

СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПАДНАЯ
РУСИСТИКА

Б. М. ГАСПАРОВ



ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК
ПУШКИНА

СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПАДНАЯ
РУСИСТИКА

В

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 27
Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien

Б. М. ГАСПАРОВ

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ПУШКИНА
КАК ФАКТ ИСТОРИИ РУССКОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

WIEN 1992

СОВРЕМЕННАЯ ЗАПАДНАЯ РУСИСТИКА

Б. М. ГАСПАРОВ

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ПУШКИНА
КАК ФАКТ ИСТОРИИ РУССКОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА



АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ



С.-ПЕТЕРБУРГ 1999

Редакционная коллегия серии
«Современная западная русистика»:
Б. Ф. Егоров (председатель),
Я. А. Гордин, А. В. Лавров, М. А. Турьян.

ISBN 5-7331-0148-2

© Gesellschaft zur Forderung slawistischer Studien (Wien), 1992

© Гуманитарное агентство "Академический проект", 1999

ПРЕДИСЛОВИЕ

Работа над этой книгой прошла несколько последовательных стадий, в ходе которых ее общая концепция существенно изменялась.

Первоначально я предполагал написать монографическое исследование, посвященное подробному анализу части поэтического мира Пушкина, связанной с эсхатологическими и мессианистическими темами и мотивами. Этот аспект занимал важное место в творчестве Пушкина на всем его протяжении — от отроческих стихов, посвященных победе над Наполеоном, до «Медного всадника» и многих лирических стихотворений последних лет. Наблюдение над развитием этих мотивов, их преемственностью и изменением должно было стать предметом исследования.

В ходе этой работы становилось все более очевидным, до какой степени мессианистические образы у Пушкина выросли из всего того литературного и общекультурного материала, который предлагала поэту современная ему эпоха.

Таким материалом послужили, прежде всего, героическая риторика и мессианистические образы, широко распространившиеся в год Отечественной войны. Во второй половине 1810-х годов эта риторическая система была унаследована новой сферой «военных действий», ход которых остро переживался современниками: борьбой вновь созданного Библейского общества за создание русского текста Священного Писания и борьбой «Арзамаса» против литературных и филологических «староверов». На рубеже 1820-х годов новая волна мессианистического пафоса связывается с радикальным идеологическим движением, вылившимся в деятельность тайных обществ. Наконец, резкий общественный перелом, обозначенный гибелью декабристов и началом царствования Николая I, открыл путь к поискам новой философии истории и основанного на ней национального самосознания. На смену «байроническому» образу романтического мессии, несущего на себе печать сакрально-демонической двойственности, пришел «гётеанский» образ романтического пророка — всеобъемлющего гения, занятого поиском универсального синтеза и способного объяснить скрытую сущность совершившейся катастрофы и ее смысл для исторической судьбы России.

На всем двадцатипятилетнем протяжении своей сознательной жизни и творческой деятельности Пушкин вбирал в себя этот материал во всех его изменениях и преемственности, во всем переплетении различных источников, во всей полифоничной разнородности голосов, принадлежавших различным поколениям и социальным группам, с их разными устремлениями, разным языком, разными идео-

логическими позициями и литературными вкусами. Пушкинский поэтический мир стал представляться мне в неразрывном сочетании и взаимодействии двух факторов: того общераспространенного, даже тривиального культурного материала, из которого этот мир строился и вырастал, и той преобразующей и синтезирующей творческой работы, которая превращала этот материал в качественно новое целое. В составе этого целого общеязыковой фонд образов, поэтических тем и выражений обретал новую смысловую глубину, новые валентности и потенции дальнейшего развития. В этом преобразенном виде данный материал возвращался в современную Пушкину культуру, чтобы дать начало «пушкинской традиции» в истории русской литературы, литературного языка и культурного самосознания.

Наблюдение за тем, как конкретно протекал этот процесс, как реализовался он в различных пушкинских текстах, образах, предложениях, позволило окончательно определить концепцию и предмет настоящего исследования. Его главным фокусом стало соотношение пушкинского творчества, как индивидуального и уникального феномена, с историей русского литературного языка и русской культуры. Я стремился показать, как пушкинская поэзия вырастает из общедоступного его современникам культурного материала, и в то же время — и именно в силу этого — вносит необратимые изменения в характер этого материала; как пушкинский творческий мир становится фактом истории русского литературного языка и истории русской культуры сразу в двух смыслах — и в качестве их продукта, и в качестве их источника.

Мысль о синтезирующем характере пушкинского поэтического слова, о способности его абсорбировать различные источники, прежде бывшие разобшенными и даже несовместимыми, и заставить их взаимодействовать между собой, образуя новое единство, издавна утвердилась в работах о Пушкине в качестве определяющей черты его творческого облика. Уже современники поэта определили это его свойство — в полном соответствии с языком романтической метафизики и эстетики 1830—1840-х годов — как «протеизм» пушкинского гения, как его всепроникающую способность к перевоплощениям в различные национальные, исторические, культурные ситуации. В 1930-е годы изучение данного феномена было поставлено на прочную филологическую основу в монументальных трудах В. В. Виноградова, посвященных стилю Пушкина (*Виноградов 1934; Виноградов 1941*). Сформулированные Виноградовым принципы смысловой поливалентности («намагниченности») пушкинского слова и его переклички с различными источниками и стилевыми регистрами получили в новое время конкретизацию и развитие в многочисленных работах, в которых была подвергнута детальному анализу многослойная фактура как пушкинского языка в целом¹, так и отдельных его произведений². Гигантская работа была проделана в области изучения русских и иностранных

источников пушкинской поэтической фразеологии. Пионерская работа В. Ф. Ходасевича открыла путь к изучению автореминисценций — выражений, переходящих из одного произведения Пушкина в другие, нередко отстоящие от первого на очень большом временном расстоянии (*Ходасевич 1924*). Важной частью этой работы стало изучение «домашней семантики» пушкинских текстов: намеков и аллюзий, отсылавших к житейским и литературным обстоятельствам, известным только внутри тесного дружеского и творческого круга и потому понятных только для «посвященных» — членов этого круга; поставленная Ю. Н. Тыняновым, данная проблема стала предметом самого пристального внимания со стороны пушкинистов в последнее время³.

Преобладающей чертой этого рода работ следует признать их панхронический характер. В центре внимания исследователя находятся единичные или множественные сопоставления, аналогии, параллели; в силу этого он оказывается более склонен к «сопряжению» различных этапов и слоев пушкинского поэтического языка, к показу их полифонического взаимодействия, чем к выстраиванию их в расчлененной исторической последовательности⁴. Констатируя наличие того или иного источника в языке Пушкина, исследователи обычно не ставят вопрос о том, как развиваются функции этого источника и взаимоотношения его с другими компонентами пушкинского поэтического языка на протяжении длительного времени, в ходе личностной и творческой эволюции поэта.

Например, героико-патриотическая риторика 1812 года непосредственно отразилась в отроческих стихах Пушкина, посвященных этой теме; впоследствии ее следы проявились и в гражданских стихах Пушкина конца 1810-х годов, и в стихах 1820-х годов о Наполеоне, и в произведениях 1830-х годов, посвященных историческим судьбам России («Бородинская годовщина», «Медный всадник», «19 октября 1836»). Однако простая констатация этого факта еще не раскрывает судьбу данного языкового и образного материала в творчестве Пушкина. Необходимо показать, как менялось значение и смысловые валентности этого материала в связи с появлением в пушкинском творческом мире других образных и стилистических компонентов, вступавших с этим материалом во взаимодействие; в частности, как изменялся смысловой потенциал мессианистических образов в связи с появлением у Пушкина темы поэта-пророка, или темы стихийного бедствия как проявления «воли Провидения», со всеми стилистическими обертонами, которые данные темы несли в себе: переключкой с Библией, использованием образов Апокалипсиса, дантовскими реминисценциями, и т.д. Картины, восходящие к риторическому опыту 1812 года, включались в различные системы образов — своего рода мифопоэтические «сюжеты», которые поэт создавал на всем протяжении своего творчества, сплавливая различные источники и свой развивающийся опыт. По мере того как эти сюжеты возникали, трансформи-

ровались и сменяли друг друга, менялся смысл и функции того материала, который поэт заимствовал из культурной среды.

То же может быть сказано о традициях «легкой» поэзии, проникнутой духом стилизованной античности, — традиции Э. Парни—К. Н. Батюшкова. Увоенная Пушкиным еще в лицейские годы, эта струя его творчества в дальнейшем претерпевала сложные трансформации, взаимодействуя с его последующим творческим опытом: «встречей с тенью Овидия» в Бессарабии, приобщением к пестро-экзотическому миру Кишинева, проникновенным отзывом на судьбу и поэзию Андре Шенье, новым живым интересом к античности, возбужденным переводами Гнедича и Жуковского. Стандартные образы, заимствованные из традиции анакреонтической лирики, становятся «персонажами» различных мифопоэтических сюжетов, складывающихся в ходе личностной и творческой эволюции Пушкина; тем самым, эти образы получают все новые значения и смысловые связи.

Абсорбирующая и синтезирующая работа, проделанная Пушкиным, отнюдь не носила характера одномоментного творческого акта. Она имела свои конкретные линии развития, характер которых определялся появлением все новых впечатлений, новых творческих импульсов, и взаимодействием этих новых элементов с прежде усвоенными — взаимодействием, протекавшим под знаком преемственного единства всей пушкинской творческой биографии. Показать некоторые из таких линий в их становлении и развитии, воплотить идею о синтезирующем характере пушкинского поэтического слова в конкретные «сюжеты», по которым разворачивался его творческий мир, — такова одна из конкретных проблем, на решение которых направлена предлагаемая книга.

Другая, столь же широко разработанная линия пушкