духовным, Пушкин доводит этот еретический сдвиг до конца, тем самым буквализируя традиционную романтическую метафорику, приравнивающую молитву к поэзии, евхаристию и литургию — к анакреонтическому стиху, а единство в теле Христовом с единением в процессе совокупления [Вайскопф 1999]²². В подтверждение своего тезиса Вайскопф анализирует произведения Пушкина от «Гавриилиады» до «Евгения Онегина», однако «Тень Баркова» (хотя Вайскопф ее и не упоминает) явно является первым из пушкинских экспериментов по сакрализации профанного²³. Игривая пародия на жанры и языковые регистры в порнографической балладе Пушкина поднимается до уровня поэтики непристойного, обозначая то, что было и навсегда осталось для него самой священной ценностью: свободу поэтического воображения²⁴.

«Тень Баркова» — одно из первых по времени произведений, написанных Пушкиным. Очевидно, что в балладе изложена не

²² Вайскопф возводит романтический феномен религиозной эротике в русском контексте отчасти к католической традиции *imitatio Christi* (подражания Христу) в том виде, в каком она представлена в широко известной книге «О подражании Христу», приписываемой Фоме Кемпийскому (см. [Вайскопф 1999: 133, 143]).

²³ На чисто языковом уровне Пушкин меняет правила игры и характеризует суть своих кощунственных намерений по отношению к традиционному христианству как своеобразное «возвращение к истокам» в письме Вяземскому, написанном в декабре 1823 года: «...я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности» [ПСС X: 62].

²⁴ В этом контексте весьма разумным выглядит замечание, якобы высказанное Пушкиным сыну Вяземского Павлу, о том, что тексты Баркова первыми будут опубликованы полностью без купюр в некоей воображаемой утопической России будущего, полностью свободной от цензуры [Вересев 1936: 297].

только история поэтического пробуждения Ебакова, но и история рождения самого Пушкина как поэта. Юмористически противоречащее самому себе обращение к покойному Баркову в лирическом стихотворении «Городок» — «Как ты, ебена мать, / Не стану я писать» — невольно подтверждает сделанное несколькими строчками ранее заявление: «Свистовским должно слогом / Свистова воспевать»²⁵. Как и «Тень Баркова», «Городок» содержит противоречивое отношение к религиозным мотивам, характерное для большинства ранних произведений Пушкина: в финале стихотворения его распутный герой отправляется на молебен с сельскими попами. Точно так же лирическим героем лицейских стихотворений «Монах» (1813), «К Наталье» (1813) и «К сестре» (1814) оказывается помешанный на сексе монах. Можно предположить, что монах-расстрига, начинающий поэт и непревзойденный ебарь Ебаков — самое подходящее альтер эго для Пушкина-подростка, которого раздирают бушующие гормоны, сексуальные фантазии и комплексы, а также — в изрядной степени — чувство морального смятения и вины. Поэтому прочтение «Тени Баркова» как радостного признания Пушкина в том, что его поэтическая страсть к творчеству берет свое начало в пьянящей смеси сексуального влечения и восторга от совершенной силой воображения вылазки в запретное царство табу, представляется вполне уместным.

Центральной мифологемой этого повествования об истоках служит встреча живого молодого поэта с тенью умершего поэта в пустыне²⁶. Эта мифологема присутствует и в лицейских стихотворениях «Городок», «Тень Фонвизина» (1815) и, как показал Б. М. Гаспаров, впоследствии становится константой пушкинской

²⁵ Цит. по [Пушкин 2004: 218]. Данные строки печатались в академических изданиях произведений Пушкина в следующей исправленной версии: «Как ты, в том клясться рад, / Не стану я писать» [ПСС I: 88]. Под «Свистовым» подразумевается Барков.

²⁶ В «Тени Баркова» «пустыня» сначала явлена в виде борделя, а затем в виде женского монастыря; здесь важно подразумеваемое отождествление этих двух миров, а также то, что монастырь по-русски может называться «пустынь» (хотя само это слово в тексте пушкинской баллады не фигурирует).

поэтической мифологии, как, например, в элегиях «К Овидию» (1821–1822) и «Андрей Шенье» (1825)²⁷. В каждом случае встреча становится первосценой поэтического рождения. Д. Бетеа подробно показал, как Пушкин на протяжении всей жизни истолковывал в мифопоэтическом ключе свою знаменитую встречу с Державиным в лицее, когда Пушкин, к восхищению престарелого поэта-царедворца, прочитал свое стихотворение «Воспоминания о Царском Селе»²⁸. Учитывая активное подспудное присутствие Державина в «Тени Баркова» (где Ебаков выступает пародийным двойником Пушкина, а Барков — Державина), логично предположить, что пушкинская эротическая баллада, скорее всего, была сочинена *после* встречи с живым Державиным (и под влиянием этой встречи) — иными словами, не ранее 8 января 1815 года. Приведенный выше анализ, таким образом, помогает сузить возможные временные рамки для создания этого произведения (Пильщиков и Шапир предлагают 1814–1815 годы).

Итак, несмотря на кажущуюся фривольность этого в высшей степени подросткового текста, Пушкин, по всей видимости, зашифровал в нем весь комплекс базовых страхов и тревог, которые навсегда останутся с ним: тревогу о мистической силе его поэтического призвания, долг перед поэтическими предшественниками (как разрешенными, так и запрещенными цензурой), мужское естество и способность его сохранить, склонность шутить над предметами самого серьезного свойства, преклонение перед красотой и ужас перед ее возможным развращением, фаустовские компромиссы и опасности, маячившие впереди (а в дальнейшем

²⁷ Б. М. Гаспаров возводит эту мифологему в творчестве Пушкина к встрече Данте с Вергилием в «Аде» [Гаспаров 1983: 317–350]. Многие идеи из указанной статьи впоследствии находят развитие в контексте, уже практически не связанном с отсылкой к Данте, — в англоязычной статье Гаспарова «Встреча двух поэтов в пустыне: пушкинский миф» [Gasparov 1985], а также в основательной монографии «Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка» [Гаспаров 1999].

²⁸ Бетеа приводит обширный и пронизательный анализ встреч Пушкина с Г. Р. Державиным — как при жизни последнего, так и после его смерти [Bethea 1998: 173–234].

и позади). В последующие годы все эти мотивы сплетались в разнообразные узоры в разных литературных контекстах, создавая в результате нечто вроде уникального, в высшей степени персонализированного поэтического мифа.

«Пророк», скрытая пародия и пушкинская поэтика непристойного

Перенесясь более чем на десять лет вперед, мы обнаружим произведение, которое, казалось бы, и близко не соотносится с «Тенью Баркова» ни по тематике, ни по языку и стилю, ни по эстетике. Это стихотворение «Пророк», написанное в сентябре 1826 и опубликованное в 1828 году, — одно из самых мощных и при этом неоднозначных исследований природы поэтического вдохновения и воспевание связанных с ним суровых наслаждений и его последствий в сугубо минорном ключе. Это стихотворение сыграло важнейшую роль в формировании пушкинского мифа; как удачно сформулировал Э. Кан, «экзальтация поэта как гения-визионера [в «Пророке»] стала неотделима от собственного образа Пушкина... представление о поэте как о провидце, способном обновиться самому и морально обновить других, превратилось в России в культурный архетип» [Kahn 2008: 201]²⁹. И все же, если отбросить предвзятые представления, нельзя не заметить явное сходство между базовым сценарием лирического стихотворения, написанного зрелым автором, и непристойной подростковой балладой Пушкина: в момент духовного и физического кризиса безымянный герой «Пророка» сталкивается в пустыне со сверхъестественным существом (шестикрылым серафимом), и это существо, подобно музе, наделяет его пророческим даром и поэтическим голосом. Таким образом, стихотворение может быть

²⁹ В своем прочтении «Пророка» Кан отходит от мифологического статуса, который с годами сложился у этого стихотворения, и анализирует его значимость как одного из произведений, написанных в конце 1820-х годов, где Пушкин пытается решить для себя различные вопросы поэтического авторитета в свете собственных профессиональных и коммерческих устремлений.

прочитано как мифопоэтическое описание рождения поэтического дара и, в этом смысле, как продолжение «Тени Баркова» в личной поэтической мифологии Пушкина³⁰.

Большинство пушкиноведов наверняка восприняли бы подобное предположение как совершенно абсурдное. Академическая традиция, сложившаяся вокруг «Пророка», возводит его в ранг высочайших в своей чистоте духовных свершений Пушкина. Эта традиция началась с оценки, данной «Пророку» в 1842 году польским поэтом А. Мицкевичем, который видел в стихотворении указание на нравственный перелом в духовной и личной жизни самого Пушкина и считал, что оно занимает «совершенно особое, поистине высокое место» в его творчестве³¹. Замечание Мицкевича положило начало интерпретациям «Пророка» в мистическом ключе с упором на автобиографичность произведения, и эта точка зрения доминировала в Серебряном веке и в ранний советский период, о чем говорят работы М. О. Гершензона, С. Н. Булгакова, С. Л. Франка и других авторов³². Позднее пафос религиозно-мистического прочтения сменился у советских литературоведов пафосом нерелигиозного, гражданского толкования, которое выводило на первый план связь стихотворения с делом декабристов и декабристской социально ангажированной поэзией и подчеркивало его «дидактическую и дисциплинирующую силу»³³. Постсоветские исследователи, в частности

³⁰ Стихотворение Пушкина «Пророк» [ПСС II: 304]. Цявловский, а затем Пильщикова и Шапир тщательно выявляют многочисленные языковые и фразеологические переклички между лицейской лирикой Пушкина, его письмами и «Тенью Баркова»; все это помогло однозначно установить авторство баллады (см. [Цявловский 2002: 241–251; Pilshchikov 2012]). Распространяя это межтекстовое сопоставление на глубинные, архетипические сюжетные и психологические параллели между балладой и важнейшим произведением зрелого Пушкина, я логически перехожу на следующий уровень научного встраивания «Тени Баркова» в пушкинский канон.

³¹ Подробно о комментариях Мицкевича см. [Березкина 1999].

³² Такого рода интерпретации находим в следующих статьях: М. О. Гершензон, «Мудрость Пушкина» (1917); С. Н. Булгаков, «Жребий Пушкина» (1938) и С. Л. Франк, «Религиозность Пушкина» (1933) и «Светлая печаль» (1949).

³³ См., например, [Степанов 1974: 313].

И. З. Сурат³⁴, разрешили разногласие между поэтической и идеологической интерпретациями этого стихотворения в пользу глубоко автобиографического прочтения. Стихотворение стало восприниматься как проекция библейских образов на личную судьбу поэта, а сам факт его написания — как отражение духовного и политического перепутья в жизни самого Пушкина.

Таинственность стихотворения усугубляется текстологическими загадками, возникшими, в частности, вследствие того, что ни одного рукописного варианта не сохранилось. Поэтому многие исследования (особенно советского периода, но и более поздние) посвящены вопросу, может ли Пушкин быть автором сомнительного четверостишия, начинающегося словами «Восстань, восстань, пророк России», упомянутого в мемуарах нескольких современников Пушкина как изначальный финал «Пророка», и, если это так, является ли оно частью раннего наброска «Пророка» или фрагментом другого, так и не написанного стихотворения³⁵. Некоторые исследователи также считают важным то, что, включая «Пророк» в список стихотворений 1827 года, Пушкин

³⁴ См. [Сурат 1999: 217–224; Сурат 2000: 87].

³⁵ Этот вариант финальных четырех строк стихотворения приводится в [ПСС 1937–1959, III: 461]. В том, что автор данного фрагмента — Пушкин, не сомневались в числе прочих такие исследователи, как Н. О. Лернер, Д. Д. Благой, М. В. Строганов, М. А. Цявловский, а впоследствии — С. В. Березкина и И. З. Сурат; среди тех, кто сомневался в авторстве Пушкина, — Т. Г. Цявловская, А. М. Слонимский, П. О. Морозов, Б. В. Томашевский, В. Е. Вацура, в настоящее время эту точку зрения поддерживает И. В. Немировский, выдвинувший поразительную гипотезу о том, что четверостишие было на самом деле написано в сатирическом духе членами московского кружка любителей, с которыми Пушкин одно время состоял в близкой дружбе, и задумывалось как жесткая критика предполагаемого предательства поэтом патриотических идеалов после провала декабристского восстания и его, как казалось членам кружка, честолюбивых и эгоистичных попыток «подлизаться» к новому царю (см. [Немировский 2001: 10]). М. Вахтель, вслед за Немировским, весьма скептически относится к предположению, что вариант четверостишия был написан самим Пушкиным, а также подвергает сомнению гипотезу, будто дата написания стихотворения несет в себе конкретное политическое значение. Зато в своем комментарии Вахтель подробно рассматривает два главных литературных подтекста стихотворения: Ис. 6: 1–10 и стихотворение В. К. Кюхельбекера «Пророчество» (1822) [Wachtel 2011: 21–26].

изменил первую строку с «Духовной жаждою томим», как в канонической версии стихотворения, на «Великой скорбию томим»³⁶. Многие комментаторы считают, что это более ранний вариант начальной строки стихотворения, навеянный потрясением, которое Пушкин испытал, узнав о судьбе заговорщиков-декабристов 24 июля 1826 года, скорее всего, непосредственно перед написанием «Пророка».

Сурат называет стихотворение «Пророк» произведением с «двойным дном» [Сурат 1999: 222], возможно, сама в полной мере не осознавая, насколько верно это наблюдение. Но на мой взгляд, каким бы диким ни казалось предположение, что «Пророк» хоть в чем-то продолжает «Тень Баркова», на самом деле этот образец высокой лирики пронизан отсылками к языку, образной системе, тематике и мифопоэтическим и металитературным аспектам эротической баллады. Такое неожиданное сопоставление двух поэтических текстов — целомудренного и профанного — правомерно и не должно казаться таким уж удивительным. Как показал Б. М. Гаспаров, эволюция поэтических воззрений Пушкина проходила то плавно, то скачками, а «пластическое единство пушкинского творческого мира» охватывает огромные «временные расстояния» всех периодов его поэтической деятельности (см. [Гаспаров 1999: 252]). Гаспаров, к примеру, анализирует два диаметрально противоположных отклика Пушкина на перевод «Илиады» Н. И. Гнедичем — «один выдержан в форме торжественного панегирика, другой представляет собой ядовитую и оскорбительную эпиграмму» [Гаспаров 1999: 254] — и утверждает, что каждый из этих текстов «нуждается в своем противоположном корреляте; только их взаимная проекция выявляет полный смысл каждого из них. Такая двойственность и в то же время взаимная дополнительность образа типична для Пушкина; она стоит за многими “противоречиями” пушкинского творчества и поведения» [Там же]. Аналогичным образом Г. А. Левинтон и Н. Г. Охотин, анализируя сказку «Царь Никита и сорок его дочерей», показывают, что Пушкин часто решает

³⁶ Вариант приводится в [ПСС 1937–1959, III: 578].

в «синхронном» и «диахроническом» аспектах одну и ту же творческую задачу в разительно отличающихся друг от друга произведениях. Так, например, и «Граф Нулин», и «Борис Годунов», по сути, являются размышлениями об истории, тогда как неоконченная поэма «Вадим» и сказка «Царь Никита...» — попытки решить проблему русской национальной поэмы [Левинтон, Охотин 1991: 32–33]³⁷. Точно так же «Тень Баркова» и «Пророк» можно понимать как две взаимодополняющие попытки обратиться к проблеме *тела* поэта — то есть к проблеме телесности и, конкретнее, сексуальности в свете его духовного призвания.

Пародийный контекст, уже выявленный для «Тени Баркова», имеет самое непосредственное отношение к моему анализу. Пушкин, как показали Цявловский и другие, мыслит пародийно (Цявловский упоминает «пародиоманию», широко распространенную в пушкинские лицейские годы [Цявловский 2002: 256–264]). Далее я постараюсь доказать, что «Пророк» подтверждает предположение Тынянова, будто «пародией комедии может стать трагедия»: в нем пародией на непристойную юмористическую балладу оказывается проникновенное лирическое свидетельство о высочайших духовных и поэтических ценностях³⁸. Обстоятель-

³⁷ Дж. Д. Клейтон и Н. А. Веселова анализируют аналогичное родство между профанными и благочестивыми текстами, сказкой-поэмой «Царь Никита и сорок его дочерей» и стихотворением «Птичка», см. [Clayton, Vesselova 2012].

³⁸ М. И. Шапир прослеживает столь же интригующую и невероятную цепочку пародий и самопародий (см. [Шапир 2006]). Шапир замечает, что Пушкин пародийно продолжает темы из державинской оды «Фелица» (1781), которая сама по себе бурлескно сочетает высокий и низкий стиль од Ломоносова и Баркова, в эпилоге к поэме «Цыганы» (1824) и в романтической элегии «К морю» (1824), затем дальше развивает пародийные отсылки в шутовском послании «Калмычке» (1829) и, наконец, разворачивает цепь пародий обратно, в сторону более строгого регистра в письме Онегина Татьяне в «Евгении Онегине». Р. О. Якобсон схожим образом продемонстрировал кажущиеся на первый взгляд невероятными близкие языковые и тематические параллели между сильно эротизированным, интимным лирическим стихотворением Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» (1830) и крайне целомудренным сонетом о независимости и достоинстве поэта «Поэту» («Поэт, не дорожи любовью народной...» (1830) [Якобсон 1976: 25]. Можно также отметить, что оба стихотворения, по сути, посвящены праву поэта на частную жизнь и духовную независимость.

ства, в которых Пушкин сочинял «Пророка» в 1826 году, в самом деле в чем-то повторяют контекст написания «Тени Баркова», что должно было отчетливо вызвать у него в памяти не только самую непристойную балладу, но и ее пародийные и металитературные измерения. Д. Бетеа подробно изложил историю и обстоятельства создания «Пророка». В 1822 году бывший лицейский товарищ Пушкина В. К. Кюхельбекер сочинил стихотворение «Пророчество», в котором провозглашал свою верность державинской манере писать гражданские оды во славу великих национальных героев в архаическом, высокопарном стиле, широко используя старославянскую лексику. Пушкин расценил это стихотворение — а также и статью Кюхельбекера 1825 года, где тот заявлял о необходимости вернуться к державинскому одическому восторгу, — как предательство. Пушкин, возможно в ответ на это, решил перечесть всю поэзию Державина и написал издевательскую «Оду его Сият. Дм. Ив. Хвостову» (1825) — тому самому Хвостову, которого уже высмеял в «Тени Баркова».

В трактовке Бетеа «Пророк» следует рассматривать как «побочный поэтический продукт» размышлений Пушкина о Кюхельбекере, гражданской оде, Державине и священной роли поэта³⁹. Гаспаров замечает, что в августе 1825 года Вяземский в письме Пушкину о поэме «Цыганы» привел цитату из Державина, «применение» которой «совместилось... (совершенно случайно) с упоминанием “Андрея Шенье” — произведением, сыгравшим для Пушкина центральную роль в развитии его пророческой темы» [Гаспаров 1999: 243]. Благодаря этому совпадению (учитывая время написания письма), «стих Державина вошел в орбиту работы Пушкина над темой пророка... Слова Державина, адресованные (через “посредничество” Вяземского) Пушкину... оказались претворены в завет Бога, обращенный к Пророку» [Там же 1999: 243] — завет, против которого Пушкин мог, вероятно, и восставать, учитывая его сложное в тот момент отношение

³⁹ См. [Bethea 1998: 183–188]. По мнению Бетеа, Дельвиг также причастен к пушкинскому «полемическому возврату к семантике лицейского периода» и «разрыву с державинским восторгом» [Там же: 182].

к Державину и одическому стилю. Х. Рам аналогичным образом рассматривает написание Пушкиным «Пророка» как полемический ответ Кюхельбекеру и выражение собственного ироничного понимания того, что «одический восторг» и торжественная ода изжили себя и что в его эпоху возможен был лишь некий сниженный «одический стиль», сохранивший отдельные риторические и тематические черты одической возвышенности в радикально усеченной форме и в сочетании с маркерами других жанров [Ram 2003: 163–164] — то есть одический стиль, принявший форму бурлескной пародии. Рам пронизательно оценивает «Пророка» как произведение «до странного двусмысленное», характеризующееся «принципиальной неоднозначностью» [Там же]. Очевидно, что те же самые металитературные вопросы — державинский поэтический стиль, сам Державин как фигура «тени» или «отца», принятая в XVIII веке система высоких и низких жанров и споры между архаистами и новаторами, — которые подготовили почву для «Тени Баркова», послужили фоном и для создания «Пророка».

Если Гаспаров прав и эпистолярная цитата Вяземского из стихотворения Державина «Цыганская пляска» (1805) действительно послужила важным источником для финальной строчки «Пророка», то имеет смысл начать анализ пушкинского стихотворения с обращения к «Цыганской пляске»⁴⁰. Вяземский цитирует строки из повторяющегося в каждой строфе рефрена стихотворения Державина, обращенные к молодой цыганке, героине произведения: «Жги души, огонь бросай в сердца / От смуглого лица»; «Пророк», соответственно, заканчивается словами «Глаголом жги сердца людей». В трактовке Гаспарова голос Державина становится гласом Бога, призывающим Пушкина сделаться пророком, — при этом Гаспаров игнорирует изначальный, откровенно эротический контекст державинского стихотворения, где упоминаются «сладолюбие» и «сладолюбие» цыганской девушки, а в конце высказывается пожелание к прелестнице усмирить дикие страсти и проплясать «плавно, важно,

⁴⁰ Полный текст державинского стихотворения см. [Державин 1958: 414–415].

благородно», как «руссака дева», и «бросить огонь» в сердце «нежного певца». Иными словами, в стихотворении Державина речь идет об укрощении эротического желания в рамках сдержанной, эстетически дисциплинированной поэтической формы. Возможно, Пушкин в «Пророке» отвечал на этот конкретный вызов, вышедший из-под пера его предшественника, а не только на подразумеваемый призыв Державина стать пророком.

Образная структура и лексический состав «Пророка» прозрачно намекают на сексуальный подтекст в содержании стихотворения⁴¹. Этот подтекст, в частности, прочитывается в подчеркнутой двойственности физического ландшафта, в котором пребывает лирический герой после прикосновения серафима: внезапно нейтральная пустота «пустыни мрачной» сменяется бинарной вселенной, состоящей лишь из высочайших высей («небо», «горний ангелов полет») и глубочайших глубей («гад морских подводный ход», «дольней лозы прозябанье»). Эта двойственность подразумевает и двойственный смысл всего стихотворения, где на патетической поверхности текста в небеса возносятся ангелы, а под ней, на дне, спрятаны потаенные, постыдные глубины. К тому же образы морских гадов и прорастающей лозы могут прочитываться как фаллические. Метафорическое использование ландшафта и пространственной образности с целью выразить сексуальные смыслы характерно для поэзии Баркова; к примеру, во вступлении к «Оде пизде» поэт призывает: «Сойди, о Муза, сверху в дол / И на пуп залупи подол, / Я ныне до пизды касаюсь, / Воспеть теперь ея хочу», а короткое стихотворение

⁴¹ Исследователи, похоже, этот подтекст не распознали вовсе. Даже Б. Кук, при всем своем психоаналитическом подходе, совершенно упускает элемент сексуальной фантазии в «Пророке», утверждая, будто «самые откровенные выражения мужских генитальных и скатологических фантазий либо обнаруживаются в письмах близким друзьям и второразрядных литературных произведениях, либо иронично обыгрываются в текстах вроде “Евгения Онегина”... За несколькими, как правило, тщательно замаскированными исключениями, они не появляются в текстах, обычно считающихся лучшими текстами Пушкина» [Сооке 1998: 96–97]. Кук воспринимает глас серафима в «Пророке» как исключительно *метафорический* «орган оплодотворения», столь нежный, что способен лишь «коснуться слуха».

«Мельник и девка» целиком строится на гротескно реализованной метафоре эротического ландшафта:

Там спереди течет по времени ручей,
А сзади хоть и нет больших речных ключей,
Да из ущелины пресильный ветер дует...
— Где ж место, укажи, чтобы и я знать мог.
— Изволь, — сказала та, — вот у меня меж ног [Барков 1992: 46, 190].

Лирический герой «Пророка» уже в первой строке «жаждою томим», и, хотя эта жажда подается как духовное, а не эротическое томление, весь текст изобилует в высшей степени сексуальной лексикой и даже намеками на генитальную образность. Эта лексика и образность могут не бросаться в глаза (и даже вызывать сомнения), но прочтение стихотворения в контексте барковианы, «Тени Баркова», а также других эротических произведений Пушкина открывает возможный сексуальный пласт его содержания. Так, например, серафим касается героя «перстами легкими как сон», что может быть воспринято как аллюзия к дразнящему и в то же время мистическому «легкому персту», которым Сатана касается гениталий Марии в «Гавриилиаде»: «[Он] крадется под ризу торопливо, / И легкий перст касается игриво / До милых тайн» [IV: 114]⁴². За этим следует предоргазменное вселенское «содрогаение», которое лирический герой «Пророка» разделяет с окружающим его бесконечным миром, в то же время слух его наполняет гулкой «шум и звон» высшего сексуального возбуждения. Слова типа «дрожание» и «дрожать» часто встречаются в текстах Баркова, где ассоциируются с сексуальным возбуждением и оргазмом.

Сходство с «Гавриилиадой» (где Деву Марию подряд соблазняют — или попросту насилуют — три сверхъестественных существа мужского пола) не случайно: герой «Пророка» выступает во встрече с серафимом в уязвимой, пассивной, архетипически «женской» роли. Немаловажно, что его «вещие зеницы» открываются при прикосновении ангела, «как у испуганной орлицы».

⁴² Это не единственная возможная ассоциация с образом «легких перстов» в «Пророке»; как отмечает Гаспаров, данный образ также служил атрибутом поэта в Античности (например, в произведениях Гомера) [Гаспаров 1999: 246].

Рифмы же первых двустийшей второй и третьей строф включают в себя звучное местоимение «он» («сон / он ... он / звон»), относящееся не к герою, а к «атакующему» его серафиму, что подчеркивает *мужское начало* серафима и тем самым имплицитно отводит герою женскую роль. В ключевых для стихотворения сценах членовредительства герой также выступает в уязвимой женской роли: сначала серафим вырывает ему язык и «деснищу кровавой» вкладывает в «уста замершие» фаллическое « жало мудрыя змеи»; затем «грудь рассек[ает] мечом», вынимает «сердце трепетное» и «водвигает» в «грудь отверстую» «уголь, пылающий огнем», совершая метафорический акт двойного насилия. Эти образы служат ярким примером «печати» или «увечья», которое, по замечанию Гаспарова, служит «знаком физической отмеченности пророка» [Гаспаров 1999: 253]; в то же время в них реализуется и приобретает сексуальную окраску наблюдение Рама о том, что «телесное насилие станет воплощать пророческий топос» [Ram 2003: 173].

Каждый из этих ключевых образов глубоко укоренен в традиции барковианы и эротических произведений самого Пушкина. Змея / змий, естественно, первостепенная фигура в библейском рассказе о грехопадении и изгнании из рая, а также в «Гавриилиаде», где Сатана рассказывает историю грехопадения, лукаво перетолковывая ее на свой лад. Змея также имеет фаллическую форму, и это, возможно, объясняет, почему она появляется в раннем черновике пушкинского «Домика в Коломне» как крайне сексуализированная метафора поэзии — как раз в контексте рассуждений о сомнительных достоинствах четырехстопного ямба, «меры низкой», годящейся «мальчишкам в забаву», в сравнении с гекзаметром, который автору «невмочь», и пугающе, отвратительно, опасно плотским александрийским стихом (Пушкин, конечно же, сам писал всеми этими размерами)⁴³:

⁴³ По иронии судьбы четырехстопный ямб — размер не только русского бурлеска (на что Пушкин здесь намекает), но и «Пророка»; на самом деле это любимый размер Пушкина, им написаны лирические стихотворения «Храни меня, мой талисман...» и «Я помню чудное мгновенье...», а также «Евгений Онегин». Об использовании четырехстопного ямба в русском бурлеске см. [Шапир 2000: 245].

Но возвратиться все ж я не хочу
К четырехстопным ябам, мере низкой.
С гекзаметром... о, с ним я не шучу:
Он мне невмочь. А стих александрийской?..
Уж не его ль себе я залучу?
Извивистый, проворный, длинный, склизкой
И с жалом даже — точная змия;
Мне кажется, что с ним управлюсь я⁴⁴.

В «Домике в Коломне» речь идет о посягающем на честь героини безымянном госте, называющем себя «Маврушей», который исчезает так же неожиданно, как и появился, и о размывании границ мужского / женского как в поэтическом, так и в гендерном смысле⁴⁵. Это позволяет поставить поэму в один ряд с «Пророком». Н. Л. Степанов совершенно прав, указывая, что «жало» змеи в «Пророке» дает рассказчику не моральную чистоту, но *мудрость* — нечто совсем иное, куда более сложное и двусмысленное [Степанов 1974: 317]. В то же время следует отметить, что Барков использует слово «жало» как синоним фаллоса — например, в элегии «Феклиста»: «С того часа шентя мое тревожит жало» [Барков 1992: 121].

Остальные образы в череде сцен двойного насилия в «Пророке» явно перекликаются с языком и образами поэзии Баркова. «Уста замершие» можно, конечно, понимать как самостоятельный сексуальный образ; так же и у Баркова во второй строфе «Оды Приапу» («Парнасских девок презираю») и в других произведениях слово «губы» используется в сексуальном значении: «И губы нежных пизд румяны», а в «Оде пизде» фигурирует «пиздий рот». Аналогичным образом в «Оде Приапу» («Приап, правитель пизд, хуев...») находим такие строки: «Но самым узеньким пиздам, / Которы губы ужимают» [Барков 1992: 93, 46, 54].

⁴⁴ Ранний вариант восьмой строфы «Домика в Коломне», см. [ПСС IV: 392].

⁴⁵ См. [Worthy 1997: 271–290], где автор разбирает систему мужских и женских рифм в «Домике в Коломне» и поясняет их возможное отношение к гендерным темам поэмы.

«Кровавая десница» также в значительной мере отвечает барковской традиции, где кровь часто служит знаком нарушенной девственности — например, в ликующей строфе «Оды Приапу», где Приап исполнен высшей радости, ведь «все целки перед ним ебутся. / Тут каждый хуй в крови стоит», а также в ключевом фрагменте из «Оды хую», который, вне всякого сомнения, лежит в основе двусмысленной сексуально-текстуальной пушкинской метафоры: «В источник пиздей окунися, / Но пламень свой не утуши, / В крови победы омочися / И плешью, хуй, стихи пиши». Использование старославянского слова «десница» в значении «правая рука» в сексуальном контексте зафиксировано в «Оде пизде», где заря, выезжая на «алой» (кровавой?) «колеснице / являет Фебов нам восход, / держа его муде в деснице» [Барков 1992: 54, 99, 46].

Меч как фаллический образ также соответствует традиции барковианы, где остроконечные предметы часто фигурируют как репрезентация мужского полового органа (отметим пример с «пером-хуем» в строчке «и плешью, хуй, стихи пиши» из «Оды хую»; стихотворение-загадка «Мельник и девка», где мельница выполняет роль пениса, — еще один пример подобного словоупотребления). Фаллический образ меча присутствует в эпиграмме Баркова «Венерино оружие», где Венера поначалу восхищается шлемом, мечом и копьем Марса, на что Приап «с презреньем» указывает ей: «Для ваших вить рук хуй лутче ружье» [Барков 1992: 191].

«Сердце трепетное», вынутое серафимом из груди будущего пророка, предполагает не только романтическую или эротическую интерпретацию; образ сердца (который подчеркнуто повторяется в финальной строке «Пророка») появляется в сугубо сексуальном контексте в цитированной выше барковской «Оде Приапу» («Приап, правитель пизд, хуев...»): «Но самым узеньким пиздам... / Беды ж велики предвещают, / Что толстый хуй их будет еть, / Длинной до сердца их достанет». «Трепет» также часто служит кодовым обозначением сексуального возбуждения: в той же оде — «Во мне все жилы трепетали»; в поэме «Сражение между хуем и пиздою о первенстве» — «А хуй, узрев пизду, тотчас вострепетал» [Барков 1992: 54, 59, 115].

Несколько избыточный и потому вдвойне блистательный образ «угля, пылающего огнем», наряду с заключительным призывом к пророку «жечь сердца людей», отсылает к широкому использованию в барковиане лексики, связанной с понятиями жара, огня, горения, пламени для обозначения сексуального желания и сексуальных контактов, в особенности совокупления (хотя, бесспорно, внешне целомудренный лексикон Пушкина здесь, как и во всем тексте «Пророка», — полная противоположность открыто сексуальному словарю Баркова). Можно привести множество примеров такого употребления, но достаточно будет и двух фрагментов. Первый — из «Оды Приапу» («Приап, правитель пизд, хуев...»):

Лице ея как уголь горел,
Все члены с жару в ней дрожали,
Я, глядя на нее, сам тлел...
Был виден путь сей тесный,
Что столь меня пленил и жог.

Еще более наглядную иллюстрацию подобного словоупотребления мы находим в стихотворении-загадке «Пожар», где молодой человек выбегает на улицу с криком «Пожар!» и встречает попа, который спрашивает, где горит. Юноша отвечает:

...горит моя шматина,
А также у твоей у матушки в пизде.
Не можно, батюшка, залить сей жар водою,
Подобно молнии огонь,
...Вели спустить мой хуй ты с маткиной пиздой,
То пустит дождь в пизду елда,
Елду ж обмочит вмиг пизда.
Я хуй свой затушу, а матушка пизду [Барков 1992: 59]⁴⁶.

⁴⁶ Безусловно, барковианский отзвук этого ключевого образа — не единственная ассоциация, напротив, сексуальный и библейский подтексты пушкинского стихотворения сосуществуют и взаимопроникают друг в друга. «Пылающий уголь» мы находим не только в Книге пророка Исаии (Ис. 6: 6) — важном источнике «Пророка» в целом, но и в Книге пророка Иезекииля (Иез.1: 13), где церковнославянская версия библейского текста почти в точности совпадает со своеобразной пушкинской формулировкой (см. [Березкина 1999: 38]).

Пушкин следует этой семантической традиции барковианы и в «Тени Баркова»: в начале приключений Ебакова о его мощном фаллосе говорится: «горя как столб багряный»; после восстановления силы в финале баллады он вновь становится «багровой плешью», которая, как и во времена его прежней славы, «огнем горит» [Пушкин 2002: 33].

Завершая анализ отзвуков барковской лексики в сценах, где серафим совершает насилие над телом пророка, обратимся к финальному образу «груди отверстой». Этот образ перекликается с образом «вещих зениц» орлицы, которые внезапно «отверзлись» при первом прикосновении ангела. Таким образом, двойное насилие серафима начинается и заканчивается образом раскрытия, и эти образы перекликаются друг с другом: в первом случае читателя как бы призывают открыть глаза на то, что *реально* проговаривается под поверхностью текста, во втором грудь поэта, где находится его душа, оказывается приравнена к половому отверстию. (К тому же указание на то, что язык поэта грешен именно своим «празднословием» и «лукавством», может быть прочитано как скрытый призыв к читателю *читать внимательно*, чтобы уловить неожиданно непристойный подтекст стихотворения.)

Этот сексуальный подтекст расширяется за счет других глаголов, описывающих действия серафима: глаголы с семантикой проникновения (вложил, водвинул) перемежаются с глаголами извлечения (вырвал, вынул), что указывает на ритм коитальной пенетрации. Сильные барковские ассоциации особенно заметны в строках 21–25 «Пророка»⁴⁷:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

⁴⁷ Формулировки и образы в этих строках сходны с формулировками и образами во второй строфе «Тени Баркова»: «В четвертый раз ты плешь впустил / И снова щель раздвинул, / В четвертый — пригнал, вколотил... / И хуй повисший вынул» [Пушкин 2002: 33].

Рассеченная грудь («грудь рассек») может здесь пониматься как аналог женского полового органа — «щели», а проникающий внутрь меч и пылающий уголь замещают мужской орган, с которыми эти слова ассоциируются в словаре Баркова. Грамматическая структура этих строк также намекает на сексуальный подтекст: существительное женского рода «грудь» дважды употреблено в винительном падеже как объект агрессии, а существительные мужского рода «меч» и «огонь» оба фигурируют в творительном падеже (*instrumentalis*). То, что в этих двух существительных ударение в творительном падеже падает на флексию, усиливает фаллические ассоциации, так как пара «мечом / огнем» вызывает в памяти непристойную рифму с аналогичным ударением — «елдаком».

Все эти сексуальные замены, какими бы шокирующими они на первый взгляд ни казались, не столь уж фантастичны. Пушкин и в письмах (к брату Льву и П. А. Вяземскому) заменяет возможные непристойные слова рифмующимися с ними приличными: так, в письме брату Льву рифмопара «найти / пути» влечет за собой подразумеваемое «ети»; в письме П. А. Вяземскому фамилия «Ольдекоп» намекает на рифмующееся с ней «ёб»⁴⁸. Как объясняет Шапир, в русской поэзии существует традиция делать эротические намеки посредством ожидаемых, но не реализованных рифм типа «петь / еть»: «Нарушение рифменного ожидания (равно как и каламбурное сквернословие вроде “КреПИИ ЗДАровье <, > дарагая...” — это *locus communis* всякой срамной поэзии» [Шапир 1993: 71]. Пушкин прекрасно осведомлен об этой традиции и следует ей. Можно даже утверждать, что в «Пророке»,

⁴⁸ См. [ПСС X: 66; ПСС X: 88]. В первом случае Пушкин негодует по поводу перевода трагедии Расина «Федра», выполненного М. Е. Лобановым; во втором речь идет об уроженце Латвии Е. И. Ольдекопе, который возмутил поэта тем, что опубликовал немецкий перевод «Кавказского пленника» с параллельным текстом русского оригинала, нарушив тем самым авторские права Пушкина и лишив его прибылей от публикации. В обоих случаях Пушкин обозначает свои непристойные замены, добавляя фразу «Мать его в рифму!», где указание на «рифму» отсылает к подразумеваемой непристойности.

помимо «мечом / огнем / (елдаком)», есть еще несколько нереализованных непристойных рифм: «влачился / явился» в первом четверостишии вызывает в памяти привычный для Баркова глагол «дрочился» (фигурирующий также в «Тени Баркова»), тогда как рифма «содроганье / прозябанье» созвучна непристойной рифмопаре «лобзанье / подъебанье». Таким образом, намеки на непристойный подтекст настойчиво просвечивают сквозь возвышенную лексику (посредством образов, словесных переключек и нереализованных рифм) в начале, середине и конце стихотворения⁴⁹. Эпатажные сексуальные контаминации показывают, насколько прав в своем наблюдении Э. Кан, считая, что «образы “Пророка” нарушают правила хорошего вкуса и выражения — наследие Лагарпа и Мармонтеля в пушкинской поэтике». Кан характеризует стихотворение как «поразительно жестокое и даже безобразное», лирического героя называет «безликим» и «отвратительным», а поэтическое озарение — «намеренно отталкивающим» [Kahn 2008]⁵⁰.

До этого момента я рассматривала прежде не замеченный подспудный барковский слой лексики «Пророка», указывающий на наличие пародийного компонента, скрытого внутри сложного и загадочного набора смыслов. В завершение я бы хотела вернуться к «Тени Баркова», где, как и в «Пророке», рассказ о рождении поэта представлен в сверхъестественных явлениях и телесных трансформациях, и сделать вывод, что кульминационный финал

⁴⁹ Не случайно чувственные слова «лобзать» и «лобзанье» всплывают в стихотворении Пушкина 1836 года «Подражание итальянскому», которое, как отмечал Гаспаров, переключается со многими темами, образами и лексикой «Пророка» [Гаспаров 1999: 249–250] (и к тому же случайным образом подхватывает пародический характер более раннего стихотворения, что обозначено словом «подражание» в названии).

⁵⁰ Проницательные комментарии Кана касаются образов насилия в стихотворении; он не рассматривает его сексуальные коннотации. В моем прочтении «Пророк» представляет собой своеобразную инверсию явления, которое Кан анализирует в своей работе о «Гавриилиаде» и согласно которому «еретический посыл и кажущийся невинным стиль» иронически сочетаются [Kahn 2012: 264]; в случае с «Пророком» посыл кажется невинным, а стиль, напротив, провокационным.

«Пророка», судя по всему, тщательно выстроен Пушкиным как намеренный отклик на собственную раннюю эротическую балладу. В хорошо знакомых последних строчках «Пророка» герой, измученный и покинутый серафимом, лежит в пустыне, точно мертвый, но глас Божий внезапно возвращает его к жизни:

Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал:
«Встань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

Этот фрагмент, при всей его возвышенности и кажущейся словесной чистоте, на самом деле воспроизводит первую чудесную встречу Ебакова с Барковым в нравственной пустыне притона разврата:

И страхом пораженный поп
Не мог сказать ни слова;
Свалился на пол будто сноп
К портищам он Баркова.
«Встань, любезный Ебаков!
Встань! повелеваю!
Всю ярость праведных хуев
Тебе я возвращаю.
Поди еби Малашку вновь!» [Пушкин 2004: 35].

Сходство этих двух отрывков просто поражает. Оба фрагмента описывают зарождение поэтического дара у персонажа, которому является божественное существо как раз в тот момент, когда персонаж этот унижен и повержен: поп-расстрига Ебаков падает на пол «будто сноп», а будущий пророк лежит на земле «как труп». То, что оба героя оказываются в лежачем положении, одинаковые конструкции с союзами «как / будто» и фонетическое сходство односложных слов «сноп» и «труп» — все это привлекает внимание к более широким тематическим параллелям между двумя произведениями.

Кроме того, в обоих фрагментах действуют две одни и те же силы. Первая — воля высшего существа. «Исполнишь волею моею», — приказывает Бог новоиспеченному пророку; «повелеваю», — говорит тень Баркова своему только что вылупившемуся эпигону: существительное «воля» и глагол «повелевать» имеют один корень. Вторая сила — двусмысленное поэтическое или пророческое слово, вызванное к жизни из молчания: поп в «Тени Баркова» поначалу «не мог сказать ни слова»; пророк тоже лежит безмолвный, утратив речь, пока глас Божий не наполняет его своим Словом / поэтическим словом. В обоих произведениях могущественные слова внушаются сверхъестественными существами; не случайно поэтическое слово и свободная воля, противостоящая судьбе, наверное, и служат темами, лежащими в основе беспокойно-пытливого поэтического мировоззрения Пушкина⁵¹. Остается открытым вопрос, насколько слово поэта в обоих произведениях (особенно в «Пророке») будет в дальнейшем оставаться в границах, наложенных на него потугосторонней волей; эта неопределенность подчеркивает подспудную двойственность божественных вызовов, брошенных героям в обоих текстах. Эти заветы сходны не только повелительным наклоном, они еще и начинаются с одного и того же слова — «восстань», — в момент, когда каждый из божественных посредников повелевает новоявленному поэту выплеснуть свой дар в мир решительным актом (оплодо)творения, балансирующего на грани насилия и тем самым воспроизводящего травму рождения поэтического дара. Кажущийся целомудренным и торжественным глагол «восстать» обладает также скрытыми вторичными значениями, которые отсылают и к эрекции, и к бунту, — и эти провокационные коннотации актуализируются при соположении сексуальных и политических табу, которые Пушкин нарушает в двух на первый взгляд несопоставимых стихотворениях⁵².

⁵¹ О свободной воле в произведениях Пушкина см. [Бочаров 1974: 3–25].

⁵² Следует отметить, что «восстань» ассоциируется также с восстанием декабристов.

Результат чудесного воскрешения в обоих произведениях один и тот же: герой, наделенный теперь мощным поэтическим / пророческим голосом и сопутствующим ему сексуальным / (м) оральным потенциалом, начинает обращать в свою веру других. В «Тени Баркова», как мы уже видели, Ебаков распространяет благую весть о величии Баркова и собственную сексуальную мощь по всей России, умножая в процессе свое личное богатство: «И стал ходить из края в край / С гудком, смычком, мудами, / И на Руси вкушает рай / Бумагой и пиздами» [Пушкин 2004: 36]. В «Пророке» лирический герой, по-видимому, подчинится Божьему приказу «обходить моря и земли», пользуясь полученными способностями к восприятию («и виждь, и внемли»), зажигая сердца слушателей новообретенной силой слова⁵³. Некоторые комментаторы «Пророка» рассматривают его как стихотворение с открытым финалом: читатель видит лишь трансформацию героя, утверждают они, но так и не слышит, что он после этого говорит⁵⁴. Однако, если учесть, что само повествование (от первого лица в прошедшем времени) может вестись только *после* описанного в нем преобразования, то текст стихотворения может быть понят непосредственно как содержание пророческого высказывания героя. Иными словами, это мощное автобиографическое повествование об *агонии* самого поэта, где духовное и сексуальное, страсть и пытка тесно переплетены, *само по себе становится смыслом его пророчества*.

Тонкая грань между священным и профанным

Если в «Тени Баркова» речь идет о сакрализации сексуального влечения во имя поэзии, то «Пророка» можно рассматривать как ее противоположность — проигрывание темы духовного аске-

⁵³ Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836) может быть прочитано как реприза и продолжение посланнической миссии поэта в финале «Пророка»: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой» [ПСС III: 340].

⁵⁴ См., к примеру, [Ram 2003: 164].

тизма в мучительно сексуальном ключе. В обоих случаях травматическое, но все же возвышающее совокупление безвозвратно меняет поэта, хотя и описана эта трансформация в разных стилях (комическом и возвышенном). Сексуальный кризис в «Тени Баркова» — угроза импотенции и кастрации; «перепутье», на котором оказывается поэт в начале «Пророка», — метафора в равной мере утраченной девственности и духовного кризиса. На самом глубинном уровне это стихотворение повествует об утрате невинности и осознании того, что написание стихов — не поверхностное занятие, но серьезный экзистенциальный выбор, требующий от поэта готовности подчинить тело и душу абсолютному насилию со стороны поэтического вдохновения и принять последствия и обязательства, налагаемые этим решением. К моменту написания «Пророка» подростковое понимание мужской зрелости (поэтической и сексуальной) как хвастливого мачизма сменяется у Пушкина трезвым осознанием этой суровой этической реальности.

В процессе взросления Пушкин перевел полемику о стилях, составлявшую фон «Тени Баркова», в личную сферу: в свободном, почти избыточном употреблении высокопарных архаичных грамматических форм и библейских старославянизмов на протяжении всего текста «Пророка» (таких как «персты», «зеницы», «отверзлись», «мудрыя», «десница», «отверстый», «глас», «виждь», «внемли», «глагол» [в значении «слово»] и других) он пародирует язык торжественных од Державина и праведной поэзии декабристов не с тем, чтобы высмеять его, но чтобы сделать его своим. Это требует внести поправку в наблюдение Рама о том, что «пророческий топос в русском стихе связан как с религиозным или эстетическим опытом, так и с поэтическим переосмыслением имперской истории» [Ram 2003: 172]: для Пушкина в «Пророке» пророческий топос также связан с переосмыслением *сексуального* опыта. В этом стихотворении Пушкин повторяет манеру самого Державина соединять высокие и низкие материи; такая апроприация мощной и динамичной поэтики своего предшественника и претворение ее в собственный духовный и телесный опыт — в свою душу, свои голосовые связки — может понимать-

ся как один из источников насилия, которому он подвергается. Подобно Сивилле, он переживает пытку говорящим через него державинским голосом.

Этот намек на глубоко личную природу «Пророка» проливает новый свет на вариант первой строки стихотворения: «Великой скорбью томим». Эта строка вводила в заблуждение исследователей, которые, как правило, считали ее отрывком из одного из первых черновиков стихотворения и трактовали в политическом ключе, связывая со скорбью Пушкина о судьбе пяти повешенных декабристов и его верой в свое пророческое призвание, обусловленной тем, что сам он чудесным образом избежал их участи⁵⁵. Однако «великая скорбь» — это также образ из Апокалипсиса, под которым понимается время, когда будут наказаны неверующие и отвернувшиеся от Бога. Исходя из моего прочтения «Пророка», согласно которому это внешне целомудренное стихотворение содержит слой скрытых непристойностей, строка «великой скорбью томим» не была частью раннего черновика (в конце концов, список стихотворений, в котором она фигурирует, был составлен в 1827 году, когда «Пророк», как мы знаем, был уже написан), но служит, скорее, ироническим комментарием к собственному тексту, написанным уже после создания стихотворения, — то есть перед нами еще один слой закодированной самопародии, содержащий признание Пушкина самому себе в «грешности» истоков своего поэтического голоса. В конечном счете он, судя по всему, воспринимает свой подвиг тайного бурлеска в «Пророке» — искусное сочетание возвышенного и богохульного — со смешанным чувством удовлетворения и досады.

Как показал Гаспаров, для Пушкина серьезное и комическое сливаются, а священные тексты и образы (такие, как Коран или Аполлон) могут приобретать демонические признаки [Гаспаров 1999: 237, 247]; О. А. Проскурин также утверждает, что для Пушкина «любые религиозные символы имели условный и относительный смысл: они были нужны единственно для манифестации

⁵⁵ См., например, [Березкина 1999: 35–36] и [Сурат 1999: 219].

мысли о сакральности поэзии»⁵⁶. Разные пушкинские герои и тексты по-разному располагаются относительно разделительной линии «священное — профанное», этой «тонкой грани между серьезностью и шуткой» (вспомним насущный вопрос Татьяны, обращенный к Онегину: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель» [V: 62], — то есть создан ли ее возлюбленный по образу серафима или тени Баркова). Но они никогда не бывают тем или другим в чистом виде; скорее, они ведут себя сообразно непристойным словесным играм арзамасцев, описанным в статье Шапира: «Сквозь одно значение слова то и дело проблескивало другое, тайное, иногда становившееся почти явным» [Шапир 1993: 69]⁵⁷. Яснее всего эта поливалентная языковая, образная и символическая многозначность видна в стихотворении «Пророк» — если только мы не боимся смотреть.

Можно заметить, что в более поздних произведениях Пушкина тождество между поэтическим и сексуальным влечениями становится менее явным и менее однозначным. И все же я полагаю, что это тождество присутствует во всем творчестве поэта, пусть и приглушенно. Бетеа рассматривает казнь декабристов и написание «Пророка» как водораздел в творческой жизни Пушкина: «Чем ближе Пушкин после 1825 г. подходит к священ-

⁵⁶ Учитывая отмеченные Гаспаровым (пародические) переключки между «Подражанием итальянскому» и «Пророком», Иуду можно рассматривать как очередной сниженный вариант пушкинского поэта-пророка. См. проницательные замечания Проскурина о том, что центральной темой пушкинского творчества является сакральная природа поэзии; эта тема возникает в самых разных контекстах [Proskurin 2012: 144].

⁵⁷ Цявловский приводит типологию пушкинских «непристойных» текстов в своем комментарии к «Тени Баркова»; он включает туда те произведения, где «нескромное содержание выражено в скромной форме», тексты, «лишенные фривольности, но с грубыми вульгаризмами», и тексты «нескромного содержания с непристойными словами» [Цявловский 2002: 228–229]. Мерцающая двойственность смыслов, которую мы отметили в «Пророке», показывает, что к перечню Цявловского следует добавить четвертый подтип, а именно тексты и без нескромного содержания, и без сквернословия, но при этом являющиеся продуктом поэтики непристойного в силу языковой и пародийной игры.

ному пространству мифа или религиозного восприятия, тем менее он склонен использовать этот “доступ” для каких-либо скрытых целей»; «Хотя юмор, скабрзность и нежелание морализировать присущи произведениям Пушкина вплоть до 1830-х гг., после 1826 года не остается ни следа от строго “вольтерьянского” элемента, т. е. “атеистического” высмеивания религиозных чувств» [Bethea 1998: 98, 174]. Ничто в моем анализе не следует трактовать как противоречащее этим наблюдениям. Стихотворение «Пророк» действительно посвящено «высокому призванию поэта» (формулировка Бетеа); при этом автор использует в нем поэтику непристойного не ради насмешки, но для демонстрации понимания (возможно, даже безотчетного), что человек не в состоянии разграничить высокое и низкое. Отнюдь не противореча этическим принципам, направляющим поэзию Пушкина, использование сексуальных образов и даже непристойной лексики служит условным кодом, который действительно и решительно указывает на способность искусства преодолевать границы, выходить за пределы и преобразовать. Ни репрессивная власть цензуры, ни консервативные ограничения со стороны общества и церкви не могут подавить жажду поэтической свободы, как бы она ни была сопряжена с опасностью и страданием. Как и секс, поэзия живет везде и будет продолжать жить, даже если ее не печатают и держат в тайне.

Когда знакомая Пушкина А. О. Смирнова-Россет однажды заметила, что Пушкин был «любителем непристойного», другой приятель Пушкина, дипломат Н. Д. Киселев, ответил, крайне озадаченный, что сам «никогда не мог себе объяснить эту антитезу перехода от непристойного к возвышенному [у Пушкина]»⁵⁸. Мой анализ поэтики непристойного в творчестве Пушкина можно интерпретировать как запоздалый ответ на недоумение Киселева. Как я показала, для Пушкина не существует абсолютного разграничения между непристойным и возвышенным, лишь субъективная граница, проведенная цензурой и социальными

⁵⁸ Реплика зафиксирована в мемуарах Смирновой и приводится в [Цявловский 2002: 231].

условностями. Самые дерзкие сексуально-текстуальные выходки ассоциируются с наивысшей точкой вдохновения, самым смелым вызовом догматизму и самым концентрированным духовным риском и освобождением. Поэтому следует рассматривать непристойные и находящиеся за гранью дозволенного произведения Пушкина, включая «Тень Баркова», — равно как и стихотворения, подобные «Пророку», где непристойность соседствует с самыми возвышенными духовными ценностями, — как составную часть смелой гуманистической программы, ставящей во главу угла поэзию и поэтические ценности. И непристойное, и возвышенное подразумевают выход за пределы обыденных языковых формул и бессмысленных клише, и потому и то и другое одинаково служат вдохновляющей поэтической цели Пушкина — стремлению освободить человеческую мысль и самовыражение.

Раздел II

КЛЮЧИ
К ПОНИМАНИЮ

Глава 3

Убийственная магия зеркал: мифопоэтические размышления Пушкина о переходе границ и творческом порыве¹

Вдруг стекло станет тонким, как паутинка, и мы шагнем
сквозь него!

*Льюис Кэрролл. Сквозь зеркало и что там увидела
Алиса, или Алиса в Зазеркалье²*

В последние десятилетия как в российской, так и в западной пушкинистике все отчетливее проявляется тенденция к выявлению ряда мифологических мотивов, тем и топосов, которые Пушкин варьировал и развивал на протяжении всей своей творческой жизни. В числе важнейших исследований такого рода можно назвать книгу Б. М. Гаспарова об эволюции апокалиптических и мессианских мотивов в творчестве Пушкина [Гаспаров 1999], а также сборник, под редакцией Р. Рейда и Дж. Эндрю [Reid 2003], куда вошел, помимо ряда других блестящих статей, дружественный ответ Д. Бетеа Р. О. Якобсону, в котором автор деликатно корректирует подход старшего ученого, вновь напоминая о витальности и динамизме «мифопоэтического сознания»

¹ Murderous Mirror Magic: Pushkin's Mythopoetic Reflections on Transgression and the Artistic Impulse // Russian Literature and the West: A Tribute for David M. Bethea. Ed. by A. Dolinin, L. Fleishman and L. Livak. Stanford Slavic Studies, 2008. Vol. 1. P. 41-65.

² Пер. Н. М. Демуровой. — *Примеч. ред.*

Пушкина [Betha 2003]³. В последнее время авторы чаще уделяют внимание игре Пушкина с уже существующими мифологическими или литературными образцами, нежели уникальным авторским образом, которые создаются им самим, а впоследствии воспроизводятся как мифологемы в разных произведениях. Цель данной главы — дополнить научную литературу, посвященную мифотворчеству Пушкина, анализом одной из авторских мифологем, постоянно присутствующих в творчестве поэта: это образ зеркала как локуса, где происходит разоблачающее столкновение автора с его собственным художественным сознанием.

С древнейших времен с зеркалом сравнивались или символически ассоциировались миметические виды искусства, в частности литература и живопись, и нередко это сравнение носило пейоративный оттенок. Так, Платон в своем знаменитом выпаде против обманчивости «подражательного» искусства («Государство», Книга X) сравнивает последнее с вращающимся зеркалом, отражающим все, к чему поворачивается, и осуждает поэтов и художников как опасных имитаторов, создающих лишь видимость. С другой стороны, в Средние века зеркало часто служило символом анагогического мышления, ведущего душу к совершенствованию и приближающего к божественному образцу; именно так символика зеркал понимается Данте в «Божественной комедии», где созерцание Троицы изображается как свет трех отраженных друг в друге зеркал⁴. Новый гуманизм эпохи Возрождения в Западной Европе привнес элемент зеркальности в напряженный диалог между визуальным и рациональным восприятием: личный, субъективный взгляд художника, нередко запечатленный в зеркале, как на «Автопортрете в образе Христа» А. Дюрера или на «Портрете четы Арнольфини» Я. ван Эйка, становится посредником между земным и божественным, открывая новые возможности

³ Эта же работа на русском языке — [Бетеа 2001]. — *Примеч. ред.*

⁴ Анализ этой оптической фигуры у Данте см. в [Мельшиор-Бонне 2005: 184–185]. Своим кратким обзором символической роли, которую играли зеркала в теориях искусств на протяжении веков, я во многом обязана прекрасному, содержащему массу сведений исследованию С. Мельшиор-Бонне.

для игры с перспективой. Это нововведение, в свою очередь, постепенно привело к психологизации искусства: по мере того как искусство возводилось на уровень науки, субъективные впечатления приобретали статус объекта; в памятной формулировке историка искусств Э. Панофского, «требования предметного противостоят амбициям субъективного» [Панофский 2004: 91]⁵. Тем не менее на протяжении всей эпохи Ренессанса и далее, в XVII и XVIII веках, искусство самого разного рода продолжало служить главным образом репрезентацией внешней реальности (ее физических форм или представлений о них, как бы они порой ни искажались). Как показал М. Г. Абрамс в своем классическом исследовании «Зеркало и светильник», лишь с приходом романтизма эта, по сути, миметическая ориентация уступила место экспрессивной, при которой источник искусства переместился во внутреннюю вселенную эмоций и воображения художника, так что метафорой художественного творчества стал светильник, а не зеркало⁶.

Тем не менее я утверждаю, что в поэтической вселенной Пушкина именно зеркало сохраняет свою роль главной метафоры творческого порыва. При этом функция зеркал у Пушкина, существенно отличается от чисто миметической модели, описанной Абрамсом; для Пушкина это способ выразить личную тревогу поэта, связанную с опасностями и рисками, которые влечет за собой творческое начало, и отразить радикальную неопределенность соотношения изображения и объекта, искусства и жизни,

⁵ Как объясняет Панофский, это противостояние между субъектом и объектом в первую очередь касается выбора из множества возможных точек зрения, где самым радикальным вариантом был «эксцентричный оптический центр» или вид сбоку, управляемый координатной системой, «оси которой существуют только в представлении зрителя». Панофский прозорливо отмечает, что решение подобных проблем, связанных с точкой зрения, подразумевает «глобальные оппозиции такого рода, как свободная воля и закон, индивидуализм и коллективизм, иррациональность и разум» [Панофский 2004: 91].

⁶ В предисловии к книге Абрамс разъясняет эту метафору: «Название книги содержит две общеизвестные и прямо противоположные метафоры разума: одна сравнивает разум с отражателем внешних объектов, другая — с источником сияющего света, который обогащает воспринимаемый им объект» [Abrams 1958: vi].

слова и дела⁷. Такое впечатление, что приход романтизма нарушил целостность неоклассического образного ряда Пушкина и привел к завораживающе усложненной ситуации, где *выражение* и *отражение* теряют свои различительные префиксы и сливаются в одно целое: внешний и внутренний миры проникают друг в друга, а границы вымысла становятся неразличимыми. Такая ситуация вносит любопытные коррективы в положение Абрамса о том, что любой теории искусства изначально присуща односторонность и она учитывает лишь одно направление (экспрессивность, мимесис, прагматизм или объективизм). В отличие от английских романтиков, таких как У. Вордсворт, С. Кольридж или П. Шелли, чьи пространные литературные манифесты анализирует Абрамс, Пушкину не была свойственна декларативность. Его прозаические высказывания о природе поэзии отличаются краткостью, загадочностью и фрагментарностью; многие из этих деклараций преследовали непосредственную жизненную цель — например, служили ответом на отрицательную рецензию. С учетом лапидарности теоретических высказываний Пушкина мой анализ пушкинского мифа о творчестве основывается не на открытых заявлениях, но, скорее, на пристальном прочтении некоторых произведений Пушкина с целью выявления в них ряда зашифрованных мифологических «горячих точек».

Зеркала стали привычным атрибутом повседневной русской жизни только в Петровскую эпоху, так как запрет на их использование в русском православии был куда строже и длился много

⁷ Абрамс сам отмечает редуцирующий характер зеркальной метафоры, царившей в доромантической английской литературе: «Так или иначе данная аналогия помогала сосредоточить внимание на произведении и его реальных прототипах, уделяя сравнительно мало внимания формообразующему воздействию художественных условностей, требованиям, свойственным данному произведению искусства и индивидуальности автора; она побуждала подчеркивать дихотомию между элементами произведения, видимо отображающими реальный мир, и другими элементами, относящимися к языку и воображению, которые считались чистым «украшательством»». Согласно Абрамсу, функция зеркал в изобразительном искусстве того же периода отличалась более тонкой нюансировкой, чем в литературе [Abrams 1958: 34].

дольше, чем в западном христианстве⁸. Русские суеверия, связанные с зеркалами, продолжали жить как в невежественных, так и в просвещенных умах даже после того, как в XVIII веке зеркала наконец получили в России широкое распространение. С незапамятных времен суеверия связывали зеркала со смертью; так, В. И. Даль включает в свое собрание следующие поверья:

Зеркало разбить — к худу.

Зеркала в доме, где покойник, завешиваются, чтоб он не мог в них осмотреться.

Ребенку не показывать зеркала, чтоб не был пуглив [Даль 1992: 34, 37, 47].

Все три суеверия подразумевают магическую веру в то, что зеркальное отражение способно вовлечь отражаемого человека или предмет в ловушку — иными словами, что мистический мир зазеркалья — это некая сверхъестественная реальность, растворяющая повседневную и ревниво вытесняющая осязаемый мир, существующий здесь и сейчас. Пушкин, конечно же, был знаком с этими приметами, равно как и с аллегорической трактовкой

⁸ Истоки этого запрета можно найти в нескольких фрагментах Библии, где порицаются зеркала; особенно показательны Первое послание к коринфянам святого апостола Павла, в котором несовершенство зеркальных отражений («Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло» 13: 12) соответствует неполному и ошибочному пониманию человеком божественной истины, — сравнение, возможно, обусловлено слабой отражательной способностью полированных медных зеркал того времени. Как объясняет Б. Голдберг, «изобретение зеркала в буквальном и переносном смысле способствовало наступлению эпохи гуманизма... Точкой отсчета стал человек, а не Бог. Чистое и правдивое зеркало буквально показывало человеку реальность, и это вело к отказу от “тусклого стекла” философии апостола Павла» [Goldberg 1985: 160]. В. Синкевич отмечает, что особый запрет на зеркала действует в русских православных церквях, где истинными зеркалами Царства Божьего в душе человеческой должны служить иконы и молитвы [Синкевич 2000]. М. Забылин указывает, что в допетровской России зеркала воспринимались как чужеземная зараза и владеть ими считалось грехом; староверы полагали зеркала бесовской затеей [Забылин 1992: 265–266; 480–481]. О политической символике зеркал в эпоху Петра I и далее и о ряде литературных последствий этой символики см. [Bekman Chadaga 2002].

зеркала и зеркальности в западной литературе, где образ зеркального отражения символизировал глубокую нравственную раздвоенность. Такие произведения, как «Максимы и моральные размышления» Ф. де Ларошфуко, басня Ж. Лафонтена «Человек и его Изображение» и роман Стендаля «Красное и черное», — все они имелись в личной библиотеке Пушкина⁹ — подчеркивали недоступность сокровенной жизни человека для других; зеркала в них выступали как пособники лицемерия и притворства, но в то же время содержательный афоризм или поучительная история могли иносказательно служить зеркалом души и тем самым способствовать улучшению нравов. Зеркала играли важную роль в искусстве эпохи Возрождения, которое так любил Пушкин¹⁰, а зеркальные игры, такие как катоптрический анаморфоз (искаженное изображение, обретавшее истинные очертания только после помещения в оптический центр конического или цилиндрического зеркала), были в XVIII и XIX веках популярной

⁹ Мои сведения о содержимом личной библиотеки Пушкина опираются на каталог, составленный Б. Л. Модзалевским и опубликованный в [Модзалевский 1910: 9–10]. Пушкин читал роман Стендаля с удовольствием, о чем свидетельствуют его письма Е. М. Хитрово в мае и июне 1831 года. В романе один из персонажей (епископ) «манипулирует дистанцией, устанавливаемой зеркальным отражением <...> истинность (или искренность) и притворство постоянно перемешиваются»; публичное лицо играет роль, убирая «всякие следы своего внутреннего мира», он видит себя «извне в зеркале и глазами другого» [Мельшиор-Бонне 2006: 274–275]. Басни Лафонтена, с другой стороны, служат зеркалом человеческих слабостей и инструментом самосовершенствования; максимы Ларошфуко аналогичным образом призывают нас видеть себя в других как в зеркале, и процесс этот дается нелегко: «Размышления Ларошфуко о том, что люди скрыты от самих себя, — отсюда серьезные, почти непреодолимые препятствия к самопознанию — связаны с более широкой темой, буквально пронизывающей все его творчество: проблемой видимости и реальности... представленной через картины добродетелей и пороков» [Warner 2001: x].

¹⁰ Современное стеклянное зеркало как раз и было изобретено в эту эпоху; с расцветом производства зеркал в Венеции ручные зеркала стали неотъемлемым атрибутом моды. Об этом подробно пишет Б. Голдберг в своем эклектичном, но замечательном труде по истории культуры «Зеркало и человек», особенно в главе, посвященной Ренессансу [Goldberg 1985: 135–162].

научной диковиной¹¹. Таким образом, мифопоэтическая трактовка зеркал у Пушкина имеет самые разные источники: это религиозный запрет, народные суеверия, морализаторская литература, ренессансная живопись и популярная культура современной поэту эпохи. Зеркало изначально выступает у Пушкина не как механический источник воспроизведения реальности, но как некая мистическая сущность, глубиной своей обращенная к истокам и самой сути творческого импульса.

Первое из мифологизированных зеркал появляется у Пушкина в «Руслане и Людмиле». Зеркало в палатах Черномора, где волшебник держит в плену Людмилу, не просто имитирует физическую форму всего, к чему обращается, но к тому же отражает нематериальные качества героини, вызывая таким образом сомнения в природе мимесиса. При первом появлении зеркала — вскоре после похищения — Людмила не желает разглядывать в нем свое прекрасное отражение, демонстрируя таким образом:

Что если женщина в печали
Сквозь слез, украдкой, как-нибудь <...>
Забудет в зеркало взглянуть,
То грустно ей уж не на шутку.

Зеркало в этом случае служит пробным камнем для истинности чувств, которая по определению противопоставлена физической внешности (отсюда и нежелание Людмилы смотреть на себя).

¹¹ Одной из самых авторитетных работ по этой теме считается трактат Ю. К. Балтрушайтиса «Анаморфоза» (Париж, 1955; в связи с труднодоступностью этого издания здесь цитируется изданный в 1977 году английский перевод книги. — *Ред.*) Ю. К. Балтрушайтис лаконично определяет оптический анаморфоз как «замену угла зрения углом отражения» и отмечает, что этот прием появился около 1615–1625 года и стал модным развлечением во всей Европе и в XVIII веке: «Это постоянное напоминание о поразительных и искусственных элементах перспективы <...>. Перспектива перестает быть исследованием реальности и становится инструментом производства галлюцинаций» [Baltrušajtis 1977: 2]. В конце XVII века священник-иезуит Филип Гримальди донес знание об оптическом анаморфозе до самого Китая; как оказалось, Гримальди также участвовал в посольстве к Петру I в Москву в 1686 году. См. [Baltrušajtis 1977: 157–158].

Познать себя сложно, ведь единственный доступный для этого инструмент дает ложный образ; зеркало парадоксальным образом говорит правду, когда в него *не* смотрятся, а не наоборот. Эта ситуация вызывает в памяти недоверие М. М. Бахтина к зеркалам, неспособным отразить истинное внутреннее «я»: «в событие самосозерцания вмешан второй участник, фиктивный другой, неавторитетный и необоснованный автор» [Бахтин 1979: 32]¹². Если зеркало — метафора обязанности рассказчика отражать в своем произведении реальность, то подразумевается, что внутренняя правда его истории должна быть поведена косвенно, остаться невысказанной, нераскрытой; на самом деле важны именно недомолвки, именно то, что читается лишь между строк этой на первый взгляд легкомысленной поэмы. Такое прочтение подтверждается рядом метапоэтических отступлений и намеков, разбросанных по тексту¹³. «Существенное расхождение между “действительностью” и ее конструкцией» [Пановский 2004: 35], подтверждаемое нарочито непрямым способом выражения в «Руслане и Людмиле», — первое следствие применения какой бы то ни было художественной перспективы как в изобразительном, так и в словесном искусстве.

Точно так же, когда успокоившаяся и осмелевшая Людмила берется за зеркало во второй раз, оно выявляет ее внутренние качества — острый ум, бесстрашие и находчивость — ровно в тот момент, когда ее отражение *исчезает* с его поверхности:

Людмила шапкой завертела <...>
И задом наперед надела.
И что ж? о чудо старых дней!
Людмила в зеркале пропала;

¹² Бахтин отмечает, что внешнее отражение, доступное в зеркале, «не обнимает меня всего, я перед зеркалом, а не в нем <...>. В самом деле, наше положение перед зеркалом всегда несколько фальшиво» [Бахтин 1979: 33].

¹³ В начале Песни второй, к примеру, перечислены три вида состязаний: соперничество в искусстве брани, в любви и в поэзии. Первые два вида состязаний составляют видимый предмет «Руслана и Людмилы»; третий присутствует имплицитно в самом факте сочинения поэмы. Таким образом, произведение функционирует одновременно на двух уровнях: вымышленного нарратива и поэтической аллегории.

Перевернула — перед ней
Людмила прежняя предстала;
Назад надела — снова нет;
Сняла — и в зеркале!

Повторяющееся действие Людмилы — переворачивание шапки Черномора то вперед, то назад, заставляющее ее отражение то появляться, то исчезать, — подчеркивает важность роли, которую играет зеркало в обнаружении героиней волшебных свойств шапки. Аналогичным образом отражающая реальность поверхность повествования позволяет автору, если ему угодно, реализовывать свой замысел «инкогнито»; видимое отсутствие его физической личности (точнее, языкового отпечатка этой личности, авторского «я») на поверхности текста никоим образом не говорит об отсутствии внутри текста его авторского сознания. Подобно Людмиле, примеряющей шапку Черномора, Пушкин играет со своими читателями-преследователями в игру. В сатирической эпиграмме, сочиненной примерно в то же время, что и «Руслан и Людмила», он, по сути, открыто объявляет о том, что его авторское «я» присутствует в его произведениях в зашифрованном виде, и, чтобы его расшифровать, необходимо волшебное зеркало: «Когда смотрюсь я в зеркала, / То вижу, кажется, Эзопа»¹⁴. Как и Эзоп, зашифровывавший правду в баснях, Пушкин закодировал свою собственную правду в символах и метафорах, разгадать которые можно, лишь взглянув на них под особенно удачным, почти невозможным углом критической рефлексии.

После написания «Руслана и Людмилы», в судьбоносные годы ссылки, зеркальный миф у Пушкина претерпел значительные изменения. Так, в «Евгении Онегине» каждый из главных героев романа — Онегин, Татьяна и Ленский — в трех ключевых эпизодах связаны с образом зеркала (это сцены из глав 1, 5 и 6, напи-

¹⁴ Эпиграмма «На К. Дембровского» (1817–1820?). М. Финк обращается к теме Эзопа в «Домике в Коломне» в [Finke 1995: 57–71]. Мысль о том, что истинный (зеркальный) образ Пушкина — это подобный Эзопу прядильщик небылиц, подчеркивает важность аллегории, костюма и маскарада в его творчестве.

санных в ссылке в Кишиневе, Одессе и Михайловском в 1823–1826 годах). Кроме того, одна из сцен первоначального варианта «Комедии о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» (созданной в Михайловском в 1825 году), отсутствующая в опубликованном тексте, и буквально, и аллегорически вращается вокруг зеркала. В сумме эти четыре эпизода показывают, как со временем усложняются представления Пушкина о творческом процессе и об ответственности художника как перед своим творением и творческим даром, так и за них.

Первый из рассматриваемых эпизодов почти непосредственно следует за представлением Онегина читателю. Пушкин рисует своего героя прихорашивающимся перед зеркалом; на одном из уровней понимания текста это прямое, хотя и слегка насмешливое изображение щегольской манеры Евгения одеваться:

Второй Чадаев, мой Евгений,
Боясь ревнивых осуждений,
В своей одежде был педант
И то, что мы назвали франт.
Он три часа по крайней мере
Пред зеркалами проводил
И из уборной выходил
Подобный ветреной Венере,
Когда, надев мужской наряд,
Богиня едет в маскарад.

Этот рассказ о том, как Онегин долго любуется собой в нескольких зеркалах, уже содержит в себе ряд основных черт мифа о художественной самооценке в том виде, в каком он будет развиваться в более поздних произведениях Пушкина. Во-первых, в повествовании игриво стирается грань между реальностью и вымыслом: вымышленный Евгений уподоблен реально существующей персоне («второй Чадаев»). Двойное, зачастую разорванное существование художника в искусстве и в жизни является лейтмотивом в поэтическом самоопределении Пушкина (самый известный пример — стихотворение 1827 года «Поэт»). Во-вторых, онегинская манера одеваться размывает различие между

полами, отражая выход художника за физические и даже психофизические ограничения, обозначенные половой принадлежностью. Здесь мы снова наблюдаем удивительно сложное переплетение категорий: Онегин одевается не просто как Венера, но как Венера, переодетая мужчиной. Важно, конечно, и то, что Венера — богиня любви и красоты, мать Эрота; мотивацией художественного порыва у Пушкина служат и эротические, и эстетические чувства. Переодетая мужчиной Венера, таким образом, адекватно представляет желания поэта-мужчины; этот новый образ поэта в то же время можно сопоставить с лишенной эротических радостей Людмилой, примеряющей на себя шапку Черномора. В-третьих, как мы уже наблюдали в случае стремления Людмилы стать невидимой, мотив переодевания (Онегин, одевающийся как денди, Венера, наряжающаяся для маскарада) парадоксальным образом оказывается инвариантной чертой пушкинского мифа о художественной самореализации: известный своей переменчивой внешностью Пушкин более всего становится собой, когда ему легче всего скрыть свое истинное лицо.

Мотив зеркала вновь возникает в пятой главе «Евгения Онегина», где поэт «играет» уже не мужскую, а женскую роль, — вступает в силу неразличение полов, на которое лишь намекалось в предыдущем фрагменте. Взволнованная, безнадежно влюбленная Татьяна сначала пытается с помощью зеркала узнать будущее своего романтического чувства, а потом, когда у нее ничего не выходит, кладет зеркало под подушку и засыпает и тут же оказывается во власти ужасающего, фантастического и в то же время влекущего сновидения:

А под подушкой пуховой
Девичье зеркало лежит.
Утихло все. Татьяна спит.
И снится чудный сон Татьяне...

Проснувшись утром, девушка обращается к соннику Мартына Задеки в бесплодной попытке истолковать свой сон. Впоследствии Татьяна привыкает спать с этой книгой под подушкой; игривая

формулировка рассказчика подразумевает эротизм и табу: «Мартын Задека стал потом / Любимец Тани <...> и безотлучно с нею спит».

Сонник, таким образом, начинает ассоциироваться с зеркалом (его Татьяна тоже кладет под подушку) и одновременно (через насыщенное анафорами отрицательное сравнение) с поэзией: «Хоть не являла книга эта / Ни сладких вымыслов поэта, / Ни мудрых истин, ни картин...» Иными словами, зеркало вновь связано с поэзией — и опять внешность оказывается обманчивой. Гладкая поверхность магического зеркала не намерена выдавать никаких секретов, она лишь самодовольно отражает луну и ничего более. Сонник не предлагает Татьяне никаких ответов. Вместо этого поэт весело влетает в Татьянин сон нераспутываемый клубок соперничающих животных и символов, которые манят разом во все стороны, наводят на ложные толкования и ни о чем не говорят, а в итоге ничему не соответствуют: соблазнительная фантазмагория, непостижимая бессмыслица¹⁵.

Фантастический сон Татьяны — своего рода искаженная, зазеркальная версия реальности. К тому же точки входа в фантазию и выхода из нее не вполне ясны. В какой-то момент, примерно в середине сна, Татьяна обнаруживает, что находится на пороге убогой уединенной хижины, и как будто просыпается, ее страхи на время проходят. Порог хижины воспроизводит границу гадального зеркала, в котором Татьяна до этого пыталась разглядеть свою судьбу. Но если порог зеркала отказался ее впустить, порог сна отказывается ее выпустить: пробуждение оказывается мнимым. Напротив, новый порог приводит ее на еще более глубокий уровень сна, где Евгений в итоге без всякой причины убивает Ленского длинным ножом, — и это страшное преступление наконец заставляет Татьяну проснуться по-настоящему. И все же

¹⁵ Литература о сне Татьяны весьма обширна. Четыре изобретательных и совершенно разных прочтения находим в [Gregg 1970: 492–505; Clayton 2000: 97–107; Rancour-Laferriere 1989: 215–258; Peters Nasty 1999: 137–175]. Более общий анализ роли снов в произведениях Пушкина см. [Гершензон 1926; Katz 1980: 71–103; Turkevich 1974: 40–54].

в каком-то смысле пробуждения так и не происходит, ведь в «реальной» жизни (т. е. в реальной жизни, придуманной Пушкиным) Онегин опрометчиво убивает Ленского на внезапной дуэли почти сразу после Татьянинного сна. На самом деле можно сказать, что сон Татьяны — косвенная причина убийства Ленского, ведь растерянность и нервозность девушки после сна приводит к мучительному конфузу при следующей ее встрече с Евгением на именинах. Очевидное смущение Татьяны подталкивает Евгения к мстительному флирту с Ольгой, что, в свою очередь, приводит к вызову на поединок со стороны Ленского и роковой дуэли. Если признать, что безрассудное заигрывание Татьяны с провидческой силой зеркала стало причиной ее пророческого сна, то можно утверждать, что убийство Ленского Онегиным напрямую проистекает из обманчивых глубин зеркала.

Очевидно, что тревожащая коллизия между фактом и вымыслом, реальностью и фантазией выглядит в этих фрагментах куда мрачнее, нежели в приведенном ранее описании туалета Евгения, где впервые вводится мотив зеркала. Тема переодевания также поворачивается более зловещей стороной. Теперь маскарадный костюм уже не снять: он пугающим образом прирастает к телу, становится единым целым с тем, кто его надел; смысл маскарадного одеяния изменился, теперь оно, скорее, выдает, а не скрывает правду. Когда в ночном кошмаре Татьяны воплощаются ее самые сокровенные страхи и страсти, наряженные жуткими чудовищами, — некто «в рогах с собачьей мордой», «ведьма с козьей бородой», «полужуравль и полукот» и прочая нечисть, — противоположности сплавляются воедино, так же как гротескно гиперболизированные одушевленные формы заменяют собой породившие их потаенные мысли. Гибридные существа из сна выводят мотив смешения полов, изначально ассоциируемый с зеркальным отражением, на совершенно новый уровень, в сферу межвидового кровосмешения. Животные и люди также могут здесь превращаться друг в друга; Онегин в первой части Татьянинного сна появляется в виде огромного медведя (выдают его в первую очередь острые когти, напоминающие длинные ногти Евгения), который преследует беззащитную девушку. Когда же

он возвращается в человеческий образ, то уже верховодит остальными чудовищами, словно кукловод; монстры — не самостоятельные существа, они являют собой те или иные грани опасного влечения Татьяны к Онегину, искаженные отражения в зеркальном зале, метафорой которого и служит ее сон. Уже то, что первое по пробуждении желание Татьяны (как и читателя) — попытаться истолковать сон, подчеркивает его символизм, иными словами, его маскарадную сущность, эзопову природу. Как полагали многие комментаторы, поэт вынужден был ограничиться столь уклончивыми намеками из-за того, что истинная суть сна состоит в крайне эротическом и потому в высшей степени табуированном обнажении сексуальных желаний Татьяны и даже, возможно, ее сексуальных извращений¹⁶. Не случайно в следующей главе поэт называет роман «сном моей души».

Этот закамуфлированный металитературный слой поднимается на поверхность текста, когда мотив зеркала появляется в третий и последний раз в богатой событиями шестой главе «Евгения Онегина». Непосредственно после бессмысленной смерти Ленского от руки Онегина рассказчик пускается в рассуждения о дуэлях — литературных и реальных. Поначалу он отдает должное литераторским радостям, где излюбленным оружием служит колкая эпиграмма:

Приятно дерзкой эпиграммой
Взбесить оплошного врага;
Приятно зреть, как он, упрямо
Склонив бодливые рога,
Невольно в зеркало глядится
И узнавать себя стыдится;
Приятней, если он, друзья,
Завоет сдуру: это я!

Здесь эпиграмма предстает как зеркало, в котором враг поэта невольно узнает собственное правдивое и неприглядное отраже-

¹⁶ Сходным образом Дж. Д. Клейтон трактует сон Татьяны как фантазию при мастурбации, которой она предается, тоскуя по Онегину [Clayton 2000].

ние¹⁷. Но последние строки той же строфы содержат угрозу, что буквальные последствия окажутся сильнее метафорического потенциала поэтического слова:

Еще приятнее в молчанье
Ему готовить честный гроб
И тихо целить в бледный лоб
На благородном расстоянье.

Здесь еще возможно двойное прочтение, теоретически можно представить, что все это всего лишь метафоры и что фразы типа «готовить честный гроб» и «целить в бледный лоб» с «благородного расстоянья» относятся не к подготовке настоящей дуэли, а к ритуалу разыгрывания джентельменского спора на литературной сцене.

Однако последние две строки строфы внезапно дают понять, куда может завести подобный спектакль: «Но отослать его к отцам / Едва ль приятно будет вам». В следующей строфе описывается весь мучительный ужас ответственности, который испытывает победитель после того, как соперник повержен. Учитывая металитературные моменты, содержащиеся в этом рассуждении (эпиграмма как зеркало и как оружие), сам Пушкин заслуживает такого же, если не большего морального порицания, как Онегин. В конечном счете, будучи автором, породившим текст, и рассказчиком этого текста, он является главной причиной убийства Ленского. Металитературное отступление внезапно переводит внимание чуткого читателя с Онегина на его создателя. Если Ленский — зеркало, в котором отражается юный Пушкин, то таким же зеркалом оказывается и Онегин — только он отражает то, чем Пушкин боится стать. Направляя зеркало поэтического текста на литературных оппонентов, Пушкин волей-неволей

¹⁷ Эта метафора вызывает в памяти процитированную выше сатирическую эпиграмму «На К. Дембровского», где связь между эпиграмматической дуэлью и зеркальным отражением становится очевидной: «Когда смотрюсь я в зеркала, / То вижу, кажется, Эзопа, / Но стань Дембровский у стекла, / Так вдруг покажется там <жопа>».

обращает его и на себя в акте отраженного самообвинения. В связи с этим вполне закономерно, что в финале романа Пушкин признается, что представлял себе это произведение сквозь «магический кристалл» — то есть зеркало, используемое для гаданий, аналог того зеркала, с помощью которого Татьяна пытается узнать свою судьбу¹⁸. По мере того как четкая граница, отделяющая мир неопровержимых фактов от царства воображения, стирается, в кристальной, отражающей поверхности текста искусство предстает как действие, а слово — как поступок.

Как видно из вышесказанного, к моменту завершения «Евгения Онегина» пушкинский зеркальный миф обретает явственную форму: зеркало символизирует порог, отделяющий повседневное существование от опасных, но пьянящих порывов вдохновения. Оно, таким образом, служит демаркационной линией, которую придется перейти в процессе творческого акта, — и этот переход символически представлен как смешение полов или стирание иных границ, например между человеческим и животным, между демоническим и человеческим или между жизнью и смертью. По другую сторону зеркала художника манит соблазнительный мир миметической фантазии; этой альтернативной вселенной управляет диалектика маскарада и откровения, притворства и разоблачения. Эта диалектика — одна из причин, по которым локус зеркала так удобен для пушкинского мифотворчества: удвоение реальности, заложенное в зеркальном отражении, способствует функционированию текста на двух уровнях — ли-

¹⁸ М. В. Безродный в своей статье [Безродный 1988: 161–166] приводит убедительный довод в пользу именно такой интерпретации ускользающего «магического кристалла», отвечая как на более раннюю интерпретацию Н. О. Лернера и других комментаторов этого «кристалла» как прибора для гадания, так и на предположение В. В. Набокова в его комментарии к «Евгению Онегину», будто Пушкин имел в виду свою хрустальную чернильницу. Безродный отмечает, что рассказчик «Евгения Онегина» и героиня романа разделяют склонность к гаданьям с помощью зеркала, и что эта общая склонность отражает параллелизм между жизнью и искусством — эмпирическим миром автора и эстетическим миром его персонажей, — который и формирует пушкинский роман.

тературном и металитературном, позволяя поэту самому дублировать своих вымышленных альтер эго. Но стоит ему пройти «сквозь стекло», разграничение между автором и персонажем, между реальным и воображаемым теряет всякую четкость (в финале романа, сетуя перед Онегиным на невозможность стряхнуть с себя «всю эту ветошь маскарада», Татьяна в определенном смысле говорит от имени Пушкина). Как формулирует Панофский, искусство действует путем «трансформации реальности (ousia) в видимость (phainomenon)» [Панофский 2004: 72]. Поэт существует в дезориентирующем, пограничном состоянии, лишенном четких точек входа или выхода; следствием может стать жесткий акт насилия (вроде убийства Ленского Онегиным) или как минимум разрушительная фантазия. Служит ли подобный акт результатом отчаянной попытки освободиться от кошмара проникновения искусства в жизнь или, напротив, выражением абсолютной художественной свободы, обретенной в состоянии творческого забвения, в котором кажется, что никакое действие, каким бы вопиющим оно ни было, не может повлечь за собой последствий в реальной жизни, — остается неясным. Ясно, однако, что потенциально такое вдохновенное насилие присутствует в самом сердце мифопоэтики Пушкина и приводит поэта в восхищение — и в ужас.

Сцена с зеркалом («Замок воеводы Мнишка в Самборе. Уборная Марины») в первоначальной версии «Бориса Годунова» 1825 года демонстрирует тонкое проникновение в природу этого разрушительного импульса¹⁹. В этой сцене Марина Мнишек и ее горничная Рузя беззаботно болтают в комнате, где Марина готовится к встрече с Самозванцем на балу, устроенном ее отцом. Несмотря на легкомысленный и необязательный характер сцены, ее важность подчеркнута двумя способами. Во-первых, она на-

¹⁹ Полный текст первоначальной версии «Бориса Годунова» в новой транскрипции, выполненной С. А. Фомичевым (с рукописи Рукописного отдела Пушкинского Дома РАН в Санкт-Петербурге: Ф. 244. Оп. 1. № 891. Л. 1–51), см. [Dunning 2006: 358–363].

писана рифмованными ямбами разной длины, которые текут в легком, жизнерадостном ритме и заметно контрастируют с более торжественным нерифмованным белым стихом (строгий пятистопный ямб с цезурой после второй стопы), которым написана большая часть драмы. Во-вторых, сцена расположена точно в середине пьесы — тринадцатая из двадцати пяти²⁰. В диалоге Марины и Рузи о зеркале речь не идет, но оно присутствует в предвещающей сцену ремарке («перед зеркалом») и служит не только немым свидетелем, но и своеобразным действующим лицом, определяющим все, что происходит в сцене, да и в пьесе в целом. Если Людмила и Онегин меняют свой облик, выбирая определенный наряд, Марина преобразается иным, более символическим образом, с помощью украшений, которые она выбирает, чтобы появиться перед Самозванцем²¹. Сначала Рузя предлагает жемчуга — русское поверье связывает их и с радостями брака, и с душевной грустью²², потом изумруды, которые,

²⁰ То, что появление зеркала в самой середине пьесы соответствует первоначальному замыслу Пушкина, подтверждается и убедительным анализом И. Ронен [Ронен 1997], показывающим, что «Борис Годунов» построен на основе принципа симметрии, хотя случаи симметрии, которых касается И. Ронен, относятся к каноническому варианту пьесы, а не к интересующей нас первоначальной версии.

²¹ Хорошо известно, как занимали Пушкина народные суеверия, а стихотворения «Храни меня, мой талисман...» (1825) и «Талисман» (1827) свидетельствуют о том, что поэт глубоко верил в силу целительных камней.

²² См. [Забозлаева 2003: 131–132]. Нити жемчуга использовались в традиционном русском свадебном обряде, ими опутывали невесту и жениха, символически связывая вместе. Поверье, будто жемчуг образуется из слез моллюска, породило ассоциацию с печалью и дурными предзнаменованиями не только у Шекспира в «Буре» — «Два перла там, где взор сиял» (акт II, сцена 2, пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник), — но и в многочисленных произведениях русской литературы; можем, к примеру, вспомнить удушающее жемчужное ожерелье в пушкинской «Русалке», не говоря уже о «перловом венце» и жемчужном поясе, которые носит Людмила, находясь в плену. Жемчуг, в изобилии водившийся в русских реках, был важным элементом древнерусской культуры, и Самозванец однажды прислал Марине Мнишек почти полтора килограмма жемчужин.

как считается, помогают сохранить здоровье, любовь и плодovitость²³. Марина отвергает оба варианта и надевает вместо них алмазный венец — выбор показательный и экзистенциальный, ведь алмаз (бриллиант) был известен как «царь» драгоценных камней и, по поверью, наделял владельца силой, храбростью, властью и непобедимостью²⁴. Выбирая в качестве украшения алмазы, а не жемчуга или изумруды, Марина символически выходит за рамки ограничений, налагаемых ее полом, — ставит жажду власти и приверженность политике выше частных радостей любви и личного счастья, которые принято считать уделом женщины. «Пока тобой не свержен Годунов, / Любви речей не буду слушать я», — сурово оборвет она позже Лжедмитрия.

Алмазный венец также придает Марине мифологическое могущество, делая ее пленительной и убийственной, как солнце, — об этом напоминает госпоже Рузя:

...Его вы надевали,
Когда изволили вы ездить во дворец.
На бале, говорят, как солнце вы блистали.
<...> В то время, кажется, вас видел в первый раз
Хоткевич молодой, что после застрелился.
А точно, говорят: на вас
Кто ни взглянул, тут и влюбился.

²³ С древних времен изумруд связывали с Венерой, римской богиней любви, и Изидой, египетской богиней плодородия, женственности и стихий. Эти положительные ассоциации были особенно сильны в России, где изумруды были относительной редкостью. Пушкин носил перстень с изумрудом на большом пальце — В. И. Даль считал, что именно этот перстень и есть легендарный талисман из стихотворения «Храни меня, мой талисман...» [Забозлаева 2003: 172–175].

²⁴ Алмазы впервые попали в Россию в качестве драгоценностей в необработанном виде около 1500 года, но, согласно документам, первым царем — обладателем ограненных алмазов стал, скорее всего, Михаил Романов; бриллианты сделали символом власти и государства в правление Екатерины Великой, и тогда их популярность достигла максимума. Таким образом, связь алмазов с политическими амбициями Марины Мнишек у Пушкина несколько анахронична [Забозлаева 2003: 19–20].

С древних времен зеркала ассоциировались с солнцем²⁵; Мариныны алмазы исполнены чарующе опасной силой ее тщательно сконструированного зеркального образа. Рифма *застрелился / влюбился*, наряду с упоминанием о самоубийстве ее предыдущего воздыхателя, подчеркивает разрушительный характер этого образа. Эта разрушительность уже коснулась Самозванца, и он символически «умрет» (влюбится), когда увидит ее в полном убранстве: «Уж ранен он; так надобно его / Сразить решительным ударом. / А точно, панна, он влюблен». Марина так замышляет роковое эротическое обольщение Димитрия, будто заранее планирует убийство; массовая бойня, к которой приведет их совместный замысел завоевать Московию, тоже брезжит в глубинах зеркала. Как будто все кровавое будущее спрессовалось в одном-единственном мгновении, когда прелестная девушка, глядя в зеркало, сталкивается лицом к лицу с призраком могущественной ведуньи и «делательницы королей», которой она хочет стать; в эту минуту она осознает силу своей красоты и принимает решение пустить ее в ход.

В то же время, предпочитая алмазы, Марина показывает, что жаждет власти не только из простого стремления к собственной выгоде: она глубоко верит в справедливость притязаний Лжедмитрия, кем бы он ни был, — ведь эти царские драгоценности, как предполагается, наделяют властью лишь праведного владельца²⁶.

²⁵ «В ту далекую эпоху, когда человек впервые освоил плавку и производство необходимых ему изделий из металла, он заметил, что эти изделия, будучи начищенными до ослепительного блеска, способны не только отразить, подобно стоячей воде, его облик, но при ясной погоде своим сверканием вполне могли поспорничать с самим солнцем <...>. Не случайно же первые металлические зеркала почти повсеместно получили по аналогии с солнцем форму круглого диска. При этом на зеркала были перенесены все те сакральные свойства, которыми якобы обладало наше светило...» [Шавкунов 1993: 14]. О лунной и солнечной символике в связи с зеркалами см. [Werness 1999: 10–11].

²⁶ Вера в это русских мистиков XIX века, о которой Пушкин, вне всякого сомнения, был осведомлен, зародилась намного раньше; она может быть связана с поверьем, будто бриллиант следует получить в подарок, а не купить или украсть, и тогда его магическое воздействие на того, кто его носит, будет благоприятным, а не пагубным. См. [Куликов 1996: 45–46].

Димитрий ли он «на самом деле», ее не интересует; магическим образом превратившись перед зеркалом в образ своей мечты, Марина не признает низкую реальность, но предпочитает ей высшую правду фантазии. Она не то что отказывается признать самозванство Димитрия, но считает самозванство сутью человеческого состояния; будущая царица Марина — порождение такого же волевого акта воображения, что и царь Димитрий. Она подтверждает эту позицию в стихомифическом диалоге сцены у фонтана, где ее суженый раскрывается перед ней, а она отвечает на его признание категорично и с абсолютной ясностью: «Димитрий ты и быть иным не можешь; / Другого мне любить нельзя»²⁷.

Возлагая на свое отражение алмазный венец, Марина создает иллюзию этой реальности; сущность человека для нее коренится в его экзистенциальном выборе. Она верит не в то, что Самозванец действительно наследник престола, но в то, что он должен им быть, независимо от последствий. Он легитимен не по факту рождения, но в результате свободного нравственного выбора²⁸. Пушкин, таким образом, представляет Марину как движущую силу, стимул для Димитрия оставаться верным своему замыслу.

²⁷ Если Марина утверждает избранную ею личину в сцене с зеркалом, то Димитрий до конца воплощает свою роль Самозванца в сцене у фонтана. Фонтан в антураже этой сцены служит уместным дополнением к преобразующему зеркалу Марины, поскольку существует литературная традиция, в которой «метаморфоза связана с водой, с деформацией отражения от падающих струй» [Ямпольский 1996: 239]. В качестве примера Ямпольский приводит «Любовь Психеи и Купидона» Лафонтена — произведение, с которым Пушкин явно был знаком.

²⁸ Ч. Даннинг, напротив, интерпретирует слова Марины в сцене с зеркалом как подтверждение ее уверенности в том, что Димитрий действительно сын Ивана Грозного; он также предполагает, что эта уверенность — политически опасная, так как подразумевает легитимизацию революционных выпадов в отношении существующего авторитарного режима — объясняет, почему в опубликованной в 1831 году пьесе этой сцены не оказалось [Dunning et al. 2006: 68]. Мое прочтение слов Марины несколько иное, с учетом того, о чем говорит нам сцена у фонтана, но иное прочтение лишь укрепляет предположение Даннинга о том, почему сцена с зеркалом была посчитана проблемной и потому вырезана из опубликованной версии пьесы.

Подобно музе, она возбуждает в нем эротическую страсть и делает условием их союза его творческую самореализацию и политический успех. Вот почему ее зеркало сверкает в самой сердцевине «Бориса Годунова», собирая множество разрозненных тем, поворотов и побочных сюжетных линий пьесы в фокус своего отражающего блеска, — точно так же, как цилиндрическое зеркало, помещенное в центре анаморфического изображения, собирает его искаженные линии и детали в узнаваемое целое, что «сравнимо с эффектом автомата, который заставляет картинку выскакать прямо из беспорядочной кучи» [Baltrušaitis 1977: 131]²⁹. В этом смысле зеркало Марины, наряду со сценой, где оно появляется, выполняет ключевую функцию оживления, соединения и восстановления в знаменитом своей фрагментарностью «Борисе Годунове»; именно поэтому исключение сцены с зеркалом из канонической версии пьесы достойно всяческого сожаления.

В двух более поздних произведениях Пушкина — «Домик в Коломне» и «Пиковая дама» — зеркала, по сути, выполняют декодирующую функцию для текстов, которые иначе показались бы крайне сложными и загадочными. Как мы уже видели, к концу 1820-х годов зеркальный миф у Пушкина полностью сформировался: зеркало символизирует творческую страсть, переход границ и совесть, тогда как отражение воплощает условность того, что составляет человеческую личность, невозможное переплетение фантазии и реальности. Однако в двух упомянутых выше произведениях (оба написаны в Болдине в 1830

²⁹ В лирическом стихотворении Пушкина «Кипренскому» (1827), написанном по случаю окончания художником работы над известным портретом поэта, картина становится зеркалом, позволяющим образу художника преодолеть национальные, физические и временные границы и даже обмануть саму смерть посредством оптического трюка, очень похожего на конический анаморфоз, описанный Балтрушайтисом. По сути, поэт освобожден портретом-зеркалом от телесной оболочки, что подчеркивается удачным анжамбеманом («Ты вновь создал, волшебник милый, / Меня...» — так что его образ может быть вновь собран за границей — в Риме, Дрездене и Париже — и тогда прославлен («известен впредь мой будет вид»), тогда как тело его безнадежно томится в России.

и 1833 годах соответственно, в периоды острых переживаний и тревоги), этот миф получает дальнейшее развитие: он становится глубоко личным, поскольку отражает мучительные сомнения, которые Пушкин испытывает по поводу своего творчества и собственного самосознания как поэта. Эти личные смыслы проявляются словно по волшебству, едва мы распознаем в присутствующих в обоих текстах зеркалах точки схождения параллельных линий перспективы авторского взгляда (вспоминается «божественное око» выпуклого зеркала на «Портрете четы Арнольфини» ван Эйка, в котором отражается сам художник), и следуем за этими линиями вовне, — ведь подобный выбор перспективы указывает на местоположение зрителя, скрытого за пределами картины³⁰.

«Домик в Коломне» — в высшей степени метапоэтическая повесть в стихах — всегда приводил читателей в некоторое замешательство. Произведение условно разделено на две части неравной длины: первая — полушутливое, полусерьезное рассуждение от первого лица (от лица автора-рассказчика) о возможности применить октаву — *ottava rima* — в русском стихосложении, вторая — легкомысленный анекдот о переодетом женщиной любовнике некой барышни, которого ничего не подозревающая мать барышни нанимает кухаркой. Кульминацией этой проделки становится неожиданное обнажение истинного лица «кухарки» с помощью зеркала: «Пред зеркальцем Параши, чинно сидя, / Кухарка брилась...» Разоблаченная «кухарка» выпрыгивает в окно и убегает (такое проворное бегство героя напоминает побег Самозванца от преследователей в сцене в корчме на литовской границе, что указывает на родственность этих двух творцов собственной личности); это происходит за несколько строф до окончания поэмы, целиком написанной октавами (восьмистишиями со схемой рифмовки abababcc). Г. Уорти в своем изобретательном анализе «Домика в Коломне» утверждает (вслед за С. А. Фомичевым), что сама просодия этого произведения, где

³⁰ Впечатляющее описание психологического воздействия перспективы см. в последнем разделе книги Панофского [Панофский 2004: 87–97].

мужские и женские рифмы чередуются от строки к строке и от строфы к строфе, подталкивает к анекдотическому сюжету и «тем самым демонстрирует, что принадлежность как рифмы, так и человека к мужскому/женскому полу — это сугубо условный символ, который всегда можно вывернуть наизнанку, и границы которого всегда можно переступить» <...>. Величайшая радость (Пушкина. — А. Г.), похоже, состоит в том, чтобы показывать, что внешность может — и должна — быть обманчивой» [Worthey 1997: 287]³¹. Трактовка основывается в первую очередь на «недостающей» строке в цитированной выше кульминационной октаве XXXVI (в которой выясняется, кто скрывался под личиной кухарки Мавруши); благодаря пропуску этой строки чередование мужских и женских клаузул в строфах поэмы внезапно меняет порядок ровно в тот момент, когда выясняется, что кухарка — мужчина³².

Размывание гендерных границ, безусловно, является одной из центральных тем поэмы, но кухарка «меняет пол» не непосредственно и открыто, не у всех на виду, а внутри зеркала. Зеркало — маркер пограничности, в зазеркальном мире противоположные сущности волнующе смещаются и сливаются. В то же время Мавруша, нарушитель(ница) всех границ и искатель(ница) сексуальных приключений, является альтер эго или зеркальным образом самого Пушкина [Worthey 1997: 275–276]. Эти зеркальные отношения между Пушкиным и его проказливым героем

³¹ С. Фомичев выдвигает схожий довод (но так далеко аллегорию не прослеживает) в [Фомичев 1984: 129]. Благодарю Майкла Вахтеля за то, что обратил мое внимание на статью Уорти.

³² Предыдущие толкователи поэмы пришли к такому же выводу: например, И. Ермаков связывает имя Мавруши с Пушкиным через его фонетическое сходство с русским словом «мавр», которое могло указывать на африканское происхождение поэта [Ермаков 1923: 26], тогда как М. Финк прослеживает метафору «поэт-как-повар» в поэме, а также отмечает общие мотивы анонимности, переодевания и военной жизни, соединяющие поэта с Маврушей на всем протяжении поэмы [Finke 1995: 61–64], С. Давыдов предположил аналогичную связь между Пушкиным и негром, управляющим повозкой с мертвецами в «Пире во время чумы» [Давыдов 2001: 194–195]. Также о Пушкине и его африканском наследии см. [Nepomnyashchy 2006].

позволяют предположить, что анекдотическая часть «Домика в Коломне» (где интерес читателя прикован к Мавруше) может быть отражением метапоэтической части (где доминирует голос самого Пушкина). Таким образом, следует ожидать, что по обе стороны смещенного центра поэмы между ее условными частями существует приблизительная зеркальная симметрия, пусть перекошенная и искаженная.

Так оно и есть: поэму можно разделить на две части, первая из которых касается лично поэта, вторая — беллетристическая. Первая часть поэмы начинается с метапоэтического рассуждения (строфы I–VIII) — откровенного монолога от первого лица, выдержанного в стиле доверительной беседы; вслед за этим исповедальным (пусть и полным юмора) «ремесленным» зачином Пушкин представляет читателю главных героев повести (строфы IX–XIX) в манере по-прежнему исключительно личной, даже местами элегической: Пушкин сообщает, что много лет назад знал Парашу и ее мать и недавно навестил место, где они когда-то жили. Однако во второй части поэмы (строфы XXV–XL) автор сохраняет дистанцию между собой и описываемыми по мере развития сюжета событиями; здесь отдельные местоимения первого лица и ласкательные слова вроде «вдовушка моя» и «моя старушка» служат, скорее, не маркером близости, но тонким напоминанием о вымышленном характере истории.

Между этими двумя частями поэмы мы обнаруживаем странное воспоминание поэта о его собственном пребывании в Коломне и ее окрестностях много лет назад и о таинственной графине, владевшей в то время его воображением (строфы XX–XXIV). Иными словами, в фокусе зеркала, или точке схода поэмы, встречаются две неравные линии — личный опыт Пушкина, его эмоциональные и творческие тревоги накладываются на созданный им вымысел, объединяя две трудносочетаемые части в призрачно мерцающее, зыбкое целое. Безымянная графиня (она богата, надменна, строга, прекрасна, на первый взгляд «хладный идеал тщеславия» и в то же время втайне одинока и несчастна — это противоречие означает невозможность проникнуть за миметическую поверхность), которой посвящена вся

центральная часть поэмы, озадачивала многих комментаторов³³; в контексте моей интерпретации она появляется в поэме как пушкинская муза, противоречивая по своей сути, страстно желанная, но при этом в высшей степени недоступная: одновременно реальный факт биографии поэта и персонаж его литературных фантазий.

В «Пиковой даме», как и в «Домике в Коломне», именно зеркала дают ключ к подспудным мифопоэтическим и личным смыслам произведения. Зеркала возникают в двух ключевых моментах повести: когда читатель впервые видит старую графиню, она одевается перед зеркалом, словно примеряя маскарадный костюм (маску ветреной юности и давно ушедшей екатерининской эпохи); потом, незадолго до своей внезапной и неестественной смерти, она под пристальным взглядом Германна раздевается перед тем же зеркалом. Если в «Домике в Коломне» разоблачение перед зеркалом (Мавруша оказывается мужчиной) происходит неожиданно, то в «Пиковой даме» Германн наблюдает за графиней в зеркале в ожидании раскрытия (тайны карт), которого так и не последует. Как и в первом случае, зеркало здесь служит маркером пограничности, в частности, мифопоэтически нагруженного балансирования на границе между полами — это выясняется, когда Германн становится свидетелем вечернего туалета графини:

Графиня стала раздеваться перед зеркалом. Откололи с нее чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с ее седой и плотно остриженной головы. Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам.

³³ М. Финк считает воплощением музы Парашу, в графине же, напротив, видит оскопленную версию собратьев-поэтов или критиков, которые, особенно Катенин, иногда сурово обходились с Пушкиным в своих рецензиях: «На аллегорическом уровне графиня соответствует критике, против которого была направлена полемика первой части поэмы» [Finke 1995: 69]. Такое прочтение кажется мне неубедительным, к тому же оно не учитывает полное отсутствие иронии и интимную, почти нежную интонацию строф, посвященных графине. Это тот редкий случай, когда эмоции Пушкина выходят на поверхность и делают поэта уязвимым.

Даже перед тем, как умереть, графиня пребывает в странном промежуточном состоянии между жизнью и смертью, которое Германн наблюдает в зеркале; об этом состоянии говорит ее зловещее качание направо и налево, словно «по действию скрытого гальванизма», ее «мертвое лицо», «отсутствие мысли» и «бесчувственность». Явная потеря Германном рассудка и размытость границы между реальностью и фантазией в самой повести — также производные от пограничного характера зазеркалья, мир которого замещает собой повседневную реальность с момента встречи Германна с графиней. Границы дома Германна проницаемы: если Мавруша выскакивает в окно и убегает, то здесь призрак графини сначала заглядывает к Германну через окно, а затем проникает в дом, невзирая на двери и замки.

Уродливые перверсии и венчающее их безумие в «Пиковой даме» — апофеоз монструозности зеркального мифа у Пушкина. Поначалу, в «Руслане и Людмиле», Пушкин рассматривает творческую свободу и опасности, связанные с зеркальным отражением, в достаточно стереотипном, магическом ключе; в более поздних произведениях, как мы могли наблюдать, зеркальный миф развивается и обращается к сложным этическим проблемам: зеркала и мимесис тесно связываются со стремлением нарушить границы, сексуальным насилием и даже убийством. «Наказание» Германна, как и самоосуждение в «Домике в Коломне»³⁴, открывают у Пушкина новый художественный и психологический консерватизм, который окрашивает его более поздние произведения и служит чем-то вроде поворотной точки: к 1830-м годам зеркальный миф Пушкина становится выражением его обостренной совести и чувства глубокой ответственности за собственный поэтический дар и перед этим даром. К концу жизни Пушкина его зеркальный миф возвращается к своим магическим истокам — пусть в более мрачной, суровой форме — в «Сказке

³⁴ Например, когда он признается в разрушительном позыве к поджогу, когда, придя на место, где прежде стоял дом Параша, обнаружил, что вместо него выстроено новое трехэтажное здание; а также в финале поэмы, где сообщает, что ждет осуждения критиков за выбор столь легкомысленного сюжета.

о мертвой царевне и о семи богатырях» (датированной 4 ноября 1833 года)³⁵.

В этой сказке (русском варианте истории о Белоснежке и семи гномах) зеркало из волшебного дворца Черномора предстает в виде прорицающего зеркальца³⁶ мачехи. Интересно, что это зеркало показывает отражения не только как видимые образы, но и посредством слов: «Свойство зеркальце имело: / Говорить оно умело». Зеркальце разговаривает с царицей короткими рифмованными двустишиями, отвечающими на ее вечный вопрос: «Я ль, скажи мне, всех милее, / Всех румяней и белее?» Странное предпочтение вербальной коммуникации визуальной — пусть и подсказанное Пушкину первоисточниками и не являющееся, строго говоря, его собственным изобретением, — объясняет, чем именно эта сказка так привлекла поэта, — ведь рифмующее зеркало идеально вписывается в демонстрацию тесной связи зеркал с поэтическим искусством в других его произведениях. Волшебное свойство этого зеркала обнаруживать квинтэссенцию красоты и правды, даже выходя за рамки непосредственного физического окружения и требований того, кто его вопрошает, напоминает о роли поэта. Зеркало царицы сочетает в себе отражающую (миметическую) и провидческую (творческую) функции искусства, таким образом избегая традиционной опасности мимесиса — ловушки внешнего, поверхностного — и прозревая к тому же красоте души. Здесь не стоит проблема внешней схожести, нет уклонения от истинности, не надо скашивать взгляд; это зеркало видит и говорит глубинную правду напрямую, такой, какая она есть. Это магическое зеркало — наряду с его аналогом, хрустальным гробом, который хранит в себе уже отравленную царевну, — служит достойной кульминацией и разрешением постоянно развиваемого Пушкиным зеркального и лежащего в его основе «страха отражения».

³⁵ Пушкин набросал общую канву этой сказки, вместе с шестью другими, в конце 1824 года в Михайловском; сказки рассказала ему няня Арина Родионовна.

³⁶ Момент изгнания царевны из дворца вечером накануне празднования помолвки, непосредственно перед свадьбой, также сильно напоминает сюжет «Руслана и Людмилы».

Глава 4

Сквозь тусклое стекло: двойничество и поэтический автопортрет в «Цыганах» Пушкина¹

Один из них — двойник иль дух другого.
А эти два? Кто человек из них,
Кто призрак? Как сказать мы это можем?
Уильям Шекспир. Комедия ошибок²

Моцарт и Сальери. Ленский и Онегин. Дмитрий Самозванец и Борис Годунов. Евгений и царь Петр. Дон Жуан и Командор. Молодой граф и Сильвио. Пугачев и Петя Гринев. Итальянский импровизатор и поэт-денди Чарский... Даже при поверхностном чтении нельзя не заметить, как часто в повествовательных и драматических произведениях Пушкина встречаются парные мужские персонажи, или двойники, которые, будучи не в ладу друг с другом, странным образом друг от друга зависят³. Эта особенность творческого воображения Пушкина время от времени попадает в поле зрения исследователей; в данной главе я намерена, основываясь на уже имеющихся научных представлениях,

¹ Through a Glass Darkly: Doubling and Poetic Self-Image in Pushkin's "The Gypsies" // The Russian Review. Vol. 68. № 3. 2009. P. 451-476.

² Перевод А. Некора. — *Примеч. ред.*

³ Простоты ради я буду использовать термин «повествовательные» для обозначения текстов всех нелирических, сюжетных жанров, независимо от того, написаны они в стихотворной, прозаической или драматической форме. В центре главы двойники-мужчины, притом что женские пары двойников также играют важную роль в творчестве Пушкина.

рассмотреть первостепенную важность двойников для поэтического мышления Пушкина. Материалом анализа служит поэма «Цыганы» (1824) — произведение, которое, как может показаться на первый взгляд, не содержит темы двойничества [IV: 151–69]. Но наличие двойников может быть выявлено и в этом тексте, что подтверждает мою гипотезу о данном приеме как важной составляющей поэтической фантазии Пушкина и о его глубинной связи с творческими устремлениями и тревогами поэта. По сути, это часть его поэтического автопортрета, фрагментарно и в общих чертах присутствующего во всех его сочинениях. Персонажи-двойники в «Цыганах», по-видимому, призваны помочь автору прояснить для самого себя философские и поэтические дилеммы его собственного личного мифа; к тому же наличие в поэме этого приема проливает новый свет на ряд спорных моментов в интерпретации этого произведения⁴.

Прежде чем приступить к анализу «Цыган», следует обратиться к трактовкам двойников, уже имеющимся в научной литературе о Пушкине. Слова «двойной» и «двойник» порой встречаются в пушкинистике, однако их значение не всегда четко определено. Так, некоторые исследователи подчеркивают двойственную природу лирического героя в стихотворениях Пушкина. В. Эрлих, к примеру, рассматривает «двойной образ» лирического «я» в таком метапоэтическом тексте, как «Поэт» (1827). Согласно Эрлиху, герой Пушкина попеременно склоняется то к отстраненности и замкнутости частной жизни, то к социальной ангажированности и активности. Причина же этой раздвоенности в том, что личная свобода в эпоху Пушкина становилась все

⁴ Мой подход во многом близок подходу И. А. Кутика [Kutik 2005], однако я бы хотела выйти за рамки простой констатации того, что именно личные причины побуждают писателя написать то, что он написал, и так, как он это написал. Кутик полагает, что процесс «персонального экзорцизма», закодированный порой в литературных текстах, «намеренно скрыт от читателя и очевиден лишь для того, кто его совершает, то есть для автора» [Kutik 2005: 3]; я же утверждаю, что восприимчивый, сведущий и внимательный читатель в состоянии заметить личные мотивы, лежащие в основе того или иного произведения, что способствует более глубокому и точному пониманию текста.

более шаткой по мере того, как «демонстративная гибкость на-полеоновской эпохи уступала место незыблемой стабильности Европы времен Священного союза» [Erlich 1964: 34]. Сходным путем идет Б. М. Гаспаров в работе о влиянии Данте на творчество Пушкина. Гаспаров предпринимает беглый, но при этом убедительный анализ пушкинского двойственного представления о поэте как носителе одновременно и демонического, и святого начала. Отражением этой двойственности становится повторяющийся мотив встречи живого поэта и поэтической тени в пещине [Гаспаров 1983]⁵.

Другие исследователи обращают внимание не столько на двойственность пушкинского лирического героя, сколько на похожие на двойников пары персонажей в повествовательных произведениях Пушкина; среди работ на эту тему особого внимания заслуживает подробный анализ удвоения персонажей в «Пиковой даме» Р. Айзлвуда [Aizlewood 2003: 89–102]⁶. Р. Грегг убедительно показал присутствие в пушкинских повествовательных текстах устойчивой мифологемы: неотесанный «темный брат» и цивилизованный «светлый брат» обречены вновь и вновь сталкиваться друг с другом. Впрочем, в этой гипотезе на первый план выходят скорее социальные и политические, нежели духовные и художественные аспекты творчества Пушкина: Грегг связывает пушкинский вариант притчи о братоубийстве с тем, что сам поэт разрывается между консервативной верностью высшему свету и русским аристократическим корням, с одной стороны, и африканским наследием и культурой романтического бунта — с другой [Gregg 1989: 547–557].

При том что мотив двойничества в творчестве Пушкина явно не остался без внимания, исследователи нечасто объединяли два

⁵ Многие идеи этой статьи, уже в отрыве от Данте, были развиты в дальнейших работах Гаспарова (см., например, [Gasparov 1985: 124–153]), а также в глубоко аргументированной монографии [Гаспаров 1999].

⁶ Для Айзлвуда двойственность личности Германна и все многообразие персонажей-двойников, населяющих «Пиковую даму», обусловлены, во-первых, карточной игрой «фараон» (игра на совпадение), которая лежит в основании фавулы, во-вторых, открытой композицией повести.

описанных выше подхода: вымышленные персонажи-двойники, населяющие повествовательные произведения Пушкина, лишь изредка увязывались с его собственными поэтическими интересами и образом его поэтического «я» в лирике. Одно из исключений — замечание А. А. Ахматовой в статье ««Каменный гость» Пушкина» (1958) о том, что эта маленькая трагедия содержит в себе «драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта» [Ахматова 6: 117]. Л. С. Осповат с большой проницательностью развивает догадку Ахматовой, утверждая, что именно «разделив» себя в «Каменном госте» между двумя персонажами, Дон Гуаном и Командором, Пушкин находит оригинальный способ вплести в текст вопросы, жизненно важные для его собственного духовного и художественного развития: «[Он] драматически воплощал внутренние борения своего духа, ставил вопросы, выраставшие перед ним по мере осмысления своей творческой биографии, в процессе переоценки прежних и поиска новых этических ориентиров» [Осповат 1995: 26]. В трактовке Осповата финал пьесы в результате остается принципиально открытым: оба двойника-соперника одновременно проваливаются в ад, а автор не выносит никакого конечного суждения — это неизбежное умолчание показывает, что творчество Пушкина не делится на завершенные этапы: все, что он пишет в настоящем, содержит в себе зерна будущего. М. Гринлиф в своей трактовке пушкинского постоянного лирического автопортретирования идет еще дальше: по ее мнению, Пушкин рисует собственное «я» исключительно несводимыми воедино фрагментами; рассматривая беллетризованные «автопортреты» Пушкина в произведениях разных жанров как дискретные «феноменологические ипостаси», она имплицитно приходит к признанию литературного двойника (хотя не использует сам термин) первостепенным средством самовопрошания, самовыражения и самоопределения⁷.

Тем не менее трактовки Ахматовой, Осповата и Гринлиф, скорее, исключение; в целом исследователи всячески избегают

⁷ См., в частности, послесловие к [Greenleaf 1994: 343–348].

рассмотрения двойников в художественных текстах Пушкина как воплощения его собственных поэтических и личных сомнений. Подобное нежелание изучать автобиографическое значение пушкинских двойников можно объяснить как минимум тремя разными причинами. Во-первых, традиционное представление, что в конце 1820-х и в 1830-е Пушкин осуществлял переход от поэзии к прозе или же следовал по пути от романтизма к реализму, предполагает радикальный разрыв между лирическими и повествовательными жанрами. Такой подход в основе своей подразумевает противопоставление медитативного, умозрительного, субъективного взгляда, характерного для лирики, и беллетризирующей, основанной на сюжете и характерах повествовательности. Справедливости ради следует отметить, что ряд исследователей отрицает наличие дистанции между пушкинской поэзией и прозой. П. Дебрецени, например, считает, что пушкинская «проза не может быть оценена по достоинству в отрыве от его поэзии» [Дебрецени 1996: 6], а Б. М. Эйхенбаум отмечает, что для последующих русских писателей «проза развивается на развалинах стиха, тогда как у Пушкина она рождается еще из самого стиха, из уравновешенности всех его элементов» [Эйхенбаум 1969: 32]⁸. При этом даже исследователи, рассматривающие общие для поэтических и прозаических жанров характеристики творчества Пушкина, как правило, ограничиваются выявлением в прозе структурных и стилистических особенностей, свойственных также лирике, игнорируя общую для всех жанров мифопоэтическую подоплеку⁹.

⁸ Несмотря на то что Эйхенбаум пишет о поэтической основе прозы Пушкина, в другом месте статьи он тем не менее утверждает, что к 1830-м годам «лирическое творчество Пушкина ослабевает» по мере того, как поэт обретает интерес к новым сюжетным структурам, не нуждающимся в стихе; на примере цитат из А. де Мюссе Эйхенбаум пытается продемонстрировать, что поэзия и проза — явления «почти противоположные и враждебные друг другу» [Эйхенбаум 1969: 26–27].

⁹ Это в равной степени относится и к работе Дебрецени, и к книге В. Шмида «Проза Пушкина в поэтическом прочтении. "Повести Белкина"» [Шмид 1996], и к его же статье «Нарратология Пушкина» [Шмид 2001: 300–317].

Вторая причина, по которой литературных двойников у Пушкина обычно не относят к категории «автопортретов», заключается в том, что почти все исследователи единодушно отрицают наличие «гипотетической системы... внутреннего, духовного поведения Пушкина — личности» [Томашевский 1990: 66], а следовательно, и какого-либо систематизированного духовного или личного содержания пушкинских текстов. Одно из самых заметных исключений — недавние и, на мой взгляд, необоснованные попытки пересмотреть творческий путь Пушкина как постепенный приход к истовой христианской вере. С другой стороны, большинство пушкинистов — вероятно, под косвенным влиянием знаменитой речи Достоевского о Пушкине — рассматривали поэта как протегического гения, бесконечно разнообразного, вечно ускользающего от окончательной оценки¹⁰. Теоретические обоснования отказа видеть в разнообразных произведениях

В последней, в частности, Шмид заключает: «Напряжение нарративов Пушкина основывается не столько на мировоззренческих проблемах, вопросах человеческого существования или идеологических конфликтах, сколько на столкновении литературных стилей и моделей. Глубина Пушкина скрыта на поверхности текста, осуществляясь в напряженном содействии стилей, языков и жанров» [Шмид 2001: 316]. Книга Гринлиф, в свою очередь, является примечательным отступлением от этой тенденции пушкинистов не замечать личности автора и психологической глубины в пушкинских повествовательных произведениях; исследовательница ясно показывает, что даже в таких произведениях, как «Капитанская дочка», Пушкин продолжает лирическое «транслирование» собственной внутренней «психодрамы» [Greenleaf 1994: 340–342].

¹⁰ Именно Достоевский во многом несет ответственность за представление, будто «характернейшая и не встречаемая кроме него нигде и ни у кого черта художественного гения [Пушкина] — способность всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения» [Достоевский 1982: 131]. Слова Достоевского дали толчок к соответствующим заявлениям самых разных литературоведов: «Каждый пушкинский образ столь гибок и многозначен и проявляет столь удивительные ассимилятивные свойства, что легко согласуется с самыми разнообразными контекстами» [Якобсон 1987: 222]; «Пустота — содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон, его бы не было, как не бывает огня без воздуха, вдоха без выдоха» [Терц 1989: 72], и даже: «Сатанинские зигзаги Пушкина были единственным постоянным качеством ни в чем не стойкого гения» [Мадорский 1998: 7].

Пушкина собственно Пушкина, внутреннего, глубинного и личностного, колеблются в диапазоне от самого жесткого марксистского («Пушкин переходит от субъективно-лирического восприятия действительности к восприятию объективно-драматическому» [Благой 1950: 362]) до постмодернистского («пушкинские тексты... громогласно выступают против идеи о существовании объективно “правдивых” и, следовательно, авторитетных повествований» [Sandler 1989: 12]). Исходя из понимания поэтической личности и поэтической речи Пушкина как чего-то бесконечно изменчивого, исследователи с объяснимым подозрением относятся к попыткам выявить в его творчестве какую-либо системность либо увидеть в текстах четкое выражение его убеждений. Напротив, демонстрируемые в произведениях взгляды и идеи воспринимаются скорее как череда лукавых масок, которые поэт примеряет в отсутствие устойчивой идентичности. Так, в ряде исследований повествовательных произведений Пушкина, например в выдающейся работе У. М. Тодда III, нарративная техника поэта представлена как противоположность непосредственному лирическому импульсу¹¹.

Третье объяснение невнимания исследователей к поэтическим проблемам, нашедшим воплощение в создании Пушкиным персонажей-двойников, заключается в том, что используемые им при этом приемы и средства, как и во многих других случаях, оказываются неожиданными и новаторскими, можно сказать

¹¹ Тодд помещает роман «Евгений Онегин» в сложный социальный, институциональный и идеологический контекст эпохи, обходя стороной лирические аспекты романа и подчеркивая его изобретательное заигрывание с искусственностью поведения: «...участие в светском водовороте требовало от светского человека значительной приспособляемости и широкого диапазона ролей. От членов светского общества ожидался не только многообразный выбор костюмов, качеств, личностных характеристик и стилей языка на разные случаи жизни, от них требовалось также, чтобы они подстраивали и разговоры, и письма к характеру собеседника или корреспондента. <...> Потенциальная способность этой нормы поведения вдохновлять людей на обман скоро сделалась важнейшим источником литературных сюжетов» [Тодд 1996: 42]. См. также [Вольперт 1998] — в данной работе автор исследует творческую игру Пушкина с французскими литературными моделями.

уникальными. В результате критики попросту не замечают присутствия у него двойников и видят их только в тех случаях, когда они служат базовым элементом структуры произведения. Для теории литературы двойники — явление исключительно выдуманного, фиктивного мира: двойники дублируют друг друга, но едва ли могут иметь внешнюю, биографическую связь с самим автором — и уж тем более не имеют над ним устрашающей или исцеляющей власти. Соответственно, в художественной литературе XIX века изучались два основных типа двойников. Собственно двойник — он же «второе я», «альтер эго» или «допельгангер» — определяется как сверхъестественный, мистический феномен, «отдельное, обособленное существо, воспринимаемое органами чувств (по меньшей мере *некоторыми* из них), [которое] связано с оригиналом зависимостью»¹² [Herdman 1991: 14]. «Квазидвойники», с другой стороны, — это пары независимо существующих, дополняющих друг друга персонажей, чьи судьбы и характеры неразрывно переплетены [Там же]¹³. Р. Тиммс

¹² Хердман далее объясняет, что эта «зависимость» не подразумевает подчиненности, ведь «двойник часто начинает господствовать над субъектом, контролировать его и присваивать себе его функции; однако, поскольку он является двойником, сам факт его существования обосновывается тем, что он возникает только в отношении к оригиналу» [Herdman 1991: 14]. Р. Тиммс дает определение двойника в несколько иных терминах: двойник — это «проекция бессознательного, а следовательно, латентного второго “я”, приобретающая чувственно воспринимаемую форму физического “допельгангера”» [Tumms 1949: 35]. Истинный допельгангер впервые появляется как художественный прием в текстах немецких романтиков, в особенности у Жан-Поля (И. П. Рихтера) и Э. Т. А. Гофмана; жуткий двойник, преследующий Голядкина в «Двойнике» Достоевского, и нос майора Ковалева в повести Гоголя «Нос» — яркие примеры таких двойников. Среди важнейших работ о литературных двойниках также [Ранк 2017; Kerpler 1972; Hallam 1981; Miller 1985; Coates 1988].

¹³ По мнению Хердмана, подобные сопряжения «предполагают разделенные элементы идеального целого» [Herdman 1991: 13]. Много примеров находим у Достоевского: Раскольников и Свидригайлов, Мышкин и Рогожин, Иван и Смердяков (да и Хердман заимствует термин «квазидвойник» из фундаментального труда Дж. Франка о Достоевском). Если истинных двойников можно представить как зеркальные отражения друг друга, то квазидвойни-

в своей фундаментальной работе о литературных двойниках видит в истинном двойнике продукт удвоения, тогда как «квазидвойник» — результат разделения¹⁴.

Совершенно очевидно, что пушкинский способ создания двойников сложен уже тем, что его двойников не всегда можно однозначно отнести к одному из двух описанных выше типов: так, в «Медном всаднике» ожившая бронзовая статуя может восприниматься как допельгангер для Петра I и Евгения, и в то же время по отношению друг к другу Петр и Евгений составляют пару квазидвойников. Однако в настоящей главе я бы хотела перейти на следующий уровень сложности и предположить, что вымышленные двойники Пушкина (которых иногда уместнее было бы называть «множественниками») на деле даже не полностью вымышлены; невозможно должным образом понять их взаимоотношения, если не учитывать их взаимоотношения со своим создателем. Само их существование пронизано пушкинским представлением об этических требованиях, которые предъявляет поэту его призвание. Иными словами, Пушкин сочетает оба названных Тиммсом способа создания двойников и в то же время идет дальше, чем это представляют себе Тиммс и другие исследователи концепции литературного двойника: его двойники одновременно удваивают и разделяют сложный «оригинал», который находится не *внутри* текста, но *за* его границами: этот оригинал — поэтический образ самого Пушкина. Таким образом, возвращаясь к предыдущему примеру, Евгений, Петр и карающий Медный всадник — не только двойники друг друга внутри художественного текста, но еще и двойники автора со

ки — это, скорее, «сцепленные фрагменты состоящей из двух частей головоломки-мозаики, противоположность и взаимодополняемость которых подразумевают разделенное или разорванное единство» [Там же: 15].

¹⁴ Тиммс [Tumms 1949: 21] приводит интересный и содержательный обзор исторического развития литературного двойника. С точки зрения исследователя, появление данного приема связано с такими разнородными явлениями, как примитивная вера в тень-призрак, который возникает в момент, предшествующий смерти; раннехристианская вера в то, что вместо Иисуса на кресте был распят его фантом; а также вера месмеристов в «спящую душу», сознание которой отделено от сознательной, бодрствующей души.

всеми сопутствующими неудобствами и опасностями, присущими подобным отношениям за пределами текста¹⁵.

Приведенные аргументы, таким образом, опровергают утверждение, будто обращение Пушкина к повествовательным жанрам знаменует собой его отход от поэзии или от прежних попыток поэтического самоопределения; напротив, какие бы темы ни лежали на поверхности его нарративных текстов, под ними всегда скрыто стремление — даже навязчивая идея — обозначить себя как *поэта*. Более того, мое понимание пушкинских двойников ставит под сомнение широко распространенное убеждение, будто внутренний, самый «пушкинский» Пушкин принципиально непостижим вследствие его постоянно смещающихся точек зрения и кажущегося отсутствия в собственных текстах. На мой взгляд, вымышленные персонажи, порожденные этими смещающимися точками зрения, собственно, и есть двойники Пушкина, и, будучи распознанными как авторские самопроекции сродни лирическим героям, — пусть сконструированные, искусственные, опосредованные, — они позволяют заглянуть в самую глубину главных мифопоэтических интересов поэта. Уточню для ясности: важно не столько то, что каждый вымышленный пер-

¹⁵ Следует уточнить, что в контексте моего исследования такие слова, как «автор», «Пушкин» и «поэт», нужно считать синонимичными понятиям «имплицитный автор», «поэтический образ самого себя у Пушкина», «поэтическое “я” Пушкина» и т. д. Иными словами, подобные термины относятся к сконструированной идентичности поэта, к самоопределению Пушкина как в рамках всего его творчества, так и внутри отдельных текстов и жанров. Эта идентичность может совпадать или не совпадать с биографической, исторической сущностью Пушкина-человека (хотя, безусловно, некоторое соответствие между сконструированным и «реальным» я неизбежно). В последние годы ученые уделяли много внимания тому, как литераторы и нелитераторы воспринимают, интерпретируют, присваивают или преобразуют пушкинский поэтический образ. См., например, краткий обзор В. Терраса [Terras 1983: 299–316]; В. Слейтер придает этой теме современный поворот в [Slater 1999: 407–427]. История апроприации Пушкина (особенно в творчестве русских писателей — А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, А. Г. Битова и А. Д. Синаевского) обстоятельно рассмотрена в работе С. Сандлер [Sandler 2004]. Но и в этих, и в других работах уделяется мало внимания тому, как Пушкин сам формирует собственный поэтический образ.

сонаж проливает свет на своего создателя, важна, скорее, постоянная потребность Пушкина создавать таких персонажей в разные периоды творчества и в самых разнообразных жанрах. Важна инвариантность (и вариативность) сюжетов и идеологических схем, в которые он встраивал этих персонажей, — все это позволяет понять, каким он на самом деле был как художник в глубочайшем смысле этого слова¹⁶. Таким образом, своими аргументами я пытаюсь сократить привычный разрыв между романтическим и постмодернистским подходами к Пушкину: я нахожу романтическое «единство поведения» [Лотман 1975: 33] или, скорее, единство пушкинской поэтической личности и психики именно во множественности авторских двойников, которых он вводит в бесконечно вариативные миры, созданные его творческим воображением¹⁷. Иными словами, Пушкин может, согласно знаменитой классификации И. Берлина, выглядеть бесспорной лисой, однако при ближайшем рассмотрении оказывается замаскированным ежом¹⁸. Иначе говоря, под полифонией разнообразных пушкинских героев скрывается приглушенный, потайной объединяющий монологизм — за множеством вымышленных персонажей стоит один всесильный лирический герой, который, подобно кукловоду, заставляет плясать собственных двойников.

¹⁶ Данная стратегия совпадает со стратегией Д. Бетеа, который предостерегает от искушения «выводить историческую личность из искусственно сконструированного голоса» при толковании пушкинской поэзии, однако оставляет открытой возможность «приблизиться к мифопоэтическому сознанию Пушкина», сопоставляя «пушкинские отсылки к конкретному мифу (или к ряду взаимосвязанных мифов), которые обнаруживаются в пределах одного и того же периода, но в разных “речевых зонах”» [Бетеа 2001: 208].

¹⁷ Похожим образом Гринлиф ставит в заслугу Л. Я. Гинзбург то, что она заметила «контраст между авторской гетерогенностью Пушкина и привязанностью романтиков к единственному “лирическому герою”, автобиографическому голосу поэтического “я”, которое охватывает все творчество автора» [Greenleaf 1994: 4].

¹⁸ Отсылка к известному эссе И. Берлина «Еж и лиса», которой автор делит людей на «ежей» и «лис», исходя из древнегреческой притчи: лиса знает много разного, а еж знает что-то одно, но очень важное. — *Примеч. ред.*

«Кукловод» Пушкин подобен естествоиспытателю; тщательность, с которой он создает множество двойников, варьируя одно из качеств или их набор, напоминает научный эксперимент, где разнородные персонажи служат контрольными образцами в поиске ускользающего, таинственного внутреннего «ядра» его поэтического существа. Действительно, вполне можно представить, что Пушкин, воспитанный в духе Просвещения, проводил такие «эксперименты» сознательно и намеренно и что как поэтические, так и научные опыты были в его понимании равным образом призваны отыскать основополагающие истины о человеческой личности и судьбе. В самом деле — и тексты его пестрят замечаниями о близости художественного и научного поиска. В «Моцарте и Сальери», к примеру, Сальери поверяет гармонию своей музыки надежной алгеброй:

...Поверил
я алгеброй гармонию. Тогда
уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.

И хотя художественный талант Сальери может оцениваться ниже, чем гений Моцарта, сам он выражает здесь мысли своего создателя, который пишет в «Возражении на статью Кюхельбекера в “Мнемозине”» (1825–1826) о сходстве поэтического и математического постижения мира: «Вдохновение — есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следовательно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии» [VIII: 29]. Сходным образом в последней части неоконченной статьи «Опровержение на критики» Пушкин указывает на подлинную солидарность между писателями и учеными: и тем и другим судьбой предназначено идти в авангарде человеческого знания, обрекая себя на большой риск¹⁹. Косвенной демонстра-

¹⁹ «Таким образом дружина ученых и писателей... всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности» [VII: 137].

цией серьезного интереса Пушкина к естественным наукам отчасти служит наличие в его библиотеке книг по астрономии, топографии, статистике и медицине [Кишкин 1999: 65]. А более явное подтверждение его знакомства с научными методами можно найти в неоконченном стихотворении 1829 (?) года:

О, сколько нам открытий чудных
Готовят просвещенья дух,
И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг,
И случай, бог изобретатель [III: 153].

В этом фрагменте поэтическое вдохновение неотличимо от научного озарения. Поэт, ищущий идеальную строку или рифму, — близнец ученого, погруженного в разгадывание тайн природы: оба придерживаются тщательно разработанной и давно выверенной системы экспериментов.

Но в чем же состоит главная поэтическая тайна, толкающая Пушкина на экспериментирование с вымышленными двойниками в повествовательных жанрах? Свой анализ «Цыган» я бы хотела начать с предположения, что это произведение — как многие и, возможно, вообще все художественные тексты Пушкина — порождено внутренней тревогой, связанной с самоидентификацией, и представляет собой попытку дать возможные ответы на вопрос: *что делает меня поэтом и что отличает меня от других людей, которые поэтами не являются?* Этот вопрос, в свою очередь, можно связать с калейдоскопом этических вопросов, прослеживаемых во всем пушкинском творчестве. Какие реальные опасности грозят тому, кто выбрал путь поэта? Где пролегает граница между словами и делами, писательством и жизнью? В чем ответственность поэта перед своим талантом и в какой мере талант определяет его человеческую личность? Обязательно ли возвышение поэта над другими делает его также *ничтожней* прочих (ср. «Поэт»)? Где начинается и кончается долг поэта сочинять свободно, не думая о последствиях, в условиях несвободного общества, где сама мысль о свободной художественной речи приравнивается к преступлению? В какой степени

искусство способно изменить диктат судьбы, общества или политической власти? Совокупность этих вопросов наряду с ответами, которые Пушкин имплицитно на них дает, составляет, как мы увидим, некое подобие этического автопортрета. Действительно, вопросы, связанные с морально-этической стороной поэтического призвания, на самом деле изрядно занимали Пушкина и его поэтических соратников в период написания «Цыган»; вот лишь одна тому иллюстрация: в ноябре 1824 года В. А. Жуковский укоризненно напоминает Пушкину о необходимости следовать своему поэтическому предназначению: «...ты более нежели кто-нибудь можешь и обязан иметь нравственное достоинство. Ты рожден быть великим поэтом; будь же этого достоин. В этой фразе вся твоя мораль, все твое возможное счастье и все вознаграждения» [Жуковский 2014: 611]²⁰.

Наиболее релевантной для данного анализа теоретической позицией представляется концепция М. М. Бахтина, который соотносит искусство с реальной жизнью, а художественное двойничество — с карнавальным смехом и пародией. Как утверждает Бахтин, «пародирование — это создание *развенчивающего двойника*, это тот же “мир наизнанку”... Все имеет свою пародию, то есть свой смеховой аспект, ибо все возрождается и обновляется через смерть» [Бахтин 2002: 143]. Бахтинское понятие «развенчивающего двойника», который при этом очищает, обновляет первичное *я*, действующее в реальном мире, и отпускает ему

²⁰ Более ранние исследования, рассматривающие этический компонент произведений Пушкина и русской литературы в более широком смысле, как правило, представляют эти произведения как некую беспроblemную нравственную силу добра, действующего в обход аморального давления со стороны политического режима и цензуры. См., например, работу Дж. Гутше [Gutsche 1986], особенно главу, посвященную «Медному всаднику», где в заключении автор пишет: «Для нынешних поколений поэма служит мощным выражением бессилия и боли, которые испытывает жертва безразличия и насилия со стороны государства. Косвенным образом она подтверждает милосердие, понимание и ответственность» [Gutsche 1986: 42]. Относительно этики и литературы — по большей части вне русского контекста — см. [Gardner 1978; Scheick 1990; Rainsford 1997; Tomarken 2002]. Применительно к настоящему анализу см. также [Kwame 2005].

вину, пожалуй, ближе всего к тому, что делает Пушкин в своих мифопоэтических повествованиях о двойниках, — притом что интенция Пушкина, по крайней мере в «Цыганах», предполагает скорее катарсис, чем пародию, да и биографические обстоятельства, которыми было вдохновлено это произведение, характеризуются лиминальностью кризиса, а не карнавала²¹. Далее, пользуясь терминологией Бахтина, я намереваюсь показать, что в «Цыганах» Пушкин осуществляет творческое исследование этики поэтического призвания, задействовав для этого образ очищающего, освобождающего, вызывающего катарсис «развенчивающего двойника» (Алеко) и его квазидвойников (в первую очередь, старого цыгана). Предоставив этим двойникам — из них каждый, как мы увидим, в определенной степени является копией подразумеваемого автора — продираться сквозь творчески искаженные и замаскированные («карнавальные», в некотором смысле пародийные, хотя и без юмористической интенции, с которой обычно ассоциируются эти термины) версии собственных философских и этических дилемм, Пушкин, таким образом, ведет наблюдение за собственной своей тоской по творческому избавлению от жизненных невзгод и одновременно очерчивает сферу собственной ответственности и судьбы как поэта (именно русского поэта).

Исследователи «Цыган» часто указывали на явное сходство Алеко с автором поэмы, хотя слово «двойник» в этой связи использовалось редко²². Д. Д. Благой, среди прочих, отмечает, что

²¹ «Цыганы» были написаны в последние месяцы пребывания Пушкина в Одессе и в невеселые, полные горечи первые месяцы скоропалительной ссылки на север, в Михайловское; ограничение личной свободы, ревность и страх перед женским непостоянством становятся взаимосвязанными темами этого произведения. Мотивы *ревности* и *несвободы*, казалось бы, совсем разные, оказываются в поэме, по сути, синонимичными.

²² Исключение находим у Грегга [Gregg 1989: 548] — он называет Алеко «героическим двойником» Пушкина, но не рассматривает возможных следствий этого соотношения. Единственный известный случай, когда двойничество в «Цыганах» обсуждается как таковое, — это блестящая статья Л. С. Флейшмана [Флейшман 2006]. Оценка Флейшманом структуры персонажей в «Цыганах» совпадает с моей собственной: «Всех — кроме (наименованных)

имя «Алеко» — это вариант «Александра» и общность имен позволяет сделать вывод, что данная поэма более, чем все предыдущие опыты Пушкина в этом жанре, обусловлена личным опытом и впечатлениями поэта; Благой также косвенно связывает «дальнюю звезду», которая «порой влекла [Алеко] своей волшебною красой», с поэтическими устремлениями Пушкина и предполагает, что подобные автобиографические аллюзии придают тексту лирическую тональность. Тем не менее, в отличие от более ранней поэмы Пушкина «Кавказский пленник», которая, по мнению Благого, страдает чрезмерной субъективностью, «Цыганы» видятся ему переходным текстом, тяготеющим к более объективно-драматической трактовке внешней реальности (в этом смысле поэма служит критикой байронизма); согласно марксистской формулировке Благого, Алеко балансирует на грани между личным и типовым [Благой 1950: 319–320]²³. Собственно, многие исследователи видят в Алеко переходную фигу-

женских — персонажей можно рассматривать как сюжетные вариации центрального — Алеко; все они даны по отношению к центральному персонажу как его неполные двойники, и ситуации и характеристики, приписываемые в тексте Алеко, апробированы параллельно (с вариациями) в приложении к его дублерам» [Флейшман 2006: 41]. Однако в своем анализе Флейшман останавливается на границе текста и, следовательно, не рассматривает самого Алеко как двойника автора. Более того, Флейшман рассматривает населяющих «Цыган» двойников лишь как еще один структурный элемент, который Пушкин варьирует в рамках сложной языковой архитектуры поэмы: «Весь текст организован таким образом, что *любая* входящая в него единица может принять (в зависимости от данного вербального окружения) статус ключевой... Достигается это варьированным повторением данной единицы и чередованием ее синтагматических валентностей-гнезд...» [Флейшман 2006: 44]. При таком структурно-лингвистическом подходе к двойникам в поэме Флейшман не обращается к их этическим или психолого-поэтическим (то есть внетекстовым) функциям, которые составляют мой интерес в данной работе.

²³ См. также [Благой 1950: 326–327, 362]. Томашевский аналогичным образом утверждает, что в «Цыганах» Пушкин свергает с пьедестала байронического героя [Томашевский 1956]. Также интересно отметить, что Благой здесь использует слово «типовой», однако в издании своей книги 1967 года, которое существенно отличается от версии 1950 года, и далее везде использует в этой дихотомии слово «типический».

ру и разорванную личность. С. Г. Бочаров, к примеру, воспринимает его как человека, раздираемого внутренним противоречием между жадной свободой и собственной неволей [Бочаров 1974: 11], тогда как Дж. Бейли полагает, что в нем нашел воплощение конфликт между эстетическими предпочтениями классицистов и романтиков; он романтик, но отчужденный от читателя, эмоционально непроницаемый: нам недоступна его психология и мотивы многих его поступков, так как он описывается скорее в классическом стиле. Это сигнализирует о столкновении в поэме приемов мелодрамы и сухого описания человеческих эмоций [Bailey 1971: 91, 94–96].

Все эти оценки Алеко как персонажа диалектического, противоречивого, одновременно субъективного и объективного, лиричного и отчужденного, свободного и несвободного, указывают на то, что исследователи в глубине души понимают: в «Цыганах», одном из своих первых повествовательных произведений, Пушкин создал отстраненную, затемненную проекцию самого себя. Пушкинский гений часто сравнивают с шекспировским — в том смысле, что его персонажи полностью объективированы, никак не связаны с личностью и проблемами автора и действуют в своей собственной, независимой реальности²⁴. Но антибайроническая суть Алеко состоит не в том, что Алеко далек от своего создателя, но, напротив, в его неудобной близости к Александру Сергеевичу. Об этом свидетельствует и критика, которой Пушкин несколько позже (в 1827 году) подвергает драматургические приемы Байрона: английский поэт, писал Пушкин, «каждому действующему лицу раздал по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных» [VII: 37]. Эти слова подразумевают, что художественная

²⁴ П. Барта, к примеру, основывая свои утверждения на странном уподоблении драматического метода Шекспира доктрине Р. Барта о «смерти автора», заявляет, что цель Пушкина в повествовательных текстах — «утопить авторский голос», изобрести «совершенно безликого рассказчика, лишённого идеологии, и текст, свободный от авторского голоса» [Barta 1988: 62, 55].

сила повествовательного произведения поэта определяется силой характера главного героя, а герой производит наибольшее впечатление тогда, когда остается цельным, нераздробленным альтер эго или «призраком» своего создателя, как у Байрона в лирических текстах в отличие от драматических.

Если признать, что самопроекция служит неотъемлемой частью творчества Пушкина, то нельзя игнорировать личностные и биографические параллели между Пушкиным и Алеко. Подобно самому поэту, Алеко скрывается от закона, избегает удушающей глупости высшего общества, пребывает в изгнании в Бессарабии и ищет личной свободы (ср. стихотворение «К Чаадаеву»: обещанная в нем «звезда пленительного счастья» [I: 307] предвосхищает «волшебной славы... дальнюю звезду», манящую Алеко). Конкретные обстоятельства изгнания Алеко остаются непроясненными. «Его преследовал закон», объясняет отцу Земфира; рассказчик называет его «изгнанник перелетный» и сравнивает с беззаботной птичкой, свободной лететь, куда она пожелает, подчиняясь одной только Божьей воле; сам Алеко описывает свое пребывание на Юге как «добровольное изгнание», сознательный побег из «неволи душных городов». Это сопоставимо с тем, как Пушкин в разных текстах объясняет собственную ссылку намеренным побегом: ср., например, восклицание «Я вас бежал, отечески края» в элегии «Погасло дневное светило...» и именование себя «изгнанником самовольным» в стихотворении «К Овидию» (1821) [II: 7–8, 62–64]. Эта намеренная двусмысленность оставляет открытым вопрос о прошлом Алеко (кто он — убийца или мелкий преступник? политический ссыльный? нарушитель закона о цензуре? просто искатель приключений?) и одновременно указывает на более общие дихотомии, составляющие этическую подоплеку текста: где граница между свободой и несвободой, свободной волей и фатумом? Каковы границы и масштабы личной ответственности человека за его действия в прошлом? Двойственность характера Алеко отражает глубокое внутреннее переживание Пушкиным его собственного положения, в котором одинаково важную роль играют вынужденная несвобода (наказание в виде политической ссылки, от которой нельзя отказаться

ся²⁵) и свободный выбор (возможность заигрывать с опасностью как в жизни, так и в текстах, написанных непосредственно перед ссылкой и позднее, в Одессе²⁶). Более того, свободная жизнь бессарабских цыган, к которой Пушкин, по легенде, приобщился сам летом 1821 года, влюбившись в цыганку по имени Земфира и проведя в таборе около месяца, — неожиданно накладывается на несвободу русского ссыльного, и это еще сильнее подчеркивает невозможность каких-либо однозначных ответов (см. [Cooke 1992: 100–102])²⁷.

Сходство между Алеко и его создателем распространяется и на сферу поэтического. У Пушкина и Алеко одинаковые эстетические предпочтения, их влекут к цыганам одни и те же пристрастия: Алеко «любит... упоенье вечной лени, / И бедный звучный их язык». Пушкин любил представлять себя богемным бездельником, который пишет свои лучшие стихи, валяясь в постели: *лень* — постоянный мотив в его лирических автопортретах, она тесно связана с поэтическим вдохновением. Как, например, в стихотворении «К моей чернильнице» (1821), где чернильница — темный источник льющихся строк — сопоставима с музыкой: «Тебя я посвятил / Занятиям досуга / И с ленью примирил: / Она

²⁵ См., например, сетования Пушкина в послании «К Языкову» (1824): «Но злобно мной играет счастье: / Давно без крова я ношусь, / Куда подует самовластье; / Уснув, не знаю, где проснусь. / Всегда гоним, теперь в изгнание / Влачу закованные дни...»

²⁶ Подробнее об этом см. [Никишов 2001: 12]: «Советское пушкиноведение делало акцент на конфликтных отношениях вольнолюбивого поэта с правительством. Такой конфликт был — но как производный, как следствие: ссылку поэт был вынужден спровоцировать сам. Обо всем этом говорится в черновике (неотправленного) письма Александру I (июль — сентябрь 1825 г.)... Будем учитывать это, тогда станет понятной бравада первой “южной” элегии: “Я вас бежал...”; эта строка из пушкинского “Погасло дневное светило...” (1820)». И. Хелфант рассматривает увлечение Пушкина судьбой-искусительницей с иной позиции — с точки зрения игры, в контексте отношений поэта с третьесортным автором и неудачливым картежником И. Е. Великопопольским [Helfant 2002: 48–66].

²⁷ Правда эта история или нет, само ее существование поддерживает мое прочтение Алеко как альтер эго Пушкина. (Об источниках этой легенды и о ее вымышленном характере см. [Проскурин 2013]. — *Примеч. ред.*)

твоя подруга» [II: 44–46]. Слово «упоенье» в поэтическом лексиконе Пушкина также тесно связано с понятием вдохновения, как, например, в знаменитом стихотворении «Я помню чудное мгновение...» (1825). При этом определение языка цыган как «бедного и звучного» можно применить и к лирическому стилю самого Пушкина; более того, в стихотворении «Поэт и толпа» (1828) именно звучность служит отличительным знаком поэтической речи: враждебная, непонимающая, приземленная публика спрашивает о поэте: «Зачем так звучно он поет?» [III: 85–86]²⁸. Как и поэт Пушкин (в лексиконе которого слово «певец» нередко выступает в значении «поэт»), Алеко зарабатывает на жизнь тем, что поет песни; он выступает перед публикой и водит перед собой ручного медведя — зеркальное отражение его собственного двойственного положения:

Медведь, беглец родной берлоги...
 Перед толпою осторожной
 И тяжко пляшет, и ревет,
 И цепь докучную грызет.

Положение медведя, своеобразного двойника Алеко (и, таким образом, еще одного из двойников Пушкина), наверное, первое в поэме указание на то, что Алеко — как и медведь, беглец из родных мест, — начинает испытывать беспокойство, несмотря на внешнее спокойствие его жизни с цыганами до сих пор²⁹.

²⁸ Пушкин всю жизнь испытывал влечение к цыганской музыке. Об этом см. [Мурьянов 1999: 399–415].

²⁹ Если мое истолкование медведя как двойника Алеко и тем самым двойника самого Пушкина покажется неубедительным, то сошлюсь на Флейшмана, также понимавшего медведя как «дублера» Алеко (наряду с *птичкой божией* из «народной» песни-вставки и с *журавлем* из эпизода [Флейшман 2006: 41]). Таким образом, можно рассматривать медведя в «Цыганах» как предшественника медведя из Татьянаного сна в «Евгении Онегине», которого некоторые исследователи интерпретируют как кошмарного двойника Онегина. Подобного взгляда придерживались, к примеру, Г. А. Харазов [Харазов 1919: 15]; Р. Матло [Matlaw 1959: 490–491]; Д. Ранкур-Лаферрьер [Rancour-Laferriere 1989: 229–231] и Дж. Д. Клэйтон [Clayton 2000: 104, 106]. И Алеко, и Онегин, безусловно, оказываются способны на убийство; выбор Пушкиным смиренного на первый взгляд медведя в качестве альтер эго для этих двух внешне незлобивых персонажей может указывать на их тайную свирепость.

Советские литературоведы были склонны считать занятие уличного певца Алеко неподобающим и антигероическим; однако такое прочтение упускает из виду ироничные замечания Пушкина о его собственной неприятной финансовой зависимости от читателей, предмет, к которому он обращается в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), написанном в Михайловском как раз в то время, когда он завершал работу над «Цыганами». «Наш век — торгаш; в сей век железный / Без денег и свободы нет» [II: 179], — заявляет книгопродавец в своей финальной реплике, и поэт неохотно соглашается с его позицией. Эти строки перекликаются с отношением Алеко к современной городской культуре: «Торгуют волею своей / <... > И просят денег да цепей». Таким образом, несмотря на кажущуюся свободу Алеко в новообретенной цыганской жизни — свободу, в которой воплощены собственные мечты Пушкина о творческой свободе, — медведь на цепи служит зеркалом правды, которая в конечном итоге выйдет наружу, а именно — понимания, что такая свобода лишь иллюзия (точно так же в конце поэмы и цыганское счастье окажется иллюзией: «Но счастья нет и между вами»). И Пушкин, и Алеко обладают песенным даром, оба парадоксальным образом рвутся к свободе (как пушкинский поэт отвечает на вопрос книгопродавца: «Что ж изберете вы? — Свободу»), но при этом мирятся с необходимостью продавать свой поэтический товар массам даже в ссылке. Переклички «Цыган» с такими стихотворениями Пушкина, как «Погасло дневное светило...», «К Овидию» и «Разговор книгопродавца с поэтом», позволяют предположить, что отношения между Пушкиным и его двойником Алеко довольно близки, и различить, кто из них говорит в тексте, не всегда возможно.

Однако по мере развертывания сюжета «Цыган» разница между «настоящим поэтом» Пушкиным (опять же, мы говорим здесь скорее о рассказчике, нежели о биографическом Пушкине) и похожим на поэта Алеко начинает резко бросаться в глаза. Пушкин поддерживал свою репутацию ревнивого любовника, совсем как его двойник Алеко, но на этом сходство заканчивается. Когда возлюбленная Пушкина бросает его ради другого

мужчины, что делает поэт? Конечно же, пишет стихотворение — например, знаменитое «Я вас любил...» (1829). Точка зрения брошенного или по другим причинам лишившегося возлюбленной любовника становится для Пушкина продуктивной лирической стратегией: «Разговор книгопродавца с поэтом» также преобразовывает в поэзию язвительные размышления о любви, которая плохо кончилась:

Она одна бы разумела
 Стихи неясные мои...
 Увы, напрасные желанья!
 Она отвергла заклинанья,
 Мольбы, тоску души моей:
 Земных восторгов излиянья,
 Как божеству, не нужно ей [II: 178].

В отличие от поэтического «я» Пушкина, чьи эмоции находят выход в словах, Алеко не довольствуется сублимацией обиды, ярости и тоски, вызванных предательством возлюбленной, в муки творчества, хотя он и выдает поэтический экспромт на эту тему, а именно страстную речь, обращенную к отцу Земфиры, в которой в ярких деталях живописует воображаемую месть сопернику:

Я не таков. Нет, я не споря
 От прав моих не откажусь!
 Или хоть мщеньем наслажусь.
 О нет! когда б над бездной моря
 Нашел я спящего врага,
 Клянусь, и тут моя нога
 Не пощадила бы злодея;
 Я в волны моря, не бледнея,
 И беззащитного б толкнул;
 Внезапный ужас пробужденья
 Свирепым смехом упрекнул,
 И долго мне его паденья
 Смешон и сладок был бы гул.

Речь эта состоит из тринадцати строк и разделена на два четверостишия, рифмующиеся AbbA и ccDD, плюс пятистишие

(с рифмой eFeFe) и, таким образом, напоминает усеченный итальянский сонет, где недостает одной строки — положенный секстет заменен пятистишием. При этом эмоциональная составляющая речи, несмотря на поэтическую *форму*, в которой она выражена, разоблачает Алеко как «усеченного» поэта, которому недостает поэтического *духа*³⁰. Обманутый Алеко находит высшее наслаждение не в сладости поэтического языка, как Пушкин, но в громком гуле воображаемого падения соперника в море — за этим вскоре последует реальная смерть молодого цыгана от руки Алеко. Воображаемая месть для Алеко недостаточное утешение; в отличие от идеального поэта, который удовольствовался бы исполненными горечи подвигами на ниве поэзии, ему мало одних лишь метафор. Вместо того чтобы зафиксировать свои чувства на бумаге и превратить в эстетический объект, он воплощает их в действие, чтобы, говоря фигурально, завершить свой недописанный сонет в реальной жизни, заколов и Земфиру, и ее любовника. Это убийство, как показывает Пушкин, прискорбным образом напоминает вдохновение; это ошибочная буквализация того же самого эмоционального стимула, который заставляет поэта (человека столь же страстного, но способного управлять своими страстями) превращать предавшую его женщину в жестокую и далекую музу. Слово спасает там, где действие убивает, — вот в чем заключается урок «Цыган». Алеко отвергает метафорическую преобразующую силу разрушительной поэзии (не чуждой Пушкину) в пользу реального разрушительного поведения — убийства, и это отрицание ведет его к гибели и раскрывает его изначально непоэтическую природу, как бы он ни был одарен и по характеру склонен к поэзии.

Если Пушкин — в большей степени поэт, чем Алеко, то старый цыган, отец Земфиры, поэт в меньшей степени. Присутствие в поэме этого простого, смиренного человека — еще одного двойника и контрастной фигуры по отношению к ним обоим — подчеркивает отличие Пушкина от его протагониста. Как и Але-

³⁰ Точно так же Дж. Т. Шоу продемонстрировал наличие сонета, встроенного в драму «Борис Годунов»; см. [Shaw 1993: 191–219].

ко, старик когда-то лишился жены Мариулы — она ушла к сопернику. Однако, в отличие от Алеко, старый цыган свободно, хотя и с грустью, отпустил любимую, по мере сил утешая себя воспоминаниями и мыслью, что женская любовь безлична и переменчива, как лунный свет:

Взгляни: под отдаленным сводом
Гуляет вольная луна;
На всю природу мимоходом
Равно сиянье льет она.

Готовность старого цыгана отпустить Мариулу противопоставлена желанию Алеко полностью обладать Земфирой, что подчеркивается грамматическими формами, которые использует каждый из мужчин, выражая свои притязания на власть над возлюбленной: для Алеко Земфира даже после ее ухода по-прежнему «моя Земфира» да еще с эмоциональным восклицательным знаком («моя Земфира охладела!»), тогда как в речи старика это же притяжательное местоимение стоит в косвенном, творительном падеже при глаголе в прошедшем времени, причем определяемое им слово опущено («Наконец назвал моею...») — все эти грамматические особенности указывают, что обладание, о котором идет речь, уже давно в прошлом и потому уже никого ни к чему не обязывает.

Хотя подобное поведение, безусловно, кажется более достойным, чем действия Алеко в аналогичной ситуации, Пушкин тем не менее четко дает понять, что путь непротivления для него самого неприемлем. Ведь старика не мучают поэтические страсти, донимающие и Алеко, и Пушкина, к тому же он не поет песен и не пишет стихов. Старый цыган предпочитает рассказать Алеко историю своего несчастья не в поэтическом, а в прозаическом жанре: «Послушай: расскажу тебе / Я повесть о самом себе». Он облекает эту «повесть» в форму народного предания, которое относится к далекому прошлому: «Давно, давно, когда Дунаю / Не угрожал еще москаль...» Печаль цыгана, как и его представление о женской любви, эпична и безлична; он не предъявляет права на личную свободу или на личное счастье, таким образом, его собственная потеря не угрожает общественному порядку, как

угрожает яростный открытый протест поэта против личной несправедливости. В отличие от поэта, который чувствует себя обязанным выступить против произвола «судьбы коварной и слепой» посредством слова, если не дела, старый цыган принимает свою участь, не протестуя.

Этот контраст темпераментов и мировоззрений поэта и старого цыгана не перестает занимать Пушкина, что подчеркивается еще и тем, что вскоре после написания «Цыган» Пушкин отчасти повторяет некоторые мысли старика в собственных лирических декларациях, хотя и в измененном виде. Так, речь цыгана, призванная утешить Алеко, отдаленно напоминает короткое альбомное стихотворение Пушкина «Если жизнь тебя обманет...» (1825). Старик говорит:

Кто в силах удержать любовь?
Чредою всем дается радость;
Что было, то не будет вновь...

Стихотворение же гласит:

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смирись:
День веселья, верь, настанет.

Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило... [II: 239].

Сходство тематики, синтаксиса и лексики в двух процитированных выше фрагментах, особенно в последних строчках, а также выбор для обоих текстов равных по длине, но контрастных по метрической схеме и семантическому ореолу размеров (четырёхстопный ямб и четырёхстопный хорей) позволяет предположить, что лирическое стихотворение служит намеренным комментарием к жизненной позиции старого цыгана и подчеркивает несогласие с ней поэта. Старик стоически принимает уход воз-

любленной, но не в состоянии, как Пушкин, взглянуть на свою потерю как на потенциальный источник поэтического импульса. Цыган ориентирован исключительно на далекое, невозвратимое, почти нереальное прошлое; его простонародная максима выражает готовность смириться с потерями. Пушкин, напротив, превращает причиненные жизнью и самим ходом времени невзгоды в стихотворение — маленький шедевр, который одновременно и призывает, и воплощает то, к чему призывает: поэт своими речами оживляет ожидаемое очистительное будущее со всеми его радостями, страстями и протестами.

Показательно для расхождений между поэтом Пушкиным и непоэтичным стариком-цыганом их разное отношение к личным именам; хотя эта разница реалистически мотивирована на уровне сюжета и характеров (цыган в конечном счете лишь простой, необразованный человек), не стоит игнорировать ее более глубокую символическую значимость на метапоэтическом уровне поэмы. Для цыгана имена не важны, тогда как для поэта-рассказчика в них заключена суть уникальной судьбы и бытия отдельного человека. Так, старый цыган, при всей его верности памяти и прошлому, не может вспомнить имя Овидия, когда рассказывает историю о ссылке римского поэта, жившего среди цыган много столетий назад: «Я прежде знал, но позабыл / Его мудреное прозвание». А имя Мариула старик бездумно рифмует с глаголами в прошедшем времени — «мелькнула», «минула» и «блеснула», причем все они коннотативно связаны с понятием исключительной эфемерности. Поэт-рассказчик в эпилоге «Цыган», напротив, неожиданно признается, что для него лично имя Мариулы обладает непреходящей важностью: «И долго милой Мариулы / Я имя нежное твердил». У цыгана память обобщенная, племенная; в его сознании безличное всегда преобладает над личным; собственная история для него такое же «преданье», как и легенда об Овидии, происхождение которой скрыто в далеком прошлом. Поэт, с другой стороны, заинтересован в личном, в будущем сохранении именно личного — включая как славу, страсти и судьбу отдельного поэта, так и красоту, любовь и вдохновляющее воздействие конкретной женщины.

На самом деле трепетное отношение Пушкина к личным именам напрямую связано с его верой в бессмертие поэзии. В более позднем (1830) стихотворении «Что в имени тебе моем?...» [III: 155] имя поэта связывается как с волнующей поэтической мощью музыки, так и с магическим запасом прочности и сохраняющей силой его стиха. Поэтому для лирического героя стихотворения «К Овидию» история жизни Овидия — это одновременно и реальный исторический факт, и бессмертная, мифологизирующая память, и сегодня сохраняющая власть над поэтом. Он не только, в отличие от старого цыгана, помнит имя своего римского предшественника, но и начинает свое стихотворение обращением «Овидий» и то и дело повторяет это имя, словно заклинание, на протяжении всего стихотворения; один раз он называет его фамильным прозвищем «Назон», менее употребительным и общеизвестным, чем имя, чтобы достичь эффекта близости, усиленного постоянным обращением на «ты». Кроме того, в стихотворении открыто говорится о постоянном присутствии Овидия как в местности, где когда-то жил римский поэт, так и в поэтических чувствах самого Пушкина: «Твой безотрадный плач места сии прославил, / И лиры нежный глас еще не онемел; / Еще твоей молвой наполнен сей предел». Для Пушкина, самопровозглашенного «сурового славянина», скорбный голос Овидия звучит сквозь века, переживая время; так же и его имя сохраняется и одолевает бремя легендарности и анонимности. Более того, тень Овидия продолжает жить и властвовать над русским поэтом в настоящем: этот печальный и одинокий античный певец, покинутый и друзьями, и всеми близкими женщинами («Ни дочь, ни жена, ни верный сонм друзей, / Ни музы, легкие подруги прежних дней, / Изгнанного певца не усладят печали»), становится «мифологическим двойником» поэтического «я» Пушкина в стихотворении «К Овидию» и, предположительно, в «Цыганах» тоже³¹.

³¹ Термин «мифологический двойник» принадлежит Б. М. Гаспарову [Гаспаров 1983: 330]. Гаспаров отмечает, что Пушкин противопоставлял себя Овидию, видя себя поэтом современным и стоическим, поэтом-пророком — по контрасту с Овидием, фигурой древней и исполненной пафоса, поэтом-певцом. Последний тип Пушкин ассоциировал с карамзинистами и сентимен-

Ссылка Овидия и его романтическая горечь утраты естественным образом делают римского поэта и двойником Алеко. В «Цыганах» на эти отношения намекает едва уловимое эхо: Овидий в стихотворении «К Овидию» в ссылке «принужден взложить и шлем тяжелый, / И грозный меч хранить близ лиры оробелой», тогда как Алеко жестоко убивает Земфиру и ее любовника сразу после тяжелого пробуждения ото сна, когда, протянув «обробелую руку», обнаруживает отсутствие рядом Земфиры. Любовник Земфиры обвиняет цыганку в том, что она любит «робко», и повторение родственных слов (с корнем /роб-/) подчеркивает как ироничность, так и семантическую весомость прилагательного, характеризующего руку Алеко. Овидий откладывает оружие и берет в руки «оробелую» лиру; Алеко же реагирует на потерю ровно наоборот: он протягивает «обробелую» руку и хватает смертельное оружие. Однако этот языковой параллелизм между Алеко и Овидием снова возвращает нас к Пушкину, который использовал слово с тем же корнем, чтобы обозначить свою поэтическую реакцию на муки безответной любви в стихотворении «Я вас любил...», где «ревность» и «робость», связанные двойным союзом и аллитерацией в строке «то робостью, то ревностью томим», становятся, по сути синонимами, — ход мысли, для Алеко непредставимый. Поэт Пушкин, как уже отмечалось, в жизни избегает яростных порывов, превращая ощущение потери и скорбь в искусство. Однако не следует забывать, что реальный, биографический Пушкин на протяжении своей жизни участвовал во множестве дуэлей — всего в двадцати одной, причем в десяти или двенадцати из них зачинщиком был он сам, а девять случились во время его ссылки в Бессарабию в 1821–1822 годах³². Отношения между биографическим Пушкиным

тализмом своей эпохи [Там же: 333]. Отсюда «суровость», которую Пушкин приписывает себе в стихотворении «К Овидию». К слову сказать, разграничения «пророк — певец» в поэтическом языке Пушкина не возникает до середины 1820-х годов; в ранних стихотворениях, таких как «Мечтатель» (1815) и «Вольность. Ода» (1817), Пушкин изображает себя «певцом».

³² См. [Гусляров 2001], где содержится полный перечень дуэлей Пушкина и отрывки из мемуаров и переписки, содержащих подробности каждой из них.

и художественно сконструированным поэтом Пушкиным, несомненно, имеют диалектический характер, а Алеко и его квазидвойники служат между ними посредниками³³.

Столь двойственные и палимпсестические отношения заставляют вновь задуматься о важности имен в пушкинской поэтике. Этическая нестабильность поэтического «я» — одно из объяснений столь сильного интереса к именам и в «Цыганах», и в поэтике Пушкина вообще. В частности, первостепенной важностью в «Цыганах» проблемы поэтической личности может объясняться смысл третьей части поэмы, где Алеко внезапно перестает называться по имени и ненадолго превращается в романтизированного и идеализированного «юношу», в анонимное местоимение «он», потенциального поэта, томимого заботой («Какой заботой он томим?»), подобно более позднему Пушкину, терзаемому ревностью и робостью. Здесь он некоторое время балансирует на грани поэтического порыва (тут и появляется «дальняя звезда» с ее обещанием «волшебной славы»), прежде

³³ Годы спустя после написания «Цыган» Пушкин иронически раскрывает свое неоднозначное родство с Алеко, когда упоминает поэму в контексте ревнивых рассуждений о верности своей супруги в переписке времен двух так называемых «Болдинских осеней» 1830 и 1833 годов. В негодующем письме к П. А. Плетневу из Болдина в сентябре 1830 года он пишет о Наталье Николаевне: «Она меня любит, но посмотри, Алеко Плетнев, как *гуляет вольная луна* etc. Баратынский говорит, что в женихах счастлив только дурак; а человек мыслящий беспокоен и волнуем будущим» [X: 241]; выделенная курсивом фраза в этом абзаце — прямая цитата из «Цыган», и Пушкин, таким образом, косвенно ассоциирует Наталью Николаевну с Земфирой, а себя с Алеко. В октябре 1833 года Пушкин прямо пишет из Болдина своей кокетничавшей жене: «Я не ревнив, да и знаю, что ты во все тяжкое непустишься... Если при моем возвращении я найду, что твой милый, простой, аристократический тон изменился, разведусь, вот те Христос, и пойду в солдаты с горя» [X: 353–354]. Эта угроза, пусть и менее яростная и, в сущности, противоположная по смыслу, все же и по тону, и по форме напоминает о мучительной клятве Алеко убить соперника («От прав моих не откажусь!.. Клянусь...»). Как показывают две эти цитаты из личной переписки Пушкина, для него разрыв между поэтом и непоэтом, между искусством и жизнью оставался пугающе нестабильным даже в последние годы жизни — и, таким образом, этическая обеспокоенность, изначально послужившая толчком для написания «Цыган», тоже никуда не делась.

чем рухнуть обратно, в конкретность собственной, поименованной, антипоэтической личности, как бы он ни пытался от нее избавиться³⁴. В самом начале следующей части, где лирические размышления о судьбе Алеко прерываются бытовым разговором Алеко и Земфиры, его имя, следующее в сценарии сразу после вопроса Земфиры «Ты не жалеешь / О том, что бросил навсегда?», подчеркивает двойную неизбывность его прошлого и уготованного ему будущего.

Таким образом, оказывается, что задача поэта Пушкина — вырвать свое собственное имя из области будничного и вознести его целым и невредимым на высоту, где конкретность поступков его носителя в жизни уже никак не сможет этому имени повредить. Имя почитаемого поэтического предшественника вроде Овидия может помочь — стать проводником на пути к этой цели; имя музы в ее земном воплощении тоже несет в себе целебную силу талисмана, о чем свидетельствует частичный акростих с зашифрованными инициалами А. П. Керн в первых трех строчках стихотворения «Я помню чудное мгновенье...». Поэт присваивает земную возлюбленную как свою музу; так Пушкин (и Овидий) решает проблему, возникающую, когда обольстительная женщина ускользает от желания мужчины обладать ею, — проблему, которую Алеко и старый цыган решают столь радикально разными способами. Чтобы понять, каким образом в поэму «Цыганы» вписывается возможность для поэта-мужчины разрешить проблему безответной любви с помощью вдохновения, нам следует рассмотреть эпилог, где Алеко, его антипод старый цыган, жертва Алеко Земфира и ее убитый возлюбленный отступают в даль прошлого и остается лишь рассказчик, который теперь сливается с исключительно лирическим пушкинским поэтическим «я».

³⁴ Флейшман связывает эпизод, где Алеко ненадолго делается безмянным, с элегической окраской третьей части поэмы и с введением фольклорных мотивов и стилистических элементов, создающих обобщенный и клишированный слепок цыганского мировоззрения, которому свойствен отказ от индивидуальных черт. О поэтике имен в других произведениях Пушкина см., например, [Карпенко 1981: 80–86; Искрин 1989: 79–80; Ketchian 2006: 159–183].

Внезапно все персонажи, участвовавшие в драматическом действии поэмы, становятся призраками, туманными воспоминаниями в сознании поэта, тогда как сам он уже переместился в поэтическое будущее и теперь, точно кукловод, каковым он и является, выглядывает из-за занавеса, оживляя их силой своего стиха: «Волшебной силой песнопенья / В туманной памяти моей / Так оживляются виденья». Момент этого дистанцирования — ровно тот момент, когда Пушкин апроприирует имя и образ утраченной, никогда им не виданной Мариулы. Важно, что он выбирает в музы не видимую и осязаемую Земфиру, но другую, таинственную женщину: тело ее давно исчезло и имя теперь — единственное, что от нее осталось. Пушкин не просто *помнит* имя Мариулы, он *проговаривает* его в своей поэзии, связывая с давней памятью через наречие «долго» и глагол несовершенного вида «твердил» и с радостным гулом поэзии через рифму «гулы / Мариулы»:

В походах медленных любил
Их песен радостные гулы —
И долго милой Мариулы
Я имя нежное твердил.

К финалу «Цыган» бессмысленная попытка Алеко вернуть Земфиру терпит крах, однако за кулисами действие перехватывает Пушкин и посредством поэтического воображения перенаправляет собственное эротическое томление и тоску на сотворение музыки. Поэтическая сублимация любви и страсти в стихи и есть то, что (как надеется Пушкин) наконец-то отделит поэта Пушкина от его двойников — Алеко и старого цыгана. Подчеркнутый контраст между кровожадными фантазиями «недопоэта» Алеко и целительным воображением истинного поэта показан также посредством тщательного выбора слов: Алеко, как мы уже видели в его сонетоподобном монологе, обращенном к старому цыгану, живет ради чудовищного, извращенно воспринимаемого гула («смешон и сладок... гул»), вызванного убийством соперника, Пушкин же в качестве рассказчика теперь пытается восстановить моральное равновесие (и катарсически дистанцироваться от

жесточкого двойника, своего низменного «другого» я), признаваясь, что сам он живет «радостным гулом» поэтической песни.

Однако, как выясняется, дело обстоит не так просто, о чем свидетельствуют любопытные «зеркальные» факты композиционной истории поэмы: колыбельная Алеко, которую он поет своему младенцу-сыну и которая обретает форму исповедального монолога, присутствует в рукописных версиях поэмы, но была впоследствии убрана из опубликованного текста, тогда как фрагмент об Овидии отсутствует в первом варианте поэмы. Таким образом, фрагмент об Овидии можно рассматривать как замену опущенного монолога Алеко³⁵. Но что эта предположительная замена говорит нам об этической позиции Пушкина в поэме? В исключенной из текста колыбельной (служившей с точки зрения архитектоники поэмы аналогом неистовой песни Земфиры о независимости «Старый муж, грозный муж...») Алеко намечает для своего сына идеальный план жизни без изгнания, отчуждения, преследования: беззаботное существование, свободное от чувства вины, равно как и от необходимости склоняться перед суждением толпы и волей идола (читай: царя), и от принуждений собственных страстей: «Зато беспечен, здрав и волен, / Напрасных угрызений чужд, / Он будет жизнью доволен...» Таким образом, Пушкин — вместе с Алеко как выразителем его идей — мечтает о будущей жизни, свободной от духовного и этического бремени, возлагаемого на поэта обществом, к которому он принадлежит. Этот монолог, как отмечает Г. О. Винокур, являлся центральным для концепции «Цыган»; Пушкин много раз переписывал колыбельную Алеко и два с половиной года воздерживался от публикации поэмы, потому что никак не мог добиться, чтобы монолог звучал так, как ему хочется, и в то же время имел шанс пройти цензуру³⁶.

³⁵ Винокур обращает внимание на оба эти изменения в рукописи и довольно подробно анализирует разные рукописные версии колыбельной Алеко в работе «Монолог Алеко» [Винокур 1999: 60–82].

³⁶ См. комментарий Винокура: «Надо подчеркнуть, что этот монолог вовсе не является случайным эпизодом в “Цыганах”. Его внутренняя необходимая связь с центральным образом поэмы и ее идейной концепцией вряд ли нуждается в подробных доказательствах» [Там же: 78].

В конечном итоге поэт решил совсем убрать данный фрагмент, вероятно утешая себя тем, что вставленный на его место рассказ об Овидии, поэтической тени самого Пушкина, чья печальная судьба дает пример, прямо противоположный надеждам Алеко на светлое будущее своего сына, успешно послужит изначальной цели, для которой предназначалась выброшенная колыбельная, а именно даст внимательному читателю понять, что один из главных вопросов «Цыган» — это вопрос о поэзии и самоопределении поэта, его судьбе и моральном статусе в условиях репрессивного общества. Акт самоцензуры Пушкина и испытываемые из-за этого душевные страдания (в сентябре 1825 года он писал Вяземскому, что поэма «Цыганы» ему «опротивела» [X: 144] и потому осталась незавершенной) обретают, таким образом, родство с актом насилия у Алеко: поэт вырезает сердце поэмы, чтобы спасти ее от уничтожения цензором, так же, как Алеко пронзает сердце Земфиры, чтобы та не дарила любовь сопернику. Эти соответствия показывают, насколько сложна этика, развиваемая внутри и посредством «Цыган» по мере того, как Пушкин ищет тонкий эстетический компромисс между обладанием и потерей, словами и действием, вдохновением и гражданской ответственностью, следованием свободе воли и покорностью непреложной судьбе. Окончательного разрешения ни одна из этих дилемм не получает, и поэт в итоге обнаруживает, что не может оставаться за их пределами, но сам оказывается замешан в этой нравственной путанице. Хотя действия Алеко, бахтинского «развенчивающего двойника» Пушкина, достойны всяческого осуждения, в силу чего герой к финалу поэмы изгоняется из сюжета, сам поэт-рассказчик тоже не остается незапятнанным. Акт переноса слов на бумагу — или же решение поэта воздержаться от такого акта — это поступок, влекущий за собой нравственные последствия (примечательно, что Пушкин интуитивно понимал это даже до событий января 1825 года).

Таким образом, мы видим, что на мифопоэтическом уровне одна из целей поэмы «Цыганы» состоит в том, чтобы косвенно утвердить ее автора, поэта Пушкина (то есть лучшую половину сконструированного пушкинского «я»), как высшее нравственное существо, исходя из того, что даже в крайних ситуациях он вы-

бирает вдохновение, а не преступление, крепкое слово, а не жестокий поступок, — притом что он взвешивает тяжкие риски, связанные с искусством, и полностью принимает мучительную ответственность художника за свое творение и его последствия. Исследуя в художественной форме этику поэзии, Пушкин противопоставляет себя страстному, порывистому Алеко, с одной стороны, и бесстрастному, пассивному старому цыгану — с другой, параллельно обнаруживая свое глубинное родство с Овидием, которое узаконивает его собственную поэтическую участь, притом что эта линия остается по большей части скрытой под поверхностью текста. Поэты вписывают свою судьбу в поэзию. Непоэты либо наивно пытаются взять судьбу в свои руки, как Алеко, либо без возражений подчиняются диктату судьбы, как старик. Можно сказать, что сопоставление двух персонажей — двойников поэта соотносится с неразрешимым конфликтом между «волей» и «долей», образующим идейный костяк поэмы. Однако, как выясняется, ни активное отстаивание своей воли, ни пассивное принятие предрешенной «доли» не является правильным этическим ответом на превратности жизни. Пушкин, скорее, предлагает в «Цыганах» *поэтическое* разрешение этой дилеммы: самым нравственным вариантом оказывается парадоксальное *зарифмовывание* двух противоположных принципов, жизнь в эстетическом пространстве, открывающемся через их конфликт, — в пространстве поэмы, которое одновременно является действием и отказом от действия. Ибо поэт отлично знает, что, как он пишет в эпилоге «Цыган», «...всюду страсти роковые, / И от судеб защиты нет». Судьба всевластна, неисповедима и неизбежна. Но вопреки этому знанию он пускается в опасное плавание по волнам своего страстного вдохновения и бросает поэтический вызов судьбе — метафорический, *литературный* вызов уничтожающей, *литеральной*, актуальной силе судьбы. Быть поэтом, согласно «Цыганам», означает реально осознавать границы и метафорически вырываться за их пределы. Однако быть поэтом, как обнаруживает Пушкин, также означает и принятие ответственности за последствия в случае, если, несмотря на все старания, границы не могут быть до конца преодолены.

Прочтение «Цыган» с особым вниманием к новаторскому использованию Пушкиным приема литературных двойников позволяет прояснить ряд вопросов, сопровождавших критическую интерпретацию этого текста с момента его первой публикации. Например, и мысль Благого о том, что Алеко воплощает диалектическую связь между личным и типическим, и замечание Бейли, что Алеко «проявляется и объективно, и субъективно» [Bauley 1971: 96], в равной степени демонстрируют некоторую растерянность критиков, когда речь идет о замысле поэмы. Это недопонимание можно частично уменьшить, если признать, что Алеко задуман как двойник поэта: личный, субъективный — да, но при этом на шаг сдвинутый в сторону непоэта, почти-поэта, человека, которым поэт является, когда он (опять вспомним стихотворение «Поэт») «всех ничтожней». Такое толкование «Цыган» также позволяет разрешить сомнения критиков относительно нравственного посыла поэмы, который, как уже показал Эрлих, непроницаемо сложен: «Нет никаких простых решений, никаких тихих гаваней, никакого спасения от боли, потери, конфликта. Некуда спрятаться... “Правда” оказывается делом более сложным, более отрезвляющим, и по сути более безрадостным, чем предвещает начальная сцена поэмы, которая служит прелюдией к истории и “тезисом” его нравственной диалектики» [Erlich 1976: 173]. Тем не менее большинство комментаторов «Цыган» связывали этический смысл поэмы исключительно с голосом одного или другого ее персонажа. Так, например, многие, начиная с В. Г. Белинского и Ф. М. Достоевского и заканчивая современным исследователем феминистских подходов к литературе Дж. Эндрю, предполагали, что старый цыган выступает в качестве «резонера и нравственного арбитра» [Andrew 1993: 3]³⁷. Однако в других случаях, по словам того же Эндрю, рассказчик Пушкина

³⁷ Бочаров, считая, что речь старика «обладает большим смысловым весом как завершающее суждение», в то же время признает, что поэма не сводится к границам его миропонимания: «Поэма шире этого итога. Если заключение старика об Алеко истинно, то оно не единственно истинно... оно еще не последнее слово. В эпилоге поэт уже от себя собственным голосом обращается прямо к цыганам, словно им отвечая на их последние слова» [Бочаров 1974: 14].

настолько сильно идентифицируется с Алеко, что кровожадность последнего может быть истолкована как «нарративный садизм» [Andrew 1990: 18], тогда как Л. Б. Кук обвиняет в смерти Земфиры самого Пушкина: «Земфира, как и Кармен, гибнет из-за своей невоздержанности... Литература действует как механизм социальной защиты против новшеств» [Cooke 1992: 119].

На самом деле, как показывает трактовка персонажей поэмы как *двойников* поэта (как «почти-поэтов»), Пушкин до конца не разделяет ни взглядов Алеко, ни позиции старого цыгана. Следовательно, ключевой нравственный посыл «Цыган» транслируется не только через происходящее на поверхности текста (столкновение персонажей, кровожадный сюжет), но, скорее, через отношение реального поэта Пушкина к своему тексту: драматичные, но простые события, такие как приступ ревности и убийство, используются в поэме с целью выработать сложный код поэтической этики для ее автора, чтобы помочь ему разобраться в соотношении между собственным опытом жизни и опытом письма. Иными словами, поэма в основе своей не столько отвечает на вопрос, должен ли покинутый влюбленный мстить (Алеко) или навсегда отречься от любви (старый цыган), сколько служит мифопоэтической аллегорией того, как поэт должен добиваться расположения своей музы (принуждать которую нельзя, какая бы ревность в нем ни бушевала); как запальчивые слова и грезы поэта близки к тому, чтобы стать поступками, и как тревожно поэтический риск соседствует с уголовным преступлением, особенно в несвободном обществе³⁸.

³⁸ Нравственное противостояние между Алеко и старым цыганом напоминает аналогичные оппозиции персонажей в других произведениях Пушкина: Дон Гуан и Командор (в конце концов, Дон Гуан тоже убийца, а Командор, как и старик цыган, воплощает неколебимую, чуждую внутренней борьбы уверенность в своей нравственной правоте); Онегин (еще один убийца) и Ленский (наивный, простодушный, нравственно безупречный); Сальери и Моцарт (та же история, хотя убийство, совершенное Сальери, в большей степени продуманно, да и талант Моцарта несравнимо масштабнее); даже Вальсингам (самоубийца и в каком-то смысле тоже убийца, ведь он подбивает своих компаньонов рискнуть жизнью) и истово верующий священник.

Приемы построения сюжета поэмы и приемы изложения авторского кредо (метапоэтический слой) тем не менее отнюдь не противоречат друг другу; они разные, но сопоставимые. Совместить их, по моему мнению, можно, если внимательно прочесть десятую, последнюю из повествовательных частей поэмы (начиная с описания окровавленного Алеко, смотрящего на трупы своих жертв, и кончая тем, что цыгане оставляют его застывшим в скорби) в контексте пушкинской элегии «Погасло дневное светило...», которая дает ключ к лирическому «я» поэта в этот период. Параллели между этими двумя текстами очевидны с первого взгляда. В обоих текстах первые строки задают как время действия пограничные часы суток: сумерки в элегии («Погасло дневное светило; / На море синее вечерний пал туман») и рассвет в поэме («Восток, денницей озаренный, / Сиял»). Два источника света («дневное светило» и «денница» соответственно), не замечая мелких по сравнению с ними людских драм, разыгрывающихся внизу, привлекают внимание к бескрайним природным просторам, на фоне которых эти драмы происходят (бурлящее море и порывистый ветер в элегии; пустынная степь в «Цыганах»). Когда эта часть поэмы подходит к концу, а с ней и повествование (остаётся только эпилог), оказывается, что прошел целый день и наступила ночь, — словно поэма настигла элегию, а Алеко настиг Пушкина. Как и в элегии, сцена погружена в туман; но здесь не поэт, полный надежд и ожиданий, бежит от толпы к новым горизонтам и новой жизни, но сама толпа бежит от Алеко, разлетаясь подобно журавлиной стае.

Как показывают эти параллели и инверсии, драматическая ситуация в финальной части поэмы — это тщательно сконструированное повторение драматической ситуации в элегии; лирический голос и поэтические тревоги Пушкина, таким образом, наслаиваются на последние слова и действия его двойников — Алеко и старого цыгана. То, что Алеко спустя много часов после совершения убийств продолжает сидеть неподвижно «с ножом в руках», обращает внимание на символическое значение оружия в связи с опасным искусством поэта; эта фраза предвосхищает отчаяние Чарского в написанных много позже «Египетских но-

чах» (1835), когда светские приятели застигают его «с пером в руках» [VI: 245]. Старый цыган подчеркивает, что ужас кроется не в самом присутствии Алеко и не в том, что он весь в крови, но именно в его кровавом голосе («ужасен нам твой будет глас»), и это в еще большей степени говорит в пользу трактовки Алеко как двойника совести для поэта Пушкина, тогда как сам старый цыган, облакающий этот ужас в слова, приводит в равновесие совесть поэта. Парадоксальным образом в финале Алеко, совершивший убийство в буквальном смысле, сам смертельно ранен метафорой, как журавль, которому прострелили крыло, после чего поэтическая речь, подытоживая ужас, уходит от утвердительных структур и довольствуется отрицательными: «Огня никто не разложил, / Никто... до утра сном не опочил». В финале «Цыган» Пушкин соотносит собственные желания и силы с пугающим поэтическим потенциалом Алеко и одновременно отказывается от психологического принципа, который воплощает Алеко. Сюжет отнюдь не противостоит проводимому Пушкиным в этом произведении метапоэтическому эксперименту, но, скорее, маскирует его.

Осознание того, что у Поэта, который стоит на стороне добра, истины и красоты, не только есть двойник вроде Алеко (представитель низменной стороны его личности), но что он и сам в своем воображении чувствует побуждение «вселиться» в Алеко — сыграть его роль или даже на время в каком-то смысле *превратиться* в Алеко, одновременно творчески воодушевляет и глубоко тревожит Пушкина. Как указывает Б. М. Гаспаров, рифма «грехи» / «стихи» у Пушкина одна из любимых; поэзия и переход границ для него тесно связаны [Гаспаров 1983: 312]. Поэтому в ответ на вопрос Жуковского о нравственной цели «Цыган» Пушкин в апреле 1825 года отвечает: «Цель поэзии — поэзия» [X: 112]. Иными словами, поэзия изначально аморальна; поэтический импульс зарождается в мрачных сферах сознания поэта, в его самых темных страстях и желаниях. Поэзия ассоциируется с насилием по самой своей природе, как это было прекрасно известно уже Псевдо-Лонгину в I веке н. э. («оратор, уподобляясь тому, кого он называет противником, обрушивает

удар за ударом» [О возвышенном 1966: 43]), сэру Филипу Сидни в 1583 году — он в конце своей «Защиты поэзии» пишет: «Не желаю вам быть доведенным строками поэта (как Бубонакс) до самоубийства и быть уморенным стихами до смерти, как, говорят, бывает в Ирландии» [Сидни 1982: 216] — и многим другим³⁹.

Двойничество в повествовании — удобный способ обратиться к таким вопросам, ведь двойник в романтической литературе становится конструктом, тесно связанным с проблемами морали, совести, свободной воли, судьбы и определения границ личного я. Это справедливо, с какой бы позиции мы ни рассматривали литературного двойника — с точки зрения его зарождения в христианской теологической мысли («история сознательного разделения в воле... последствия проблемы зла, двойственная роль свободы воли и спорный вопрос о предопределенности, а также порыв духовной гордости при определении содержания подобного разделения»), через призму более поздних психологических теорий вроде юнгианского архетипа тени («у нравственно раздираемых противоречиями персонажей, чья чрезмерная гордость и вера в собственную правоту и избранность становятся причиной полного подавления своего темного теневого я... подавленная тень вырывается наружу и заявляет о себе в моральном перевертыше, отделяет себя от сознательного эго и проецируется как двойник») или просто в связи с тревогами, свойственными художественному творчеству («творец символически борется с губительной силой, которую выпустил изнутри собственного существа») [Herdman 1991: 10, 159, 17].

³⁹ Д. Кезар предпринял глубокий анализ поэзии эпохи Ренессанса (в том числе и пьес Шекспира) с этической точки зрения: «Книги могут оказывать воздействие, в том числе пагубное. Последствия столь экстравагантного утверждения для общества мы распознаем благодаря нашей сегодняшней чувствительности к языку, отягощенному историческим насилием, и благодаря новым технологиям, которые изменяют природу репрезентации и коммуникации и поэтому порождают все новые этические вопросы» [Kezar 2001: 5]. Как показывает Кезар, вопросы о способности литературы влиять на реальный мир, в частности стимулировать насилие, актуальны по сей день.

Не только в «Цыганах», но и во многих других повествовательных произведениях Пушкина двойник — выражение художественной совести, буквализация гигантского миметического потенциала искусства, то есть «представления, что произведение искусства способно обрести собственную жизнь, даже перехватить инициативу у реальной вещи», говоря словами Эрлиха [Erlich 1964: 8]. В консервативном обществе, где независимость сознания, присущая художественной деятельности считалась — совершенно серьезно — актуальной угрозой общественному и политическому порядку, Пушкин прибегает к литературному двойнику, и это дает ему подходящую возможность показать опасности дела, которому он доверил свою судьбу, и, одновременно, эзопову личину, скрывшись за которой он мог разобраться в своих самых личных поэтических проблемах, не будучи замечен. Функция авторских двойников в таких произведениях, как «Цыганы», — обосновать убеждение Пушкина в том, что эстетика служит для поэта высшей формой этики. «Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело. Господи Суси! какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона» [VII: 81], — пишет он в 1826 году. И все же беспокойство по поводу поэтического «я», ответственности и действий, порождающих его вымысел, по всей очевидности, не покидает его. Мир текста становится миром кривого зеркала, темного преломления реальности, в то время как в воображении поэта его двойники направляют его поэтические страсти внепоэтическое русло и он размышляет, на какое зло был бы способен — или уже способен — он сам, один из избранников поэзии.

Глава 5

Табу и трансцендентность: роль тайны в мифопоэтике Пушкина¹

...Но ты не слышишь,
Идешь, куда тебя влекут
Мечтанья тайные...

А. С. Пушкин. Езерский

А он не мог без Тайны, она одна всегда влекла
его неудержимо.

А. А. Ахматова. Пушкинская тайнопись

Хотя тайна лейтмотивом проходит через всю биографию и творчество Пушкина, во всей обширной пушкинистике до сих пор не предпринималось попыток критически исследовать роль мотива таинственности в пушкинской поэтике. Насколько досадно это упущение, легко понять даже при поверхностном знакомстве со «Словарем языка Пушкина» [СЯП 2000, IV: 475–481]. Статьи, посвященные слову «тайна» и его производным (таинственно, таинственность, таинственный, таинство, таить, таиться, тайком, тайна, тайно, тайный) занимают в нем семь страниц мелкого шрифта (всего на страницу меньше, чем слово «любовь» и все его словообразовательное гнездо [СЯП 2000, II: 544–551]; при этом любовь, как одна из ключевых тем Пушкина, служит предметом сотен, если не тысяч литературоведческих исследований.

¹ Taboo and Transcendence: The Role of Secrecy in Pushkin's Mythopoetics // Poetry and Poetics: A Centennial Tribute to Kiril Taranovsky. Ed. by B. P. Scherr, J. Bailey and V. T. Johnson. Bloomington, Slavica Publishers, 2014. P. 39–60.

О тайнах, как правило, упоминают в связи с биографией Пушкина. В молодости поэт примыкал к тайным обществам, в частности будущих декабристов; всю жизнь Пушкина преследовала тайная полиция; целые тома были написаны о его загадочной «тайной любви» ([Иезуитова, Левкович 1997; Несмеянова 2006]); после смерти он был тайно похоронен царскими властями. Достоевский завершает свою знаменитую пушкинскую речь 1880 года упоминанием «великой тайны», которую Пушкин унес с собой в гроб, уйдя до срока — тайны, разгадка которой могла бы привести мир к большей гармонии [Достоевский 1984: 149]; а гимн самого Пушкина «тайной свободе» в стихотворении «К Н. Я. Плюсковой» (1818), дал основание советским литературоведам интерпретировать его творчество в соответствии с советской идеологией. А. А. Ахматова первой обратила внимание на психологическую глубину, сопровождающую мотив тайны в пушкинских текстах; загадочная «тайнопись» Пушкина для Ахматовой тождественна его поэтическому гению, и на исследовании психобиографических истоков этой тайны основываются ее статьи о Пушкине (см. [Ахматова 1998–2002, VI; Мусатов 1987; O’Bell 1993; Пьяных 1999]). Атмосфера таинственности, окружающая Пушкина, была столь явной, что послужила поводом к публикации целого ряда книг: от апокрифических и непристойных «Тайных записок 1836–1837» [Armalinskii 1986; Армалинский 2001] до антологических посвящений и работ серьезных литературоведов и биографов, для которых «тайна Пушкина» была отправной точкой исследований².

² Якобы обнаруженные Армалинским «Тайные записки» удовлетворяют определенное нездоровое любопытство по поводу неизвестных современному читателю интимных подробностей жизни Пушкина, вызванное не только повышенным культурным статусом поэта, но и дразнящим ореолом таинственности, окружающим его биографию; еще одна странная и совершенно поразительная книга [Чудинов 2007] ставит целью выявить ранее нераспознанные тайные послания, закодированные в линиях пушкинских рисунков. Из книг, принадлежащих ко второй и третьей категориям, см. [Филин 1999; Бройтман 2002; Andrew 2003; Скрынников 2004; Шульц 2006]. В пронизательном, хотя и субъективном анализе «Пиковой дамы» поэт И. Кутик рассматривает повесть как «закодированный личный документ», тайны которого он намеревается раскрыть посредством предположительно эмпати-

В данной главе я показываю, как Пушкин подвергает поэтическому исследованию и применяет во всех тонкостях сложную семантическую связь между понятиями «тайна» и однокоренными словами — «таинственность» и «таинство». Я утверждаю, что совокупность этих понятий играет ключевую роль в пушкинском понимании собственного поэтического призвания, указывая не только на загадочность поэтического вдохновения как такового, но и на этический императив, побуждающий к пересечению границ — будь то в область священного или в область табуированного, — что характерно для поэтического мифотворчества Пушкина на протяжении всей его творческой жизни.

Контекст русского романтизма

В. В. Виноградов в ставшем классическим труде «О языке художественной литературы» утверждает, что любой разговор о стиле писателя должен вестись исключительно в контексте истории литературы и личного творческого роста автора:

Индивидуальный стиль писателя — это система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения. Эта система, если творчество писателя не исчерпывается одним произведением, — система динамическая, подверженная изменениям. Таким образом, стиль писателя должен изучаться в его историческом развитии, в его изменениях и колебаниях, в многообразии его жанровых проявлений [Виноградов 1959, 85–86].

То же самое касается изучения лексики, которую выбирает писатель, и семантических особенностей отдельных лексических единиц или наборов единиц в его тезаурусе. К. Ф. Тарановский

ческих поэтических размышлений в сочетании с психологической догадкой и традиционными методами научного расследования [Kutik 2005: 33]. По мнению Кутика, Пушкин намеренно написал эту повесть, чтобы избавиться от непреодолимого тайного страха перед пророчеством гадалки мадам Кирхгоф 1819 (?) года о том, что ему суждено погибнуть на тридцать седьмом году жизни от «белого человека» (см., например, [Вацуро 1985: 11, 229]).

утверждает, что в идеале «замкнутые» и «открытые» поэтические интерпретации должны разрабатываться одновременно и дополнять друг друга:

Любое поэтическое произведение можно рассматривать как изолированный художественный факт и интерпретировать его, ограничиваясь только семантикой данного текста. Такой «замкнутый» анализ отдельных стихотворений в некоторой степени ограничивает возможности раскрытия иносказательных (аналогических, метонимических, метафорических, символических) значений слова, поскольку они необычны, а ключ для их дешифровки в самом стихотворении не дается. «Открытый» анализ поэтического произведения, учитывающий широкий контекст в творчестве данного поэта, а иногда и в творчестве других поэтов (при наличии явных или скрытых реминисценций), помогает нам расшифровать и эти иносказательные значения и приближает нас к более углубленному пониманию образности данного стихотворения [Тарановский 2000, 39–40].

Тарановский применяет этот принцип в собственной работе по выявлению семантически нагруженных скрытых подтекстов у О. Э. Мандельштама, который также был сведущ в тайнописи. При этом базовая стратегия интерпретации Тарановского применима к поэтическому языку как таковому — типу языка, который по своей природе предполагает взаимодействие новаторского и конвенционального (клише, реминисценций, аллюзий), расширяющее значения слов и выводящее их за пределы повседневного употребления.

Тексты Пушкина особенно удобно исследовать в контексте предложенного Тарановским принципа семантического расширения поэтического слова. Ведь Пушкин, в конечном итоге, прекрасно осознавал свою роль в развитии русского литературного языка — хотя при этом и закрепил свое право на собственный голос в русской поэтической традиции³. Однако, учитывая

³ Пушкин часто демонстрирует это осознание в письмах и критических статьях; например, в статье «О поэтическом слог» (1828) он иронично замечает, что в России «так называемый язык богов так еще для нас нов, что мы называем поэтом всякого, кто может написать десяток ямбических стихов с рифмами» [VII: 58].

незрелость унаследованной Пушкиным традиции, «открытый» аналитический подход к его творчеству должен учитывать не столько скрытые следы текстов предшественников, сколько новаторский характер и эволюцию собственно пушкинского поэтического лексикона, полного аллюзий и намеков на современные ему явления русской литературы⁴. Поэтика тайны у Пушкина необычайно оригинальна и изобретательна начиная с самых ранних текстов поэта; само использование им мотива таинственности и тайны резко отличалось от практики его современников-поэтов. Этот мотив, как я утверждаю, пронизывает все произведения Пушкина скрытым духом мятежности и указывает на риск и дерзание, присущие моменту художественного вымысла. В предлагаемой главе я рассматриваю первые поэтические шаги Пушкина в этом направлении, а затем привожу краткий обзор эволюции поэтики тайны в текстах, созданных в зрелый период его творчества.

В произведениях многих русских поэтов-романтиков таинственное и тайна образуют центральный мотив, символизирующий невыразимость и возвышенность поэтического чувства. Самый знаменитый вопрос в связи с этим задает, наверное, В. А. Жуковский в стихотворении «Невыразимое» (1819): «Нельзя

⁴ Стоит, однако, заметить, что аллюзии к мировой литературе, зачастую глубоко закодированные в произведениях Пушкина, похоже, продиктованы тем же, что Мандельштам называл «тоской по мировой культуре» [см. Мандельштам 1987: 298], пусть и вызванную несколько другими причинами; как пишет Виноградов: «Принципы исторической стилизации в понимании Пушкина были органически чужды и враждебны приемам натуралистического копирования. Натурализм для Пушкина — категория внехудожественного письма. Само понятие литературного стиля в эстетике Пушкина включало голую фотографичность изображения. Уже манера эзоповской криптографии, эзоповского языка, вплетавшая в словесную ткань произведения тайные узоры намеков на современность, тонких и завуалированных общественно-политических применений (allusions), осложняла непосредственные и прямые отношения слов к исторической “натуре”. Кроме того, пушкинский прием насыщения литературного произведения образами и идеями мировой литературы безгранично раздвигал смысловые перспективы слова, освобождая его от натуралистической прямолинейности бытового термина» [Виноградов 1941: 525–526].

ли в мертвое живое передать? / Кто мог создание в словах пересоздать? / Невыразимое подвластно ль выраженью?..» — и далее, в ответ на собственные парадоксальные рассуждения отвечает: «Святые таинства, лишь сердце знает вас» [Жуковский 1959–1969, 1: 336]. Описание личного переживания поэтического порыва в квазирелигиозных терминах таинственности, тайны и таинства типично для романтической поэтики в целом, не только русской; М. Абрамс обращается к этому явлению в британской романтической поэзии в своей классической работе «Естественная сверхъестественность: традиция и революция в романтической литературе»⁵; близкие темы рассматриваются и в сборнике статей, посвященном образу тишины / молчания (silence) в британском романтизме:

Романтизм начал процесс обретения индивидуумом значимости через апроприацию возвышенного. Интернализация возвышенного, помимо прочего, являла себя через молчание, которое оказывалось точкой силы и значимости. Молчание служило вдохновляющим выражением трансцендентной идеи высшей значимости. Одним словом, оно выступало как выражение «невыразимого» в самом поэте [Price, Masson 2002: 2].

В контексте романтической поэтики в целом таинственность служит проводником к духовному возвышению, а мистическое знание поэта о тайнах вселенной есть знак его избранности. Более того, метафизическая проницаемость или взаимообрати-

⁵ Главная мысль книги Абрамса формулируется следующим образом: «Своеобразие [писателей-романтиков] по преимуществу проистекает из того, что они, независимо от своих религиозных убеждений (или их отсутствия) намеревались сохранить традиционные понятия, системы и ценности, основанные на отношении Творца к своим тварям и творению, но переформулировать их в рамках доминирующей двучленной системы субъект-объект, эго и не-эго, человеческий разум или сознание и его взаимодействие с природой» [Abrams 1971: 13]. Согласно Абрамсу, «понятия и образцы, характерные для романтической философии и литературы, представляют собой перемещенную в другую сферу и восстановленную заново теологию, или же секуляризованную форму молитвенного опыта» [Там же: 65].

мость поэтического молчания и священного знания поэта в русском контексте подчеркивается родственностью слов «таинственность», «тайна» и «таинство».

Множество примеров такого словоупотребления можно найти в поэзии русских романтиков, близких к Жуковскому и Батюшкову (карамзинистов)⁶. Батюшков, например, в масштабном стихотворном послании «Мои пенаты» (1812) говорит о тенях своих любимых поэтических предшественников, которые,

...Оставя тайны сени
Стигийских берегов
Иль области эфирны,
Воздушную толпой
Слетят на голос лирный
Беседовать со мной! [Батюшков 1934: 111].

Жуковский отозвался на эпистолу Батюшкова посланием «К Батюшкову» (1812), где душа поэта возносится ввысь невыразимой тайной поэтического вдохновения:

Но сладостным сияньем,
Как тайным упованьем,
Душа ободрена,
И милая мелькает
В дали моей Мечта... [Жуковский 1959–1960, 1: 127].

Позднее Жуковский развивает образ поэтической души, открывающей доступ к священным тайнам, в четверостишии-инскрипте «Приношение» (1827), обращенном к Гёте:

⁶ Г. А. Жуковский пишет о разделении русской предромантической (сентименталистской) поэзии на два направления: с одной стороны, последователи Н. М. Карамзина, с другой — А. Н. Радищева. Впоследствии из них развились две параллельные ветви русского романтизма — лирическая, следующая Жуковскому и Батюшкову и гражданская, декабристская. В обоих течениях на первом плане так или иначе стояла проблема личности [Жуковский 1965: 19–25].

Тому, кто арфою чудесный мир творит!
 Кто таинства покров с Создания снимает,
 Минувшее животворит
 И будущее предрешает! [Там же: 374].

Надо признать, что использование слов «таинственность» и «тайна» для обозначения духовного возвышения и поэтической значимости не отменяет прочих разнообразных коннотаций этой лексики в произведениях карамзинистов. Краткий обзор позволяет выявить, среди прочего, следующие дополнительные контексты, в которых обычно возникает мотив тайны / таинственного. (1) Научное или духовное понимание природы и бытия, ср. «Переселение душ» (1828) Е. А. Баратынского: «столетний маг ... проник все тайны естества». (2) Красота природы, ср. «Море: элегия» (1822) Жуковского: «Таинственной, сладостной полное жизни, / ...Ты льешься... светозарной лазурью». (3) Откровенно религиозные мистерии и таинства, ср. «Поэзия» (1787) Карамзина: «...и там, на небесах, / Был тайнам научен, и той великой тайне, / Как бог стал человек». (4) Личные пикантные, эротические радости, ср. «Привидение: из Парни» (1810) Батюшкова: «Буду вкруг тебя летать; / На груди твоей под дымкой / Тайны прелести лобзать». (5) Тайны судьбы; неизвестность будущего, ср. «Стихи, написанные на манускрипте поэта» (1821) Баратынского: «Быть может, милый друг, по воле Парки тайной, / Внезапно распрощусь я с жизнью случайной». (6) Невысказанное, личное знание или чувство (печаль, любовь и т. п.), ср. «Стремление» (1838) Жуковского: «Часто, при тихом сиянии месяца, полная тайной / Грусти, сию я одна и вздыхаю...» (7) Преображающие, волнующие, духовные переживания, торжественно и спокойно ведущие к смерти или иному миру, ср. «Берег» (1802) Карамзина: «Вижу, вижу... вы маните / Нас к таинственным берегам!» При всех различиях эти поэтические примеры имеют общую черту: обращение к тайному, таинственному или неизведанному как положительному началу. Тайная скорбь возвышает, очищает, а тайные страсти, хотя и намекают на соблазн, обещают защиту и даже спасение от разврата и нравственного падения, как об этом го-

ворит, например, Батюшков в седьмой строфе стихотворения «Из греческой антологии» (1817–1818):

Сокроем навсегда от зависти людей
Восторги пылкие и страсти упоенье,
Как сладок поцелуй в безмолвии ночей,
Как сладко тайное любви наслажденье! [Батюшков 1934: 182]⁷.

В поэзии карамзинистов таинственное и тайна указывают на гигантский духовный и интеллектуальный потенциал, исходящий из сокрытых глубин изначально благодатной вселенной, чьи бездны внушают трепет, но не подрывают веру в фундаментальную возможность смысла и превосходства духа.

Итак, мы видим, что мотив тайны настолько распространен и многозначен, что становится практически отличительным знаком поэтики и мировоззрения русских романтиков — в противовес ясности, жесткой жанровой иерархии и рационализму приверженцев классицизма⁸. Неудивительно, что Белинский ставит в заслугу «романтической музе» Жуковского то, что она «дала русской поэзии душу и сердце, познакомив ее с таинством страдания, утрат, мистических откровений и полного тревоги стремления “в оный таинственный свет”, которому нет имени, нет места, но в котором юная душа чувствует свою родную, заветную сторону» [Белинский 1955 7: 220]. Схожим образом Белинский определяет «романтическую природу», какой она изображена в поэзии Жуковского, где она «дышит какой-то таинственною, исполненною чудных сил жизнью» [Там же: 219]. Романтическое мировоззрение насыщено волнующей магией таинственного, соблазном неведомого и непознаваемого. Знак

⁷ Об эпитете *сладкий, сладостный* как маркере романтического стиля — «системы, установленной Жуковским» в 1800–20-е годы — см. [Гуковский 1965: 61–64].

⁸ Учитывая частотность этого мотива, странно, что термины, связанные с таинственностью (*тайна, таинственный, таинство* и т. д.), совершенно отсутствуют в «Словаре древней и новой поэзии», изданном в романтическую эпоху [Остолопов 1821].

равенства между тайной и романтической поэтикой ставят не только адепты романтизма, но также его противники, как, например, в издевательской рецензии за подписью «Ю-ъ К-въ» на стихотворение Баратынского «Стансы» (1828):

Что, маститый старец, вы морщитесь, зеваете и, кажется, ничего не понимаете? Признаюсь, и я как во тьме ночной. Этому есть причина: мы не посвящены в таинства — осязать неосязательное, толковать бестолковое, удивляться страннoleпному; высшие созерцатели постигают это. Так! вы одни, о высшие созерцатели! вы одни можете изъяснить нам смысл двух последних стихов... [Цит. по Гуковский 1965: 110]⁹.

Еще один критик той эпохи аналогичным образом осуждает употребление «модных» романтических выражений, которые «облекают мысли в какую-то таинственность» (цит. по [Гуковский 1965: 116])¹⁰. Подобные комментарии ясно указывают на то, что мотив таинственности присущ именно лирике карамзинистов. Однако следует подчеркнуть еще два литературных контекста, напрямую связанных с творчеством Пушкина: первый — готическая повесть или баллада, еще один любимый жанр Карамзина и его последователей; второй — гражданская поэзия декабристов и близких к ним авторов.

В готической повести, как и в самом понятии возвышенного¹¹, власть тайны связана с ощущениями удовольствия и ужаса и, в конечном счете, с предчувствием могилы — одновременно

⁹ Рецензия под заголовком «Письмо к Лужницкому старцу о быстрых успехах русской поэзии» была опубликована в «Дамском журнале» (1828. Ч. 22, № 15. С. 123–124). — *Примеч. ред.*

¹⁰ Текст «Отрывок из моего журнала 1821 г.», подписанный «Житель Васильевского острова» (псевдоним князя Н. А. Цертелева), был опубликован в журнале «Благонамеренный» (1822. № 33. С. 265–274). — *Примеч. ред.*

¹¹ И. Кант дает следующее определение возвышенного: «Представляя возвышенное в природе, душа ощущает себя *взволнованной*, тогда как при эстетическом суждении о прекрасном она находится в состоянии *спокойного* созерцания. Эту взволнованность можно (особенно в ее первые минуты) сравнить с потрясением, то есть быстро сменяющимся отталкиванием и притяжением одного и того же объекта» [Кант 1994: 128].

волнующим и пугающим, как в повести Карамзина «Остров Борнгольм» (1794): «Все сие сделало в сердце моем странное впечатление, смешанное отчасти с ужасом, отчасти с тайным неизъяснимым удовольствием или, лучше сказать, с приятным ожиданием чего-то чрезвычайного» [Карамзин 1964, 1: 667]. Жуковский в балладе «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» (1822) усиливает жуткую притягательность тайны с помощью оборванного предложения, в котором вместо ожидаемого объяснения работает прием сокрытия:

И печать роковая в столе вожжена:
Отразились пальцы на нем;
На руке ж — но таинственно руку она
Закрывала с тех пор полотном [Жуковский 1959–1960, 2: 156].

В готической балладе Жуковского «Кубок» (1825–1831) погоня за разгадкой манящей тайны приравнивается к нарушению божественного порядка:

Но страшно в подземной таинственной мгле <...>
И смертный пред богом смиришь:
И мыслью своей не желай дерзновенно
Знать тайны, им мудро от нас сокровенной [Там же: 164].

В готическом повествовании, где никак не эксплицируется возвышенное лирическое сознание избранного поэта, попытки простых смертных познать священное равнозначны богохульству и несут в себе угрозу божественного возмездия.

Таким образом, в поэтике русских романтиков разделение сакрального и мирского заложено в самой природе тайны; уважение к изначальной неразгадываемости тайны лежит в основе ее мистического ореола. Священное сопряжено с табу: его нельзя познать, к нему нельзя прикоснуться или приблизиться. Это объясняет, почему запретное желание проникнуть в тайну или ее демистифицировать, присутствующее во всех трех приведенных «готических» фрагментах, в конечном счете ведет к ужасу и разрушению. Во втором примере последствия слишком тесно-

го приближения к трансцендентной тайне в буквальном смысле выжигаются на коже, тогда как в третьем ценю за попытку проникнуть в бездну сакрального становится — после недолгой отсрочки — смерть. З. Фрейд и другие теоретики культуры начала XX века усматривали близость сакрального с его обещанием выхода в высшие духовные сферы к табуированному с его роковыми опасностями. Современные мыслители продолжают развивать эту идею (два примечательных примера — глава «Амбивалентность священного» в книге Дж. Агамбена [Агамбен 2011: 97–105] и работа Р. Жирара о соотношении разрушительного и священного, религиозной тайны и культурного запрета [Жирар 2010: 252–290])¹². Тайна возвышает и облагораживает лишь до той поры, пока остается нетронутой, тщательно изолированной и отграниченной.

Если для карамзинистов таинственное несет в себе исключительно метафизическую угрозу, в гражданской лирике декабристов — «других» русских романтиков — тайна, напротив, связана с политической, а не только духовной опасностью (хотя первая часто маскируется под вторую). Использование понятия таинственного в качестве политического кода было, конечно, обусловлено цензурой, запрещавшей открыто выражать бунтарские идеи. Обращение к таинственности позволяло избежать неприятностей:

В эпоху романтизма масонская символика и загадочное искусство магии всячески приветствовались в общественно-политической деятельности — как в деле декабристов, так и в более

¹² В работе 1913 года «Тотем и табу» Фрейд дает следующее определение табу: «“Табу” называется, однако, все, как лица, так и местности, предметы и временные состояния, являющиеся носителями и источниками этого таинственного свойства [т. е. *особости* или *исключительности*. — А. Д. Г.]. Табу также называется нечто такое, что одновременно и свято и стоит превыше обычного, так же как и опасное, и нечистое, и жуткое» [Фрейд 2012: 39]. На ход мысли Фрейда могла повлиять статья У. Уорда Фаулера «Исходное значение слова *Sacer*» [Fowler 1911], в которой автор связывает концепции *сакральности* и *табу*. Относящиеся к Фрейду с долей критичности Агамбен и Жирар многим обязаны его работе «Тотем и табу».

широкой сфере массовой журналистики, которую подавляла тотальная цензура, и в частных беседах, небезопасных из-за слежки... Писатели [декабристы] осознали литературный потенциал магии так же хорошо, как эффективность таинственности и конспиративных методов [Leighton 1994: 32, 33].

В писаниях декабристов, таким образом, тайна нередко служит кодом для обозначения скрытого, невысказанного политического подтекста. В эпической поэме Н. И. Гнедича «Рождение Гомера» (1816), которой восхищались декабристы, рассказывается о чудесном рождении Гомера, в чьи священные тайны не смеет проникнуть даже сам Зевс:

Но колыбель и гроб Ахиллова певца
Есть тайна для земли: неведомо рожденный,
И неразгаданный, под именем слепца
Пройдет он по земле; таков закон священный
Судьбы; таинственный, как солнце он возник,
Как солнце он умрет в лучах бессмертной славы [Гнедич 1956: 165].

Тайна Гомера несет в себе почти мессианский потенциал, сулящий Ахиллесу божественную награду за героизм; следовательно, декабристы — читатели Гнедича могли считать, что имеют право на такую же славу («Героям смерти нет, нет подвигам забвенья: / Из вековых гробов певцы их воскресят»). Мессианский и политический характер сообщает теме тайны и поэт-декабрист Ф. Н. Глинка в ряде текстов, написанных на первый взгляд на религиозные темы. Так, например, в стихотворении «Бог — Илие» (1826 или 1827) Бог рассказывает Илие об истинно верующих, о тех, кто вопреки моральному упадку и поклонению лжепророкам, которое охватило Его народ, участвует в чем-то вроде тайного общества, подобного кружкам декабристов:

Есть тайные у бога дети,
Есть тайный фимиам сердец,
Который обонять мне сладко! <...>
Они бегут ко мне украдкой,
И я являюсь втайне к ним [Глинка 1869: 242].

В другом стихотворении Глинки «Пророк (из Ездры и Исаяи)» (до 1826 года) Божий «глас священный, / Как песни тайные небес...» [Глинка 1869: 143–148] призывает Пророка, чтобы наказать грешников. «Так складывается поэзия библейских пророков в декабристской среде, звучащая призывами к героизму и свободе даже и там, где она прямо не касается политики, в романтической символике» [Гуковский 1965: 271], — отмечает Гуковский, говоря о «пророческой» лирике Глинки. Тайна — вот магическое кодовое слово, осторожно намекающее на перенос смыслов из духовно-романтической сферы в область праведного политического протеста. И все же для декабристов, как и для карамзинистов, тайна должна оставаться принципиально недостижимой, а язык таинственности и здесь служит знаком непреложного разделения — в данном случае, разделения между реальным миром несовершенных смертных и соблазнительно утопичной мессианской мечтой героического поэта-барда.

Пушкин и поэтика тайны

Совсем иначе обстоит дело у Пушкина. Далее я намереваюсь показать, что Пушкин был очарован мотивом тайны (и сопряженными с ней табу) уже на самых ранних этапах своего творчества. Не соблюдая традиционных границ отдельных сфер, в пределах которых тайны, не представляя риска, манили его соотечественников-поэтов к бытию высшего порядка — духовному, эмоциональному или героическому, — Пушкин дерзко смешивает и комбинирует, размывает демаркационные линии, направляет семантические векторы своей поэзии не только от низкого к высокому, но и от высокого к низкому и без всякого почтения напластывает друг на друга отдельные и на первый взгляд несовместимые смыслы. Он распространяет чувство риска, связанного с поэтической тайной, на новую область — влекущую, но и пугающую область безудержной художественной игры.

В определенном смысле эта метафизическая дерзость — неизбежное следствие пушкинского дара, способности к языковому

и поэтическому новаторству, неудержимой страсти к переосмыслению клише и обновлению русского литературного языка, гигантский, но еще не реализованный экспрессивный потенциал которого он интуитивно чувствовал. Пушкин характеризовал русский язык как «гибкий и мощный в своих оборотах и средствах». Он определял истинный романтизм как «отсутствие всяких правил, но не всякого искусства» и восхвалял «мысль, истинную жизнь [слова], не зависящую от употребления», которая сохраняется независимо от окостеневших «наружных форм» языка [VII: 341, 28, 212]. Интуитивным знанием о «внутреннем слове» Пушкин обязан поэзии Жуковского, но при этом, как отмечает Гуковский, выводит его на совершенно новый уровень:

Жуковский <...> открыл для [русской литературы] смысловые возможности полисемантизма слова; он практически открыл, что слово не однозначно, что в нем скрыты, кроме первого, терминологического значения, еще другие, добавочные значения, ореолы осмыслений, внутренняя форма, этимологическая и историческая. Он выдвинул на первый план в слове именно эти дополнительные обертоны за счет «первых» значений. Это было открытие огромной важности, необходимое для всей дальнейшей психологизации литературы, для всего усложнения ее содержания, открытие внутренней диалектики слова, подвижности слова, создававшее возможность и исторического понимания языка, и дальнейшего строительства его. Всем этим и воспользовался Пушкин. Сам же Жуковский использовал свое открытие лишь в целях создания своей субъективно-психологической поэзии [Гуковский 1965: 56–57].

Поэтическая трактовка таинственности у Пушкина — убедительное свидетельство того, как поэт провидчески осознавал динамический смысловой потенциал поэтического слова, его метафизическую возвышающую способность, — и этим осознанием пронизана в его творчестве вся семантика тайны и мистификации.

Начнем с двух ранних лирических стихотворений, не опубликованных при жизни Пушкина: «Леда (Кантата)» (1814) и «Платонизм» (1819). В обоих текстах рассматривается тема сексуального извращения, связанного с запретным контактом человека

и божества: в первом Зевс насилует Леду, во втором девушка предается мастурбации по наущению тайного бога. В «Леде» слова, связанные с понятием тайны, употребляются трижды: первый раз — чтобы передать божественное блаженство, сопряженное с ужасом, в высший момент сексуального наслаждения в объятиях Зевса («С негою сладкой / Видит украдкой / Тайну богов»); второй раз — говоря о преодолении преград, происходящем в этот момент («И пала таинства прелестного завеса»); и, наконец, предупреждая: завеса, которая представлялась реальной, существовала, как выяснилось, лишь в воображении и ее уже не вернуть: отныне весь ландшафт наполнится неизбывной сексуальностью («В темной рощице таится / Часто пламенный Эрот... Стрелы прячет в пене вод»). Иными словами, насильственное соитие с божеством имеет преображающую силу: Леда становится более просвещенной и более уязвимой, а пейзаж, идиллический в начале стихотворения, оборачивается опасной зоной, где на каждом шагу подстерегают и соблазняют новые, пугающие блаженства. Внутренне все это куда ближе к готической балладе, чем к романтической лирике. Новое знание Леды, ее удовольствие и трепет можно прочесть как символ преображения самого поэта через вдохновляющее единение с музой; осознание Ледой новой опасности также наслаивается на понимание поэтом того, как он сам рискует, придумывая и облекая в слова подобные поэтические картинки на грани дозволенного.

«Платонизм» — свободное переложение длинного стихотворения Э. де Парни¹³, однако Пушкин явно считал, что нарушение приличий в этом тексте на его совести: летом 1825 года, отбирая стихи для готовящегося сборника, он исключил это произведение, приписав на полях, что оно «не нужно, ибо я хочу быть моральным человеком» [I: 459]¹⁴. Как показывает этот покаянный

¹³ Стихотворение Э. де Парни «Взгляд на Цитеру» («*Coup d'oeil sur Cythère*») [Parny 1848, 2: 415–423]. О значении Парни для творчества Пушкина, а также библиографию по теме «Пушкин и Парни» см. [Томашевский, Вольперт 2004].

¹⁴ На самом деле Пушкин выбирает только один эпизод из куда более пространного и довольно сумбурного произведения Парни и существенно меняет и углубляет оригинал, как он часто поступал, перелагая иностранные тексты.

(а возможно, и иронический) комментарий, «Платонизм» так же, как и «Леда», бросает смелый вызов и приличиям, и нерушимости границ (социальных, сексуальных, поэтических) посредством вуайеристского проникновения в постыдную тайну и ее раскрытия:

Твой бог не полною отрадой
Своих поклонников дарит;
Его таинственной наградой
Младая скромность дорожит;
Он любит сны воображенья,
Он терпит на дверях замок,
Он друг стыдливый наслажденья,
Он брат любви, но одинок.
Когда бессонницей унылой
Во тьме ночной томишься ты,
Он оживляет тайной силой
Твои неясные мечты,
Вздыхает нежно с бедной Лидой
И гонит тихой рукой
И сны, внушенные Кипридой,
И сладкий, девственный покой.

Выбор имени Лида (Лидинька, Лидия) для героини гривуазной поэтической фантазии, возможно, говорит о том, что Пушкин, пусть подсознательно, чувствовал глубинную связь этого стихотворения с ранней эротической фантазией, героиня которой носила похожее имя — Леда¹⁵. В обоих случаях за целомудренным отказом юной девы от притязаний смертного возлюбленного прячется ее сексуальная открытость по отношению к «тайной власти» божества. В «Платонизме» божество — тайный носитель получаемого Лидой при мастурбации удовольствия — определенно оказывается, помимо прочего, богом воображения («Он любит сны воображенья»), и это еще более укрепляет связь между сексуальным отклонением и тайной и запретной работой воображения у поэта.

¹⁵ Это имя дал своей героине Пушкин; у Парни героиню соответствующего эпизода зовут Ноэрис.

Если в традиционной романтической лирике тайны сексуальных наслаждений имеют физиологическую природу, хотя и сладостно возвышают (как в процитированной выше реминисценции Батюшкова из Парни 1810 года), то Пушкин представляет здесь сексуальный опыт как рискованно искусительный и, по сути, метафизический. Более того, он подчеркивает его извращенность, лишая героиню «сладкого, девственного покоя», отмечая ее смертельной раной («твоя краса, как роза, вянет»), изолируя ее в «уединенном упоении» от ее невинных «подозрительных подруг» и удерживая ее в магическом круге постыдной тайны, которой она отдается «украдкой». В то же время обозначение «бедная Лида» напоминает о «Бедной Лизе» Карамзина (1792), которая принесла свою девственность в жертву желанию своего возлюбленного и в конечном итоге утопилась от горя. Заставляя Лиду отвергнуть Амура и обойти его вниманием («Амур ужели не заглянет / В неосвященный свой уют?»), Пушкин заменяет карамзинского рокового изменника Эраста (чье имя созвучно с другим именем бога любви — Эрот) поэтическим богом воображения. По ходу поэт переступает грань между трагедией и комедией, заполняя темное царство ночи, проводимой Лидой в печальном одиночестве, изрядной долей беззаботного, двусмысленного веселья и самоудовлетворения.

Хотя Пушкин позже и пренебрег этим стихотворением, представленная в нем многослойная тематическая связь женской мастурбации, сексуальной извращенности, поэтического порыва и эротического союза между человеком и божеством с вуайеристским и дерзким стремлением поэта-мужчины к раскрытию тайн владела его воображением в достаточной мере, чтобы стать основой для куда более бунтарского и рискованного произведения, созданного двумя годами позже, в Пасхальную неделю 1821 года. Это фривольная поэма «Гавриилиада», шокирующий пересказ сюжета о Благовещении и в то же время гимн поэтической смелости, который, подобно «Леде» и «Платонизму», не был опубликован при жизни Пушкина. И хотя позже (в октябре 1828 года), в разгар опасного политического скандала, Пушкин

публично отказался от авторства поэмы, назвав ее «произведением... жалким и постыдным», это не отменяет того, что «Гавриилиада» послужила важным этапом формирования его поэтического самосознания. В рамках данного исследования важно, что в «Гавриилиаде» Пушкин впервые напрямую обращается к опасному искушению тайной и связанным с ней темам трансценденции и трансгрессии, которые будут занимать его на протяжении всей творческой жизни. По сравнению с двумя более ранними стихотворениями в «Гавриилиаде» он доводит поведение героини до крайней степени опасности и святотатства — ведь божество, фигурирующее в этом новом богоборческом тексте, уже не платоническое, не языческое, но христианское. Произведение непосредственно затрагивает религию народа, общества и культуры, к которым принадлежит сам Пушкин. Таким образом, тайное прегрешение поэта оказывается тяжким, ведь он высмеивает и нарушает конвенции веры и поведенческих норм русской элиты (ср. об этом [Kahn 2012]). Такая дерзость, в свою очередь, усиливает потребность окружить тайной само существование поэмы, служащей, по сути, документальным подтверждением идеологического бунта.

Даже при поверхностном чтении «Гавриилиады» нетрудно заметить, что само слово «тайна» и его производные повторяются в тексте почти как рефрен: лексемы «тайна / тайный», «таинственный», «утаить» и «тайком» встречаются минимум по одному разу каждое, общее число употреблений — одиннадцать; дополняют этот словообразовательно-семантический кластер два смежных лексических мотива: глагол «закрывать» и слова, родственные слову «красть» (украдкой / украдкою; красться), — каждый встречается по три раза. Этот язык таинственности используется в поэме в трех отдельных, но часто пересекающихся контекстах: применительно к сексуальным табу (упоминание женских гениталий и запретное сексуальное поведение, в частности внебрачный секс и мастурбация), к запретному знанию (в интеллектуальном и библейском, плотском смысле) и к противозаконным речам (как к их произнесению, так и выслушиванию). Здесь мы снова наблюдаем контаминацию, или смешение идей и образов:

сексуальное, интеллектуальное и вербальное смысловые поля оказываются тождественными. Но если семантика стихотворений «Леда» и «Платонизм» не выходит за границы романтической лирики, в которой, как правило, тайна связана либо с эротической, либо с духовно-возвышенной тематикой, то в «Гавриилиаде» вводятся также открытые религиозные и скрытые политические коннотации мотива тайны, свойственные поэзии декабристов. В результате получается крайне рискованное сочетание, балансирующее на грани открытого кощунства.

Внимательно рассмотрев один из фрагментов «Гавриилиады», можно понять, каким образом достигается эта трансгрессивная семантическая контаминация. В центральной части поэмы имеется пространное отступление, в котором Сатана с дальним умыслом рассказывает все еще девственной, но одинокой и стго-рающей от любопытства Марии, как он некогда спас Еву от тирании ревнивого и властного Всевышнего, познакомив ее и ее спутника Адама с блаженством любовного совокупления. Этот рассказ в поэме расположен между упоминанием Марии о «таинственном древе», Древе познания, локусе божественного запрета в райском саду, и прикосновением Сатаны к «милым тайнам» самой Марии, ее половым органам. Таким образом, «тайны» одновременно обрамляют историю о первородном грехе (в версии Сатаны — первородном блаженстве) и находятся в самом его средоточии — посередине сада, в глубине чресл Марии. Рамочная конструкция в сочетании с символическим центрированием применяется к воспоминанию Сатаны об изгнании из рая с целью уравнивать интеллектуальное и сексуальное любопытство. Более того, в момент, когда Сатана игриво будит в Марии сексуальное желание и ответный порыв (идуший вразрез с предписанной Богом авторитарной моделью сексуального контакта, где доминирует мужчина), дразнящий и при этом мистический «легкий перст» дьявола нетрудно отождествить со «слабыми перстами» ребенка-поэта из стихотворения «Муза» (1821), которые под руководством таинственной музы («девы тайной») учатся играть на мифологической (фаллической?) тростниковой цевнице [II: 26]; этот образ может быть связан

и с «тихой рукою» подталкивающего к мастурбации бога в «Платонизме». Таким образом, Пушкин в «Гавриилиаде» открывает, что для него интеллектуальное, сексуальное, духовное и поэтическое стремления к тайнам тождественны — это всего лишь разные аспекты трансгрессивного, антиавторитарного любопытства поэта, его бесстрашного поиска трансцендентного через контакт с табуированным.

В более широком смысле и гениальность, и юмор, и греховность «Гавриилиады» можно объяснить выраженным в поэме непочтительным отношением Пушкина к самому понятию тайны. Судя по всему, самая большая тайна поэта — это его стихийная и безудержная тяга к игре, не знающая границ и нарушающая любые табу. Заменяя традиционный сюжет Благовещения — основополагающий христианский миф — скабрёзой историей соблазнения Марии тремя соперничающими сластолюбивыми потусторонними мужчинами (Сатаной, Гавриилом и Святым Духом — в порядке очереди), Пушкин сексуализирует метафизическое и переворачивает доктрину непорочного зачатия с ног на голову. Можно сказать, в процессе переписывания Писания поэт опутывает таинство трансцендентной христианской истины сетью непристойных тайн из собственных трансгрессивных фантазий — одновременно игривых и трезвых. Лежащая в основе повествования одержимость тайной, ее разнообразными гранями и семантически близкими понятиями напрямую связана с пушкинским возрастающим чувством неловкости, вызванной восприятием поэтического вдохновения как потусторонней тайны, и тревожным осознанием того, что русский поэт в силу политической, религиозной и социальной консервативности, и даже репрессивности среды, в которой он работает, вынужден нарушать этические нормы, чтобы реализовать свой дар. Политические последствия одержимости тайной поэтического дара ярче всего проявляются в стихотворении «Кинжал» (1821), где Пушкин восхваляет мифологический кинжал мщения: «свободы тайный страж, карающий кинжал, / Последний судия Позора и Обиды» [II: 35]. В то же время стремление Пушкина к таинственности в «Гавриилиаде» сугубо прагматично — оно вызвано рас-

тущей враждебностью поэта к императорской цензуре во время написания поэмы¹⁶.

Мистический, харизматический аспект тайны и ее связь с сакральным и табуированным становится предметом рассмотрения в другом тексте, написанном примерно в одно время с «Гавриилиадой», — в поэме «Братья разбойники». В ней трансгрессии, сопряженные с поэтическим стремлением к неизъяснимому, даже не кощунственны, но откровенно криминальны. Как уже отмечалось, слова «тайна» и «таинство» происходят от одного корня. Современные культурологи указывают на двойственный характер сакрального, связывая его с насилием, жертвой и запретом: самое священное, святое, неприкосновенное, потаенное разделяет, убивает и разрушает¹⁷. В «Братьях разбойниках», в отличие от «Гавриилиады», на первый взгляд отсутствует явное христианское содержание. Однако при ближайшем рассмотрении видно, что здесь Пушкин пытается исследовать губительность самонадеянной убежденности поэта в своем моральном избранничестве

¹⁶ В шуточной эпиграмме 1820 года Пушкин пишет: «Когда б писать ты начал / Сдуру, / Тогда б наверно ты пролез / Сквозь нашу тесную цензуру, / Как видишь в царствие небес» [II: 18]. В послании «Дельвигу» (1821) Пушкин сетует на придирчивость цензора, которая вызывает у поэта творческий застой: «Теперь едва, едва дышу! / От воздержанья муза чахнет, / И редко, редко с ней грешу» [II: 32]. Письмо, содержащее это послание, относится как раз ко времени написания «Гавриилиады», и пародийная отсылка к молитве Ефрема Сирина в самом письме повторяется в заключительной молитве «Гавриилиады», создавая дополнительную связь между двумя текстами. Показательно, что в обоих процитированных поэтических отрывках Пушкин связывает цензуру с проблемой греха и раскаянья. Эта ассоциация, безусловно, сыграла роль в истории создания «Гавриилиады». Подробнее о содержащихся в поэме скрытых нападках на цензуру см. [Kahn 2012]. Кан пронизательно отмечает, что «если прочесть “Гавриилиаду” как выпад против таинства надзора, мы увидим, что за богохульством стоит политический жест против государства, в котором религиозная и политическая власть деспота создает закон и санкционирует его» [Kahn 2012: 279].

¹⁷ «Во множестве ритуалов жертвоприношение предстает в двух противоположных аспектах: то как “весьма святое дело”, уклониться от которого было бы серьезным прегрешением, то, наоборот, как своего рода преступление, совершить которое — значит подвергнуться столь же серьезной угрозе... В жертвоприношении есть тайна» [Жиар 2010: 7–8].

через скрытое обращение к другому важнейшему моменту христианского учения — Распятию, точнее, через его инверсию.

В «Братьях разбойниках» рассказывается история двух братьев — преступников, разбойников с большой дороги и головорезов. В центральной части поэмы младший брат заболевает и в парадоксальную минуту лихорадочной, галлюцинаторной ясности внезапно осознает разницу между собой и старшим братом — зачинщиком и инициатором их ужасной жизни грабителей и убийц. Он говорит:

...Где скрылся ты?
Куда свой тайный путь направил?
Зачем мой брат меня оставил
Средь этой смрадной темноты?
Не он ли сам от мирных пашен
Меня в дремучий лес сманил
И ночью там, могущ и страшен,
Убийству первый научил?

На миг освободившись от власти старшего брата, младший впервые способен осознать истину: они с братом не равноправные подельники, старший брат — рассказчик в поэме, и потому ассоциирующийся с самим Пушкиным, — идет первым, шагая в одиночку по опасной, провидческой, тайной тропе, младший же лишь движется за ним следом. Хотя старший брат на самом деле рядом, он отдален от будничной реальности, которая вдруг обрушивается на воспаленное сознание младшего во всей своей разрушительной полноте, мучая последнего воспоминаниями о преступлениях и призраках тех, кого он убил. Именно нравственное отличие определяет тайный путь старшего брата: это путь избранного или (что добавляет двусмысленности) проклятого, чьи действия совершенно свободны от укоров совести. Полное ужаса осмысление младшим братом злодейств старшего можно также истолковать как неспособность старшего отрешиться от своего прежнего «я» — мучительное размышление о преступлениях против собственной природы и о том, кем он в результате стал.

«Первенство» старшего брата в убийствах напоминает бунтарство Сатаны в «Гавриилиаде», знакомящего сначала Еву, а потом и Марию с сексуальным наслаждением и знанием — что, в свою очередь, перекликается со стыдливым воспоминанием рассказчика о том, как он сам когда-то посвятил свою давнюю возлюбленную в тайны самоудовлетворения («О милый друг! кому я посвятил / Мой первый сон надежды и желанья / ... Тебя томил я тайною тревогой / И просветил невинные красы»). А это воспоминание — очередная отсылка к «Платонизму», где, как и в «Гавриилиаде», поступки поэта лишают женщину, его «жертву», молодости и красоты, метафорически «убивают» ее («Твоя краса во цвете помертвела...»). Так замыкается цепь, объединяющая рассказчика в «Гавриилиаде» и старшего брата-злодея в «Братьях разбойниках»: от стремления к запретным сексуально-духовным тайнам — к жестоким преступлениям исключительно ради веселого развлечения. В черновом варианте «Братьев разбойников» веселье при совершении преступления прямо приравнивается к запретному сексуальному наслаждению: «Кого убийство веселит / Как тайное любви свиданье». А близость этих строк к стихотворению «К Чаадаеву» (1818?) — «Мы ждем с томленьем упованья / Минуты вольности святой, / Как ждет любовник молодой / Минуты верного свиданья» — говорит о том, что в поэтическом сознании Пушкина всегда присутствует и политическое бунтарство.

Отчаянное воззвание младшего брата из «смердной темноты» к жестокому, невидимому, но вездесущему старшему брату («Где скрылся ты? / Куда свой тайный путь направил? / Зачем мой брат меня оставил / среди этой смердной темноты?») звучит как мрачная пародия на предсмертный крик Иисуса в Евангелии от Матфея: «От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого; а около девятого часа возопил Иисус громким голосом: Или, Или! ламá савахфанí? то есть: Боже Мой, Боже Мой! — для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27: 45–46). Более того, смертоубийственный «тайный путь» старшего брата напоминает (от противного) «крестный путь» Иисуса, по которому тот движется к своей смерти. Если в «Гавриилиаде» предлагается пересмотр

Благовещения — предыстории зачатия и рождения Иисуса, где развратник Сатана выступает в качестве дерзкого двойника поэта и подменяет собой Бога, становясь отцом Иисуса, — в «Братьях разбойниках» поэт изображен как мистическое, порочное альтер эго Иисуса в последние миги жизни. Страсти Христовы здесь показаны буквально как искушение младшего брата абсолютным злом; таким образом распятие имплицитно превращается в аллегорию морального разложения: «Не он ли сам от мирных пашен / Меня в дремучий лес сманил, / И ночью там, могущ и страшен, / Убийству первый научил?» — вопрошает младший брат. История о манящем первородном зле в «Братьях разбойниках» прямо соотносится с версией истории о первородном грехе, рассказанной Сатаной в «Гавриилиаде», равно как и с собственным пушкинским дерзким воплощением сексуальной инициации Марии. В каждом случае конкретного человека подталкивает к моральному падению его или ее собственное трансгрессивное стремление к тайне, а затем об этом падении рассказывает зачинщик события. Кощунственно используя Благовещение и распятие в поэтических целях, Пушкин тем самым успешно демонстрирует опасный потенциал поэтической трансценденции — и ее неизбежные политические последствия.

Поэтика тайны: поздний период

«Гавриилиада» и «Братья разбойники» в совокупности составили основу для философско-мифопоэтического развития тематики опасных соблазнов тайны и поэтической избранности, пронизывающей все дальнейшее творчество Пушкина. Во многих повествовательных и драматических произведениях зрелого периода в центре сюжета зачастую оказывается тайна того или иного рода. Так, в «Борисе Годунове» (1824–1825) призрак страшной тайны, связанной с политическим убийством — не важно, было ли оно совершено на самом деле, — омрачает все царствование Бориса и ложится на него неизгладимым пятном, разъедая иллюзию добра иллюзией зла. Не только Борис оказывается под

непредвиденной властью тайны: его заклятый враг, Самозванец, тоже попадает в ловушку концентрических кругов многообразных тайн, которые болезненным и даже пугающим образом стирают его истинное «я». В конечном счете это наслаение соперничающих между собой тайн подразумевает, что любое подобие истины или добра само по себе — фантом, что историческая реальность никогда не будет познана в ее полноте, хотя поэт может дерзновенно пытаться проникнуть в ее святая святых. Письменные свидетельства — библейские или исторические — содержат лишь противоречащие друг другу выдумки, вокруг которых витает ореол непостижимых тайн. Трезвое понимание этого — важная поправка к романтическому увлечению экспрессивным потенциалом трансцендентной тайны. Стремление нарушить границы, с тем чтобы проникнуть в потустороннюю тайну, лежит также в основе «Маленьких трагедий» (1830) и тематически связывает четыре разных драматических произведения. В этих пьесах Пушкин рассматривает зловещую нравственную изнанку погони за тайным знанием в манере, сильно напоминающей «Братьев разбойников»¹⁸, тогда как в «Евгении Онегине» эта погоня обретает глубоко духовную и эмоциональную окраску.

Знаменитый пушкинский роман в стихах пронизан мотивом тайны. У каждого из трех главных героев есть тайна: Ленский находится в плену опасного соблазна романтической тайны; Татьяна жаждет узнать нечто запретное и видит обжигающие, опасные, обрекающие ее на одиночество сны, во многом схожие с сексуальными фантазиями Лиды в «Платонизме» или приключениями Марии в «Гавриилиаде»; Онегина в финале мучит неуместная тайна его запоздалой, запретной любви к Татьяне — в тексте эта любовь приравнивается к жажде человека получить запретное знание в райском саду (Татьяна ассоциируется с «та-

¹⁸ В «Скупом рыцаре» находим отголоски процитированного выше чернового фрагмента из «Братьев разбойников»: предваряя волнующий ритуал отпирания тайного сундука с богатствами, Барон сравнивает свои чувства и с нетерпением молодого повесы перед свиданием, и с блаженством безумца, совершающего убийство.

инственным древом» — мистическим Древом познания). В конечном счете, несбыточная любовь Евгения — это проекция тоски самого Пушкина по своей героине, то есть тоски поэта по таинственному знанию, которое игриво соединяло бы духовное и сексуальное блаженство. Неукротимая тяга к нарушению запретов, разгадыванию тайн и вкушению запретных плодов, пронизывающая этот текст, присуща самому Пушкину. Видимо, не случайно имя *Татьяна*, в особенности его уменьшительная форма *Таня*, фонетически близко слову *тайна*: Татьяна — квинт-эссенция истинной тайны, объект самого сокровенного желания автора, его двойной мотивации (поэтической и чувственной) и источник его, по сути, трансгрессивного влечения. Стремление к тайне-«Тане», ее зашифровывание и расшифровка составляют личное, скрытое содержание «Евгения Онегина» и, в прямом смысле слова, всего пушкинского творчества.

Повесть «Пиковая дама» (1833) — триумфальная кульминация давнего интереса Пушкина к поэтической силе тайны. Страстное желание Германна выведать мистическую тайну карт лежит в основе сюжета этой необычной повести, где готические элементы, подчеркивающие в первую очередь опасные стороны тайны, сочетаются со скрытым лиризмом, равно как и с элементами рядовой светской повести, в которой, как правило, строго соблюдаются границы таинственности и пристойности; слияние этих трех жанровых признаков создает зыбкую смесь реальности и фантазии, в которой внешнее может внезапно соскользнуть и обнажить зловещую сущность, нарушающую общественный и психический порядок (а если пойти дальше, то и порядок политический). Духовная алчность Германна, его порочное желание узнать тайну и таким образом войти в мир сакрального демонстрирует утрату нравственных ориентиров, которыми он должен был бы руководствоваться в бренном мире. Германн также упускает из виду демонический характер столь желанной тайны, на который намекает эпитафия к повести: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Ему кажется, будто тайна обещает восторг и упоение, на самом же деле она воплощает в себе ужас и смерть.

Развитие сюжета и финал «Пиковой дамы» показывают, какой зрелости достигли поэтика и мировоззрение Пушкина со времени написания «Гавриилиады» и «Братьев разбойников». В ранних поэмах поэт-рассказчик играет с мощью сакрального и наслаждается тем, что шаловливо, пусть и рискованно, нарушает религиозные, языковые, сексуальные и нравственные границы; тайны же, с которыми он обращается так непочтительно, велики, мрачны и опасны. В «Пиковой даме», напротив, все «в натуральную величину», тайна теряет свою грандиозность, а человеческую добродетель извращают обычные человеческие побуждения, промахи и слабости. Во многих смыслах эта повесть куда мрачнее ранних поэм: ее действие укоренено в серой повседневной реальности; сокрытые в ней тайны неприглядны и раздражают своей ничтожностью и мерзостью. Лысая графиня с ее отвисшей желтой кожей — ответ зрелого Пушкина на столь же табуированный «тайный цвет» созревшей для любви Марии, которым он забавлялся в годы молодости; легшая не в масть игральная карта сменяет губительную притягательность Сатаны или Зевса. Стремление Германна к трансценденции отдает неуклюжей пошлостью в противовес дерзостному великолепию Сатаны в «Гавриилиаде» или старшего брата-злодея в «Братьях разбойниках». Более того, хотя Германн записывает свои видения, ему недостает присутствия духа, чтобы превратиться в рассказчика собственной истории, как два предыдущих нарушителя границ тайны.

Радикальность веселого протеста Пушкина против серьезной и таинственной возвышенности романтизма отличала его манеру письма уже в самый ранний период. Как показывает предпринятый здесь анализ, неустанный поиск вдохновения в самых низких откровениях всегда было свойствен уникальной в своей рискованности поэтике Пушкина, которая существенно отличалась от возвышенной (в узком смысле), целомудренной и благородной поэтики его современников-романтиков — будь то карамзинисты или декабристы, — составлявших и контекст, и подтекст (в духе Тарановского) его творчества. И все же, судя по различиям между «Пиковой дамой» и ранними произведени-

ями Пушкина, хотя азарт опасной игры в разгадывание тайн служил движущей силой его творчества от начала до конца, поэт в своих разнообразных трактовках темы тайны постепенно стал более трезво понимать, что ставит на кон своим влечением к поэтической трансценденции. Более того, к зрелости он стал принимать на себя всю ответственность за нравственные и метафизические последствия поэтической дерзости. Это была уже не игра с «готическими» приемами и условными страхами, но длительное и осознанное творческое исследование реальных духовных крайностей, диктуемых жизнью в поэзии. В полной мере чувствуя приближение смерти и проклятия, Пушкин не отказался от своего пристрастия к волнующе выразительной запутанности тайного и запретного и до конца продолжал мужественно распевать свои поэтические гимны, подобно «таинственному певцу» из стихотворения «Арион» (1827), выброшенному в одиночестве на отмель времени.

Раздел III

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЭТИКА
ПУШКИНА

Глава 6

Чревовещание смерти в обход молчания: НОВЫЙ ВЗГЛЯД на Каменноостровский цикл¹

...Сочинительство стихов... есть упражнение
в умирании...

Искусство — это не лучшее, а альтернативное
существование... Это дух, ищущий плоть, но
находящий слова.

И. Бродский. Сын цивилизации

Летом 1836 года отягощенный финансовыми проблемами, политическим давлением и домашними заботами, а также зловещим предчувствием собственной ранней смерти² Пушкин поселился с женой и четырьмя детьми на даче на Каменном острове близ Петербурга. Здесь он задумал и написал стихотворения цикла, который не был опубликован при его жизни. Первым исследовал композицию так называемого «Каменноостровского цикла» литературовед Н. В. Измайлов [Измайлов 1954; 1958]. В последующие годы появился целый ряд работ, где интереснейшим образом выявлялись аналогии и контрасты между шестью стихотворениями, которые принято называть Каменноостровским циклом.

¹ Sidestepping Silence, Ventriloquizing Death: A Reconstruction of Pushkin's Stone Island Cycle // Пушкинский Вестник, 2003–2004. № 6–7. С. 39–83.

² В молодости гадалка предсказала Пушкину раннюю насильственную смерть, и он помнил это предсказание и верил в него всю жизнь. И. З. Сурат указывает, что эта вера в некоторой степени направляла все действия Пушкина и в итоге привела его к смерти, которую он считал predetermined (см. [Сурат 1999: 77]).

Особенно значим вклад В. П. Старка, который в 1982 году первым рассмотрел тему Пасхи, пронизывающую три из стихотворений цикла; в 1990-е С. Давыдов в своих убедительных статьях назвал этот христианский мини-цикл «Пасхальным триптихом» [Старк 1982: 193–203; Davydov 1993: 35–58; Давыдов 1999: 86–108]³.

Тема «Пушкин и христианство» стала привлекать особое внимание с распадом Советского Союза и отмиранием советской доктрины официального атеизма. В постсоветские годы российские исследователи, такие как В. С. Непомнящий, Г. А. Лескис, С. Давыдов и И. З. Сурат, много занимались этим вопросом, основываясь на воспоминаниях современников о Пушкине и непосредственно на текстах Пушкина, как поэтических, так и прозаических (личных письмах, дневниковых записях, критических статьях)⁴. Каждый из вышеперечисленных исследователей в той или иной мере представляет Пушкина как поэта, который раскаялся в своем юношеском богохульстве и перед смертью пришел к истинной православной вере. При этом все они предваряют свои выводы определенными оговорками: рас-

³ Анализ стихотворений и композиционного построения Каменноостровского цикла также см. в [Степанов 1974: 30–33; Алексеев 1967: 122–127; Петрунина, Фридендер 1974: 66–72; Савченко 1979: 70–81; Макогоненко 1982: 424–461; Тоддес 1983; Фомичев 1986а: 266–282; Sloane 1987: 26–39; Mikkelsen 2000; Powelstock 2000; 88–92, 121–124].

⁴ См. [Непомнящий 1989, 1999; Лескис 1992; Давыдов 1993; Сурат 1999: 7–37; 69–98]. С. А. Кибальник [Кибальник 1998: 181–182] утверждает, что на протяжении всей жизни Пушкин был верен гуманизму, а не христианству, и что поэта привлекали не официальные догматы русского православия, но его популярные культурные формы и народные традиции. Существует и множество других работ по теме «Пушкин и христианство», в том числе сомнительного академического качества (любопытной разновидностью такой литературы является ряд исследований, где пушкинские тексты сопоставляются с их предполагаемыми библейскими источниками, например [Юрьева 1998]). В связи с возобновившимся интересом к этой теме начиная с 1990-х годов вновь начали переиздаваться (или издаваться впервые) работы XIX и начала XX веков о Пушкине как христианском поэте — в том числе написанные ведущими авторами русской православной церкви, например [Франк 1999: 7–33; Васильев 1995] и сборники, такие как [Филин 1999; Стрижев 1996; Котельников, Лебедева 1999].

смаывая убеждения поэта, важно не путать биографическое с эстетическим; для Пушкина религиозные чувства были откровенно частным делом; в первую очередь Пушкин был поэтом, и вопрос веры можно анализировать только через его поэзию [Сурат 1999: 78; Давыдов 1993: 69; Лесскис 1992: 4]. Давыдов и Сурат осторожнее всех в своих выводах. Сурат предполагает, что «святое провиденье», которому Пушкин поклонялся в своей поздней лирике, «сливается с поэтическим даром, зову которого Пушкин всегда следовал и который, собственно, и был его судьбой, дарованной Небесами» [Сурат 1999: 78]; Давыдов же находит, что Пушкин, при всем его интересе к религиозным текстам и идеям в последние годы жизни, так никогда и не стал по-настоящему «христианским поэтом», но продолжал сохранять «полужыческое, полухристианское поклонение красоте и созиданию, человеческому и божественному» [Давыдов 1993: 89].

Пушкин всегда ставит на первое место красоту и творчество, а не теологию⁵. Тем не менее содержание «Пасхального триптиха» в Каменноостровском цикле несомненно является христианским, даже литургическим. Как же примирить два этих обстоятельства — особенно с учетом того, что «обращение» Пушкина к истинному христианству предположительно произошло именно в тот период, когда был написан Каменноостровский цикл? Действительно, есть соблазн рассматривать этот цикл как ключ к пониманию отношения Пушкина к христианству в конце жизни: личное раздумье, почти молитва, написанная в искренней, не усложненной манере, близкая к формулировке «универсального

⁵ Важное замечание Х. Мучник: «Для Пушкина «реальность поэта не может ограничиваться, а занятия разбавляться никакими другими интересами, даже самыми важными и возвышенными — ни научными, ни государственными, ни философскими. “Видеть мир через призму поэзии” — что это значит? Ответ для начала лучше всего дать от противоположного: проще сказать, чем поэзия не является, чем наоборот. Поэзия — не орудие морального суждения, не способ решения проблем или упорядочивания мыслей в рамках системы принципов или убеждений. У нее нет цели за пределами самой себя. Она не средство, ведущее к какой-либо цели. В этом смысле она отличается от всех прочих интеллектуальных дисциплин и единственная среди них непреложна» [Muchnic 1987: 26–27].

этического идеала [...] именно христианского, выстроенного вокруг понятия о Мессии, которому предстоит быть осужденным и распятым, чтобы после смерти победно воскреснуть» [Mikkelson 2000: 108]⁶. Но в целом нам известно, что какими бы прямолинейными ни казались произведения Пушкина, они, по сути, крайне редко бывают просты. Мы также знаем, что высокая поэзия — жанр совершенно иной, нежели молитва, притом что поэт может забавляться существующим между ними сходством. Поэтому нам представляется нелепым вчитывать в стихотворение «Монастырь на Казбеке» (1829) недвусмысленную мечту поэта о завершении своих дней в монастыре или понимать позднее стихотворение «Пора, мой друг, пора!..» (1834) как предварительный замысел покинуть жену и детей и удалиться в Псково-Печерский монастырь⁷. Наличие в Каменноостровском цикле явно христианских элементов не должно перевешивать академическую осторожность, не позволяющую смешивать в интерпретациях теологическую и литературно-эстетическую сферы⁸.

⁶ Д. Пауэлсток рассматривает Каменноостровский цикл как выражение характерного для Пушкина в последние годы жизни желания скрыть небольшое количество написанных для себя произведений «от назойливого взгляда публики как по общественным, так и по литературным соображениям... что отражало его растущую чувствительность к сохранению приватности» [Powelstock 2000: 92].

⁷ Первое предположение вышло из-под пера митрополита Антония (Храповицкого) (1929); второе принадлежит митрополиту Анастасию (Грибановскому) (1937). Оба примера цитируются в [Сурат 1999: 9]. В этой связи не следует забывать наблюдение Ю. М. Лотмана: «...поэзия ближе к мифу, чем к роману. Поэтому исследования, использующие лирику как обычный документальный материал для реконструкции биографии [...] воссоздают не реальный, а мифологизированный образ поэта» [Лотман 1972: 104].

⁸ Предисловие к «Духовному труженику» во многом объясняет психологические и политические истоки случившегося в 1990-е годы взрыва интереса к теме пушкинского отношения к христианству: «Долгие годы религиозная жизнь в нашей стране была скрыта или лишь наполовину видима. Сейчас она восстанавливается: с трудом, но неизбежно. И мы видим, как и здесь тоже Пушкин служит этому восстановлению. Тогда как само восстановление ее позволяет нам и учит нас видеть в новом ярком свете, что Пушкин — поистине *наше все*» [Котельников, Лебедева 1999: 6]. Пушкин, таким образом,

Таким образом, я хотела бы в своем прочтении Каменноостровского цикла выйти за рамки явной христианской тематики и рассмотреть его поэтику в более широком плане, в ходе анализа выявляя мысли Пушкина о поэтическом творчестве и о себе как поэте, владевшие им в последние месяцы жизни. Я намерена показать, что Каменноостровский цикл вовсе не свидетельствует о запоздалом обращении поэта к истинно христианскому смирению, как предполагают некоторые исследователи⁹. Напротив, я предположу, что в цикле прослеживается дистанцирование Пушкина от подобной позиции, сопровождаемое некоторой печалью: ведь помимо постоянного пушкинского мотива следования поэтическим порывам в условиях свободы и одиночества здесь появляется и новый — прятие смерти, лишенной мистического ореола.

Текстологические и теоретические основы

Прежде чем прийти к каким-либо выводам, необходимо разобратсья с давней текстологической загадкой: какова истинная структура и композиция Каменноостровского цикла? Большинство исследователей считают, что цикл состоит из шести стихотворений и все они были написаны между июнем и августом

становится духовным императивом, ниспосланным с небес знаком универсальной миссии России во времена, когда самоуважение и культурно-политический статус россиян в мире находились в целом на беспрецедентно низком уровне. «Цельное понимание феномена и миссии нашей культуры — и России в целом — невозможно... без признания центральной роли Пушкина», — рассуждает Непомнящий [Непомнящий 1999: 558], а затем задается вопросом, продолжит ли вообще Россия как культурная *идея* свое существование в будущем [Там же: 1999: 560]. Ученые не из России, вроде меня, свободные как от советского наследия официального атеизма, так и от постсоветских культурных комплексов, имеют счастливую возможность анализировать даже самые «христианские» тексты Пушкина без предвзятости.

⁹ См., например, [Davydov 1993: 58], где автор утверждает, что «внутреннее развитие всего Каменноостровского цикла» намечает путь «от гордыни к смирению».

1836 года. Рукописи четырех из них снабжены номерами, которые, очевидно, определяют их место внутри цикла: «Отцы пустыnnики и жены непорочны...» идет под номером II, «Подражание итальянскому» — под номером III, «Мирская власть» — под номером IV и «Из Пиндемонти» — под номером VI. Незакрытыми остаются первая и пятая позиции. Измайлов первым выдвинул теорию о том, что два недостающих стихотворения — это «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (I) и «Когда за городом задумчив я брожу...» (V)¹⁰. Кто-то нашел гипотезу Измайлова правдоподобной, кто-то вносил в нее коррективы. Самой любопытной из этих поправок — с точки зрения моего исследования — можно назвать предположение С. А. Фомичева, будто обозначение, обычно читавшееся в чистовой рукописной копии «Из Пиндемонти» как римская цифра VI, на самом деле — знак номера (№) и идущая за ним цифра I; репродукция рукописи в книге Фомичева демонстрирует убедительность такой интерпретации [Фомичев 1986а: 271]¹¹. И Фомичев, и Давыдов в итоге

¹⁰ Порядок стихотворений Каменноостровского цикла по Измайлову приводится в Приложении А, Вариант 1. Г. П. Макогоненко и Д. А. Слоун также придерживались этого варианта. В. П. Старк вслед за Измайловым признает, что костяк цикла состоит из четырех стихотворений, как предлагает Измайлов, но какие именно стихотворения предназначались для I и V позиций, по его мнению, «неизвестно».

¹¹ Подробнее об истории научного истолкования цифровой записи на рукописи «Из Пиндемонти» см. [Фомичев 1986а: 266–270]. В дополнение к спорам о нумерации в «Из Пиндемонти» среди ученых по-прежнему нет согласия насчет того, как следует датировать два стихотворения из Каменноостровского цикла. Даты на «Подражании итальянскому» и «Мирской власти» ясно читаются как 22 июня и 5 июля соответственно. (NB: Академическое издание указывает как дату сочинения «Мирской власти» 5 июня, но эта ошибка была исправлена, когда обнаружилась рукопись этого стихотворения, прежде потерянная, — об этом см. [Измайлов 1958: 29].) С другой стороны, «Из Пиндемонти» и «Отцы пустыnnики...» не вполне отчетливо датированы то ли июнем, то ли июлем. Ряд ученых, в том числе Старк, утверждают, что два эти стихотворения были написаны 5 июля и 22 июля соответственно, тогда как Н. Н. Петрунина и С. А. Фомичев полагают, что они были на самом деле написаны в июне. (Еще два стихотворения, обычно включаемые в цикл, — «Когда за городом...» и «Я памятник себе воздвиг...» — однозначно датированы 14 и 21 августа.)

утверждают, что по замыслу Пушкина стихотворение «Из Пиндемонта» должно было открывать Каменноостровский цикл. «Я памятник себе воздвиг...» в таком случае перемещается на шестую позицию и становится заключительным текстом цикла¹².

Прежде чем дальше углубиться в вопрос, какие стихотворения и в каком порядке Пушкин собирался включить в Каменноостровский цикл, необходимо дать определение лирическому циклу как литературному явлению. О теории и жанровой принадлежности лирического цикла в рамках русской литературной традиции написано очень много¹³. Из написанного по этой теме на английском языке следует обратить внимание на первые главы книги Д. Слоуна [Sloane 1987]. Слоун предлагает два возможных определения лирического цикла: «инклюзивное» (широкое) и «рестриктивное» (узкое)¹⁴. Сам Слоун склоняется к инклюзив-

¹² Эта исправленная структура цикла приведена в Приложении А, Вариант 2. Фомичев указывает, что если «Из Пиндемонта» и «Отцы пустынноики...» были действительно сочинены в июне, а не в июле, то, согласно уточненной структуре, стихотворения расположены в цикле в хронологическом порядке их создания [Фомичев 1986а: 79–80]. Я придерживаюсь мнения Фомичева, что это более убедительный вариант, и поэтому также датирую эти два стихотворения июнем.

¹³ Среди прочих научных работ о лирическом цикле и лирической циклизации см. [Сапогов 1980; Дарвин 1983; Фоменко 1992; Ляпина 1999; Вроон 2005]. Сложность состоит еще и в том, что исследователи не пришли к единому пониманию термина «лирический цикл». Е. А. Тоддес, например, считает возможным использовать его в двух разных смыслах: во-первых, как «исследовательскую характеристику материала» и, во-вторых, как «описание авторского замысла» [Тоддес 1983: 27]. И он не исключение. Многие ученые, начиная с Измайлова и его основополагающего исследования 1958 года, условно говорили о пушкинских «циклах» в первом смысле (т. е. «Крымский» цикл, цикл произведений, написанных в Михайловском, цикл стихотворений, опубликованных в «Современнике», цикл «о поэтах и поэзии» и т. д.). Доходчивое разъяснение, какие ошибки может повлечь за собой подобное использование термина в применении к пушкинским циклам, см. в [Фомичев 1986б: 94–96].

¹⁴ «В основе двух типов дефиниции лежат разные исследовательские подходы. Инклюзивный стремится обрисовать поле исследования в рамках максимально широких параметров. По сути, ее занимает объединение в цикл как формальный прием, содержание которого не важно. Рестриктивный подход

ному определению, «но сохраняет идею внутреннего единства, содержащуюся в рестриктивных определениях, как оценочный критерий» [Sloane 1987: 20]. Далее он приводит примеры того, как отдельные стихотворения в удачном лирическом цикле взаимодействуют на текстовом и внетекстовом уровнях, порождая напряженность и неоднозначность, которые «[подталкивают] читателя к тому, чтобы выделить категории сопоставимости (эквивалентности) между стихотворениями цикла, позволяющие определить объединяющую их семиотическую систему» [Там же: 24]¹⁵. Такая система может включать и формальные, и тематические «эквивалентности» между входящими в цикл стихотворениями — эквивалентности, которые на первый взгляд могут не быть очевидными, но будут «выдвинуты» в процессе интерпретации. Важно, что в качестве примера для иллюстрации этих принципов Слоун выбирает не что иное, как Каменноостровский цикл; «выдвинув» ряд повторяющихся в цикле бинарных оппозиций, таких как истинное / лживое искусство, доступность /

подразумевает только по-настоящему цельное группирование и рассматривает цикл как *квазижанровое образование* с конкретными детерминантами содержания (будь то идея, концепция или некая драматическая ситуация, сюжет)» [Sloane 1987: 19] (курсив автора).

¹⁵ Теория Ю. М. Лотмана о том, что значение в художественном тексте вытекает из структурной близости несовместимых в остальных отношениях элементов в конкретном литературном контексте, — ее он развернуто излагает в своей «Структуре художественного текста» [Лотман 1998] — составляет основу вводной теории Слоуна о лирическом цикле. Важно отметить, что интерпретативных контекстов может быть много, так что мое прочтение Каменноостровского цикла, ставящее во главу угла метапоэтические вопросы, не обязательно отменяет предыдущие прочтения, ориентированные на религиозные темы, — хотя умозаключения относительно биографии поэта, предлагаемые подобными прочтениями, кажутся действительно подозрительными. В этой связи полезным представляется наблюдение Б. Херрнстайн Смит о природе поэзии как вымысла: «Когда мы говорим об *интерпретации* стихотворения, мы в значительной степени имеем в виду процесс выстраивания предположений, домыслов и, по сути, создания контекстов. Но эти контексты — “смыслы”, — которые мы наполовину создаем и наполовину улавливаем, могут быть лишь “правдоподобными”, ведь стихотворение есть *вымысел*, а обнаружить или подтвердить контексты вымысла в природе или истории невозможно» [Herrnstein Smith 1978: 33] (курсив автора).

недоступность, власть / подчинение, он делает впечатляющий вывод: «Во всей русской поэзии вряд ли найдется лирический цикл, который превосходил бы гениальность этого гипотетического единства» [Sloane 1987: 39]. В свете этого любопытно звучит утверждение Л. К. Долгополова о том, что до конца XIX — начала XX века в русской поэзии настоящих лирических циклов не было (см. [Долгополов 1964: 14]).

Мысль Слоуна о том, что определенные формальные и тематические элементы отдельных стихотворений «выдвигаются» в контексте их взаимодействия внутри цикла, — и то, что их «первостепенность» не всегда лежит на поверхности, но ее обнаружение может потребовать от толкователя немалых усилий и творческого потенциала, — задает направление и моему методу анализа в данной работе. Но такой интерпретативный подход требует наличия канонического текста цикла. Каменноостровский цикл не имеет такой общепринятой версии. Да и предложенные Слоуном рекомендации по интерпретации недостаточны, чтобы помочь нам определить содержание и композицию этого цикла в отсутствие однозначного и надежного рукописного свидетельства; при всей убедительности прочтения Слоуна толкование других, более широких, гипотетически возможных (пусть и маловероятных) конфигураций цикла также выявит весьма убедительную сеть контекстуальных смыслов¹⁶.

Краткое рассмотрение двух таких гипотетических конфигураций может прояснить этот вопрос. Многие исследователи отмечали множественные языковые и тематические параллели между стихотворением «Пророк» (1826) и рядом текстов Каменноостровского цикла, особенно со стихотворениями «Отцы пустыньники...», «Подражание итальянскому» и «Я памятник себе воз-

¹⁶ Слоун разграничивает «реальный цикл», наполненный скрытым смыслом и «случайный цикл» — всего лишь «бессмысленную агломерацию», возникающую в результате случайного объединения текстов издателями и редакторами, а не самими поэтами; но и это разграничение не помогает нам однозначно распознать «реальный цикл», задуманный Пушкиным, когда мы имеем дело не с отсутствием смысла, но, наоборот, с избыточностью и чрезмерной детерминированностью смыслов [Sloane 1987: 39–40].

двиг...»¹⁷. При этом никто не воспримет всерьез вероятность того, что Пушкин планировал включить «Пророк», написанный десятью годами ранее, в Каменноостровский цикл. С другой стороны, если мы рассмотрим стихотворения, хронологически близкие четырем известным текстам Каменноостровского цикла и содержащие те же многослойные тематические и формальные пересечения, которые Слоун считает показателями формы цикла, то мы обнаружим не только «Я памятник себе воздвиг...» и «Когда за городом...» — два произведения, обычно присовокупляемые к циклу, — но и еще два: «Странник» (1835) и «Напрасно я бегу к сионским высотам...» (1836) (их считает связанными с циклом Тоддес) плюс лирическое стихотворение «Пора, мой друг, пора!...»¹⁸ (1834). Все пять «дополнительных» стихотворений

¹⁷ С. Давыдов рассматривает «Пророк» как переломный текст, разграничивающий богохульное празднословие поэзии молодого Пушкина и тяготение к религии и отход от многоречивости в поздних произведениях, примером чему служат «Отцы пустынноики...» [Davudov 1993: 42–43]. Б. М. Гаспаров анализирует инверсию мотивов и мифологической ситуации «Пророка» в «Подражании итальянскому» в [Гаспаров 1999: 249–251]. Делая попытку проиллюстрировать символическое (скорее, чем религиозное) применение словосочетания «велење Божье», Макогоненко утверждает, что «Я памятник себе воздвиг...» вбирает в себя всю энергию и символизм «Пророка» [Макогоненко 1982: 431].

¹⁸ «Напрасно я бегу...» было вписано в черновую рукопись «Из Пиндемонти». Тоддес выступает за расширение Каменноостровского цикла и включение в него и «Странника», и «Напрасно я бегу...», но исключает из цикла стихотворение «Когда за городом...»; Н. Н. Петрунина, Т. Т. Савченко и В. П. Старк единодушно считают «Напрасно я бегу...» вероятной частью Каменноостровского цикла, хотя и под разными порядковыми номерами (помещая его на пятое, первое и седьмое места соответственно). Тоддес анализирует «Напрасно я бегу» в связи со «Странником» и «Отцами пустынноиками...» [Тоддес 1983: 32–34]; Фомичев считает это короткое произведение незаконченным фрагментом, но полагает, что Пушкин изначально намеревался сделать его частью Каменноостровского цикла вместо «Отцы пустынноики...» (см. [Фомичев 1986а: 279]). С краткой текстологической историей стихотворения «Напрасно я бегу...» можно ознакомиться в [Томашевский 1934: 318 п19]. Прекрасный анализ и контекстуализация «Странника», удачно совпадающие с моим прочтением Каменноостровского цикла, содержится в [Kahn 1999].

относятся к 1834–1836 годам; все написаны александрийским стихом, как и стихотворения, включаемые в Каменноостровский цикл¹⁹; все они тематически перекликаются со стихотворениями цикла (например, во всех девяти присутствуют мотивы усталости, желая убежать, скрыться и духовной жажды). Очевидно, что во всех этих стихотворениях можно выявить такой же убедительный комплекс параллелей и смысловых резонансов, как и в лучших разборах общепринятой «короткой версии» цикла (из шести стихотворений), которые предлагают Давыдов, Слоун и Микельсон. И такая интерпретация будет полностью отвечать предложенным Слоуном критериям цельного лирического цикла. Но все же маловероятно, что в замыслы Пушкина действительно входил такой обширный и аморфный цикл.

Значит, помимо схожих тематических и формальных черт, помимо выявляемой системы семантических перекличек и содержательных контекстов необходим другой критерий, который помог бы нам максимально точно установить, какие стихотворения Пушкин действительно собирался включить в свой цикл, а какие просто входят в более широкий контекст его поэтической мысли в последние годы жизни. Предположу, что ключ к разрешению этой дразнящей загадки лежит в распознавании архитектоники цикла. Под архитектурой я понимаю конкретный способ, посредством которого складываются в динамическое и соразмерное «здание» единого цикла поэтические «кирпичики» — повторяющиеся темы, мотивы, морфемы, метрические фигуры, бинарные оппозиции и т. п. — все то, что другие исследователи находили в разных стихотворениях Каменноостровского цикла²⁰.

¹⁹ «Я памятник себе воздвиг...» — единственный текст, несколько отходящий от этой формы, несмотря на то что его обычно причисляют к циклу: он разбит на строфы (четверостишия) с перекрестной (а не парной) рифмой, а последняя строка в каждой строфе представляет собой четырехстопный (а не шестистопный) ямб.

²⁰ Я заимствую термин «архитектоника» у Фомичева — он использует его для различения распространенной во времена Пушкина поэтической практики объединения в свободные «циклы» лирических стихотворений по жанровому или тематическому признаку, или просто хронологически близких,

Иными словами, я полагаю, что Каменноостровский цикл следует рассматривать не как собрание в чем-то перекликающихся, но самостоятельных текстов, не как хронологическую последовательность (пусть и с библейской подоплекой), которую можно произвольно расширять или сужать²¹, но как единое, цельное поэтическое произведение. В этой связи советский пушкинист Д. Д. Благой напоминает нам о неизменной важности для Пушкина симметрии в поэтической композиции:

...Самая замечательная особенность художественного мастерства Пушкина состоит не только в том, что его создания являют собой единственные в своем роде — по стройности, гармоничности, соразмерности частей, мудрой, подлинно классической простоте целого — образцы словесной архитектуры. Композиция каждого художественного произведения Пушкина обычно и глубоко *содержательна*, гармонически соответствует лежащему в его основе идейному замыслу... [Благой 1955: 104].

В творчестве Пушкина, начиная с самых ранних стихотворений до поздних прозаических шедевров, симметрия — часто едва

и представлением самого Пушкина о лирическом цикле как об отдельном литературном жанре, подчиняющемся особому композиционному принципу, обладающему «самодостаточной структурой и строгой архитектоникой» [Фомичев 1986б: 97–98]. Фомичев полагает, что всего Пушкин за свою жизнь написал шесть лирических циклов и каждый знаменовал собой начало нового творческого периода [Фомичев 1986б: 96–97, 103].

²¹ Интерпретация Каменноостровского цикла с точки зрения хронологии событий Страстной недели, какой бы заманчивой она ни казалась, является результатом именно такого объединения текстов и оставляет многие вопросы без ответа. Так, по Давыдову, стихотворение «Отцы пустынноики...» ассоциируется с Постом, «Подражание итальянскому» — с Чистым четвергом, а «Мирская власть» — с Распятием. «Когда за городом...» и «Я памятник себе воздвиг...» представляются ему подходящими дополнениями к циклу, поскольку первое стихотворение можно ассоциировать с субботой (когда Христос находился в Святом гробу), а второе — с воскресеньем (Воскресением). Однако присутствие в цикле такого явно «языческого» и не связанного с остальными стихотворения, как «Из Пиндемонти», Давыдова озадачивает, хотя он с неохотой отмечает тематические параллели между этим произведением и «квазихристианским» стихотворением «Я памятник себе воздвиг...» [Давыдов 1999: 56–58].

уловимая или скрытая, но всегда различимая — формирует концептуальный костяк (или, пользуясь метафорой самого Пушкина, опорный *треножник*) его поэтического метода²². Таким образом, чтобы максимально точно понять, как устроен Каменноостровский цикл и каков его смысл, необходимо рассмотреть архитектонику цикла как единого целого. Анализ пронизывающих все произведение элементов симметрии имеет то преимущество, что предоставляет возможность выйти за пределы статичности структурной поэтики в пользу изучения цикла как динамического поэтического события, разворачивающегося во времени, — со всеми свойственными такому событию неявными трансформациями и развитием мысли.

Если выстраивать цикл по варианту 1 (версия Измайлова) или варианту 2 (версия Фомичева), четко выраженная симметрия не прослеживается — что удивительно, учитывая, что Фомичев подчеркивает именно архитектурное совершенство лирических циклов Пушкина²³. Пасхальный триптих (стихотворения 2–4 из шести) смещен относительно центра цикла, и два последних стихотворения цикла, какие бы конкретно тексты это ни были, создают диспропорцию к первому, открывающему цикл. С учетом этой диспропорции я выдвигаю собственную гипотезу о том, что Измайлов и другие правы, помещая «Когда за городом...» на пятое место в цикле; что Фомичев и Давыдов правы, читая запись Пушкина в рукописи как «№ 1», а не как «VI», тем самым ставя «Из Пиндемонти» в начальную позицию; но что «Я памятник себе воздвиг...» на самом деле не входит в цикл, хотя и тесно с ним связан (к вопросу о стихотворении «Я памят-

²² Отсылка к программному стихотворению Пушкина «Поэту» (1830). Руководствуясь подходом, аналогичным тому, за который ратую я, И. Ронен в своем новаторском исследовании «Смысловой строй трагедии Пушкина “Борис Годунов”» [Ронен 1997] впервые проиллюстрировала случаи сложной структурной симметрии в произведении, прежде воспринимавшемся критиками как фрагментарное и лишенное структуры. См. с. 40 данной книги.

²³ Фомичев утверждает, что все пушкинские циклы последовательно «рисуют духовное возрождение поэта» [Фомичев 1986б: 100], организованы как круг, очерчиваемый вокруг центрального текста или текстов, и строятся по формуле «тезис — антитезис — синтез» [Там же: 100, 103].

ник себе воздвиг...» мы вернемся позже)²⁴. На самом деле единственная причина полагать, будто Пушкин планировал составить цикл из *шести* стихотворений, состоит в том, что «Из Пиндемонти» считали идущим под номером VI; если это стихотворение перенумеровать в первое, есть все основания предполагать, что цикл состоит всего из *пяти* стихотворений. Если мы выстроим Каменноостровский цикл таким образом, исключив из него «Я памятник себе воздвиг...», Пасхальный триптих получит симметричное обрамление — по одному стихотворению с каждой стороны²⁵. По моему мнению, цикл, выстроенный таким образом, выглядит наиболее характерным для Пушкина — максимально симметричным, максимально единым и в высшей степени осмысленным, как я и продемонстрирую далее.

Начну с некоторых общих наблюдений по поводу предлагаемой мною новой версии цикла. Все пять стихотворений, составляющих *этот вариант* Каменноостровского цикла, написаны русским александрийским стихом (двустопными шестистопными ямба с цезурой после третьей стопы, с чередующимися парными рифмами, женскими и мужскими). Стихотворения представляют

²⁴ Ранее другие исследователи, в частности Степанов и Алексеев, также выражали сомнение по поводу возможности включения стихотворения «Я памятник себе воздвиг...» в Каменноостровский цикл; Н. Г. Степанов отмечает метрические, тематические и стилистические отличия этого стихотворения от четырех известных текстов цикла, Алексеев же указывает, что тематическое сходство «Я памятник себе воздвиг...» со стихотворениями Каменноостровского цикла характерно и для многих других произведений медитативной лирики, написанных Пушкиным в тот же период (см. [Степанов 1974: 31; Алексеев 1967: 124–125]). Р.-Д. Кайль также активно отрицает вероятность того, что Пушкин задумывал «Я памятник себе воздвиг...» как часть Каменноостровского цикла [Keil 1961: 219]. Даже Измайлов, первым предложивший включить «Я памятник себе воздвиг...» в цикл, в конечном итоге поменял свое мнение по этому вопросу [Измайлов 1975: 213–269].

²⁵ Фомичев отмечает, что большинство пушкинских циклов (как он считает, все, кроме одного) содержат число текстов, кратное трем (3, 6 или 9), — однако нет повода исключать возможность, что Пушкин отошел от своей привычки, задумывая Каменноостровский цикл (см. [Фомичев 1986б: 102]). Моя версия композиции цикла приведена в Приложении А, Вариант 3. С этого момента все отсылки к Каменноостровскому циклу следует понимать как отсылки к данному варианту.

собой свободный речевой поток, длина их разнится от 10 до 28 строк, самое короткое — центральное стихотворение цикла «Подражание итальянскому» — тематически закольцовано. Разбивка на строфы во всех стихотворениях отсутствует; при этом второе и четвертое («Отцы пустынноики...» и «Мирская власть») состоят из трех тематических разделов каждое, тогда как первое и последнее стихотворения цикла («Из Пиндемонти» и «Когда за городом...») могут быть разбиты на две отдельные части обрывом строки, что приводит к отделению пространной преамбулы от более короткого завершающего сегмента. Даже эти предварительные наблюдения наглядно демонстрируют архитектурную симметрию цикла. В ходе дальнейшего анализа я рассмотрю стихотворения цикла по оси симметрии, начиная с внешней периферии — с текстов I и V, далее к центру (стихотворения II и IV, составляющие внешние границы центрального Пасхального триптиха) и завершу разбором загадочного центрального стихотворения «Подражание итальянскому»²⁶.

Внешняя периферия: путь в молчание («Из Пиндемонти» и «Когда за городом...»)

Усеченные и интонационно незавершенные строки, которыми заканчиваются обрамляющие цикл стихотворения, напоминают открытые финалы самых знаменитых размышлений Пушкина о механике поэтического вдохновения — таких, как «в широкошумные дубровы...» программного произведения «Поэт» (1827), — и задумчивый вопрос «Куда ж нам плыть?..», завершающий «Осень» (1833)²⁷.

²⁶ Ряд формальных и тематических симметричностей Каменноостровского цикла из пяти стихотворений обобщен в Приложении В.

²⁷ В. Кук [Cooke 1998] приводит обширный глубокий анализ многих пушкинских текстов, изображающих поэта за работой (Кук называет их «рабочие автопортреты»). Кук утверждает, что явно незаконченные «Египетские ночи» (1835) — последнее упражнение Пушкина в этом жанре. Как покажет мой дальнейший анализ, я считаю, что Каменноостровский цикл представляет собой нечто вроде заслуживающего внимания постскриптума к жанру «рабочего автопортрета».

— Вот счастье! вот права...
(«Из Пиндемонти»)

Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя...
(«Когда за городом»)

Два этих финала, надо признать, не идентичны по синтаксической форме и по расположению в строфической структуре: усеченная финальная строка «Из Пиндемонти» появляется как отдельная, выразительная, хотя и тоскливая ремарка в сторону, дополняющая последнее завершенное рифмованное двустипшие стихотворения, тогда как заключительный фрагмент «Когда за городом...» является не отдельной синтаксической единицей, а продолжением предыдущей строки; он обрывается, переходя в молчание до того, как финальная мысль стихотворения завершается финальной рифмой²⁸. И все же два заключительных полстишия слышимо перекликаются между собой и по форме, и по смыслу, очевидным образом перебрасывая мостик между первым и последним стихотворениями цикла и в то же время связывая их с ключевыми пушкинскими текстами о природе поэтического призвания. Вместе эти два стихотворения образуют личную поэтическую ретроспективу, которая обрамляет Пасхальный триптих снаружи и служит первым указателем на то, что Каменноостровский цикл — произведение не столько об отношениях Пушкина с Христом и христианством, сколько о поэтическом вдохновении и его непростой реализации в условиях тяжелого климата николаевской России 1830-х годов.

В рамках христианской интерпретации Каменноостровского цикла эти два обрамляющие цикл текста составляли для критиков наибольшую сложность, ведь ни в одном из них нет прямых рели-

²⁸ Дж. Т. Шоу считает финал «Из Пиндемонти» примером «контекстной рифмы», когда «стихотворение завершается не мощным, эмоциональным восклицанием, но выражением твердого убеждения», тогда как «Когда за городом...» — одно из четырех стихотворений Пушкина, где используется «сильная тематическая концовка на нерифмуемом слове, за которым может последовать лишь выразительное молчание» [Shaw 1993: 108–111, 126–127].

гиозных отсылок. На мой взгляд, это противоречие не следует замалчивать, скорее, оно должно наводить на мысль, что прямолинейная трактовка цикла как свидетельства обращения в христианство в конечном счете несостоятельна. Подобно тому, как, согласно анализу Кана, в «Страннике» Пушкин использует повествовательную рамку, чтобы иронически дистанцироваться от героя, предоставив религиозное видение страннику [Kahn 1999: 229], и в Каменноостровском цикле два обрамляющих стихотворения служат для того, чтобы снизить непосредственную, биографическую актуальность для самого Пушкина христианских аллюзий, разрабатываемых в центральном триптихе цикла. Более того, как «Странник», существенно отклоняющийся от своего литературного подтекста, — первой книги аллегорической поэмы Дж. Беньяна «Путь паломника» — не является текстом, свидетельствующим об обращении в религию, но, говоря словами Кана, выступает как «прочтение аллегории и аллегория чтения» [Kahn 1999: 231], так и рамочные тексты Каменноостровского цикла поднимают вопросы о природе чтения и письма и привлекают внимание к неизбежному отчуждению поэта от общества. Эти метапоэтические вопросы формируют контекст для центрального триптиха, намекая на определенную дистанцию между явно религиозным содержанием стихотворений триптиха и взглядом поэта на это содержание.

Не случайно «Из Пиндемонти» и «Когда за городом...» в основе своей демонстрируют сходство со «Странником». На самом деле все это стихи о странствии: в «Из Пиндемонти» поэт жаждет свободы как передвижения, так и мысли («не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи; / По прихоти своей скитаться здесь и там»), а в «Когда за городом...» тема странствия возникает уже в первой строке («Когда за городом, задумчив я брожу») и уводит поэта от городской среды в покой родовой деревни²⁹. Тут, конечно, есть и сильный автобиографический подтекст: в период написания

²⁹ Кан не прав, утверждая, будто «Странник» представляет собой последнее обращение Пушкина к образу скитальца [Kahn 1999: 246]. Смею предположить, что Каменноостровский цикл в целом может читаться как фантазия странника.

этих стихов Пушкин отчаянно желал получить разрешение уйти в отставку и удалиться с семьей от суеты и скандалов имперской столицы в свое поместье (которое он тогда пытался выкупить после смерти матери, случившейся предыдущей весной) — разрешение, в котором ему было отказано. И все же жажда странствий, так остро выраженная в «Из Пиндемонти», с самого начала заявлена как общеполитическая, ведь поэт равно отвергает и властные структуры царского режима (наряду с любимыми попытками против них бунтовать), и гражданские права и свободы западноевропейской демократии³⁰. Пушкин явно приложил все усилия, чтобы отграничить это стихотворение от своих юношеских вольнолюбивых стихов: здесь он отказывается от возможности быть гражданином какой бы то ни было политической системы и, следовательно, членом какого бы то ни было социума.

Несмотря на то что стихотворение обрамлено словом «права» — им заканчиваются первая и последняя строки, а также строка, находящаяся почти в середине стихотворения, — оно на самом деле вообще не о политике. В центральной части стихотворения слово «права» рифмуется с позаимствованной у Гамлета интригующей и загадочной фразой «слова, слова, слова», и в этом суть. Разочарованный в общественной жизни любого рода, включая литературную, Пушкин делает вид, будто сожалеет о наличии в России «чуткой цензуры» и отсутствии свободной прессы не более, чем об отсутствии гражданских свобод, в которых ему отказывали всю жизнь. Поэтому он использует цитату из «Гамлета» так, чтобы она выглядела как отрицание не только «громких прав», которые он только что равнодушно перечислил, но и ценности самого языка как предмета человеческой деятельности. Столь явное отречение от «слов, слов, слов» — неожидан-

³⁰ Томашевский указывает, что в черновом варианте Пушкин заменил слово «царя» на «властей» (по-видимому, из цензурных соображений) и в результате замены «получилось противопоставление правительства стране», что привело к утрате более широкого смысла высказывания — «об оппозиции всякому существующему правительству — как самодержавному, так и демократическому» [Томашевский 1934: 318 n18].

ный поступок со стороны поэта, и его следует рассмотреть более пристально³¹.

Контекст, в рамках которого Гамлет произносит свою знаменитую реплику во второй сцене второго акта шекспировской трагедии, дает ряд ценных подсказок — и относительно того, что здесь имеет в виду Пушкин, и относительно смысла Каменно-островского цикла в целом. Ведь Гамлет произносит свою фразу в ответ на вопрос Полония о том, что он *читает*; изображая безумца, он отвечает на вопрос точно, но не конкретно. Упоминая слова как *таковые* в качестве объекта своего внимания, он не дает Полонию никакой возможности проникнуть в их конкретные значения — или, выражаясь в терминах структурной лингвистики, твердит об означающем, тем самым преграждая доступ к означаемому и, по сути, лишает языковой знак его значения. Эта хитрая уклончивость защищает личную сферу Гамлета от вмешательства правителей (и их приспешников) и позволяет, изображая безумие, оставаться верным объективным фактам; как замечает Полоний: «Хоть это и безумие, но в нем есть последовательность... Удача, нередко выпадающая на долю безумия, на которую разум и здравие не были бы так счастливо способны»³².

На мой взгляд, Пушкин, цитируя слова Гамлета о словах, аналогичным образом имитирует «последовательное безумие»: притворяется, будто отвергает важность «слов, слов, слов» в пользу возвращения к частной жизни и свободным странствиям, в которых его не потревожат власть имущие³³. Ведь он заявляет,

³¹ С. Сандлер считает, что цитата из «Гамлета» в стихотворении «Из Пиндемонта» для Пушкина — способ дать понять, что он озабочен «статусом вербального творчества в мире действия» [Sandler 1983a: 81]. В этом контексте она приводит представительный перечень эпизодов в шекспировской пьесе, где слова метафоризированы как жестокие действия: начиная со смерти отца Гамлета от яда, влитого в ухо, до знаменитых последних слов Гамлета «Дальнейшее — молчанье».

³² Здесь и далее перевод М. Лозинского. — *Примеч. пер.*

³³ Измайлов анализирует отношения между безумием, свободой и поэзией в стихотворениях «Из Пиндемонта», «Странник» и «Не дай мне Бог сойти с ума...» (это стихотворение обычно датируется 1833 годом, хотя Измайлов

что мечтает посвятить себя неким созерцательным — в противовес творческим — «восторгам умиления» «пред созданными искусствами и вдохновенья». Причем «искусства», о которых он говорит, по всей видимости, не литература, не словесные искусства, но изобразительные³⁴. И все же Пушкин отнюдь не наивный читатель Шекспира. Остроумный пересказ Гамлетом того, что он читает, намекающий на самого Полония («Клевета, сударь мой; потому что этот сатирический плут говорит здесь, что у старых людей седые бороды...»), явно демонстрирует, что имитация чисто пассивного (даже безумного) поведения может быть вполне активно и сознательно сконструированной, строго целенаправленной и, как ни странно, творческой. Очевидно, что частная природа *чтения* и балансирование между искренностью и притворством, позволяющее Гамлету высказываться столь метко и резко, также имеют большое значение для Пушкина в «Из Пиндемонта».

Можно пойти еще дальше и предположить, что в этом стихотворении Пушкин также имеет в виду следующую реплику Гамлета. Когда Полоний, пытаясь выразить озабоченность здоровьем Гамлета, спрашивает: «Не хотите ли уйти из этого воздуха, принц?» — Гамлет отвечает остроумно, но абсолютно точно:

считает более вероятным временем его создания период 1835–1836 годов). Он заключает, что в «Страннике» и «Из Пиндемонта» «орудием освобождения является разум, возвышенное самосознание человека, нераздельное от свободы, но самая эта свобода, отрицающая современное общество, остается мечтой, несбыточность которой горько сознается поэтом». В стихотворении же «Не дай мне Бог сойти с ума...» свобода, обретенная ценой безумия, вновь порабощает поэта [Измайлов 1958: 37]. Я бы не согласилась с интерпретацией «Странника» у Измайлова; более того, предлагаемое им противопоставление разума безумию в «Из Пиндемонта» заявлено слишком сильно, как проясняет мой анализ гамлетовского подтекста. О темах свободы и безумия в «Не дай мне Бог сойти с ума...» заставляет задуматься анализ Г. Розеншильда [Rosenshield 2003: 65–85].

³⁴ Убедительное объяснение, почему «создания искусств и вдохновенья» следует трактовать как отсылку именно к изобразительному искусству, см. у Тоддеса [Тоддес 1983: 41]. Главным его доводом служит выбор Пушкиным предлога «пред», а не «над» — последний обычно используется, когда речь идет о чтении.

«В могилу». Б. М. Гаспаров и И. А. Паперно отмечают, что в произведениях Пушкина мотив *умиления* выступает как вариант связанных мотивов *безумия* и *вдохновения*; и все эти три мотива связаны с мотивом *побега* и являются, в свою очередь, составляющими темы *вечность* [Гаспаров, Паперно 1979: 37]. Таким образом, для Пушкина в «Из Пиндемонти» побег в мир личных «восторгов умиленья», райской свободы и красоты явно равносителен смерти, ведь такое состояние несовместимо ни с каким мыслимым человеческим обществом. Меланхоличная финальная строка «Из Пиндемонти» — «Вот счастье! вот права...», — которая прочитывается как кода или комментарий к фантазии поэта о побеге из второй части стихотворения, отсылает к более раннему и тесно связанному с ним стихотворению «Пора, мой друг, пора!...», где поэт также мечтает о *побеге* в несбыточное царство «трудоу и чистых негу», признавая при этом близость смерти и отсутствие счастья на земле: «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Эту строку можно понимать как отсылку к внутреннему *покою*, который поэт обретает, отказавшись пожертвовать своей *волей*, хотя и знает, что при этом жертвует личным *счастьем* и даже жизнью. Противопоставление покоя и воли личному счастью — ключевая идея многих произведений Пушкина, особенно важная для понимания Каменноостровского цикла; толкование *свободы* исключительно в смысле «христианской свободы» (то есть спасения через Христа) является упрощенным и не учитывает разнообразных коннотаций мотива свободы в творчестве Пушкина³⁵.

Нет необходимости читать Каменноостровский цикл как некое пророчество, отталкиваясь от смерти Пушкина последующей зимой, чтобы понять, почему в нем преобладают столь мрачные размышления: идея самопожертвования и, может быть, даже бессильная, гамлетовская жажда мести явно изрядно занимали

³⁵ Анализ мотива *покою* в произведениях Пушкина см. в [Жолковский 1996]. С. Г. Бочаров приводит познавательное и напрямую связанное с данным анализом толкование отношения *свободы* к *счастью* в творчестве Пушкина (см. [Бочаров 1974]).

поэта летом 1836 года — десять лет спустя после казни пяти декабристов (13 июля 1826 года) и ссылки остальных (в том числе и В. К. Кюхельбекера, с которым поэт продолжал переписку и чей приговор был смягчен императорским указом в декабре 1835 года; к Кюхельбекеру мы еще вернемся позже). «Гнуть шею» в «Из Пиндемонти» может быть, помимо прочего, намеком на петлю палача и, следовательно, скрытым напоминанием об этих событиях; таким образом, отказ пушкинского лирического «я» гнуть шею выглядит двусмысленно: в нем прочитывается не только гордый отказ подчиниться, но, возможно, и не покидающее его чувство вины за то, что он пережил менее удачливых друзей юности (поэтических и политических союзников) и вместе с тем понимание бесполезности их идеалистического самопожертвования.

Тема прав и свобод в «Из Пиндемонти» также напоминает о том, что Пушкин в это время работал над статьей об А. Н. Радищеве — ее он собирался опубликовать в третьем номере своего журнала «Современник»; цензор впоследствии отклонил статью. Напомним, что Радищев, чье имя во времена Пушкина оставалось запрещенным, был приговорен к смерти в ходе сфабрикованного судебного процесса, а затем (после смягчения приговора указом императрицы) сослан в Сибирь за просвещенную критику несправедливости российского общества; вскоре после возвращения в Петербург Радищев покончил с собой. Таким образом, смертная казнь, самопожертвование, возмездие и самоубийство создают мрачный фон для основополагающих вопросов, неотступно преследующих героя в Каменноостровском цикле. Как может поэт продолжать быть поэтом, если он не может обрести личную свободу, если его личное достоинство попорно? Как он может продолжать писать стихи, как может чувствовать себя поэтом, как вообще может жить в климате, который ощущается им как противоречащий самым важным принципам его существования?

Подытожу: Пушкин, прекрасно осознающий наличие внешних сил, готовых всей своей тяжестью сокрушить его и его поэзию, вводит в «Из Пиндемонти» сложный конгломерат взаимопереплетенных мотивов, который задает смыслы всего Каменноостровского цикла: добровольное принятие молчания, при кото-

ром отдушиной для творческой свободы оказываются каламбуры, мнимый отказ от словесного искусства и имитация безумия как скрытное уклонение от общественного нажима (что есть на самом деле творческий экстаз) служат желанию поэта защитить свое личное пространство, убежать от своего сложившегося публичного образа и от людского общества в чистый мир красоты, но невероятность такого побега чревата мыслями о самопожертвовании и насильственной смерти.

В свете вышесказанного важно, что само заглавие «Из Пиндемонта» — словосочетание, открывающее Каменноостровский цикл, — сразу же определяет роль Пушкина в цикле не столько как оригинального писателя, сколько как талантливого читателя. Чтение — как мы уже поняли по биографическому контексту «Из Пиндемонта» и по его шекспировскому подтексту — дает поэту творческую «лазейку для побега»; когда он пишет как «читатель», он может странствовать среди чужих слов, притворяться молчащим и достигать степени свободы, в ином случае недоступной. На самом деле заглавие «Из Пиндемонта» считается скорее мистификацией, призванной запутать цензора: источника этого стихотворения в текстах итальянского поэта И. Пиндемонта найдено не было; Томашевский, однако, отмечает, что пушкинская высокая оценка Пиндемонта явным образом совпадает с тем, как о нем отзывался С. де Сисмонди в книге «О литературе юга Европы» (*De la Littérature du Midi de l'Europe*):

Потеря друга, болезнь, которую он считал смертельной, показали ему ничтожество жизни. Он порвал связь со всем личным, и сердце его обратилось к наслаждениям природы, сельской жизни и одиночества... Многие стихотворения Пиндемонта [sic!] связаны со стихами Грея³⁶.

Близость Пиндемонта к английскому поэту Т. Грею подчеркивает симметрию, которая, как я полагаю, присутствует между «Из Пиндемонта» и «Когда за городом...», ведь второе стихотворение

³⁶ Цит. по [Томашевский 1934: n17]. Пушкин просил брата прислать ему книгу Сисмонди во время своей ссылки в Михайловском в 1825 году.

основано на «Элегии на сельском кладбище» Грея, которая была крайне популярна в России в переводе В. А. Жуковского (под названием «Сельское кладбище») и служила образцом русской медитативной элегии не одному поколению³⁷.

Стихотворения Пасхального цикла также сложены под «прикрытием» литературных подтекстов. В основу второго стихотворения цикла «Отцы пустынноики...» положена почти дословно цитируемая молитва Ефрема Сирина из православной литургии; третье, центральное стихотворение «Подражание итальянскому» — переработка сонета о предательстве Иудой Христа, сочиненного итальянским поэтом-импровизатором Ф. Джанни и переведенного на французский А. Дешаном, а четвертое стихотворение, «Мирская власть», пересказывает евангельскую историю Распятия³⁸. Таким образом, Пушкин намеренно помещает каждое из стихотворений Каменноостровского цикла — возможно, одного из самых личных произведений — поверх предшествующего текста или чужого слова: «слова, слова, слова», внешние по отношению к поэту, обеспечивают ему некую степень уединения и защиты. Эта стратегия демонстрирует, что Пушкин в своих поздних лирических текстах не только «чрево вещает за другого... силой воображения помещая свой голос в чужое тело, перенимая его свойства и точку зрения», как убедительно показывает Пауэлсток [Powelstock 2000: 131]³⁹, но и совершает обрат-

³⁷ См. статью К. Чепелы о «Сельском кладбище» Жуковского [Cierpiela 1999]. Чепела показывает, как Жуковский — и в переводе элегии Т. Грея, и в стихах — формирует принципы самопрезентации русского поэта и защищает его право на доступ в высшее общество. Вполне вероятно, что Пушкин выбрал тему «сельского кладбища» как основу для «Когда за городом...» отчасти ради ироничной полемики с Жуковским на эти темы.

³⁸ Подробный разбор этих подтекстов см. в [Davudov 1993: 40, 46, 47], где приводится текст молитвы преп. Ефрема на старославянском, а также оригинальный текст итальянского сонета Джанни и его французский перевод, выполненный Дешаном.

³⁹ Во введении к исследованию пушкинской «творческой игры по моделям французской литературы» И. И. Вольперт пишет: «Пушкин как никто другой обладал гениальным умением творчески перерабатывать все лучшее в предыдущей традиции, оригинально и самобытно его “переплавлять” и превращать “чужое” в “свое”» [Вольперт 1998: 15] (курсив автора).

ное: с помощью других чревоощает сам за себя, словно бы изда-лека; поверяет мыслями и словами других собственный творче-ский и духовный опыт; выявляет свое самое глубинное, личное «я» через тайные встречи с чужими текстами, чужими способами мышления и бытия и в конечном счете с самым чужим состоя-нием из всех — с небытием или смертью.

Стихотворение «Когда за городом...» во всем Каменно-островском цикле наиболее открыто говорит о смерти. Однако его структурный параллелизм с «Из Пиндемонта» намекает на то, что оно написано еще и о поэзии и о тоске поэта, пойманного в западню недружественной среды. И «Из Пиндемонта», и «Когда за городом...» противопоставляют эстетику и притязания свет-ского, городского и политического мира любезным поэту природе, покою и уединению; в каждом из стихотворений эти два ми-ра — и две части текста, посвященные каждому из миров, — отделены друг от друга графически разорванной строкой. Снова, как и в первом стихотворении цикла, где он отвергал гражданские свободы, поэт в «Когда за городом...» отвергает и грубую эстети-ку перенаселенного петербургского кладбища, его публичность, беспорядочность, безвкусицу, а заодно и надписи на могилах «и в прозе и в стихах», запечатлевшие земные деяния и славу городских мертвецов. Он не желает такой памяти о себе, а без-вкусные и пошлые надписи наводят на него «злое уныние». Шумному посмертному признанию он предпочитает «торже-ственный покой» деревенского кладбища, где предыдущей весной похоронил мать и купил участок для себя. Поэт предпочитает «неукрашенную» могилу, уединение, тайну и тихую безмятеж-ность. Предпочтение тишины и покоя признанию в прозаических и стихотворных надписях напоминает о том, как он отвергает «слова, слова, слова» в пользу «иных прав» и «иной свободы» в начальном стихотворении цикла.

«Когда за городом...» имеет мало общего со своим романтиче-ским подтекстом — медитативной элегией. «Сельское кладбище» Жуковского — стихотворение, насквозь сентиментальное, эк-зальтированное и подчеркнуто скорбное; оно включает множе-ство таких слов, как «чувствительный», «прискорбный», «мелан-

холия», «слеза» и т. п., а тема смерти как «великого уравнителя» в первой части элегии вскоре сменяется вставным рассказом о таинственном незнакомце, поэте, который постоянно посещает кладбище, томимый непонятной «горестью», а потом и сам безвременно умирает (слезливая эпитафия ему растянута на три последние строфы элегии). Историю несчастного молодого поэта рассказывает случайному собеседнику-повествователю пожилой селянин («усталый селянин», «селянин с почтенной сединою»). В пушкинском стихотворении нет ничего подобного. Здесь нет таинственных незнакомцев, а поэтической тишине предается сам зрелый поэт, а не молодой странник. Селянин у Пушкина проходит мимо — то ли в настоящем, то ли в будущем, — ни с кем не разговаривая (правда, он вздыхает и произносит молитву) или, судя по всему, вообще не замечая присутствия поэта. Собственно, в пушкинском стихотворении нет *сюжета* — есть только место действия, настроение, финал рассказа. Более того, описанное Пушкиным отвратительное городское кладбище (не упоминающееся в элегии Жуковского) служит контрастом сельскому кладбищу и тем самым нейтрализует сентиментальность, с которой подходит к теме смерти Жуковский. Собственно, «Когда за городом...» вовсе лишено сентиментальности; отношение Пушкина к смерти в его начальной части — это отвращение, смешанное с гротескной иронией, тогда как финальная часть стихотворения представляет деревенское кладбище реалистично, как место умиротворенное и возвышающее, где поэт спокойно примет собственную надвигающуюся смерть, когда бы она ни наступила⁴⁰.

Меткое наблюдение Пауэлстока, что финальный раздел первой части «Когда за городом...» («Такие смутные мне мысли все наводит, / Что злое на меня уныние находит. / Хоть плюнуть да

⁴⁰ Как позволяет предположить данный анализ, отношение Пушкина к элегической традиции было сложным. Подробнее на эту тему см. [Сендерович 1982; Григорьян 1990]. Об элегии Пушкина «Андрей Шень» в контексте более широкой проблематики см. [Gutsche 1976; Sandler 19836]. См. также работу М. Л. Гаспарова, в которой элегии Пушкина сравниваются с элегиями Баратынского и Жуковского [Гаспаров 1988].

бежать...») читается как «грубоватый пасквиль на элегический сентимент» [Powelstock 2000: 122], имеет под собой основания⁴¹. Различия в темпераменте и стилистике между стихотворениями Пушкина и Жуковского столь разительны, что возникает вопрос, нет ли здесь дополнительного подтекста, действующего как полемическое орудие против элегических условностей, характерных не только для «Сельского кладбища», но и для ранней элегической поэзии самого Пушкина. Конкретно таким подтекстом может быть знаменитая сцена на кладбище из «Гамлета» (акт 5 сцена 1). Барочный дух перешучивания Гамлета с могильщиками — одновременно мрачного и насмешливого, как иллюстрация краткости и бессмысленности человеческой жизни, — схож с интонацией Пушкина в первой части «Когда за городом...»: гниющие трупы, скученные «в болоте», купцы, чиновники и рогачи, заключенные в «могилы склизкие», «зеваючи» ожидающие новых мертвецов, напоминают попавшего к «государыне Гнили» (или «Курносой»)⁴² шекспировского придворного, чьи «кости [вряд ли] стоило растить, чтобы теперь играть ими в рюхи», или законника, которому «теперь хлопают грязной лопатой по затылку», не говоря уже о придворном шуте Йорике, от которого остался лишь голый череп⁴³. Как и в «Когда за городом...», во второй части этой сцены из «Гамлета» происходит резкий драматический сдвиг, отход от духа макабрической комедии, когда Гамлет узнает, что

⁴¹ Далее Пауэлсток отмечает, что в этом стихотворении Пушкин сплавляет два традиционных элегических топоса — «бегство из города в объятия дорогих друзей и элегическое посещение кладбища» [Powelstock 2000: 122] — в один и «превращает кладбище из носителя традиционной элегической грусти непосредственно в тему дискурса» [Powelstock 2000: 123].

⁴² Варианты перевода *Lady Worm* у Лозинского и Пастернака. Буквальный перевод английского слова «Worm» — «червь». — *Примеч. пер.*

⁴³ В критическом фрагменте 1828 года «О поэтическом слог» («В зрелой словесности приходит время...») Пушкин говорит о жутковатой силе «Гамлетовых шуток» в сцене тени — от них, пишет он, «волос становится дыбом». Интерес Пушкина к шуткам Гамлета и к способности Шекспира выразить ужас смехом непосредственно касается и тревожного смешения настроений в «Когда за городом...». Подробнее о пушкинском фрагменте и об отношении поэта к европейским спорам о «низком красноречии» см. [Medzhibovskaya 1997].

Офелия умерла (возможно, и покончила с собой) и теперь ее несут хоронить. Здесь мы снова обнаруживаем более широкую мотивную структуру пушкинского цикла, выявляемую с помощью шекспировского подтекста и включающую в себя мотивы самопожертвования, самоубийства, мести и вины.

Наличие дополнительного гамлетовского подтекста в «Когда за городом...» подтверждают два момента. Во-первых, структурная симметрия между «Из Пиндемонта» и «Когда за городом» и архитектурная симметрия Каменноостровского цикла в целом позволяет предположить, что и основной подтекст у этих двух стихотворений один и тот же. Во-вторых, Пушкин уже использовал сцену на кладбище из «Гамлета» в очень похожем тематическом контексте — в конце второй главы «Евгения Онегина»⁴⁴. Показательно, что эмоция, владеющая уподобленным Гамлету Ленским в «Евгении Онегине», как и самим Пушкиным в «Когда за городом...», — это *уныние*; по мнению поэта и критика Вяч. Иванова, уныние, подразумевающее утрату веры в Бога, для Пушкина «главный враг, злейший из бесов» [Иванов 1987: 336]; Давыдов

⁴⁴ Владимир Ленский, навещая последний приют старика Ларина на деревенском кладбище, громко вздыхает и восклицает по-английски «Poor Yorick!» («Бедный Йорик!»), а затем продолжает по-русски, прямо перефразируя слова Гамлета: «Он на руках меня держал. / Как часто в детстве я играл / Его Очаковской медалью». Ср. со словами Гамлета: «Он тысячу раз носил меня на спине» (см. «Евгений Онегин», глава 2, строфа XXXVII, и «Гамлет», акт V, сцена 1). Как и рассказчик из «Сельского кладбища» Жуковского, Ленский тут же торопится настрочить наивные эгегические вирши («надгробный мадригал»). Однако в следующей строфе происходит неожиданный переход, настроение рассказчика полностью меняется: теперь он сам предвидит близость смерти и переживает пугающее видение, в котором будущие поколения вытесняют предшественников из своих рядов, и сокрушается о хрупкости собственной жизни и поэтического наследия — на этой невеликой ноте глава вскоре и заканчивается. Подобный сдвиг в сторону личного, пусть и иной по своему характеру, предвосхищает интонационный сдвиг во второй части «Когда за городом...». Пушкин также игриво намекает на кладбищенскую сцену из «Гамлета» в повести «Гробовщик» (1830) из «Повестей Белкина». Содержательный обзор шекспировских подтекстов у Пушкина см. в [Алексеев 1984: 253–292]; о критическом отношении самого Пушкина к элегии Ленского см. также [Савченко 1926].

ассоциирует этот смертный грех с мотивами «излишности, тщетности, бесцельности, пустоты, однообразия» и отмечает, что поэт так никогда и не одолел искушения им [см. Давыдов 1993: 81]. Полярная противоположность *уныния* в личном поэтическом словаре Пушкина — *умиление* — является, как мы уже убедились, ключевой эмоцией воображаемого побега в финале «Из Пиндемонти». *Умиление*, по моему мнению, также служит ключом к тому, что Давыдов называет «эстетической телеологией» Пушкина, — к его личной вере в возможность альтернативного «бессмертия через творчество» [Давыдов 1993: 89]. К концу Каменно-островского цикла Пушкин уже оставил надежду на *умиление* и может лишь отойти от разрушительного, изнуряющего *уныния* (демонические истоки которого становятся ясны из суеверного желания поэта «плюнуть да бежать») к мыслям об освобождении, которое несут в себе смерть и забвение.

Ничто не намекает в этом стихотворении на жизнь вечную; смерть есть возвращение к природе, ничего более. Природа говорит с Пушкиным через шелест дуба, раскинувшего ветви над могилами, поэт слушает и замолкает: «Стоит широко дуб над важными гробами, / Колеблясь и шумя...» Несмотря на схожесть этой незавершенной финальной строки с «широкошумными дубровами» в «Поэте», в финале «Когда за городом...» нет намека на открывающиеся возможности или на восторг вдохновения, сулящий сочинение новых стихов; нет здесь и завершающей рифмы. Напротив, неполная, интонационно незавершенная строка подразумевает намеренное молчание поэта, отдающего свое тело молчаливой земле, а голос — говорящему дубу. Природа и есть подлинный поэт, природа продолжит говорить за него, когда его уже не будет, избличая тиранию, притеснение и ложь всех мастей, — вот что открывает для себя Пушкин к концу «Когда за городом...» и, следовательно, к финалу всего Каменно-островского цикла.

В начале цикла поэт выбирает стратегию отказа от своего публичного «я», во избежание неприятностей позиционируя себя как чуткого потребителя, а не активного производителя поэтических текстов. В финале цикла он искренне смиряется

с бесповоротностью смерти и даже приветствует ее приход. Смерть, понимаемая как окончательное, лишенное духовного измерения забвение, отказ от поэтического голоса перед лицом превосходящего его красноречия природы, становится ответом на жажду счастья и творческой свободы, с такой тоской высказанную поэтом в начальном стихотворении цикла, а древний дуб-утешитель символически заменяет собой прежние райские мечты. Таким путем в финале Каменноостровского цикла смерть предстает как неожиданная вдохновляющая цель и источник всего цикла; стоит ли объяснять, что это противоречит интерпретации цикла как текста о христианском спасении.

Внешние «створки» Пасхального триптиха: имитация священного («Отцы пустынноики...» и «Мирская власть»)

В «Из Пиндемонта» и «Когда за городом...» мы наблюдали, как поэт примеряет различные маски (в виде литературных подтекстов), в том числе и посмертную маску — как средство имитации молчания, чтобы избежать внимания общества. И в «Отцах пустынноиков...», и в «Мирской власти» на первый план выходит фигура страдающего Христа — или его «заместителей», подражающих ему смиренных мужчин и женщин; они приходят на смену мучимому чувством вины, скрытному, сомневающемуся, обреченному Гамлету, чей образ таится за строками «внешних» стихотворений цикла. Теперь мы должны разобраться, как интерпретировать эти христианские фигуры в контексте цикла в целом. Иными словами, мы должны учесть вероятность того, что поэт апроприирует христианские подтексты «Отцов пустынноиков...» и «Мирской власти» точно так же, как имя Пиндемонта или тексты Грея, Жуковского и Шекспира, — то есть скорее в литературных, нежели в религиозных целях. Отсюда главный вопрос: продолжает ли Пушкин в стихотворениях Пасхального триптиха исследовать границы между имитацией и искренностью, пассивным восприятием и активным творчеством, частной мыслью и публичной видимостью? Проще говоря, кем выступа-

ет Пушкин в «Отцах пустынных...» и «Мирской власти»: наивным читателем и искренним потребителем религиозных текстов или изощренным и изобретательным имитатором⁴⁵?

Мастерски выстроенная, крайне сложная структура обоих стихотворений и их заметная симметричность относительно друга друга делает ответ очевидным. Каждое из стихотворений состоит из трех тематических разделов неравной длины. В начале стихотворения «Отцы пустынные...» поэт представляет в общем, повествовательном стиле «отцов пустынных и жен непорочных», сочинивших молитвы православной литургии; затем сосредотачивается на одной-единственной молитве (Ефрема Сирина), которая умиляет его более всего; и, наконец, вставляет в стихотворение текст самой молитвы с небольшими изменениями. Таким образом, стихотворение движется от общего к более конкретному плану, где кульминацией служит присвоенный поэтом религиозный текст. В «Мирской власти» движение также направлено вперед и внутрь, через огромное историческое расстояние: стихотворение начинается с пересказа сюжета о распятии Христа, основанного на тексте Нового Завета, затем внезап-

⁴⁵ На протяжении всей его литературной деятельности Пушкина беспокоила опасность наивного прочтения, склонного толковать литературу как реальность и не способного различить сконструированную природу литературного текста. Эта тема мелькает во многих его произведениях, в частности в «Евгении Онегине» (мечтательная страсть Татьяны к сентиментальным романам) и «Повестях Белкина» (героиня «Метели», например, «была воспитана на французских романах и следственно была влюблена», тогда как герой «Станционного смотрителя» наивно воспринимает побег дочери через притчу о блудном сыне). Более близкое отношение к предмету настоящего анализа имеет блестящее наблюдение Кана о том, что в повествовательное стихотворение «Странник» «Пушкин вставил... фигуру, символизирующую вероятность того, что сам акт чтения также подозрителен с эпистемологической точки зрения. Трагедия рассказчика в том, что он — наивный читатель, не способный поставить под сомнение источник знания, исследовать его или просто определить. Если не распознать иронию стихотворения, читатель уподобится страннику, который слепо доверяет книге юноши» [Kahn 1999: 245]. Хотя ирония не является ведущим модусом Каменноостровского цикла, отношение Пушкина к встроеным в цикл христианским подтекстам следует тем не менее рассматривать с изрядной пытливым осторожностью.

но перескакивает в современность, где плащаницу Христа в Казанском соборе в Страстную пятницу охраняют двое грозных вооруженных часовых⁴⁶, и, наконец, завершается яростной, в высшей степени саркастической инвективой поэта против слепоты, гордыни, глупости и несправедливости властей.

Пристальное прочтение «Мирской власти» показывает, что эта заключительная тирада непонятно кому адресована: она может быть обращена в равной степени и к русским властям времен самого Пушкина, и к римским властям, приговорившим Иисуса к смерти и приведшим приговор в исполнение с такой жестокостью. Подобная двусмысленность достигается отчасти благодаря применению специфически российской, казенно-имперской лексики в христианском контексте: Христос, например, описывается как «царь царей», а распятие — как «казенная поклажа». Такое смешение планов создает род палимпсеста, что придает послылу стихотворения обобщенный характер: подобно тому, как в «Из Пиндемонта» поэт жаждет убежать не только от политической машины своей страны и своего времени, но и от всего организованного общества, так и в «Мирской власти» Пушкин применяет библейский архетип Распятия, чтобы имплицитно осудить все системы авторитарной власти над свободным разумом и духом. Конкретно говоря, при наложении российских реалий на реалии Нового Завета пушкинские русские часовые оказываются двойниками римских, тех самых жестоких воинов, поднесших умиравшему на кресте Иисусу губку, смоченную уксусом. Влияние апокрифической легенды на «Мирскую власть» ощущается в присутствии всего двух женщин у креста — Марии Магдалины и Богородицы («Мария-грешница и пресвятая дева») — в отличие от трех Марий, упоминаемых в Евангелии от Иоанна (Ин. 19: 25). Давыдов предполагает, что Пушкин произвел эту замену ради симметрии, что говорит о том, что на протяжении

⁴⁶ О реальном событии, подтолкнувшем Пушкина к выбору сюжета, рассказал П. А. Вяземский (см., например, [Старк 1982: 201]; в стихотворении говорится только: «у подножия теперь креста честного / ... Мы зрим... / В ружье и кивере два грозных часовых».

всего изложения темы у Пушкина поэтические соображения преобладают над теологическими⁴⁷. Таким образом, Пушкин в своем пересказе довольно свободно обращается с евангельским сюжетом, сочетая апокрифические источники наряду с каноническими и смело — даже рискованно — объединяя высказывания об общественно-политическом состоянии современной ему России с размышлениями о самом печальном и торжественном событии в христианской истории.

Подобное совмещение источников и контекстов указывает на интерес Пушкина к возможности примерить поведение Христа к своей собственной ситуации. Согласно Лотману, в Евангелиях Пушкина более всего интересовала «смерть, по существу добровольно избранная и одновременно жертвенная <...> психология мотивировки, этическое обоснование жертвы» [Лотман 1995: 288]. Именно поэтому Лотман связывает более раннее намерение Пушкина написать драму об Иисусе (так никогда и не реализованное) с его интересом к истории Клеопатры, результатом которого стала неоконченная повесть «Египетские ночи» (1835). Повесть «Египетские ночи», как и Каменноостровский цикл, затрагивает темы вдохновения, безумия и творческой свободы: поэт-герой (Чарский) в этом произведении — как и Пушкин в своем лирическом цикле — намерен избежать ограничений, накладываемых обожанием публики; финал же уравнивает готовность юноши отдать жизнь за единственную ночь любви с египетской царицей с готовностью поэта пожертвовать жизнью ради своего поэтического призвания. Наблюдения Лотмана, касающиеся понимания Пушкиным сюжета о Христе, дают ключ

⁴⁷ Предположение Давыдова подтверждает мой довод о важности симметрии в Каменноостровском цикле в целом (см. [Davudov 1993: 54]). Фомичев полагает, что Пушкин не стал публиковать Каменноостровский цикл, так как понимал, что цензор не пропустит такого материала; при всей упрощенности подобной аргументации она все же позволяет представить, каким «озорством» могло казаться Пушкину и его современникам подобное смешение апокрифических и евангельских источников [Фомичев 1986а: 277–278]. См. также [Зилитинкевич 1981: 87–90] об апокрифических мотивах, пронизывающих «Подражание итальянскому».

к пониманию «Мирской власти». В этом произведении судьба Иисуса символизирует сложное переплетение смертной казни с волей к самопожертвованию, тревожную притягательность которого для Пушкина мы уже наблюдали в стихотворениях, обрамляющих Каменноостровский цикл. Здесь, как и в них, тоже маячат тени декабристов — в словосочетании «казенная поклажа», созвучном слову «казнь», что напоминает о двух возможных жребиях осужденных, ссылке в Сибирь или повешении; в образах же верных Христу Марий, ожидающих у подножия креста, можно увидеть жен декабристов, последовавших за мужьями в ссылку (использование Пушкиным архаичного термина «жены» в значении «женщины» усиливает эту параллель).

Примеряя на этот раз маску кроткого Иисуса, а не жаждущего мести Гамлета, Пушкин в «Мирской власти» вновь должен обдумать возможные варианты действий: он снова вынужден бороться с ограничениями, налагаемыми давящей скандальной известностью как поэта, и предчувствием насильственной смерти. Внезапную откровенность автора в финальной части стихотворения, следовательно, можно понимать как умышленный эксперимент по заигрыванию со смертью, когда поэт вдвигает свою не желающую «гнутья» шею в петлю сверкающего мученического ореола, бесстрашно выпаливая прямо в лицо властям один негодующий вопрос за другим. Смелое уподобление себя Христу передано посредством скрытых параллелей (с обоими власти обращаются жестоко и безо всякого понимания) и умелого выбора лексики, например слов «царь» и «чернь» для обозначения одиночества и недоступности Христа; эти слова характерны для прежних поэтических размышлений Пушкина о его собственной отчужденности от общества⁴⁸. И все же уподобление Христу в «Мирской власти» происходит с поправкой: в отличие от Христа, «предавшего послушно плоть свою / Бичам мучителей»,

⁴⁸ Примерами могут служить стихотворения «Поэт и толпа» (1828), где фигурирует «чернь тупая», абсолютно не способная понять поэта, и уже упоминавшееся лирическое стихотворение «Поэту» (1830), где поэт вновь заявляет о своей позиции отшельника: «Ты царь: живи один».

пушкинский поэт в этом стихотворении далек от послушания и податливости. Бунтарь, не скрывающий своих убеждений, он косвенно отвергает христианский идеал кротости и смирения. Следовательно, адаптация евангельского текста — это в конечном счете апроприация, а не подражание. Несмотря на проводимые параллели между властями, приговорившими Иисуса к смерти, и теми, кто, как некое извращенное эхо истории, преследует поэта здесь и сейчас, очевидно, что выбор Пушкина отличается от выбора Иисуса: поэт выбирает личное достоинство и свободу выражения (искусно озвучивая свои предпочтения устами различных культурных персонажей), а не покорность, хотя такой выбор означает отказ от обещанной христианством вечной жизни. Как мы уже видели, буквально в следующем стихотворении он добровольно обменяет обещание в «Мирской власти» «животворящего древа» (то есть распятия) на забвение кладбищенского дуба.

Возвращаясь к стихотворению «Отцы пустынноики...», мы можем заметить, что завершающая стихотворение переименованная молитва составляет структурную параллель к вдохновенной заключительной тираде «Мирской власти», где Пушкин апроприрует распятие в собственных идейных целях. Это одно уже должно дать читателю понять, что небольшие изменения, внесенные поэтом в текст Ефрема Сирина, дают в итоге нечто совсем не похожее на истовый парафраз молитвы. Тем не менее большинство исследователей по сей день настаивают на прочтении стихотворения «Отцы пустынноики...» как текста, свидетельствующего о страстном духовном стремлении и тоске по Божественному. Давыдов, например, сделав исключительно полезный, подробный обзор изменений, внесенных Пушкиным в оригинальную молитву, утверждает, будто эти изменения «литургичны по своей сути и потому не вносят существенных искажений в молитву», более того, «[включая молитву Ефрема Сирина] в собственное стихотворение, Пушкин тем самым отдает дань духовным и поэтическим талантам отца церкви. Пушкин воспроизвел молитву почти дословно и без кавычек. Поступая так, поэт следует древнему принципу написания священных текстов,

согласно которому именно подражание (*imitatio*), а не изобретательность (*innovatio*) представляет высшее достоинство» [Davudov 1993: 42, 41]⁴⁹. На мой взгляд, эти замечания раскрывают сущность непонимания критиками Каменноостровского цикла в целом: не учитывается более широкий контекст, присутствующий в обрамляющих цикл стихотворениях, лишенных христианской составляющей. Пушкин — исключительно умелый чревовещатель, и неудивительно, что вне более широкой системы координат его имитация христианского смирения в «Отцах пустынножителей...» убедительно прочитывается как добросовестное подражание, а не как мастерское новаторство, каковым она и является.

Чтобы показать обоснованность предлагаемой мной интерпретации, я вначале рассмотрю затекстовый ряд данного стихотворения, а затем его содержание и межтекстовые связи с другими стихотворениями цикла. Фомичев, Давыдов и Миккельсон в числе других считают, что прозаические тексты Пушкина на христианские темы, опубликованные в «Современнике» в последний год его жизни, демонстрируют религиозное пробуждение поэта; в частности, статья «Об обязанностях человека: Сочинение Сильвио Пеллико», по мнению многих, содержит ключ к пониманию «Отцов пустынножителей...» и всего Каменноостровского цикла⁵⁰. Пушкин, без всякого сомнения, глубоко интересовался тогда христианством, оно его даже привлекало. Но его восхваление «божественного красноречия» Евангелий не должно было мешать ему рассматривать библейский текст как любой другой литературный текст, доступный пытливному уму поэта; равно как и уважение к «кротости духа, сладости красноречия

⁴⁹ Изменения, внесенные Пушкиным в молитву Ефрема Сирина, приводятся там же: [Davudov 1993: 42–44].

⁵⁰ Так утверждает, например, Фомичев в [Фомичев 1986а: 273]. В число публицистических текстов Пушкина на христианские темы 1836 года входят также «Собрание сочинений Георгия Кониского, Архиепископа белорусского» и «Словарь о святых» (последняя статья была опубликована анонимно в третьем номере «Современника»). Коротко об этих произведениях см. [Davudov 1993: 41].

и младенческой простоте сердца»⁵¹ Христа не обязательно означает, что Пушкин сам стремился обрести эти качества (на самом деле в «Мирской власти» мы уже видели, что он их отвергает). К тому же проза Пушкина, предназначенная для публикации в собственном журнале — финансовом и общественном предприятии, успех которого ему был отчаянно необходим, — могла не отражать его личных убеждений в такой степени, как глубокие стихотворения Каменноостровского цикла, которые он, по-видимому, писал исключительно для себя и никогда не пытался опубликовать.

Фомичев обнаруживает убедительную связь между статьей Пушкина о Пеллико и десятилетней годовщиной вынесения приговора декабристам⁵²; но я бы предложила иное толкование значения статьи в связи с Каменноостровским циклом. Сильвио Пеллико, итальянский писатель и драматург, был старше Пушкина на десять лет; в 1822 году его приговорили к смерти за издание недолго просуществовавшего литературного журнала «Il Consiliatore». Этот журнал считался рупором карбонариев — тайной политической организации, чья попытка государственного переворота в 1820 году была подавлена королем Фердинандом I при помощи нескольких иностранных держав, в том числе и Российской империи. Многие карбонарии были казнены, но приговор Пеллико смягчили до тюремного заключения; после досрочного освобождения в 1830 году и до конца жизни писатель посвятил свое творчество религиозным, а не политическим темам. Таким образом, история Пеллико действительно вызывает в памяти судьбы декабристов-литераторов, особенно Кюхельбекера, который (как отмечает Фомичев) «обрел веру», находясь в заключении, и был к тому времени недавно освобожден из ссылки. В то же время факт, что Пеллико был осужден за издание литературного журнала, должен был привлечь внимание Пушкина в период издания «Современника».

⁵¹ Эти слова из статьи «Об обязанностях человека» приводит Давыдов [Davydov 1993: 41].

⁵² См. [Фомичев 1986а: 273–275].

Сложная цепочка ассоциаций дает повод предположить, что пушкинские слова об уважении к религиозным текстам Пеллико следует толковать одновременно на нескольких уровнях. История Пеллико должна была срезонировать у Пушкина с собственным чувством уязвимости, вновь напомнить ему о самопожертвовании декабристов, о том, как он сам избежал их участи, и поставить его перед вопросом, который, очевидно, сильно занимал его мысли в этот период: возможно ли, создав хитрую видимость соблюдения общественных и политических норм (имитируя молчание или принятие публично одобренных точек зрения — главным образом, точки зрения православного христианства), сохранить свободу поэтического выражения. Пушкин действительно мог завидовать личностям типа Кюхельбекера и Пеллико (не говоря о Христе), избежавшим соблазна горько разочароваться и озлобиться, несмотря на самые неблагоприятные условия. Мог он и задаться циничным вопросом: не были ли набожные рассуждения этих людей, по крайней мере до определенной степени, притворством, рассчитанным на то, чтобы по истечении наказания не навлечь на себя новых бед. Он мог даже предположить, что сам Ефрем Сирийский, возможно, сочинил свою молитву из таких же практических соображений (то есть под таким же давлением), поскольку биография святого напоминает судьбы Кюхельбекера, Пеллико и самого Пушкина: «Ефрем Сирийский, <...> будучи в юношестве безрассудным и раздражительным, но попав случайно в тюрьму по обвинению в краже овец, здесь прозрел, удостоился слышать глас божий и смирился»⁵³.

Отношение Пушкина к молитве преподобного Ефрема — по крайней мере, в молодости — было куда менее почтительным: он пародировал его в письме А. А. Дельвигу от 23 марта 1821 года («Желаю ему [Кюхельбекеру] в Париже дух целомудрия, в канцелярии Нарышкина дух смиренномудрия и терпения, об Духе любви я не беспокоюсь, в этом нуждаться не будет, о празднословии молчу — дальний друг не может быть излишне болт-

⁵³ Статья из «Полного православного энциклопедического словаря» (СПб., 1912) цитируется по [Фомичев 1986а: 276].

лив»⁵⁴). В финале скандальной «Гавриилиады», написанной в том же году, также содержится пародия на эту молитву: «Даруй ты мне беспечность и смиренность, / Даруй ты мне терпенье вновь и вновь, / Спокойный сон, в супруге уверенность, / В семействе мир и к ближнему любовь!» Учитывая этот пародийный контекст, отход Пушкина от литургического источника в «Отцах пустынных...» — например, пропуск выражающей покорность фразы «мне рабу Твоему», помещение мольбы о даровании целомудрия после мольбы о любви и точная передача последней мольбы («целомудрия мне в сердце оживи», что подразумевает, что в настоящий момент это устремление отсутствует) — кажется демонстративным, слегка бунтарским и вовсе не незначительным. Эти изменения свидетельствуют о сохранении Пушкиным характерной для него озорной непочтительности и тем самым личной гордости, столь противоположной духу смиренной молитвы преподобного Ефрема⁵⁵.

На самом деле полезно, наверное, читать «Отцы пустынники...» не как искренний религиозный документ, но как упражнение в поэтической маскировке по примеру Пеллико, Кюхельбекера

⁵⁴ Давыдов упоминает эту пародию, но отрицает ее важность для стихотворения «Отцы пустынники...», выдвигая в оправдание тезис о «духовной дистанции между молодым Пушкиным, автором кощунственной “Гавриилиады”, и поэтом в последний год жизни» [Davydov 1993: 41]. Я бы поспорила с такой телеологической версией биографии поэта и, скорее, поддержала бы точку зрения Б. М. Гаспарова о том, что у Пушкина «внутренний творческий процесс развертывался независимо... повинуясь логике саморазвития творческой идеи, потребности выявить все ее смысловые потенциалы, все связи и прорастания. Только с учетом этой доминантной черты творчества Пушкина можно понять весь диапазон пушкинского... мистицизма и кощунства... пушкинской неизменной лояльности к “священным” для него именам и идеям и пушкинского дерзкого и насмешливого утверждения своей независимости» [Гаспаров 1999: 254–255].

⁵⁵ Интерпретация этого стихотворения, данная Макогоненко, хорошо сочетается с моей, хотя политическая подоплека его суждений очевидна (книга была опубликована в 1982 году): он отмечает, что Пушкин в своей переработке молитвы Ефрема Сирина «освобождает себя от религиозно-церковного канона... молитва... вписана в общую структуру произведения как интегрированное эстетическое целое, подчиняющееся его внутренним законам» [Макогоненко 1982: 449].

и самого преподобного Ефрема. Несмотря на то что Пушкин — странствующий отшельник из предшествующего стихотворения цикла, «Из Пиндемонти», — якобы отождествляет себя с «отцом пустынноиком», сочинившим прекрасную молитву, скрытые знаки показывают, что она не порождает в нем смирения, необходимого для христианского перерождения, перемещения в подобные раю «области заочны». Вместо этого в стихотворении содержатся размышления поэта о трудностях и тяготах его собственного (земного, поэтического) пути⁵⁶. Так, фраза «дух праздности унылой» напоминает о предшествующей вдохновению лени в стихотворении «Поэт», а также предвосхищает уныние, которое овладеет поэтом в «Когда за городом...»; воздержание же от «празднословия» вызывает в памяти и «язык / И празднословный и лукавый» будущего пророка в «Пророке», и разочарованное отречение от «слов, слов, слов» в «Из Пиндемонти». Добавление образа «любоначала, змеи сокрытой» отсылает к библейскому искушению в виде Древа познания и иронически перекликается как с эдемскими фантазиями обрамляющих цикл стихотворений, так и с «животворящим крестом» и отсылкой к искуплению Христом грехов «всего рода Адамова» в «Мирской власти».

И наконец, очень важен глагол, выбранный Пушкиным в «Отцах пустынноиках...», чтобы обозначить создание смиренных христианских молитв наподобие молитвы Ефрема Сирина, — «сложить». Ведь он подразумевает складывание вместе уже имеющих материалы — в отличие от акта поэтического «творения», порождающего, оригинального и горделивого (глагол «творить»

⁵⁶ Сурат отмечает, что, по представлениям Пушкина, «Бог живет в мире и открывается поэту в человеческой душе, истории, природе, в каждой детали творения. Поэтому в пушкинском мире нет иерархии» [Сурат 1999: 32]. Далее Сурат связывает художественный реализм Пушкина с его ориентацией в сторону земной жизни. Ее следующее наблюдение о том, что Пушкин «не разделял сакральное и эстетическое», а слово «прелесть», используемое им для характеристики Евангелия в статье о Сильвио Пеллико, обладает у него эстетическим значением и не является религиозным суждением, также очень и очень уместно [Сурат 1999: 33].

в Каменноостровском цикле не присутствует вообще). Фонетически глагол «сложить» неприятно близок глаголу «служить», встречающемуся в «Из Пиндемонти». Даже делая вид, будто он следует литературному примеру Ефрема Сирина, Пушкин дает понять, что способ словесного построения текстов святого ему самому чужд. Как бы поэт ни уважал христианское смирение, как бы оно его ни трогало, он органически не способен на него сам, воспринимая его как подобие духовного рабства⁵⁷. Таким образом, имплицитно это означает и отказ от выхода в сферу божественного: поэт должен довольствоваться передачей поэтического вдохновения здесь, на земле, «среди дольных бурь и битв».

«Сердцевина» цикла: размышления о соблазне и ответственности («Подражание итальянскому»)

Ранее мы уже видели, что Каменноостровский цикл обрамляют стихотворения, отвергающие светскую жизнь и публичную речь в пользу уединения, ухода от общества, молчания и покоя, тогда как второе и четвертое места занимают тексты, выражающие одновременно и почтение, которое Пушкин испытывает к христианству, и нежелание изменить себя по образу Христа — он предпочитает сохранить собственную гордость и независимость, даже если возможной платой за это станет его личное спасение. Таким образом, мы видим, что с точки зрения архитектуры Каменноостровский цикл следует рассматривать скорее как крестообразную структуру, чем линейную (как в интерпре-

⁵⁷ Давыдов указывает, что в статье 1830 года Пушкин говорит о молодом русском паломнике в Святую землю с «умилением и невольной завистью»; это «умиление» — та же самая эмоция, которую вызывает у Пушкина молитва Ефрема Сирина, — и мы, вероятно, можем уловить в ней зависть [Давыдов 1993: 85]. Согласно Давыдову, к 1830-м годам Пушкин преодолел прежнюю свою неспособность верить, выраженную в стихотворении «Безверие» (1817): «Ум ищет божества, а сердце не находит». И все же мое прочтение Каменноостровского цикла подразумевает, что эта смесь уважения к религиозной вере и неспособность отдаться ей всем сердцем в той или иной форме оставалась с Пушкиным до конца его жизни.

тациях, выдвигающих на первый план христианский календарь) или кольцевую. Следовательно, две пары стихотворений, о которых уже шла речь, можно считать двумя осями цикла: стихотворения I и V содержат оппозицию «публичное “я” — частное “я”» со светской точки зрения, а диапазон чувств в них простирается между *умилением* и *унынием*, фантазией и забвением, тогда как в стихотворениях II и IV эта же оппозиция трактуется в религиозном ключе, и эмоциональные реакции здесь варьируются от смирения до гнева, от подчинения до бунта. Все четыре «внешних» текста цикла — это размышления о смерти, где поэт в попытке своеобразного самосохранения представлен как читатель, имитатор или чревоуещатель.

Неистовое «Подражание итальянскому» — сердцевина крестообразно выстроенного Каменноостровского цикла, пересказ истории о том, как Иуда покончил с собой, предав Христа, и был низвергнут в ад, — представляет собой пересечение двух осей цикла, точку, где сливаются его столь разнообразные настроения и идеи. В бурном вихре отчаяния и любви, гордости и унижения здесь смешиваются, накладываются друг на друга побуждения и пристрастия светского и духовного характера. Иуда играет в стихотворении двойную роль — ученика и предателя, что напоминает «чревоуещательское» разыгрывание разных ролей самим Пушкиным в других стихотворениях Каменноостровского цикла. Кроме того, мертвый Иуда из «Подражания итальянскому», избравший виселицу («древо») вместо дуба забвения или животворящего креста, являет собой самую прямую отсылку к повешенным декабристам, призрак которых присутствует во всех текстах цикла: по замечанию Б. М. Гаспарова, первая же строчка, где обрывается веревка, на которой повесился Иуда («Как с древа сорвался предатель ученик...»), вызывает в памяти жуткие слухи, сопровождавшие казнь декабристов [Гаспаров 1999: 250]⁵⁸. Таким образом, вполне логично, что в центре сти-

⁵⁸ Три из пяти веревок, на которых должны были повесить декабристов, по слухам, оборвались, из-за чего приговоренные упали в яму под виселицей. Две разные версии этих событий рассматривает Г. А. Невелев [Невелев 1998: 40–42].

хотворения оказывается именно самоубийство Иуды и последствия этого поступка, нежели его предыстория. В судьбе Иуды сосредоточены и усилены такие мотивы, как самопожертвование, смертная казнь, насильственная смерть и самоубийство, лежащие в основе остальных четырех стихотворений. В то же время посмертное существование Иуды в аду уравнивает возвышенные христианские стремления стихотворений II и IV и приземленную надежду на покой и забвение в стихотворениях I и V.

Помимо всех этих тематических совпадений есть еще одна, более важная причина, по которой Пушкин поместил именно это неоднозначное, сложное для понимания и тревожное стихотворение в центр Каменноостровского цикла. Понять эту причину позволяет заглавие стихотворения. Как мы уже видели, на протяжении всего цикла тема подражания составляет основу изучения Пушкиным своих поэтических перспектив в контексте враждебного социума. Подражание Христу, подражание отцам церкви могли вывести его из-под политических подозрений или хотя бы позволить самому поэту пережить политические преследования как желанное духовное очищение. Тем не менее все содержание стихотворений цикла демонстрирует, что Пушкин не способен на чистое подражание, — все стихотворения отталкиваются от всевозможных чужих текстов, которые через акт творческой апроприации становятся поистине «пушкинскими». Подобно Иуде, поэт выбирает *предательство* по отношению к источнику («...уста / В предательскую ночь лобзавшие Христа») вместо созвучного предательству послушного *предания себя* Христом в «Мирской власти» («...Христа, предавшего послушно плоть свою...»). Действительно, цикл в целом можно прочесть как пространное, сложное размышление о достоинствах и опасностях творческой стратегии подражания, которая в равной мере сулит защитную маскировку и творческую свободу. И все же «Подражание итальянскому» — единственное стихотворение цикла, где тема подражания заявлена открыто. Заглавие указывает, что именно «Подражание итальянскому» служит средоточием метапоэтических интересов цикла.

Второе слово в названии стихотворения не менее важно, так как оно обращает наше внимание на источник — сонет итальян-

ского поэта-импровизатора Ф. Джанни. Авторство последнего, в свою очередь, связывает двуличного Иуду в «Подражании итальянскому» и выступающего под его маской поэта Пушкина с интригующей, но отталкивающей фигурой итальянского поэта-импровизатора в незавершенной повести «Египетские ночи», и с воплощенным в нем компромиссом между виртуозностью и паразитизмом: итальянский поэт получает темы-задания для импровизации от гостей вечера, но развивает их свободно и изящно; герой наделен поистине высоким поэтическим даром, но при этом он артист, выступающий на публике и с неприкрытой алчностью подсчитывающий возможные барыши. «Удивительно... Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашей собственностью, как будто вы с нею носились, лелеяли, развивали ее беспрепятственно» — так герой «Египетских ночей» русский поэт Чарский характеризует имитаторские способности поэта-импровизатора. Эти слова с равным успехом можно отнести к поэтическому достижению самого Пушкина в Каменноостровском цикле. Таким образом, «Подражание итальянскому» содержит подспудный вопрос: не предает ли Пушкин высокие устремления своего искусства, переходя в поэтический режим самозащиты?

По сути, Иуда в «Подражании» представлен как творческая фигура, а его поцелуй, приравненный к мятежному стиху в высшем проявлении, изображен как акт творчества. Ведь его предательские уста («уста... лобзавшие Христа») ассоциируются с устами, которыми Пушкин только что вознес свою двусмысленную молитву в стихотворении «Отцы пустынноики» («Всех чаще мне она приходит на уста»), и с истерзанными устами поэта-пророка из «Пророка» («И он к устам моим приник, / И вырвал грешный мой язык, / И празднословный и лукавый, / И жало мудрая змеи / В уста замершие мои / Вложил десницею кровавой»). Как и поэт Пушкин во внешних створках Пасхального триптиха, Иуда проявляет себя блестящим апроприатором, ведь он смеет заимствовать основополагающий жест Христовой любви (поцелуй) для достижения личных целей. Поцелуй же Иуды, в свою очередь, провоцирует ответ Сатаны — карающий поцелуй,

напоминающий и об изначальном преступлении Иуды, и об испепеляющей власти языка, данной пушкинскому пророку, который в финале одноименного стихотворения отправляется «глаголом жечь сердца людей», используя мощь своего Слова. Сатана, существо высшее (он вызывающе поименован *владыка* — то же слово Пушкин использует применительно к Христу и в «Отцах пустынноиках...», и в «Мирской власти»), *копирует* действие Иуды — и в то же время деяния пушкинского пророка. Таким образом, кару Сатаны можно толковать как декларацию художественной преемственности, тогда как Иуда, ученик или последователь (и Пушкин, его дерзновенный двойник), оказывается в роли творца. В такой интерпретации поцелуй Иуды расшифровывается как соблазн поэтической гордыни: стремление поэта восстать против Божьего мира, какой он есть, и воссоздать его по своему образу и подобию.

Наказание, наложенное Сатаной на Иуду в «Подражании итальянскому», можно интерпретировать и иначе. Целуя Иуду в финале стихотворения, Сатана замыкает головокружительную синтаксическую петлю («Сатана... лобзанием своим насквозь прожег уста, / В предательскую ночь лобзавшие Христа»). Эти слова трансформируют возмездие за прошлые грехи в поэтическую необходимость: и круг стихотворения — от предательства к каре за предательство — замыкается. Подразумевается, что Иуда свободно выбирает и даже сам творит себе наказание за то, что так губительно отклонился от первоначального «источника», «царя» Христа (слово «Христа» не случайно оказывается последним словом стихотворения). Размышления Пушкина о муках, самоубийстве и наказании Иуды демонстрируют, насколько глубоко он сам чувствовал ответственность за еретическую поэтическую апроприацию сакральных тем и текстов: он делает свой художественный выбор сознательно и свободно, полностью понимая возможные его жизненные и этические последствия.

Прочтение «Подражания итальянскому» как свидетельства поэтической ответственности во многом переключается с фрагментом «Напрасно я бегу...» — страшным описанием неспособ-

ности поэта убежать от соблазна и ответственности за свои грехи, которые гонятся за ним в его странствиях по пустыне, словно лев, жаждущий свежей крови⁵⁹. Тоддес приводит весьма убедительный анализ многочисленных параллелей между разным рядом и языком стихотворений «Напрасно я бегу...» и «Подражание итальянскому»; однако, по его мнению, эти связи служат персонификации зла⁶⁰. На мой взгляд, эти параллели достаточно ясно говорят о том, что Пушкина в Каменно-островском цикле более всего занимали не вопросы абсолютной нравственности, но проблемы поэтической ответственности, этика поэтического призвания: «...какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона», — написал однажды Пушкин⁶¹. «Напрасно я бегу...», где запечатлена попытка побега к необитаемым сионским высотам и муки, следующие за этой попыткой, перекликается с побегом в пустыню и мучительным воскрешением в «Пророке» не в меньшей степени, нежели «Подражание итальянскому», где описывается самоубий-

⁵⁹ Фомичев, напротив, считает, что Пушкин изначально планировал включить в цикл «Напрасно я бегу...» вместо «Отцов пустынников...». Он основывает свое мнение на предположении, будто «Напрасно я бегу...» относится к моменту сомнения Христа после Тайной вечери, когда он уходит на Масличную гору и молит Бога даровать ему силу и мужество (Лк. 22: 39–44); Фомичев утверждает, что Пушкин оставил стихотворение неоконченным, «так как решил о страстях поведать умиротворенно (смиренномудро)» [Фомичев 1986а: 279].

⁶⁰ Анализируемые параллели включают «зоо- и антропоморфные части, названные и подразумеваемые» (*лицо, лик, рога, уста, гортань* в «Подражании итальянскому» и *пять, ноздри, ребра, хвост, грива* в «Напрасно я бегу...»; последние три слова встречаются в раннем текстовом варианте); сходство эпитетов *голодный лев* из «Напрасно я бегу...» и «геенна *гладная*» из «Подражания итальянскому»; лексика, связанная с охотой (*добыча, олень*), и сопутствующие звуки (*рев, клекот, плеща*); упоминание сильных запахов (*пахучий олень, Иуда как смрадная добыча*) и образов дыхания или нюханья («приник, / Дхнул» и «ноздри ... уткнув»). См. [Тоддес 1983: 34]. Исходный рукописный текст «Напрасно я бегу...» (шесть строк в отличие от стандартного четверостишия) приводится в [Томашевский 1934: 318 n19].

⁶¹ [VII: 381]. Сурат [Сурат 1992: 33], цитируя эти слова, указывает, что для Пушкина поэзия не имеет ничего общего с морализмом.

ственное погружение Иуды в ад и омерзительное возвращение к жизни, венчающееся триумфом художника, ведь он отмечен обжигающей печатью поэта-пророка⁶². Для Иуды в «Подражании итальянскому», как и для Пушкина в «Напрасно я бегу», возможности убежать нет.

Таким образом, мы видим, что Иуду в центральном стихотворении Каменноостровского цикла можно рассматривать двояко. С одной стороны, он предатель и плут, «продающийся» мирским властям; с другой — художник, творец собственной судьбы, принимающий всю ответственность за свои действия. Эта двойственность занимает центральное место в пушкинском цикле и в его пытливом анализе собственных поэтических поступков; она также выражает его амбивалентное смятение и смешанное с чувством вины восхищение пожертвовавшими собой декабристами (подобно Гамлету или подобно Христу? нелепо или артистично?), в чьих деяниях он сам не участвовал. Через весь Каменноостровский цикл подспудно проходит настойчивый вопрос, чем, с учетом несвободы Пушкина в данный момент, служит его стратегия честолюбивого подражательства: приемлемым и достойным уважения способом поэтического самовыражения — легитимным средством завуалированного протеста — или же признанием своего поражения перед властью, позорным эквивалентом пособничества, послушания, предательства?

⁶² Убедительный анализ темы пророчества в поэзии Пушкина см., в частности, [Гаспаров 1999: 244–245]. Гаспаров указывает, что эта тема обычно строится с помощью мотива удаления поэта в пустыню, а отмеченность пророка принимает форму «печати» — увечья или физического недостатка [Там же: 250–253]. Исследователь замечает, что к 1820-м годам идея о мессианском призвании поэта начинает глубоко тревожить Пушкина, так как он распознает в ней возможный бесовской подтекст. Так, Гаспаров обращает внимание на то, что Аполлон в стихотворении «Поэт» «может быть переинтерпретирован в качестве идола — ложного божества, подвергающего пророка inferнальному искушению, под личиной божественной миссии» [Там же: 247]. По мнению Гаспарова, «Подражание итальянскому» продиктовано именно тревогой, связанной с двойственностью, биполярностью пророческого вдохновения [Там же: 249].

За пределами Каменного острова: забвение и поэтическая загробная жизнь («Я памятник себе воздвиг...»)

В восторженной критической статье (опубликованной анонимно в «Современнике» в 1836 году) о сборнике стихотворений В. Теплякова, Пушкин следующим образом размышляет о подражании молодого поэта Байрону:

Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь.

Эти замечания во многом обобщают и объясняют открытия, сделанные Пушкиным в Каменноостровском цикле. Фомичев отмечает, что все пушкинские лирические циклы сконструированы по трехчастной формуле «тезис — антитезис — синтез», где в основе лежит «тема духовного возрождения» [Фомичев 1986б: 102–103]. Если отвлечься от крестообразной симметрии, отмеченной мной в Каменноостровском цикле, и вновь рассмотреть его стихотворения по порядку, мы увидим, что этот цикл действительно следует формуле Фомичева, хотя и несколько неожиданным образом. «Тезис» цикла, состоящий из «Из Пиндемонта» и «Отцов пустынников...», постулирует жажду побега, надежду на преодоление ограниченности земного существования — и рассматривает показную имитацию молчания и смирения как возможный способ освободиться. «Антитезис» представлен одним стихотворением — «Подражание итальянскому»; в нем поэт делится мучительными подозрениями, что стратегия подражания и притворства для художника эквивалентна предательству («постыдному похищению», упомянутому в рецензии на стихи Теплякова), а поскольку иных доступных вариантов у него нет, задумывается о самоубийстве и адских муках. Наконец, в «синтезе», куда входят «Мирская власть» и «Когда за городом...», он отказывается от столь неутешительных выводов, равно как и от изначальной фантазии о побеге, которая и привела к этим выводам;

теперь он принимает ограниченность своего существования и намерен сохранить личное достоинство любой ценой. Уверенность в собственных силах сочетается здесь с почтением к первотворению, возвышенность чувств со смирением — не перед человеком или Богом какой-либо созданной человеком религии, но перед дикой природой и смертью. Такой подход, подобно рассуждениям о подражании в рецензии на Теплякова, примиряет поэтическое честолюбие с художественным ученичеством. Таким образом, к финалу Каменноостровского цикла Пушкин признает, что на данном этапе жизни его поэтическое призвание — даровать новую жизнь литературным образцам путем творческого подражания, и что за этим последует только смерть. «Духовное возрождение» Пушкина в цикле состоит (каким бы парадоксальным это ни казалось) в осознании того, что он не может принять условия духовного «побега», жизни вечной. А осознав это, он парадоксальным образом переживает обновление как поэт: теперь он знает, что источник его силы — не вышние сферы, а трезвое понимание близости смерти.

Из замечаний Сурат по поводу «Когда за городом...» ясно, что исследовательница понимает: смерть в Каменноостровском цикле — не просто «пункт назначения», а именно источник вдохновения: «Это уже какие-то засмертные стихи, написанные как будто оттуда» [Сурат 1999: 79]. Именно так дело и обстоит. К концу цикла Пушкин предвидит свое необратимое телесное угасание, а вовсе не воскресение; в таком случае его поэзия — и в особенности незавершенный цикл — становится посланием из-за гроба, волнующим письмом в бутылке, которое он оставляет живым для последующей расшифровки. Можно даже предположить, что цикл именно поэтому намеренно не был закончен, ведь эстетика фрагментации была типичной для пушкинских концовок (см. [Филиппов 1987])⁶³. Временные разрывы — сигнал об-

⁶³ В цитированной статье Филиппов приводит детальный анализ данного явления. Шоу утверждает, что финальные строки «Когда за городом...» «отмечают хронологический конец [пушкинской] лирики незавершенной завершенности» [Shaw 1993: 127]. Глубокое исследование фрагмента и фрагментарности в творчестве Пушкина см. [Greenleaf 1994].

надеживающей неразрывности единого целого — природы и искусства, которые для Пушкина важнее любого социума или институции (в том числе и религии): «Как будто из бесконечного и непрерывного течения времени произвольно выхвачен некий случайный отрезок, как будто мы с автором в какой-то момент вступаем в поток времени и так же легко и неприметно выходим из этого потока» [Филиппов 1987: 39]. Пушкинская фрагментарность и вправду неодолимо затягивает читателя в свои тайны, превращая его в активного участника творческого процесса: эта техника блестяще противостоит, пользуясь выражением Б. Херрнстайн Смит, «ожиданию ничего», концу динамизма, соответствующему поэтической концовке [Herrnstein Smith 1968]⁶⁴.

«Стих... определяет себя лишь в той точке, в которой он заканчивается», — полагает итальянский философ и эстетик Дж. Агамбен. «Стих — существо, обитающее [в разрыве между звуком и смыслом]... укорененный в восприятии... границ и окончаний... Последний стих переходит на территорию прозы» [Agamben 1999: 111, 110, 112]. Пушкинский Каменноостровский цикл так и не совершает этого перехода в прозу, ведь он заканчивается прежде, чем закончиться. По меткому выражению Л. Липкинга, поэт не «[застывает] на месте, подобно мухе в янтаре» [Lipking 1981: 184], но выпущен в необратимое небытие; он делает себя невидимым и неслышимым и тем самым сообщает своим стихам непрерывную подвижность и влекущую тайну. В Каменноостровском цикле он превращается в чревоушателя столь безоглядно, что уступает не только право первотворения, но и право на человеческий голос; не случайно шум листвы дуба — последний звук, который мы слышим в финале «Когда за городом...», последнего стихотворения цикла.

⁶⁴ Херрнстайн Смит отмечает, что типичное для модернизма стремление уйти от концовки или телеологии обычно сопровождается антиструктурным отношением к поэтическому искусству (см., в частности, [Herrnstein Smith 1968: 240–244]). Каменноостровский цикл Пушкина, напротив, структурирован исключительно четко, но в нем наблюдается игра с характерным для модернизма отказом от концовок и телеологии, намного опередившая свое время.

Конечно, глядя из будущего, мы знаем, что стихотворению «Когда за городом...» не было суждено стать последним словом Пушкина о поэзии, отчуждении и смерти. Всего неделю спустя после написания этого стихотворения он сочинил свое знаменитое «Я памятник себе воздвиг...». Как и стихотворения Каменноостровского цикла, это произведение — тоже подражание нескольким литературным источникам, и Горацию, и Державину, — и это ввело в заблуждение первых комментаторов, не сумевших разглядеть глубоко личную природу заявления поэта. Алексеев, посвятивший целую книгу анализу «Памятника», исправляет это ошибочное толкование:

...Прямая ссылка на Горация (в эпиграфе) и молчаливое следование Державину, который сам собой приходит на память читателю, были лишь подобием музыкального ключа в нотной рукописи — знаком выбора стилистической тональности в собственной поэтической разработке темы, а частично и маскировкой слишком большой самостоятельности этой трактовки [Алексеев 1967: 11].

Очевидно, что Пушкин хорошо освоил искусство персонализированного подражания во время написания Каменноостровского цикла и смирился с его этическими последствиями; в «Я памятник себе воздвиг...» он использует эту технику с большим энтузиазмом и уверенностью.

Однако, несмотря на сходство поэтической стратегии, посыл и эмоциональный настрой «Памятника» диаметрально противоположны тому, что мы видим в Каменноостровском цикле. В этом стихотворении поэт уверенно провозглашает собственное бессмертие, первостепенную важность своего поэтического наследия, творческое самообладание и равнодушие к преследованиям и непониманию, а также благотворное политическое воздействие его труда (в черновике стихотворения Пушкин прямо говорит о влиянии на его политические взгляды Радищева⁶⁵). Вторая

⁶⁵ Черновой вариант третьей строки в четвертой строфе стихотворения звучит «Что вслед Радищеву восславил я свободу» (см. [Алексеев 1967: 235, 242]). Об озадачивающем противоречии между положительным политическим посылом стихотворения «Я памятник себе воздвиг...» и настроением политического отчуждения в стихах Каменноостровского цикла см. [Бонди 1978: 476].

строфа «Памятника» действительно звучит как диалогический ответ на Каменноостровский цикл, колкое возражение на принятие забвения и невозможности побега: «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит»⁶⁶. И таких кардинальных различий между «Памятником» и Каменноостровским циклом множество. Вопросы жертвенности и насильственной смерти в этом стихотворении даже не затрагиваются. Для описания художественных достижений поэта здесь безоговорочно используется язык христианства — в частности, прилагательное «нерукотворный» — без намека на внутреннее противоречие, которое необходимо преодолеть⁶⁷; в то же время «языческое» понятие «муза» с легкостью встраивается в богатый поэтически-духовный лексикон стихотворения. Более того, поэт велит своей музе быть «послушной» божественной власти. В «Памятнике» Пушкин не выказывает ни малейшего беспокойства по поводу того, что поэт, подобно Христу, наделен земной миссией, которую должен исполнить, прежде чем умрет; он также не усматривает противоречия между этой идеей и отнюдь не христианской гордыней, сквозящей в интонации стихотворения.

Хорошо известно, что Пушкин — поэт крайностей и противоречий, для его творческого метода характерны диаметрально противоположные подходы к одной и той же теме. Нет никакого сомнения, что велеречивое стихотворение «Я памятник себе воздвиг...» затрагивает те же духовные вопросы, что и менее громогласные, более личные стихотворения Каменноостровского цикла. И вовсе не удивительно, что такие исследователи, как Слоун и Миккельсон, предложили глубокий, тонкий и творческий анализ мотивов, общих для стихотворения «Я памятник себе воздвиг...» и Каменноостровского цикла; не удивляет и присут-

⁶⁶ Важно, однако, отметить, что бессмертие, которое Пушкин провидит для себя даже в «Памятнике», — это не бессмертие воскрешения, но бессмертие памяти, «вечная память», столь высоко ценящаяся православной традицией. Вечная жизнь будет дарована его поэзии, а не его телу.

⁶⁷ Подробный анализ библейских отзвуков в прилагательном «нерукотворный» см. в разборе «Я памятник себе воздвиг...» у Сурат [Сурат 1995: 150–158].

ствии в нем мощных отзвуков более раннего «Пророка», а также других медитативных лирических стихотворений («Пора, мой друг, пора...», «Странник», «Напрасно я бегу...»), написанных примерно в одно время с циклом. Все эти стихотворения, по сути, затрагивают сходные насущные поэтические проблемы: источник поэтического таланта, природу поэтической оригинальности и подражания, моральную ответственность поэта за свои слова и поступки, будущее творческого наследия поэта. «Я памятник себе воздвиг...» — резкая отповедь чувству завершенности и мыслям о неотвратимости молчания, преследующим Пушкина в Каменноостровском цикле, противовес не только тексту «Когда за городом...», как полагали некоторые ученые⁶⁸, но, по сути, и всему циклу в целом. Включение его в Каменноостровский цикл разрушило бы сложную архитектурную симметрию, которая, как мы видели, является неотъемлемой составляющей красоты и смысла цикла. В стихотворениях цикла Пушкин оттачивает искусство авторского подражания; «Памятник» представляет собой логический завершающий — и противоречивый — шаг в этом процессе: творческое подражание поэта самому себе (пересоздание себя), приводящее к бесконечной, динамичной спирали, вечно отражающей самое себя и не имеющей разрешения. Лишь распознав эту основополагающую оппозицию между «Памятником» и Каменноостровским циклом, мы воспринимаем оба произведения во всей их поэтической силе.

⁶⁸ Как уже упоминалось, Давыдов соотносит «Когда за городом...» с сошествием Христа во ад в субботу, тогда как «Я памятник себе воздвиг...» указывает на день Воскресения (воскресенье) [Davydov 1993: 56–57]. Сурат считает, что оба стихотворения уравнивают друг друга: в первом речь идет о судьбе тела поэта, во втором — о судьбе его души [Сурат 1999а: 79].

Приложение А. Композиция Каменноостровского цикла

Вариант 1 [Измайлов 1954, 1958]

1. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (21 августа 1836 г.)
2. «Отцы пустынноики и жены непорочны» (22 июля 1836 г.)
3. «Подражание итальянскому» (22 июня 1836 г.)
4. «Мирская власть» (5 июля 1836 г.)
5. «Когда за городом задумчив я брожу» (14 августа 1836 г.)
6. «Из Пиндемонти» (5 июля 1836 г.)

Вариант 2 [Фомичев 1986, Давыдов 1993, Давыдов 1999]

1. «Из Пиндемонти» (5 июня 1836 г.)
2. «Отцы пустынноики и жены непорочны» (22 июня 1836 г.)
3. «Подражание итальянскому» (22 июня 1836 г.)
4. «Мирская власть» (5 июля 1836 г.)
5. «Когда за городом задумчив я брожу» (14 августа 1836 г.)
6. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (21 августа 1836 г.)

Вариант 3 [Gillespie 2003]

1. «Из Пиндемонти» (5 июня 1836 г.)
2. «Отцы пустынноики и жены непорочны» (22 июня 1836 г.)
3. «Подражание итальянскому» (22 июня 1836 г.)
4. «Мирская власть» (5 июля 1836 г.)
5. «Когда за городом задумчив я брожу» (14 августа 1836 г.)

Приложение Б. Примеры симметрии в пяти стихотворениях цикла

I «Из Пиндемонти»	II «Отцы пустынники...»	III «Подражание итальянскому»	IV «Мирская власть»	V «Когда за городом...»
Структура				
<p>Два тематических раздела с сильным контрастом, отмеченным разрывом строки; стихотворение завершается синтаксически и метрически незавершенной строкой</p>	<p>Стихотворение из трех частей: кроткие люди, вступление к молитве, сама молитва (обращение к Богу)</p>	<p>Самое короткое стихотворение цикла с кольцевым развитием темы</p>	<p>Стихотворение из трех частей: Христос на кресте, часовые у креста, обращение к мирским властям</p>	<p>Два тематических раздела с сильным контрастом, отмеченным разрывом строки; стихотворение завершается синтаксически и метрически незавершенной строкой</p>

I «Из Пиндемонти»	II «Отцы пустынники...»	III «Подражание итальянскому»	IV «Мирская власть»	V «Когда за городом...»
Тема «странник»; поэт отвергает гражданские права и свободы ради художественной и личной независимости и беззаботности	Тема «поиск успокоения»: молитва к христоводобному «духу смирения» о сошествии в сердце поэта (хотя сам автор сомневается в действенности молитвы)	Тема «конец пути и получение по заслугам»; Иуда предает Христа и попадает в ад	Тема «поиск ответов»: яростная, нехристианская инвектива против власти имущих	Тема «странник»; поэт отвергает городское кладбище и его эстетику в пользу деревенского кладбища, покоя и смерти
Синописис				
Сквозной образный ряд, связанный с деревом				
Тоска по раю: «божественны природы красоты» составляют мир райской свободы, которой жаждет поэт	Райское бытие под угрозой: скрытая «змея любоначала» напоминает о Древе познания	Стихотворение об аде, антигезе рая: Иуда вешается на дереве	Обещание возрождения рая: Христос умирает на кресте, который назван «животворящим деревом», смерть Христа искупает «весь род Адамов»	Тоска по раю: поэт выбирает не славу, но покой и красоту деревенского кладбища, над которым царит шумящий дуб

I «Из Пиндемонти»	II «Отцы пустынники...»	III «Подражание итальянскому»	IV «Мирская власть»	V «Когда за городом...»
Стихотворение о молчании / тишине: поэт отвергает «громкие права» и पु-стье «слова, слова, слова» в пользу умиления перед красотой природы и искусства	Поэт как недостойный святой: поэт пыгается перенять кроткую молитву Ефрема Сирина, но она оказывается проникнутой лексикой, переключаясь с противоречивыми образами насилия из стихотворения «Пророк»	Испытание гордыней (искусство на службе зла, оно же государственно): предательский поцелуй Иуды порождает карающий поцелуй Саганы; Иуда, таким образом, захватывает власть первичного творца у высшего существа, искушая поэта	Поэт как Христос поневоле: мирские власти преследуют поэта, как преследовали Христа, бояться и сторожат его; он тайно хочет избежать роли покорного мученика	Стихотворение о молчании / тишине: поэт отвергает «надписи и в прозе и в стихах» на городских могилах, а также славу и посмертную репутацию в пользу тишины, покоя, тайны, уединения, природы и смерти
Тема «поэзия против мирской власти»				

Глава 7

«Вот муза, резвая болтунья...»: поэтическая структура как окно в мир игрового этического «двоеречия»¹

Крамольная поэма Пушкина «Гавриилиада», написанная в южной ссылке в апреле 1821 года, связана с тремя стихотворными фрагментами, которые исследователи обычно рассматривают как лирические посвящения к поэме. Все три фрагмента были сочинены в апреле-мае 1821 года, вероятно в контексте переписки Пушкина с друзьями, хотя нам и неизвестно, были ли эти стихотворения когда-либо отосланы адресатам. Это «Примите новую тетрадь...», «О вы, которые любили...» и «Вот муза, резвая болтунья...». Последний фрагмент и служит предметом моего разбора в данной главе — исследователи обращались к нему редко и преимущественно в связи с текстологией, возможно из-за трудности реконструкции самого текста из пушкинской рукописи. Я предлагаю пристально прочитать текст «Вот муза...», чтобы показать, что озорство и игровая театральность присутствуют здесь не только на уровне содержания. На уровне поэтического языка и структуры, а также некоторых (возможно, случайных) формальных характеристик самой рукописи фрагмент воплощает способность поэта, демонстрируя притворную покор-

¹ «Вот муза, резвая болтунья...»: Poetic Form as a Window onto Pushkin's Playful Ethical "Doublespeak" //Пушкинский вестник. № 21. 2019. С. 35–51.

ность, сопротивляться принуждению и притеснению и обитать в пространстве мятежной творческой свободы. Кроме того, я покажу, что это стихотворение представляет собой маленький шедевр поэтического «двоеречия», где под кажущейся легкостью скрывается серьезное содержание. Таким образом, фрагмент служит естественным дополнением и своеобразным ключом к «Гавриилиаде» — произведению, которое также на первый взгляд кажется просто пикантной шуткой, но, по сути, вступает в опасную игру, нарушающую религиозные, социальные, сексуальные и политические нормы и запреты².

Рукопись фрагмента «Вот муза...» расположена на странице 39 первой кишиневской тетради Пушкина (ПД 831)³: помимо хаотично записанного текста с множеством вычеркнутых слов и фраз на странице черновика также имеются рисунки — сабля и мужская нога, обтянутая офицерской штаниной. История публикации стихотворения тесно связана с историей постепенной его расшифровки поколениями советских ученых. С хронологией этого процесса можно частично ознакомиться в аннотациях к [ПСС 1937–1959], а также в предисловии к выполненной С. М. Бонди реконструкции текста стихотворения, которую по сей день и принято считать аутентичной версией [ПСС 1937–1959, II, 2: 1099; Бонди 1931: 94–97]⁴.

Краткая история текстологического анализа и публикации стихотворения такова. Впервые фрагмент «Вот муза...» был частично опубликован П. И. Бартеневым в 1881 году в «Русском архиве»; публикация состояла только из четырех строк, сегодня считающихся начальными строками стихотворения [Бартенев 1881: 218]; год спустя П. А. Ефремов включил этот фрагмент в свое издание сочинений Пушкина (в разделе комментариев, в рубрике «Из кишиневских тетрадей»), а не в основном корпусе произ-

² Первым распознал в «Гавриилиаде» ее политический подтекст П. В. Анненков: см. [Бонди 1931: 103]. Анализ всевозможных трансгрессий в поэме см. [Kahn 2012: 261–282].

³ Черновик воспроизведен в издании [Пушкин 1995: 39].

⁴ В хронологии и библиографических ссылках у Бонди содержится несколько неточностей.

ведений) [Ефремов 1882 1: 524]. Следующий вариант текста представил в 1884 году в своем описании пушкинских рукописей В. Е. Якушкин, не попытавшись расположить по порядку разрозненные строки и включив слова, вычеркнутые в рукописи: он начинает фрагмент с вычеркнутой строки «Прими в залог воспоминанья...», помещает строку «Вот муза, резвая болтунья...» в конце и предваряет весь десятистрочный отрывок пренебрежительным комментарием «Опять несколько исчерканных черновых» [Якушкин 1884: 97]. В сочинения Пушкина, вышедшие в 1908 году в издательстве «Брокгауз — Ефрон» под редакцией С. А. Венгерова, вошли два разных варианта стихотворения [Венгеров 1908 2: 82], первый — состоящий из четырех начальных строк в том виде, в каком его опубликовал Бартенев, плюс два дополнительных разрозненных фрагмента; второй — более полная версия, включенная в комментарий к «Гавриилиаде» в составе данного издания [Там же: 603], написанный В. Брюсовым (см. также [Брюсов 1918; Брюсов 1975]). Четыре года спустя, в 1912 году, в первом академическом издании произведений Пушкина П. О. Морозов вновь привел лишь четыре начальные строки, но в примечаниях дал полную текстовую расшифровку черновика стихотворения, включая вычеркнутые варианты (с некоторыми ошибками при расшифровке) [Морозов 1912, 3: 45, 251]. Брюсов впоследствии вновь вернулся к запутанному стихотворению и опубликовал его в виде пяти разрозненных фрагментов в комментарии к подготовленному им изданию «Гавриилиады» 1918 года [Брюсов 1918: 96–97]⁵.

Первый серьезный прорыв в научной реконструкции фрагмента «Вот муза...» был сделан Б. В. Томашевским в комментарии к изданию «Гавриилиады» 1922 года. Томашевский, как и его предшественники, еще не смог предложить разумного способа организации стихотворения и завершил свои рассуждения сожалением о том, что «в черновике эти разрозненные части не согласованы между собой» [Томашевский 1922: 42]. Тем не менее он предложил оригинальную гипотезу, что стихотворение запи-

⁵ См. также [Брюсов 1975: 23]. — *Примеч. ред.*

сано в черновике в обратном порядке и его следует читать снизу вверх⁶. Идея эта оказалась более или менее верной и, очевидно, подтолкнула Бонди к тому, чтобы в 1931 году увидеть путь к решению этой давней текстологической загадки. Секрет правильной организации стихотворения, как убедительно показал Бонди, крылся в рифме; разрозненные, на первый взгляд, обрывки пушкинского стиха — совсем как отдельные кусочки мозаики — можно было сложить в осмысленное целое, следуя рифменному рисунку. Именно рифма указала, как должны были быть подогнаны кусочки, и мозаика складывалась единственным возможным образом⁷.

В гипотезе Бонди был только один сомнительный момент. Чтобы схема рифм заработала, Бонди должен был отменить правку, сделанную самим поэтом: убрать слово, которым Пушкин заменил вычеркнутое, и вернуть то, что было до правки. Мы можем реконструировать эти изменения следующим образом. Изначально Пушкин написал «милый мой», адресуя эти слова другу, к которому было обращено стихотворение (по-видимому, это был либо Н. С. Алексеев, кишиневский знакомый Пушкина, либо поэт П. А. Вяземский — считается, что оба получили от поэта по экземпляру «Гавриилиады» вскоре после завершения поэмы). Затем, ради рифмы «досуг — друг»⁸, Пушкин вычеркнул «мой» и вписал «друг» (получилось «милый друг» вместо «милый мой» — замена слов здесь не давала существенного изменения смысла). Однако строка, содержащая слово «досуг», была тоже впоследствии изменена: «Определяла свой досуг» превратилась в куда более сильную «Опасной жертвует игрой». Возможно, изменив эту строчку, Пушкин просто забыл (или не счел нужным) заменить

⁶ Попытка самого Томашевского реконструировать текст стихотворения (с некоторыми пропусками и ошибками) содержится в [Томашевский 1922: 41–42] (см. также Приложение Б к данной главе, рис. 2).

⁷ Полный реконструированный Бонди текст см. в Приложении А к данной статье.

⁸ Томашевский прочитал эту вычеркнутую строку ошибочно: «труд» вместо «досуг» (см. Приложение Б, рис. 2).

«друг» обратно на «мой» (чтобы образовалась новая рифма «игрой — мой»); точно так же он не потрудился обозначить в черновике, в каком именно порядке должны следовать разрозненные части стихотворения. Эти неисправленные «ошибки» сохраняют следы творческого мышления поэта: судя по всему, именно предпочтение, отдаваемое конкретной рифме (*NB* — даже при наличии другой приемлемой рифмы), заставляло его перерабатывать всю строку. Формулировка, содержащая парадоксальную характеристику поэзии как «опасной игры», безусловно более удачная, по всей вероятности, подтолкнула мысли Пушкина в новом направлении впоследствии стала ключом ко всему смыслу стихотворения. Таким образом, рифма (сама суть поэтической игры) не только оказалась разгадкой, позволившей Бонди понять структуру стихотворения, но и самым принципиальным и поразительным образом определила содержание этого текста.

Сам Бонди в начале своего анализа рассуждает о форме-«загадке», в которой дошло до нас это стихотворение:

Чтение пушкинского черновика напоминает иногда решение шарады или ребуса, словно Пушкин нарочно писал так, чтобы поставить в тупик читателей его рукописей. Все отдельные слова могут быть вполне правильно прочитаны, — и все-таки чего-либо цельного не получается. Чтобы найти это цельное, добраться до законченного чтения, приходится применять самые разнообразные приемы, пускать в ход всяческие догадки, правильность которых подтверждается или опровергается окончательными результатами [Бонди 1931: 92].

Примечательно, что Бонди не только интуитивно чувствует присутствие загадки в таинственном пушкинском тексте (что явственно следует из сравнения его с ребусом), но и видит его театрально-игровую природу: правильное прочтение черновика подобно разгадыванию шарады. И все же загадочность стихотворения не ограничивается формой, в которой оно дошло до потомков на странице черновика. В своем анализе я постараюсь показать, что фрагмент «Вот муза...» — воплощение той самой опасной поэтической игры, о которой в нем говорится. Эта игра

присутствует во всех аспектах формы и содержания стихотворения: в его идейной структуре, схеме рифмовки и архитектонике строф, в игре слов и семантических сдвигах, в расширении присутствующих в нем тем игры и лицедейства. Рискованный характер стихотворения вынуждает безопасности ради скрыть и окутать завесой тайны его истинный смысл. Так и хочется спросить: не оставил ли Пушкин черновик в таком беспорядке, чтобы защитить его от слишком любопытных посторонних глаз; не намеренно ли он записал текст в таком запутанном виде, не имеем ли мы дело еще с одной стороной многоуровневой игры поэта с опасностью? В любом случае мы увидим, что «Вот муза...» — это шарада, которая отменяет собственные смыслы по мере их конструирования и таким образом сводит на нет свое поверхностное содержание посредством тайного альтернативного посыла, весьма рискованного в реальном, политическом отношении.

Рассмотрим вначале очевидный, лежащий на поверхности смысл стихотворения. Рифменная схема и синтаксис делят текст на три части. В первой части (строки 1–4) поэт напоминает своему другу (адресату стихотворения) о разделяемой ими обоими любви к музе поэта, бывшей «шалунье», которая теперь, похоже, «раскаялась», переродилась и перешла в противоположный «лагерь», где ценится благочестие, казенность и служба при императорском дворе (важно помнить, что Пушкин писал этот текст, будучи политическим ссыльным, то есть с противоположных позиций). Следующая часть (строки 5–8) продолжает знакомить нас с предполагаемым политическим «обращением» музы и его религиозной подоплекой: она обрела Божью «благодарить», отказалась от своей прежней «опасной игры» и посвятила себя «духовному занятию». Наконец, в последней, третьей части стихотворения (строки 9–13) развивается посыл первой части: поэт просит адресата простить музе ее прежние грехи, не удивляться ее новому облику и принять «опасные стихи» (видимо, те, что были написаны до ее преображения, — принять, чтобы сохранить) под «заветную печатью» секретности (как напоминание о том, что Пушкин пытался сохранить рукопись «Гавриили-

ады» в тайне, даже делясь ею с друзьями, которым более всего доверял). В конечном итоге внешняя идейная структура фрагмента «Вот муза...» выглядит примерно так: тезис (воспоминание о шалостях прошлого), антитезис (отрицание этого прошлого, моральное преображение, послушание) и, в качестве синтеза, подтверждение приверженности поэта новой реальности (о чем говорит его просьба простить прежние грехи и сохранить тайну).

Портрет «исправившейся» музы (а значит, и вставшего на путь исправления поэта), который Пушкин якобы рисует в этом стихотворении, соотносится с его показными страданиями в стихотворном послании А. А. Дельвигу, написанном всего за несколько недель до этого (см. письмо от 23 марта 1821 года), где он аналогичным образом отрекается от прежних грехов: «Теперь едва, едва дышу! / От воздержанья муза чахнет, / И редко, редко с ней грешу» [II, 1: 168]⁹. Лежащий на поверхности смысл послания к Дельвигу аннулируется уже самим способом, которым выражена эта видимость нравственного преображения: пушкинская метафора воздержания намекает на связь поэтического с сексуальным, и стихотворение завершается сравнением ослабевшего поэта со старой сводней, что смотрит на шалости своих молодых и соблазнительных подопечных со стороны: «Так точно, позабыв сегодня / Проказы младости своей, / Глядит с улыбкой ваша сводня / На шашни молодых б<лядей>», — образ, далекий от целомудрия. Так и затейливые конструкции стихотворения «Вот муза...» служат для опровержения симитированной в нем поэтом позы послушания и благочиния.

Одним из главных носителей бунтарского смыслового пласта становится рифма: она создает неожиданные семантические столкновения, подрывающие поверхностный смысл. Это показывает первая же рифма: пара «болтунья — шалунья» сразу

⁹ Письмо к Дельвигу, куда вошло это стихотворение, содержит пародию на молитву Ефрема Сирина, спародированную также в финальной части «Гавриилиады». Таким образом, письмо к Дельвигу и сопровождающее его стихотворение тесно связаны с «Гавриилиадой» и, следовательно, с фрагментом «Вот муза...», хотя Пушкин, предположительно, в момент написания письма еще не начал писать поэму.

сближает свободную, творческую «болтовню» музы с ниспровергающей основы «шаловливостью», задавая таким образом идейную подоплеку всему стихотворению. Следующая тройная рифма «любил — пленил — осенил» сочетает в себе множество двойных смыслов. Первый из рифмующихся глаголов — «любил» — подразумевает пикантную шутку, ведь любовь адресата к музе могла быть не только духовной, возвышенной, как подобает любви к эфирному созданию, но и плотской. Второй глагол — «пленил» — может означать и «взял в плен, заточил», и «очаровал, пленил». Очевидный смысл строки, содержащей это слово, в том, что светский «тон» придворной жизни (здесь уместно французское выражение *le bon ton* — «хороший тон») очаровал музу и тем самым исправил ее прежде небезупречное поведение. Но за этим толкованием скрывается другое: муза взята двором в плен против ее воли. Третье рифмующееся слово в этой группе — «осенил» — на первый взгляд кажется положительным утверждением божественной заботы и защиты: Всемогущий (Бог) приютил сошедшую с правильного пути музу, тем самым вернув ее от греха к благодати (тот же самый глагол используется для обозначения благословения — «осенить крестом»). В то же время у «осенить» есть и другие значения — «покрывать свет тенью, затенять», что ставит под вопрос этот первоначальный положительный смысл и намекает, что муза была внезапно поражена, сбита с толку или даже ослеплена и обманута притворным религиозным благочестием. Таким образом, положительная на первый взгляд семантика этой рифменной триады, связывающей духовный подъем, придворную жизнь и христианскую веру, подспудно заражена двусмысленностью трех рифмующихся слов, связанных с этими тремя понятиями, и подводит к предположению, что муза — скорее плотское, нежели духовное создание, что жизнь при дворе подобна плену и что религиозное благочестие есть лицемерный обман. Возможно, не случайно для обозначения божества здесь выбрано слово «Всевышний» («тот, кто выше всех»), морфологически связанное с титулами «высочество» (обращение к членам царской семьи) и «Всероссийский» (эпитет, который добавлялся к титулу императора во времена Пушкина).

Эти ассоциации намекают на критическое отношение Пушкина к фальшивой набожности царя Александра и его двора (они же являются скрытой мишенью «Гавриилиады»)¹⁰.

Крамольные двусмысленности, содержащиеся в первых двух рифменных группах фрагмента «Вот муза...», подтверждаются и дальнейшими рифмами. Следующая рифмопара, «благодарью — занятью», продолжает тему осквернения божественной благодати в условиях лицемерной политической жизни при дворе, намекая, что «благодарь» есть «занятие» — не истинное Божье благословение, но, скорее, благо, которое можно обрести, притворно подчиняясь придворным правилам поведения. Далее идет рифма «игрой — мой», которую, как уже отмечалось, можно считать ключом к толкованию стихотворения. В соответствии с «законом семантического выдвигания конца ряда» [Тынянов 1993: 68], по вертикальной оси, в отличие от горизонтального (синтаксического и смыслового) потока, эта рифмопара прочитывается как семантически связанное сочетание: притяжательное местоимение «мой» отъединяется от номинального референта (адресата поэта, его друга) и примыкает к рифмующемуся слову. Подразумевается, что поэт ассоциирует себя со свободной, мятежной игрой своей неисправимо «шаловливой» болтуни-музы; эта рифма — тайком вписанная между строк декларация независимой субъективности поэта и его неукротимой воли к свободному поэтическому самовыражению, не ограниченному политическими структурами.

¹⁰ Бонди непосредственно связывает этот опасный политический подтекст «Гавриилиады» со строкой «Придворный тон ее пленил» из фрагмента «Вот муза...» и отмечает, что поэтический ответ Пушкина «на корыстное ханжество клерикальной партии» (по выражению П. В. Анненкова) — это обвинение в адрес «самого Александра и его приближенных», «сознательное политическое, антиправительственное выступление» [Бонди 1931: 103]. Бонди также приводит полное иронию и намекающее на двор «выражение Пушкина в письме к Вяземскому, при посылке ему “Гавриилиады”»: “Посылаю тебе поэму в мистическом роде; я стал придворным” [Там же] (орфография и пунктуация даны по цитируемому изданию 1931 года. — *Ред.*). Это пример иронического двоечтения Пушкина, служащего ключом к пониманию смелых намеков и во фрагменте «Вот муза...», и в «Гавриилиаде».

Две финальные рифмопары стихотворения представляют собой поразительно смелый мастерский маневр. Во-первых, пара «платью — печатью», как и предыдущая тройная рифма, содержит множество возможных альтернативных смыслов. «Израильское платье» музы — одновременно и прямая отсылка к Марии, «еврейской музы», центральному персонажу «Гавриилиады»; и многозначительный намек на некую даму, которой Пушкин в то время был, по всей видимости, увлечен (ее он поддразнивает в начале «Гавриилиады», сообщая, что она напрасно зарумянилась, приняв его слова на свой счет: ведь поэт воспекает не ее, а Марию)¹¹; и указание на метапоэтическую важность переодевания (и, следовательно, театральной игры) в стихотворении в целом (как и в «Гавриилиаде»). Второе слово в рифмопаре не только означает «оттиск, отпечаток» или «знак непокосновенности на чем-нибудь запретном, закрытом», но и имеет ряд значений, связанных с публикацией текстов. Следовательно, словосочетание «заветная печать» подразумевает и «запечатанную тайну», что отсылает к глубинной табуированности этого стихотворения, и «сокровенный знак» подлинности, подтверждающий легитимность текста и даже его примат над давлением властей, отказывающих этому тексту в официальной публикации. Оно также напоминает о «заветной печати» или клейме поэта — знаке его избранности¹². В то же время следует отметить, что эта

¹¹ Точно неизвестно, к кому адресованы эти слова в «Гавриилиаде». П. К. Губер предлагает две гипотезы: Мария Эйхфельдт («считалось почему-то, что она похожа на Ревекку — героиню известного романа Вальтер-Скотта “Айвенго”») и некая «миловидная содержательница одного из кишиневских трактиров» [Губер 1923: 97]. В другом скабрезном коротком стихотворении, «Христос воскрес, моя Ревекка» (апрель 1821), Пушкин сходным образом обращается к возлюбленной-еврейке, выражая готовность перейти в «веру Моисея» взамен на поцелуй и даже вручить ей «то... / Чем можно верного еврея / От православных отличить» [ПСС II, 1: 186]. Хронология биографии Пушкина позволяет предположить, что стихотворение обращено к упоминаемой Губером трактирщице [Цявловский 1999, I: 242].

¹² Б. М. Гаспаров указывает на присутствие мотива «инфернальной печати» в послании «В. Л. Давыдову» и других стихотворениях, написанных (так же как и «Вот муза...») весной 1821 года: «Этот гротескный образ соположен

рифменная пара рифмуется с прежней парой «благодатью — знатью». Рассмотрев эти четыре рифмующихся слова как часть единой смысловой сети, мы увидим, что ханжескому благочестию придворного поведения, критикуемому в первой рифмопаре, противопоставлена бунтарская смена одежд и тайное запечатывание поэтом своего непокорного стиха, воспетое во второй. Наконец, последняя пара «грехи — стихи» отражает крамольное отождествление поэзии с грехом; эта смелая ассоциация говорит о сопротивлении поэта (и его свободолюбивой музыки) принуждению (как политического, так и духовного свойства) и утверждает этику высшего порядка, стоящую в оппозиции к официальным запретам¹³.

Таким образом, рифмы в стихотворении «Вот муза...» создают новое, подспудное измерение — нечто вроде скрытой вертикальной основы, поверх которой ткется видимое, горизонтальное, внешнее лирическое повествование, — и благодаря этому измерению лежащее на поверхности содержание обретает «двойное дно». Но созданию второго, тайного уровня смыслов, ставящего под вопрос заявленное в стихотворении «исправление» музыки, служат не только рифмы сами по себе, но и рифменная схема и условное деление стихотворения на строфы. Чтобы понять, как это происходит, рассмотрим схему расположения рифм в стихо-

с известием о начавшемся “бунте” князя Ипсиланти. Последний выступает в образе “безрукого князя”, то есть также несет на себе “отмеченность”, характерную для образа грешника/лже-мессии». Позже, с написанием стихотворения «Пророк», мотив поэтического «увечья» теряет прежний гротескный характер, притом оставаясь глубоко двусмысленным: «Носитель пророческой миссии наделяется физическим недостатком, который служит “печатью” его встречи с божественной силой. [...] Как и вдохновенное сверхъестественное видение пророка, эта черта в такой же степени может быть знаком сакральной миссии, как и знаком сопричастности демоническим силам. [...] “Хромота” становится в такой же степени знаком избранности пророка, как и знаком тщетности его усилий» [Гаспаров 1999: 206, 250, 251].

¹³ Б. М. Гаспаров отмечает, что финальная рифма «грехи — стихи» — одна из любимых у Пушкина. В интерпретации Гаспарова эта рифма передает парадоксальность статуса поэта одновременно как грешника, мучимого в аду, и демиурга, способного спасти мир [Гаспаров 1999: 181].

творении: $AbAbb | CCdd | CeCe$. Очевидно, что схема примерно соответствует трехчастной структуре, внешняя логика которой (тезис — антитезис — подтверждение) была уже описана выше. Тем не менее отклонения структуры текста от строго регулярного, «идеального» строфического образца (три четверостишия с чередующимися женскими и мужскими рифмами) служат ключом к крамольному содержанию, зашифрованному в стихотворении. Эти отклонения таковы: во-первых, стихотворение содержит «добавочную» строку (строка 5) между первой и второй частями. Во-вторых, средняя часть стихотворения (строки 6–9) — это не четверостишие, а два рифмованных двустишия. В-третьих, женские рифмы во второй и третьей частях стихотворения (строки 6, 7, 10 и 12) идентичны (как уже было отмечено выше). Более того, помимо перечисленных особенностей есть еще одна, заслуживающая внимания: в силу присутствия добавочной пятой строки, которая рифмуется со строкой 4, даже примерное разделение стихотворения на предполагаемые строфы становится проблематичным. Первый вариант — начальное пятистишие (4 строки + 1) плюс два четверостишия ($AbAbb | CCdd | CeCe$ — $5 + 4 + 4$); тогда получается заявленная выше трехчастная структура. Второй — начальное трехстишие, за которым следуют три рифмованных двустишия, и завершается все четверостишием ($AbA|bb|CC|dd | CeCe$ — $3 + 6 + 4$) — все та же трехчастная структура, но строки в ней распределены иначе, и граница между первой и второй частями сдвинута назад.

Таким образом, ни одна из трех частей стихотворения не является в полной мере тем, чем кажется с первого взгляда. Первая часть могла бы восприниматься как четверостишие, если бы не дополнительная строка 5, которая при этом содержательно не примыкает к предшествующим четырем строкам; или же как терцет; вторая часть разбита на два двустишия (возможно расширить ее до трех двустиший); и третья часть ретроспективно связана с первым (или вторым) двустишием общей рифмой (С). Отчасти эту текучесть можно объяснить тем, что стихотворение состоит из нечетного количества строк — и это не просто нечетное число, но число 13, которое суеверный Пушкин ассоциировал

со смертью, смутой и дьявольскими кознями¹⁴; тринадцать строк стихотворения отличают его структуру и от уравновешенных двенадцати строк, разделенных на три четверостишия, и от изящного, но еще не прочно вошедшего в русский поэтический обиход четырнадцатистрочного сонета (столько же строк, как мы помним, в онегинской строфе, которую Пушкин изобретет два года спустя). Три части стихотворения переливаются друг в друга; границы, которые якобы проводятся в них между прошлым и настоящим, грехом и раскаянием, шалостью и повинованием, размываются и даже стираются. Более того, рифмовка не согласуется с синтаксисом. Каждый законченный синтаксический отрезок составляет две строки, за исключением финальных трех строк, объединенных в единое синтаксическое целое. Но из-за «вторжения» иррегулярной строки 5 рифменная схема не соответствует синтаксическому членению. Так, строки 5 и 6 составляют одно предложение, но рифмой связаны строки 6 и 7; аналогичные несоответствия находим в стихотворении и далее.

Как известно, симметрия составляет суть пушкинской поэтики; если симметрия нарушается, это всегда не случайно¹⁵. В свете всех сдвигов, отклонений и двусмысленностей, выявленных нами в рифменной схеме, расположении строк и синтаксисе фрагмента «Вот муза...» конечный смысл стихотворения оказывается иным, чем при поверхностном чтении. Положительная,

¹⁴ В сообществе Иисуса и прочих одиннадцати апостолов Иуда был тринадцатым — отсюда и связь со смутой. Суеверность Пушкина была хорошо известна, племянник Пушкина Л. Н. Павлищев вспоминает, что Пушкин отказывался сесть за стол, если число присутствующих составляло тринадцать [Павлищев 1890: 119].

¹⁵ Советский пушкинист Д. Д. Благой пространно и красноречиво рассуждает о композиционной симметрии Пушкина — см. [Благой 1955: 101–115]. Авторитетный американский пушкинист Дж. Т. Шоу, с другой стороны, исследует важность отклонений от строгой композиционной симметрии, характерной для Пушкина (особое внимание Шоу обращает на систему рифмовки); по мнению Шоу, «отход от собственных правил» у Пушкина имеет истинной целью «выразительность» [Shaw 1993: 17]. Как явствует из заглавия книги Шоу, он не включает в свое исследование такие отклонения от сложившейся модели, как «лишняя» рифма, которую мы находим во фрагменте «Вот муза...».

благонравная окраска пятой строки, подразумевающей становление музы на путь истинный, снимается и ставится под вопрос тем, что благодаря рифме она (пятая, лишняя, не принадлежащая следующей части стихотворения, состоящей из двустуший) примыкает к начальному четверостишию с его игривой интонацией. Иными словами, пятая строка, в которой непосредственно упомянут Бог («Всевышний»), — строка чуждая, она мешает, нарушает порядок. Даже при том, что божественное начало здесь служит как бы ключом к нравственному перерождению музы (и, следовательно, поэта), сама структура стихотворения выталкивает и отвергает его, изгоняя из сферы поэтического¹⁶.

Строка 5 — отнюдь не единственное проявление асимметрии, влияющей на смысл стихотворения. Следующие непосредственно за ней два двустушия делят среднюю часть фрагмента надвое, противопоставляя предполагаемые духовные занятия музы ее опасной поэтической игре, причем последняя вновь мощно заявляет о себе в силу самой природы поэтической речи, которая, подобно театральному действию, раскрывается во времени, тем самым отменяя прежнее заявление поэта о том, что муза переродилась.

Более того, совпадение рифм во второй и третьей части стихотворения, по сути, ставит под вопрос семантику рифмопары «благодатью — духовному занятию»: ее как бы отменяет соответствующая женская рифма последнего четверостишия «платью — печатью», в которой прочитывается тайное инакомыслие художника и намек на то, что раскаяние музы — всего лишь маскарад. К тому же во второй части стихотворения объектом семантического сдвига становятся религиозные понятия, смещающиеся из духовной в политическую сферу; это смещение обусловлено сдвигом псевдострофических и синтаксических границ стихотворения. Коннотации слов «раскаянье», «благодать» и «грех»,

¹⁶ Несколько лет спустя Пушкин напишет на полях статьи Вяземского: «Господи Суси! Какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона» [XI: 229]. Формальная избыточность строки 5 в «Вот муза...» косвенным образом передает ту же идею.

таким образом, кардинально меняются — эти лексемы становятся кодом для обозначения бунта художника, подтверждая тем самым трансгрессивную по своей сути природу музыки.

Таким образом, если внимательно присмотреться к скрытой архитектонике стихотворения, можно увидеть, что все эти структурные сдвиги и нарушения баланса трансформируют и его внешне трехчастную идейную структуру. В самом деле, последнее четверостишие стихотворения подтверждает не тезис о нравственном перерождении музыки (выраженный в строках 3–8), а, напротив, ее «резвость», заявленную в строках 1–2. То есть на глубинном уровне мысль движется не от резвости к перерождению и подтверждению перерождения, как может показаться изначально, но, наоборот, от резвости к имитации послушания, к обновленному (пусть и замаскированному) подтверждению присущей музыке (а значит, и поэту) шаловливости. Если следовать такому прочтению стихотворения, получается, что «израильское платье» музыки — это не знак благочестивого смирения, но экзотический маскарадный костюм, заманчиво возбуждающий читателя. Наличие на странице черновика двух рисунков — сабли и мужской ноги в форменной штанине — укрепляет догадку, что в основе стихотворения лежат переодевание и разыгрывание ролей, гендерно весьма дифференцированные, что, в свою очередь, поддерживает мысль о том, что этот текст рискованным образом намекает на то, что сама личность как таковая и, следовательно, поэтический голос есть лишь результат исполнения роли. Просьба поэта простить ему грехи, таким образом, несет в себе ироническую двусмысленность: в конечном итоге мы понимаем, что призыв сохранить тайну вызван не стыдом за прежние проступки, но, скорее, опасностью его нынешних и будущих дерзких поступков. Подобное прочтение показывает, что основной тон стихотворения все-таки не покаянный, благочестивый и искренний, но, скорее, саркастический и дерзкий. Об этом говорит и дважды употребленное слово «опасный» — в строке 8 и повторно в заключительной, тринадцатой строке («опасной игрой... опасные стихи»). Хотя Бонди считал это недостатком

и свидетельством недоработанности текста¹⁷, повтор успешно подкрепляет завуалированную мысль о бунте, так как подчеркивает реальную политическую угрозу для поэта. К тому же он заключает финальную часть стихотворения (строки 8–13, в которых подтверждается непокорность музы) в некий семантический круг. Глубинный смысл здесь состоит в том, что опасность неизбежно следует рука об руку с творческой свободой.

Итак, я продемонстрировала, что фрагмент «Вот муза...» — жемчужина умелого пушкинского «двоеречия» и маленький шедевр уклончивой лицедейской хитрости. В этом коротком тексте мнимое «перерождение» музы под прикрытием семантических и структурных двусмысленностей меняет вектор и превращается в разыгранную шараду, высмеивающую показное благочестие двора Александра I и ограничения, накладываемые на поэта царским режимом. При этом оно также служит Пушкину маскировкой, помогающей преодолеть страх перед опасностью, с которой он заигрывает. Оказывается, что стихотворение пронизано тайной — важнейшим элементом пушкинской поэтики, тесно сопряженным с идеей свободной творческой «игры»¹⁸. Объединение во фрагменте «Вот муза...» игривости и загадочности может послужить ключом к прочтению и толкованию различных видов маскировки в «Гавриилиаде», поэме, к которой отсылает это короткое стихотворение.

Но остается вопрос, касающийся интерпретации других пушкинских произведений, помимо этого короткого текста. А имен-

¹⁷ Бонди завершает анализ фрагмента «Вот муза...» следующим заявлением: «Несмотря на некоторую недоработанность (синтаксис, повторение эпитета “опасный”) — это все же цельное стихотворение, а не разрозненные отрывки» [Бонди 1931: 103].

¹⁸ В другой главе в этой книге утверждаю, что тайна является, возможно, центральной темой «Гавриилиады»: «Таким образом, Пушкин в “Гавриилиаде” открывает, что для него интеллектуальное, сексуальное, духовное и поэтическое стремления к тайнам тождественны — это всего лишь разные аспекты трансгрессивного, антиавторитарного любопытства поэта, его бесстрашного поиска трансцендентного через связь с табуированным» (см. с. 191 данной книги).

но: насколько обоснован такой анализ — как будто весьма наглядный, но при этом основанный на тексте, который Пушкин предпочел сохранить в тайне, о чем говорит как его содержание и структура, так и форма записи; на тексте, контекст создания которого не до конца ясен (принятая среди исследователей версия, будто он был адресован Вяземскому или Алексееву и косвенно отсылает к «Гавриилиаде», убедительна, но недоказуема); на тексте, который ученым пришлось методично реконструировать на протяжении полувека, основываясь исключительно на фрагментарном, хаотичном и незавершенном черновом наброске? Иными словами, есть ли основания полагать, что в каждом запутанном пушкинском наброске скрыт «идеальный» текст, который мы можем вычленивать и реконструировать, если отыщем ключ к расшифровке «ребуса», если разгадаем секрет «шарады»? Должны ли мы читать Пушкина таким, каким он до нас дошел, или открывать его таким, каким мы его себе представляем?

Приложение А

Принятая каноническая форма фрагмента «Вот муза...», восстановленная С. М. Бонди [Бонди 1931] и публикуемая с тех пор именно в таком виде:

- 1 Вот Муза, резвая болтунья,
 - 2 Которую ты столь любил.
 - 3 Раскаялась моя шалунья,
 - 4 Придворный тон ее пленил;
 - 5 Ее всевышний осенил
 - 6 Своей небесной благодатью —
 - 7 Она духовному занятию
 - 8 Опасной жертвует игрой.
 - 9 Не удивляйся, милый мой,
 - 10 Ее израильскому платью —
 - 11 Прости ей прежние грехи
 - 12 И под заветною печатью
 - 13 Прими опасные стихи
- [ПСС 1937–1959 II, 1: 203].

Б. Томашевский, А. С. Пушкин, Гавриилиада. Поэма (1922), с. 41-42.

(Прими въ залогъ воспоминанья)
 (Мои завѣтные стихи)
 (потайною)
 (завѣтною) *
 (И) подъ печатью
 (опасные)
 Прими (завѣтные) стихи. —
 (Люби) (встрѣчай).
 (н е р а з б). (творилъ досугъ) (непо) (?)
 (Укра) (Вотъ муза) (добрая Душа) (?)
 испугайся (мой) (мой)
 Не (удивляйся) милый (другъ) *
 Ея израильскому платью —
 Прости прежніе
 (Прости ей (новые) грѣхи
 рѣзвая
 Вотъ Муза, (та) (прежняя моя) болтунья
 Которую ты столь любилъ
 р моя
 (Она разкачалась) шалунья (Она небесной благодатью)
 (я) осѣнилъ
 Придворный тонъ (В) Ее Всевышній (освятить)
 (Престижъ двора) се плѣнилъ; Своей небесной благодатью
 (благо) (И) Она (смир)
 н е р а з б. занятю
 (Не) (опредѣлитель)
 (Про) (она) (свой трудъ)
 Опасной
 (Преступной) жертвуетъ игрой 1).

Транскрипция черновика по Б. Томашевскому. Эта транскрипция содержит ряд пропусков и ошибок, но полезна, поскольку воспроизводит расположение слов и строк в том виде, в каком они располагаются на странице пушкинского черновика. Слова, вычеркнутые в черновике, заключены в круглые скобки.

Источники

Сокращения:

- ПСС — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.
ПСС 1937–1959 — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: АН СССР, 1937–1959.
- Барков 1992 — Барков И. С. Девичья игрушка, или Сочинения госпо-
дина Баркова / под ред. А. Зорина, Н. Сапова. М.: Ладомир, 1992.
Батюшков 1934 — Батюшков К. Н. Соч. М.; Л.: Academia, 1934.
С. 106–115.
Глинка 1869 — Глинка Ф. Н. Соч. Федора Николаевича Глинки. Т. 1.
Духовные стихотворения. М.: Тип. газеты «Русский», 1869.
Гнедич 1956 — Гнедич Н. И. Стихотворения. Л.: Советский писатель,
1956.
Державин 1958 — Державин Г. Р. Стихотворения. М.: ГИХЛ, 1958.
Достоевский 1984 — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26.
Л.: Наука, 1984. С. 149.
Жуковский 1959–1960 — Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.: ГИХЛ,
1959–1960.
Жуковский 2014 — Жуковский В. А. Одиссея; Художественная проза.
Статьи. Эпистолярное наследие Жуковского. М.: Директ-Медиа, 2014.
Карамзин 1964 — Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л.: художе-
ственная литература, 1964.
Мандельштам 1987 — Мандельштам О. Э. Слово и культура. М.:
Советский писатель, 1987.
Пушкин 2004 — Пушкин А. С. «Час невинного досуга». М.: Азбу-
ка-Аттикус, 2004.
Шекспир 1957–1961 — Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искус-
ство, 1957–1961.
Шекспир 2017 — Шекспир У. Король Ричард III. Антоний и Клеопатра.
М.: АСТ, 2017.
Parny 1848 — Parny É. de. Oeuvres Complètes du Chevalier de Parny.
2 vols. Paris: Tillois, 1848.

Библиография

Сокращения:

СЯП 2000 — Словарь языка Пушкина: В 4 т. / отв. ред. В. В. Виноградов. РАН. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. М.: Азбуковник, 2000.

Агамбен 2011 — Агамбен Дж. Номо Сасер. Суверенная власть и голая жизнь / пер. с итал. И. Левиной и др. М.: Европа, 2011.

Алексеев 1967 — Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: проблемы его изучения. Л.: АН СССР, 1967.

Алексеев 1979 — Алексеев М. П. Пушкин и французская народная книга о Фаусте // Временник Пушкинской комиссии, 1976. Л.: Наука, 1979.

Алексеев 1984 — Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1984. С. 253–292.

Алексеев 1984 — Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1984.

Армалинский 2001 — Армалинский М. Тайные записки Пушкина 1836–1837. М.: Ладомир, 2001.

Ахматова 1998–2002 — Ахматова А. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998–2002.

Бартенев 1881 — Бартенев П. И. Рукописи А. С. Пушкина // Русский архив. 1881. № 1.

Бахтин 1979 — Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

Бахтин 2002 — Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // М. М. Бахтин. Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002.

Безродный 1988 — Безродный М. В. Еще раз о пушкинском «магическом кристалле» // Временник пушкинской комиссии. 1988. Т. 22. С. 161–166.

Белинский 1955 — Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. М.: Изд-во АН СССР, 1955.

Березкина 1999 — Березкина С. В. «Пророк» Пушкина: современные проблемы изучения // Русская литература. 1999. № 2. С. 27–42.

Бетеа 2001 — Бетеа Д. М. Мифопоэтическое сознание у Пушкина: Апулей, «Купидон и Психея» и тема метаморфозы в «Евгении Онегине» // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999. Материалы и исследования / ред. Д. М. Бетеа и др. М.: ОГИ, 2001. С. 208–232.

Благой 1950 — Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813–1826). М.: Изд-во АН СССР, 1950.

Благой 1955 — Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. М.: Советский писатель, 1955.

Бонди 1931 — Бонди С. С. Новые страницы Пушкина: стихи, проза, письма. М.: Мир, 1931.

Бонди 1978 — Бонди С. М. О Пушкине. Статьи и исследования. М.: Художественная литература, 1978.

Бочаров 1974 — Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука, 1974.

Бройтман 2002 — Бройтман С. Н. Тайная поэтика Пушкина. Тверь: ТвГУ, 2002.

Брюсов 1918 — Комментарий // Пушкин А. С. Гавриилиада / вступ. статья и критич. коммент. В. Я. Брюсова. М.: Альциона, 1918.

Брюсов 1975 — Брюсов В. Я. Гавриилиада // В. Я. Брюсов. Собр. соч.: В 7 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1975. С. 19–28.

Вайскопф 1999 — Вайскопф М. Я. «Вот эвхаристия другая...» Религиозная эротика в творчестве Пушкина // Новое литературное обозрение. 1999. № 37. С. 129–143.

Васильев 1995 — Васильев Б. А. Духовный путь Пушкина. М.: Sam & Sam, 1995.

Вацуро 1985 — Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. / ред. В. Э. Вацуро и др. Т. 2. М.: Художественная литература, 1985.

Венгеров 1908 — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. / ред. С. А. Венгеров. Т. 2. СПб.: Тип. Брокгауз — Ефрон, 1908.

Вересаев 1936 — Вересаев В. В. Пушкин в жизни. М.: Советский писатель, 1936.

Виноградов 1941 — Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: Художественная литература, 1941.

Виноградов 1959 — Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: Художественная литература, 1959.

Винокур 1999а — Винокур Г. О. Собр. трудов: Комментарии к «Борису Годунову». М.: Лабиринт; Брандес, 1999.

Винокур 1996 — Винокур Г. О. Собр. трудов. Т. 2. Статьи о Пушкине. М.: Лабиринт; Брандес, 1999.

Вольперт 1998 — Вольперт И. И. Пушкин в роли Пушкина. М.: Языки русской культуры, 1998.

Вроон 2005 — Вроон Р. Еще раз о понятии «лирический цикл» / пер. с англ. М. Гаспарова // Искусство поэтики — искусство поэзии. К 70-летию И. В. Фоменко. Тверь: ТвГУ, 2005. С. 5–38.

Гаспаров, Паперно 1979 — Гаспаров Б. М., Паперно И. А. К описанию мотивной структуры лирики Пушкина // *Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes* / Ed. N. Å. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1979. P. 9–44.

Гаспаров 1983 — Гаспаров Б. М. Функции реминисценции из Данте в поэзии Пушкина // *Russian Literature*. 1983. Т. 14, № 4. С. 317–350.

Гаспаров 1999 — Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Академический проект, 1999.

Гаспаров 1988 — Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии: Индивидуальный стиль в жанровом стиле // Контекст: литературно-теоретические исследования, 1988. С. 39–63.

Гершензон 1926 — Гершензон М. О. Сны Пушкина // М. О. Гершензон. Статьи о Пушкине. М.: ГАХН, 1926. С. 96–111.

Григорьян 1990 — Григорьян К. Н. Пушкинская элегия. Национальные истоки, предшественники, эволюция. Л.: Наука, 1990.

Губер 1923 — Губер П. К. Донжуанский список А. С. Пушкина. Пг.: Петроград, 1923.

Гуковский 1965 — Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965.

Гуляров 2001 — Гуляров Е. Н. Все дуэли Пушкина. Калининград: Янтарный сказ, 2001.

Давыдов 1993 — Давыдов С. Пушкин и христианство // Записки русской академической группы в США. Т. 25. 1992–1993. С. 67–94.

Давыдов 1999 — Давыдов С. Последний лирический цикл Пушкина // *Русская литература*. 1999. № 2. С. 86–108.

Давыдов 2001 — Давыдов С. Дыханье девы-розы: автобиографизм «Пира во время чумы» // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999. Материалы и исследования / ред. Д. М. Бетеа и др. М.: ОГИ, 2001. С. 186–199.

Даль 1992 — Даль В. И. Месяцеслов. Суеверия. Приметы. Причуды. Стихи. Пословицы русского народа. СПб.: Лениздат, 1992.

Дарвин 1983 — Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики: учебное пособие. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 1983.

Дебрецени 1996 — Дебрецени П. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. СПб.: Академический проект, 1996.

Денисенко 1997 — Денисенко С. В. Эротические рисунки Пушкина. М.: Независимая газета, 1997.

Долгополов 1964 — Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX веков. М.; Л.: Наука, 1964.

Достоевский 1984 — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. XX-VI. М.: Наука, 1984.

Ермаков 1923 — Ермаков И. Д. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. Опыт органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и маленьких трагедий. М.: Гос. изд-во, 1923.

Ефремов 1882 — Ефремов П. А. Библиографические примечания // Сочинения А. С. Пушкина / ред. П. А. Ефремов. СПб.: Изд-во Ф. И. Анского, 1882.

Жиран 2010 — Жиран Р. Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Жолковский 1996 — Жолковский А. К. «Превосходительный покой»: Об одном инвариантном мотиве Пушкина // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс, 1996. С. 240–260.

Забозлаева 2003 — Забозлаева Т. Драгоценности в русской культуре XVIII–XX веков. Словарь. История, терминология, предметный мир. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.

Забылин 2000 — Забылин М. М. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М.: Автор, 1992.

Зилитинкевич 1981 — Зилитинкевич В. С. Еще об источниках стихотворения А. С. Пушкина «Как с древа сорвался предатель ученик...» // Проблемы современного пушкиноведения: Межвуз. сб. науч. трудов / Ленинградский гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Л., 1981. С. 87–90.

Иванов 1987 — Иванов Вяч. И. Два маяка // Вяч. И. Иванов. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 336.

Иезуитова, Левкович 1997 — Иезуитова Р. В., Левкович Я. Л. (ред.) Утаенная любовь Пушкина. СПб.: Академический проект, 1997.

Измайлов 1954 — Измайлов Н. В. Стихотворение Пушкина «Мирская власть» (Вновь найденный автограф) // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. XIII. Вып. 6. С. 548–556.

Измайлов 1958 — Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 7–48.

Измайлов 1975 — Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20–30-х годов // Н. В. Измайлов. Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1975. С. 243–259.

Искрин 1989 — Искрин М. Г. Его зовут Германном // Русский язык в школе. 1989. № 9. С. 79–80.

Кант 1994 — Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994.

Карпенко 1981 — Карпенко Ю. А. Пушкинский ономастикон: «Повести Белкина» // Русское языкознание. Науч. сб. Вып. 2. Киев: Вища школа, 1981. С. 80–86.

Кибальник 1998 — Кибальник С. А. Художественная философия Пушкина. СПб.: Институт русской литературы РАН, 1998.

Кишкин 1999 — Кишкин И. С. Природа в жизни и творчестве Пушкина // Природа. 1999. № 6. С. 58–67.

Котельников, Лебедева 1999 — Духовный труженик. А. С. Пушкин в контексте русской культуры / сост. В. С. Котельников, Э. С. Лебедева. М.: Наука, 1999.

Куликов 1996 — Куликов Б. Ф. Азбука камней-самоцветов. Поверья о камнях. Словарь-справочник. М.: Терра, 1996.

Кунин 1987 — Кунин В. В. (ред.) Жизнь Пушкина: рассказанная им самим и его современниками. Переписка, воспоминания, дневники: В 2 т. М.: Правда, 1988.

Левин 1988 — Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука, 1988.

Левинтон, Охотин 1991 — Левинтон Г. А., Охотин Н. Г. «Что за дело им — хочу...»: О литературных и фольклорных источниках сказки А. С. Пушкина «Царь Никита и 40 его дочерей» // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 28–35.

Лесскис 1992 — Лесскис Г. А. Религия и нравственность в творчестве позднего Пушкина. М.: Гарант, 1992.

Лотман 1972 — Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972.

Лотман 1975 — Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л.: Наука, 1975. С. 25–74.

Лотман 1995 — Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Ю. М. Лотман. Александр Сергеевич Пушкин:

Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 281–292.

Лотман 1998 — Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Ю. М. Лотман. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 14–288.

Ляпина 1999 — Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб.: СПбГУ, 1999.

Мадорский 1998 — Мадорский А. Г. Сатанинские зигзаги Пушкина. М.: Поматур, 1998.

Макогоненко 1982 — Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836). Л.: Художественная литература, 1982.

Мельшиор-Бонне 2006 — Мельшиор-Бонне С. История зеркал / пер. с франц. Ю. М. Розенберг. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

Модзалевский 1910 — Модзалевский Б. Л. Пушкин и его современники. СПб., 1910.

Морозов 1912 — Сочинения Пушкина. Т. 3 / ред. В. Е. Якушкин, П. О. Морозов. СПб.: Изд. Императорской академии наук, 1912.

Мурьянов 1999 — Мурьянов М. Ф. Пушкин и цыгане // М. Ф. Мурьянов. Пушкин и Германия. М.: Наследие, 1999.

Мусатов 1987 — Мусатов В. В. «Его человеческий голос в его божественных стихах»: Пушкинские штудии Анны Ахматовой // Венок Пушкину (1837–1987). Альманах библиофила. Вып. 23. М.: Книга, 1987.

Невелев 1998 — Невелев Г. А. Пушкин «об 14-м декабря». Реконструкция декабристского документального текста. СПб.: Технологос, 1998.

Немировский 2001 — Немировский И. О «Пророке» и пророке // Русская литература. 2001. № 3. С. 3–20.

Непомнящий 1989 — Непомнящий В. С. Дар. Заметки о духовной биографии Пушкина // Новый мир. 1989. № 6. С. 241–260.

Непомнящий 1999 — Непомнящий В. С. Пушкин «духовными глазами» // Дар: Русские священники о Пушкине / ред. М. Д. Филин, В. С. Непомнящий. М.: Русский мир / Вече, 1999. С. 463–561.

Несмеянова 2006 — Несмеянова М. А. Кто вы, «утаенная любовь» Пушкина? М.: Наука, 2006.

Никишов 2001 — Никишов Ю. М. Пленник, Алеко, Онегин: Родство и несходство братьев // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2001. Т. 60, № 4. С. 12–22.

Осват 1995 — Осват Л. С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания // Пушкин: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 1995. Т. 15. С. 25–59.

Остолопов 1821 — Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии: В 3 т. СПб., 1821.

Павлищев 1890 — Павлищев Л. Н. Мой дядя Пушкин — из семейной хроники. Воспоминания об А. С. Пушкине. М.: Университетская тип. на Страстном б-ре, 1890.

Пановский 2004 — Пановский Э. Перспектива как «символическая форма». СПб.: Азбука, 2004.

Петрунина, Фридендер 1974 — Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л.: Наука, 1974.

Пильщиков 2002 — Пильщиков И. А. «Ничего иль очень мало...» (Сказка Пушкина «Царь Никита и 40 его дочерей»: дополнения к комментарию) // Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты; Комментарии; Экскурсы / изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 466–479.

Проскурин 2013 — Проскурин О. А. Русский поэт, немецкий ученый и бессарабские бродяги (Что Пушкин знал о цыганах и почему скрыл от читателей свои познания) // Новое литературное обозрение. 2013. № 5 (123). С. 165–183.

Пушкарева 1999 — Пушкарева Н. Русские лубочные картинки XVIII–XX вв.: начало порнографии или отражение народных эротических воззрений? // *Eros and Pornography in Russian Culture / Эротика и порнография в русской культуре* / Ed. M. C. Levitt, A. L. Toporkov. М.: Ладомир, 1999. С. 42–53.

Пушкин 1995 — Пушкин А. С. Рабочие тетради: В 8 т. СПб.: РАН ИРЛИ (Пушкинский Дом), 1995.

Пьяных 1999 — Пьяных М. Тайнопись Пушкина в исследованиях А. Ахматовой // *Русская словесность*. 1999. № 2. С. 14–18.

Ранк 2017 — Ранк О. Двойник. СПб.: Скифия-принт, 2017.

Ронен 1997 — Ронен И. Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М.: ИЦ-Гарант, 1997.

Савченко 1926 — Савченко С. В. Элегия Ленского и французская элегия // *Пушкин в мировой литературе*. Л.: Гос. изд-во, 1926. С. 64–98.

Савченко 1979 — Савченко Т. Т. О композиции цикла 1836 г. А. С. Пушкина // *Болдинские чтения* / ред. М. П. Алексеев и др. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1979. С. 70–81.

Сапогов 1980 — Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле // *Сюжетосложение в русской литературе*. Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ин-т, 1980. С. 90–97.

Сендерович 1982 — Сендерович С. Я. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики // *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8*. Vienna: Insitut für Slawistik der Universität Wien, 1982.

Серман 1981 — Серман И. З. Парадоксы народного сознания в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» // *Russian Language Journal / Русский язык*. 1981. Vol. 35, № 120. P. 83–88.

Синкевич 2000 — Синкевич В. А. Феномен зеркала в истории культуры. СПб.: 2000. Электронный ресурс. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/sink/fen_zerk.php (дата обращения: 28.03.2020).

Скрынников 2004 — Скрынников Р. Г. Пушкин. Тайна гибели. СПб.: Нева, 2004.

Смирнов 1991 — Смирнов И. П. Кастрационный комплекс в лирике Пушкина (Методологические заметки) // *Russian Literature*. 1991. Vol. 29. № 2.

Старк 1982 — Старк В. П. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 г. // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. Т. 10. С. 193–203.

Степанов 1974 — Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. Очерки и этюды. М.: Художественная литература, 1974.

Стрижев 1996 — Пушкин. Путь к православию / сост. А. Н. Стрижев. М.: Отчий дом, 1996.

Сурат 1995 — Сурат И. З. Жизнь и лира. О Пушкине. М.: Книжный сад, 1995.

Сурат 1999 — Сурат И. З. Пушкин: биография и лирика. М.: Наследие, 1999.

Сурат 2000 — Сурат И. З. Библейское и личное в текстах Пушкина // *Московский пушкинист*. 2000. № 7.

Тарановский 2000 — Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике / сост. М. Л. Гаспаров. М.: Языки русской культуры, 2000.

Терц 1992 — Терц А. (Синявский А. Д.) Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Старт, 1992.

Тодд 1996 — Тодд III У. М. Литература и общество в эпоху Пушкина / пер. А. Ю. Миролобовой. СПб.: Академический проект, 1996.

Тоддес 1983 — Тоддес Е. А. К вопросу о Каменноостровском цикле // *Проблемы пушкиноведения: Сборник научных трудов*. Рига: Латвийский гос. ун-т им. П. Стучки, 1983. С. 26–44.

Томашевский 1922 — Томашевский Б. В. История // Пушкин А. С. Гавриилиада. Поэма / ред., примеч. и коммент. Б. В. Томашевского. Труды Пушкинского Дома. СПб.: 15-я Гос. тип., 1922.

Томашевский 1934 — Томашевский Б. В. Из пушкинских рукописей // *Литературное наследство*. Т. 16–18. М.: Жур.-газ. объединение, 1934.

Томашевский 1956 — Томашевский Б. В. Пушкин: В 2 т. М.: Изд. АН СССР, 1956. Т. 1.

Томашевский 1990 — Томашевский Б. В. Пушкин. Работы разных лет. М.: Книга, 1990.

Томашевский, Вольперт 2004 — Томашевский Б. В., Вольперт Л. И. Парни // Пушкин. Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). СПб.: Наука, 2004 (Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии»). С. 233–235.

Тынянов 1921 — Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). Пг.: Опыз, 1921.

Тынянов 1993 — Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Ю. Н. Тынянов. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993.

Филин 1999 — Филин М. Д., Непомнящий В. С. Дар: Русские священники о Пушкине. М.: Русский мир / Вече, 1999.

Филин 1999 — Тайна Пушкина: Из прозы и публицистики первой эмиграции / ред. М. Д. Филин. М.: Эллис Лак, 1999.

Филиппов 1987 — Филиппов Б. Завершенная незаконченность у Пушкина // Записки русской академической группы в США. 1987. № 20. С. 33–40.

Флейшман 2006 — Флейшман Л. С. К описанию семантики «Цыган» // Л. С. Флейшман. От Пушкина к Пастернаку. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 31–45.

Фоменко 1992 — Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: ТвГУ, 1992.

Фомичев 1984 — Фомичев С. А. Октавы «Домика в Коломне» Пушкина (строфа и сюжет) // Проблемы теории стиха / ред. В. Е. Холшевников и др. Л.: Наука, 1984. С. 125–131.

Фомичев 1986а — Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л.: Изд-во АН СССР, 1986.

Фомичев 1986б — Фомичев С. А. Лирические циклы в творческой эволюции Пушкина / Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1986.

Франк 1999 — Франк С. Л. Религиозность Пушкина // С. Л. Франк. Этюды о Пушкине. М.: Согласие, 1999.

Фрейд 2012 — Фрейд З. Тотем и табу. СПб.: Азбука, 2012.

Харазов 1919 — Харазов Г. А. Сон Татьяны (Опыт толкования по Фрейду) // Ars. 1919. № 1. С. 9–20.

Цявловский 1999 — Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. / сост. М. А. Цявловский. М.: Слово, 1999.

Цявловский 2002 — Цявловский М. А. Комментарии // Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты; Комментарии; Экскурсы / изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки славянской культуры, 2002.

Чудинов 2007 — Чудинов В. А. Тайнопись в рисунках А. С. Пушкина. М.: Поколение, 2007.

Шавкунов 1993 — Шавкунов Е. В. Тайны древних зеркал. Владивосток: Издательско-полиграфический комплекс, 1993.

Шапир 1993 — Шапир М. И. Из истории русского «балладного стиха»: *Пером владеет как елдой* // Russian Linguistics. 1993. Vol. 17, № 1. P. 57–84.

Шапир 2000 — Шапир М. И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 1.

Шапир 2002 — Шапир М. И. Барков и Державин: Из истории русского бурлеска // Пушкин А. С. Тень Баркова: Тексты; Комментарии; Экскурсы / изд. подгот. И. А. Пильщиков и М. И. Шапир. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 397–457.

Шапир 2006 — Шапир М. И. О неровности равного: послание Пушкина «Калмычке» на фоне макрореволюции русского поэтического языка / Тексты и комментарии: Круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: Наука, 2006. С. 403–417.

Шапир 2009 — Шапир М. И. Статьи о Пушкине / ред. И. А. Пильщиков. М.: Языки славянских культур, 2009.

Шмид 1996 — Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина» / пер. с нем. А. И. Жеребина. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, 1996.

Шмид 2001 — Шмид В. Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде: материалы и исследования / ред. Д. М. Бетеа и др. М.: ОГИ, 2001. С. 300–318.

Шруба 1999 — К специфике барковианы на фоне французской порнографии // *Eros and Pornography in Russian Culture* / Эрос и порнография в русской культуре / Ed. M. C. Levitt, A. L. Torokov. М.: Ладомир, 1999. P. 200–218.

Шульц 2006 — Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции и тайнописи в творчестве Пушкина. СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2006.

Эйхенбаум 1969 — Эйхенбаум Б. М. Проблемы поэтики Пушкина // Б. М. Эйхенбаум. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969.

Юрьева 1998 — Юрьева И. Ю. Пушкин и христианство: сб. произведений А. С. Пушкина с параллельными текстами из Священного Писания и комментариями. М.: Изд. дом «Муравей», 1998.

Якобсон 1976 — Якобсон Р. О. Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице // *Alexander Pushkin: A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth* / Ed. A. Kodjak and K. Taranovsky. New York: New York University Press, 1976.

Якобсон 1987 — Якобсон Р. О. Заметки на полях «Евгения Онегина» // Р. О. Якобсон. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 219–224.

Якушкин 1884 — Якушкин В. Е. Рукописи Александра Сергеевича Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве // *Русская старина*. 1884. № 2–12.

Ямпольский 1996 — Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт: Диаграммы, деформации, мимесис. М.: Новое литературное обозрение, 1996.

Abrams 1958 — Abrams J. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: W. W. Norton, 1958.

Abrams 1971 — Abrams M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: W. W. Norton, 1971.

Agamben 1999 — Agamben G. *The End of the Poem: Studies in Poetics* / Trans. D. Heller-Rozen. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Aizlewood 2003 — Aizlewood R. *The Alter Ego and the Stone Guest: Doubling and Redoubling Hermann in The Queen of Spades* // *Alexander Pushkin: Myth and Monument* / Eds. R. Reid, J. Andrew. *Two Hundred Years of Pushkin Series*. Vol. 2. Amsterdam: Rodopi, 2003.

Andrew 1990 — Andrew J. «I Die Loving»: Narrative, Desire and Gender in Puškin's «The Gypsies» // *Semantic Analysis of Literary Texts: To Honour Jan van der Eng on the Occasion of His 65th Birthday* / Ed. E. de Haard et al. Amsterdam, 1990. P. 13–23.

Andrew 1993 — Andrew J. *Narrative and Desire in Russian Literature, 1822–49: The Feminine and the Masculine*. New York: Palgrave Macmillan, 1993.

Andrew 2003 — Andrew J., Reid R. (eds.) «Pushkin's Secret»: *Russian Writers Reread and Rewrite Pushkin* // *Two Hundred Years of Pushkin series*. Vol. 1. Amsterdam: Rodopi, 2003.

Appiah 2005 — Appiah K. A. *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Armalinskii 1986 — Armalinskii M. *Pushkin's Secret Journal 1836–1837*. Minneapolis: M.I.P. Co., 1986.

Baltrušajtis 1977 — Baltrušajtis J. *Anamorphic Art* / Trans. W. J. Strachan. New York: Harry N. Abrams, 1977.

Barta 1988 — Barta P. I. *Pushkin and the Authorial Voice* // *The Contexts of Alexander Sergeevich Pushkin* / Eds. P. I. Barta and U. Goebel. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1988. P. 61–62.

Bayley 1971 — Bayley J. *Pushkin: A Comparative Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

Bekman Chadaga 2002 — Bekman Chadaga J. *Mirror Writing: The Literary Traces of the Zertsalo* // *The Russian Review*. 2002. Vol. 61, № 1. P. 73–93.

Bethea 1998 — Bethea D. *Realizing Metaphors: Alexander Pushkin and the Life of the Poet*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1998.

Bethea 2003 — Bethea D. *Pushkin's Mythopoetic Consciousness: Apuleius, Psyche and Cupid, and the Theme of Metamorphosis* in «Evgenii Onegin» // *Alexander Pushkin: Myth and Monument* / Eds. R. Reid, J. Andrew. *Two Hundred Years of Pushkin Series*. Vol. 2. Amsterdam: Rodopi, 2003.

Borenstein 1996 — Borenstien E. *Slavophilia: The Incitement to Russian Sexual Discourse* // *Slavic and East European Journal*. 1996. Vol. 40, № 1. P. 142–147.

Carroll 1992 — Carroll W. C. «The Form of Law»: *Ritual and Succession in Richard III* // *True Rites and Maimed Rites: Ritual and Anti-Ritual in Shakespeare and His Age* / Eds. L. Woodbridge, E. Berry. Urbana: University of Illinois Press, 1992. P. 203–219.

Ciepiela 1999 — Ciepiela C. *Reading Russian Pastoral: Zhukovskii's «Seĭskoe kladbische»* // *Rereading Russian Poetry* / Ed. S. Sandler. New Haven: Yale University Press, 1999. P. 31–57.

Clayton 2000 — Clayton J. D. *A Feminist Reading of Eugene Onegin* // J. D. Clayton. *Wave and Stone: Essays on the Poetry and Prose of Alexander Pushkin*. Ottawa: Ottawa University Press, 2000.

Clayton, Vesselova 2012 — Clayton J. D., Vesselova N. *Resexing Literature: Tsar Nikita and His Forty Daughters* // *Taboo Pushkin: Topics, Texts, Interpretations* / Ed. A. D. Gillespie. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2012. P. 224–238.

Coates 1988 — Coates P. *The Double and the Other: Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 1988.

Cooke 1992 — Cooke B. *Puškin and the Femme Fatale: Jealousy* in «Cygany» / Eds. H. Birnbaum et al. // *California Slavic Studies*. 1992. № 14. P. 99–126.

Cooke 1998 — Cooke B. *Pushkin and the Creative Process*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.

Cross 1974 — Cross A. *Pushkin's Bawdy; or, Notes from the Literary Underground* // *Russian Literature Triquarterly*. 1974. Vol. 10. P. 203–236.

Davydov 1993 — Davydov S. *Pushkin's Easter Triptych: 'Hermit fathers and immaculate women', 'Imitation of the Italian' and 'Secular Power'* // *Pushkin Today* / Ed. D. M. Bethea. Bloomington: Indiana University Press, 1993. P. 38–58.

Dolinin 1995 — Dolinin A. Historicism or Providentialism? Pushkin's History of the Pugachev Rebellion in the Context of Contemporary Codes // *Slavic Review*. 1999. Vol. 58, № 2. Special Issue: Aleksandr Pushkin 1799–1999. P. 291–308.

Dunning et al. 2006 — Dunning Ch., Emerson C., Fomichev S., Lotman L., Wood A. *The Uncensored Boris Godunov: The Case for Pushkin's Original*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2006.

Emerson 1986 — Emerson C. *Boris Godunov. Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Erlich 1964 — Erlich V. *The Double Image: Concepts of the Poet in Slavic Literatures*. Baltimore: Hopkins Press, 1964.

Erlich 1976 — Erlich V. *Puškín's Moral Realism as a Structural Problem // Alexander Puškín: A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth / Eds. A. Kodjak, K. Taranovsky*. New York: Slavica Publishers, 1976.

Finke 1995 — Finke M. *Metapoesis: The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov*. Durham: Duke University Press, 1995.

Fowler 1911 — Fowler W. W. *The Original Meaning of the Word Sacer // Journal of Roman Studies*. 1911. № 1. P. 5–63.

Garber 1981 — Garber M. *Coming of Age in Shakespeare*. London: Routledge, 1981.

Gardner 1978 — Gardner J. *On Moral Fiction*. New York: Basic Books, 1978.

Gasparov 1985 — Gasparov B. *Encounter of Two Poets in the Desert: Pushkin's Myth // Myth in Literature / Eds. A. Kodjak, K. Pomorska, and S. Rudy*. Columbus, OH: Slavica, 1985. P. 124–153.

Goldberg 1985 — Goldberg B. *The Mirror and Man*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1985.

Greenleaf 1994 — Greenleaf M. *Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

Gregg 1970 — Gregg R. A. *Tat'yana's Two Dreams: The Unwanted Spouse and the Demonic Lover // Slavonic and European Review*. 1970. № 48. P. 492–505.

Gregg 1989 — Gregg R. *Pushkin's Narratives and the Hex of Darkness // Slavic Review*. 1989. Vol. 48, № 4. P. 547–557.

Gutsche 1976 — Gutsche G. *Pushkin's 'Andrei Shené' and Poetic Genres in the 1820's // Canadian American Slavic Studies*. 1976. № 10. P. 189–204.

Gutsche 1986 — Gutsche G. *J. Moral Apostasy in Russian Literature*. Dekalb, IL: Northern Illinois University Press, 1986.

Hallam 1981 — Hallam C. *The Double as Incomplete Self: Toward a Definition of Doppelgänger // Fearful Symmetry: Doubles and Doubling in*

Literature and Film / Ed. E. J. Crook. Tallahassee: University Press of Florida, 1981. P. 1–31.

Hammarberg 2002 — Hammarberg G. Gender Ambivalence and Genre Anomalies in Late 18th — Early 19th Century Russian Literature // Russian Literature. 2002. Vol. 52, № 1–3. P. 299–326.

Helfant 2002 — Helfant I. The High Stakes of Identity: Gambling in the Life and Literature of Nineteenth Century Russia. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2002.

Herdman 1991 — Herdman J. The Double in Nineteenth-Century Fiction: The Shadow Life. New York: St. Martin's Press, 1991.

Herrnstein Smith 1968 — Herrnstein Smith B. Poetic Closure: A Study of How Poems End. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

Herrnstein Smith 1978 — Herrnstein Smith B. On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Hopkins 1977 — Hopkins W. H. The Development of «Pornographic» Literature in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Russia. PhD diss., University of Michigan, 1977.

Hunt 1993 — Hunt L. The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800. New York: Zone Books, 1993.

Kahn 1999 — Kahn A. Pushkin's Wanderer Fantasies // Rereading Russian Poetry / Ed. S. Sandler. New Heaven: Yale University Press, 1999. P. 225–247.

Kahn 2008 — Kahn A. Pushkin's Lyric Intelligence. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Kahn 2012 — Kahn A. The Blasphemies of The Gabrieliad // Taboo Pushkin: Topics, Texts, Interpretations / Ed. A. D. Gillespie. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2012. P. 261–282.

Katz 1980 — Katz M. R. Dreams in Pushkin // California Slavic Studies. 1980. Vol. 11.

Keil 1961 — Keil R. D. Zur Deutung von Pushkins «Pamjatnik» // Die Welt der Slaven, Bd. 6, 1961. S. 174–220.

Keppler 1972 — Keppler C. F. The Literature of the Second Self. Tucson: University of Arizona Press, 1972.

Ketchian 2006 — Ketchian S. I. «Čto v imeni tebe moem?»: Names as a Window into Puškin's Evgenij Onegin // Russian Literature. 2006. Vol. 60, № 2. P. 159–183.

Kezar 2001 — Kezar D. Guilty Creatures: Renaissance Poetry and the Ethics of Authorship. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Kon 1995 — Kon I. The Sexual Revolution in Russia: From the Age of the Czars to Today / Trans. J. Riordan. New York: Free Press, 1995.

Konick 1982 — Konick W. *The Secrets of History: Pushkin's Boris Godunov // Occasional Papers in Slavic Languages and Literature. Vol. 1.* Seattle, WA: Dept. of Slavic Languages and Literature, University of Washington, 1982. P. 53–62.

Kutik 2005 — Kutik I. *Writing as Exorcism. The Personal Codes of Pushkin, Lermontov and Gogol.* Evanston: Northwestern University Press, 2005.

Kwame 2005 — Kwame A. A. *The Ethics of Identity.* Princeton: Princeton University Press, 2005.

Leighton 1994 — Leighton L. G. *The Esoteric Tradition in Russian Romantic Literature: Decembrism and Freemasonry.* University Park: The Pennsylvania State University Press, 1994.

Levin 1999 — Levin E. *Commentary: Pornography before Pornography // Eros and Pornography in Russian Culture / Эрос и порнография в русской культуре / Ed. M. C. Levitt, A. L. Toporkov. М.: Ладомир, 1999. P. 87–93.*

Levitt 1999 — Levitt M.C. *Barkoviana and Russian Classicism // Eros and Pornography in Russian Culture / Эрос и порнография в русской культуре / Ed. M. C. Levitt, A. L. Toporkov. М.: Ладомир, 1999. P. 219–236.*

Lipking 1981 — Lipking L. *The Life of a Poet: Beginning and Ending Poetic Careers.* Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Matlaw 1959 — Matlaw R. *The Dream in «Yevgeniy Onegin», with a Note on «Gore ot Uma» // The Slavonic and East European Review. 1959. Vol. 37, № 89. P. 487–503.*

Medzhibovskaya 1997 — Medzhibovskaya I. *Hamlet's Jokes: Pushkin on «Vulgar Eloquence» // Slavic and East European Journal. 1997. Vol. 41, № 1. P. 554–579.*

Mikkelson 2000 — Mikkelson G. E. *Pushkin's «Pamiatnik» in the Light of His Meditative Lyrics of 1836 // Collected Essays in Honor of the Bicentennial of Alexander Pushkin's Birth / Ed. J. T. Ryfa. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2000. P. 93–112.*

Miller 1985 — Miller K. *Doubles: Studies in Literary History.* Oxford: Oxford University Press, 1985.

Muchnic 1987 — Muchnic H. *Pushkin's Unwritten Poetics // Записки русской академической группы в США. 1987. Т. 20. С. 3–32.*

Nepomnyashchy 2006 — *Under the Sky of My Africa: Alexander Pushkin and Blackness / Eds. C. T. Nepomnyashchy, N. Svobodny, L. A. Trigos.* Evanston: Northwestern University Press, 2006.

O'Bell 1993 — O'Bell L. *Akhmatova and Pushkin's Secret Writing // Anna Akhmatova, 1889–1989: Papers from the Akhmatova Centennial Conference, Bellagio Study and Conference Center, June 1989 / Ed. S. Ketchian. Oakland, CA: Berkeley Slavic Specialties, 1993. P. 136–148.*

Peschio 2002 — Peschio J. *The Poetics of Impudence and Intimacy in the Age of Pushkin*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2012.

Peters Hasty 1999 — Peters Hasty O. *Tat'iana's Dream / Pushkin's Tat'iana*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1999.

Pilshchikov 1995 — Pilshchikov I. *Coitus as a Cross-genre Motif in Brodsky's Poetry // Russian Literature*. 1995. Vol. XXXVII, № II/III. P. 339–350.

Pilshchikov 2012 — Pilshchikov I. *If Only Pushkin Had Not Written That Filth: The Shade of Barkov and Philological Cover-ups // Taboo Pushkin: Topics, Texts, Interpretations / Ed. A. D. Gillespie*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2012. P. 159–182.

Powelstock 2000 — Powelstock D. *Burying the Elegiac Corpse: Selfhood in Pushkin's Late Lyrics // Pushkin Review*. 2000. № 3. P. 81–132.

Price, Masson 2002 — Price F. L., Masson S. *Introduction // Silence, Sublimity and Suppression in the Romantic Period / Eds. F. L. Price, S. Masson*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2002.

Proskurin 2012 — Proskurin O. *Pushkin and Metropolitan Philaret: Rethinking the Problem // Taboo Pushkin: Topics, Texts, Interpretations / Ed. A. D. Gillespie*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2012. P. 112–157.

Rainsford 1997 — Rainsford D. *Authorship, Ethics and the Reader: Blake, Dickens, Joyce*. New York: Palgrave Macmillan, 1997.

Ram 2003 — Ram H. *The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2003.

Rancour-Laferriere 1989 — Rancour-Laferriere D. *Pushkin's Still Unravished Bride: A Psychoanalytic Study of Tat'iana's Dream // Russian Literature*. 1989. Vol. 25, № 2. P. 215–258.

Reid 2003 — Alexander Pushkin: *Myth and Monument / Eds. R. Reid, J. Andrew*. Two Hundred Years of Pushkin Series. Vol. 2. Amsterdam: Rodopi, 2003.

Richards 1976 — *Russian Views of Pushkin / Eds. D. J. Richards, C. R. S. Cockrel*. Oxford: Willem A. Meeuws, 1976.

Ronen 1992 — Ronen I. *The poetic and semantic structure of «Boris Godunov»*. Ph. D. diss., University of Michigan, 1992.

Rosenshield 2003 — Rosenshield G. *Pushkin and the Genres of Madness: The Masterpieces of 1833*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2003.

Sandler 1983a — Sandler S. *Baratynskii, Pushkin and Hamlet: On Mourning and Poetry // The Russian Review*. 1983. Vol. 42, № 1. P. 73–90.

Sandler 1983b — Sandler S. *The Poetics of Authority in Pushkin's «Andre Chenier» // Slavic Review*. 1982. Vol. 42, № 2. P. 187–203.

Sandler 1989 — Sandler S. *Distant Pleasures: Alexander Pushkin and the Writing of Exile*. Stanford: Stanford University Press, 1989.

Sandler 1993 — Sandler S. Solitude and Soliloquy in «Boris Godunov» // *Pushkin Today* / Ed. D. M. Bethea. Bloomington: Indiana University Press, 1993. P. 171–184.

Sandler 2004 — Sandler S. Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Scheick 1990 — Scheick W. J. Fictional Structure and Ethics: The Turn-of-the-Century English Novel. Athens: University of Georgia Press, 1990.

Shaw 1993 — Shaw J. T. Pushkin's Poetics of the Unexpected: The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry. Columbus, OH: Slavica, 1993.

Slater 1999 — Slater W. The Patriots' Pushkin // *Slavic Review*. 1999. Vol. 58, № 2. P. 407–439.

Sloane 1987 — Sloane D. A. Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle. Columbus, OH: Slavica, 1987.

Terras 1983 — Terras V. Some Observations on Puškin's Image in Russian Literature // *Russian Literature*. 1983. Vol. 14, № 4. P. 299–315.

Tillyard 1944 — Tillyard E. M. W. Shakespeare's History Plays. London, 1944.

Tomarken 2002 — Tomarken E. Genre and Ethics: The Education of an Eighteenth-Century Critic. Newark: University of Delaware Press, 2002.

Turkevich 1974 — Turkevich L. Puškin's Dreams and Their Aesthetic Function: A New Interpretation // *Russian Language Journal*. 1974. Vol. 28, № 101. P. 40–54.

Tymms 1949 — Tymms R. Doubles in Literary Psychology. Cambridge: Bowes and Bowes, 1949.

Wachtel 2011 — A Commentary to Pushkin's Lyric Poetry 1826–1836. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2011.

Warner 2001 — Warner Stuart D. Introduction // *La Rochefoucauld F. Maxims*. South Bend, IN: St. Augustine's Press, 2001.

Werness 1999 — Werness H. B. The Symbolism of Mirrors in Art from Ancient Times to the Present. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 1999.

Wilhelm 1999 — Wilhelm L. P. Pornography and the Politics of Oppression in the Russian Aesopian Tradition // *Eros and Pornography in Russian Culture / Эрос и порнография в русской культуре* / Ed. M. C. Levitt, A. L. Toporkov. M.: Ладомир, 1999. P. 262–274.

Worthey 1997 — Worthey G. Gender Poetics and the Structure of Pushkin's «Little House in Kolomna» / *Elementa*. 1997. № 3. P. 271–272.

Предметно-именной указатель

- Александрийский стих 86, 87,
213, 216
Алексеев Н. С. 263, 276
Анаморфоз 108, 109, 124
Апокалипсис 97
Аполлон 70, 72, 97, 249
Ахматова А. А. 134, 140, 171, 172
Байронизм 17, 146
Баратынский Е. А. 159, 178, 180,
228
Барков И. С. 62–69, 71–76, 81, 84,
85, 87–89, 91–95, 98
Барковиана 61, 65–67, 85, 86, 88–90
Батюшков К. Д. 68, 71, 177–179, 188
Бахтин М. М. 110, 144, 145
Беньян Дж. 219
Бессарабия 149, 158
Благовещение 188, 191, 195
Бродский И. А. 203
Брюсов В. Я. 262
Булгарин Ф. В. 19, 39
Ван Эйк Я. 104, 125
Венера 88, 112, 113, 121
Вергилий 76
Вордсворт У. 106
Вяземский П. А. 70, 74, 82, 83, 91,
163, 234, 263, 268, 273, 276
Гамлет 220–222, 229, 230, 232, 236,
249
Гёте И. В. 7, 177
Гизо Ф. 18, 20, 22
Глинка Ф. Н. 183, 184
Гнедич Н. И. 80, 183
Гоголь Н. В. 138
Готическая повесть 180, 181
Готическая баллада 180, 181, 186
Гофман Э. Т. А. 138
Грей Т. 225, 226, 232
Гримальди Ф. 109
Гринлиф М. 18–22, 24, 26, 49, 51,
56, 134, 136, 141
Даль В. И. 107, 121
Данте 76, 104, 133
Двойник 8, 10, 76, 131–146, 150,
151, 153, 157–159, 161–170, 195,
234, 247
Двойничество 131–133, 144, 145,
169
Двойственность 8–10, 17, 25, 26,
28, 30–32, 43, 44, 53–56, 80, 84,
94, 98, 133, 148, 249
Декабристы 78, 80, 94, 96–98, 172,
180, 182–184, 190, 198, 224, 236,
239, 240, 244, 249
Дельвиг А. А. 70, 82, 192, 240, 266
Державин Г. Р. 65–69, 72, 76,
82–84, 96, 253
Дешан А. 226

- Джанни Ф. 226, 246
Донн Дж. 73
Дюрер А. 104
Евангелие 73, 194, 234, 235, 238, 242
Ефрем Сирийский 192, 226, 233, 237, 238, 240–243, 259, 266
Жан-Поль (Рихтер И. П.) 138
Жуковский В. А. 64, 68, 144, 168, 175–179, 181, 185, 226–230, 232
Зеркало 10, 103–120, 122–130, 151, 170
Зеркальный миф 111, 118, 124, 129
Зеркальность 104, 108
Изида 121
Измайлов А. Е. 68, 203, 208, 209, 215, 216, 221, 222, 256
Иисус Христос 73, 74, 104, 159, 195, 214, 218, 223, 226, 232–236, 239, 240, 242–249, 254, 255, 257–259, 269
Историзм 18, 22, 56
Иуда 98, 226, 244–249, 258, 259, 272
Карамзин Н. М. 18, 20, 22, 39, 42, 44, 177, 178, 180, 181, 188
Карамзинисты 66, 157, 177–180, 182, 184, 198
Карбонарии 239
Катенин П. А. 128
Керн А. П. 160
Киселев Н. Д. 99
Кишинев 112
Классицизм 179
Классицисты 63, 147
Кольридж С. Т. 106
Контекст 19, 21, 22, 25, 33, 51, 54, 55, 61, 65, 74, 76, 77, 81–83, 85, 86, 88, 98, 128, 136, 137, 140, 144, 149, 159, 167, 173, 174, 176–178, 180, 189, 198, 210–213, 219, 221, 225, 228, 230, 232, 234, 235, 238, 241, 245, 260, 276
Коран 97
Кэрролл Л. 103
Кюхельбекер В. К. 79, 82, 83, 142, 224, 239–241
Лагарп Ж.-Ф. 92
Лафонтен Ж. 108, 123
Лирика 60, 78, 80, 134, 135, 180, 182, 184, 186, 188, 190, 205, 206, 216, 251
Лобанов М. Е. 91
Ларошфуко Ф. 108
Магия 30, 50, 70, 103, 179, 182, 183
Мандельштам О. Э. 174, 175
Мармонтель Ж.-Ф. 92
Минье Ф.-О. 22
Миф 7, 8, 10, 56, 76, 77, 99, 104, 106, 111–113, 118, 124, 125, 129, 132, 141, 191, 206
Михайловское 112, 130, 145, 151, 209, 225
Мицкевич А. 78
Непристойное 58–60, 62–64, 66, 69, 74, 77, 81, 82, 90–92, 98–100, 172, 191
Непристойность 59–60, 62, 66, 67, 69, 70, 91, 97, 100
Новый Завет 233, 234
Овидий 76, 148, 151, 156–158, 160, 162–164
Одесса 112, 145, 149

- Октава 125, 126
 Ольдекоп Е. И. 91
 Онегинская строфа 272
 Пановский Э. 105, 110, 119, 125
 Парни Э. 59, 178, 186–188
 Пародия 55, 64–68, 74, 77, 81, 83,
 144, 145, 194, 241, 266
 Пеллико С. 238–242
 Пиндемонте И. 225, 232
 Платон 104
 Плетнев П. А. 159
 Подтекст 79, 84, 89–92, 174, 183,
 198, 219, 222, 225–227, 229, 230,
 232, 233, 249, 261, 268
 Приап 63, 65, 72, 87–89
 Псевдо-Лонгин 168
 Пушкин А. С.:
Андрей Шенье 76, 82, 228
Борис Годунов 9, 17–24, 26, 39,
 40, 43, 44, 48–51, 53–55, 57, 81,
 119–121, 124, 131, 153, 195, 215
Братья разбойники 192–196,
 198
Возражение на статью
Кюхельбекера в «Мнемозине» 142
Вадим 81
Вольность. Ода 158
К Н. Я. Плюсковой 172
Вот муза, резвая болтунья...
 11, 260, 262, 277, 278
Гавриилиада 11, 59, 66, 74, 85,
 86, 92, 188–192, 194–196, 198,
 241, 260–263, 266, 268, 269, 275,
 276
Городок 75
Граф Нулин 81
Дельвигу 192
Домик в Коломне 64, 86, 87,
 111, 124, 125, 127–129
Евгений Онегин 74, 81, 84, 86,
 111, 113, 116, 118, 137, 150, 196,
 197, 230, 233
Египетские ночи 167, 217, 235,
 246
Если жизнь тебя обманет... 155
Из Пиндемонти 208, 209, 212,
 214–225, 227, 230–232, 234, 242,
 243, 250, 256–259
К моей чернильнице 149
К Наталье 75
К Овидию 76, 148, 151, 157, 158
К сестре 75
К Чаадаеву 148, 194
К Языкову 149
Кавказский пленник 91, 146
Калмычке 81
Каменноостровский цикл 11,
 203–219, 221, 223–227, 230–233,
 235, 236, 238, 239, 243–246,
 248–259
Каменный гость 134
Капитанская дочка 136
Кинжал 191
Кипренскому 124
Когда за городом задумчив
я брожу... 208, 212, 214, 215,
 217–219, 225–232, 242, 251–253,
 255–259
Комедия о царе Борисе
и о Гришке Отрепьеве 23, 40,
 112
Леда 185–187, 190

- Мечтатель* 158
Мирская власть 208, 214, 217, 226, 232–234, 236, 237, 239, 242, 245, 247, 250, 256–259
Монастырь на Казбеке 206
Монах 75
Моцарт и Сальери 142
Муза 190
На К. Дембровского 111, 117
Напрасно я бегу к сионским высотам... 212, 247–249, 255
О вы, которые любили... 260
О поэтическом слоге 174, 229
О сколько нам открытий чудных... 143
Об обязанностях человека: Сочинение Сильвио Пеллико 238, 239
Ода его Сият. Дм. Ив. Хвостову 82
Опровержение на критики 68, 142
Осень 217
Отцы пустынники и жены непорочны... 208, 209, 211, 212, 214, 217, 226, 323, 233, 237, 238, 241, 242, 246–248, 250, 256–259
Пиковая дама 124, 128, 129, 133, 172, 197, 198
Платонизм 185–188, 190, 191, 194, 196
Погасло дневное светило... 148, 149, 151, 167
Подражание итальянскому 92, 98, 208, 211, 212, 214, 217, 226, 235, 243–250, 256–259
Послание цензору 61, 69
Поэт и толпа 150, 236
Поэт 112, 132, 143, 165, 217, 231, 242, 249
Поэту 81, 215, 236
Примите новую тетрадь... 260
Пророк 9, 77–100, 211, 212, 242, 246, 248, 255, 259, 270
Птичка 81
Разговор книгопродавца с поэтом 151, 152
Руслан и Людмила 109–111, 129, 130
Сказка о мертвой царевне и семи богатырях 130
Скупой рыцарь 196
Странник 212, 219, 221, 222, 233, 255
Тень Баркова 9, 58–65, 68–72, 74–78, 80–83, 85, 90, 92, 94–96, 98, 100
Тень Фонвизина 75
Храни меня, мой талисман... 86, 120, 121
Царь Никита и сорок его дочерей 58, 59, 64, 72, 80, 81
Цыганы 10, 70, 81–83, 131, 312, 143–147, 150, 151, 153, 155–168, 170
Что в имени тебе моем?.. 157
Я памятник себе воздвиг нерукотворный... 95, 208, 209, 211–216, 250, 253–256
*К*** (Я помню чудное мгновение...)* 86, 150, 160
Не дай мне Бог сойти с ума... 221, 222
Пушкина Н. Н. 159

- Радищев А. Н. 177, 224, 253
Расин Ж. 91
Религия 73, 189, 212, 219, 251, 252
Родзянко А. Г. 70
Романтизм 73, 105, 106, 135, 173,
176, 177, 180, 182, 185, 198
Романтики 18, 22, 73, 106, 138,
141, 147, 175–179, 181, 182, 198
Сатана 85, 86, 190, 191, 194, 195,
198, 246, 247, 259
Сидни Ф. 169
Симметрия 8, 21, 22, 34, 36, 40,
41, 43, 44, 48, 120, 127, 214, 215,
217, 225, 230, 233–235, 250, 255,
257, 272, 273
Сисмонди С. 225
Смирнова-Россет А. О. 99
Современник» 209, 224, 238, 239,
250
Сонет 65, 81, 153, 161, 226, 245,
272
Стендаль 108
Табу 62, 64, 75, 94, 114, 116, 171,
173, 181, 182, 184, 189, 191, 192,
198, 269, 275
Таинственность 79, 171–173,
175–180, 182–185, 189, 191, 197
Тайна 10, 22, 24, 28, 85, 98, 99, 127,
128, 143, 171–173, 175–199, 227,
252, 259, 265, 266, 269, 270,
274–276
Тарановский К. Ф. 173, 174, 198
Тепляков В. 250, 251
Трансгрессия 20, 189, 190–192,
195, 197, 261, 274, 275
Тьерри О. 22
Фауст 63, 64
Фердинанд I 239
Фома Кемпийский 74
Фуст И. 63
Хвостов Д. И. 71, 72, 82
Хитрово Е. М. 108
Хорей 155
Христианство 74, 107, 204–206,
218, 219, 237, 238, 240, 243, 254
Цензура 23, 61, 62, 65, 69, 74, 76,
99, 144, 148, 162, 182, 183, 192,
220
Цертелев Н. А. 180
Цикл 11, 21, 26, 203–219, 221,
223–227, 230–233, 235, 236, 238,
239, 242–246, 248–257
Цявловский М. А. 58, 59, 63, 64,
69–71, 78, 79, 81, 98, 99, 269
Шекспир У. 9, 17–20, 22, 23, 25–27,
29–31, 33, 36, 39–45, 48–51, 53,
57, 120, 131, 147, 169, 222, 229,
232
Шелли П. Б. 106
Шлегель А. 19, 20, 22
Эзоп 60, 111, 117
Эрот 113, 186, 188
Эротика 59, 60, 74
Ямб 86, 87, 120, 155, 174, 213, 216

Содержание

Предисловие	7
Слова благодарности	13
Раздел I. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ	
Глава 1. Двойственность как двигатель действия в исторических драмах Пушкина и Шекспира	17
Глава 2. Похабные слова, возвышенные мысли: поэтика непристойного у Пушкина	58
Раздел II. КЛЮЧИ К ПОНИМАНИЮ	
Глава 3. Убийственная магия зеркал: мифопоэтические размышления Пушкина о переходе границ и творческом порыве	103
Глава 4. Сквозь тусклое стекло: двойничество и поэтический автопортрет в «Цыганах» Пушкина	131
Глава 5. Табу и трансцендентность: роль тайны в мифопоэтике Пушкина	171
Раздел III. Поэтическая этика Пушкина	
Глава 6. Чрево вещание смерти в обход молчания: новый взгляд на Каменноостровский цикл	203
Глава 7. «Вот муза, резвая болтунья...»: поэтическая структура как окно в мир игрового этического «двоеречия»	260
Источники	280
Библиография	281
Предметно-именной указатель	298

Научное издание

Алисса Динегга Гиллеспи
ПОЭТИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ ПУШКИНА

Директор издательства *И. В. Немировский*
Заведующий редакцией *К. Ю. Тверьянович*

Ответственный редактор *И. Знаешева*
Дизайн *И. Граве*
Редактор *О. Бараиш*
Корректоры *С. Кошлакова, А. Нотик*
Верстка *Е. Падалки*

Подписано в печать 12.03.2021.
Формат издания 60 × 90 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 19.
Тираж 500 экз.

Academic Studies Press
1577 Beacon Street, Brookline, MA 02446 USA
<https://www.academicstudiespress.com>

ООО «Библиороссика».
190005, Санкт-Петербург, 7-я Красноармейская ул., д. 25а

Эксклюзивные дистрибьюторы:
ООО «Караван»
ООО «КНИЖНЫЙ КЛУБ 36.6»
<http://www.club366.ru>
Тел./факс: 8(495)9264544
email: club366@club366.ru

18+

*Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ*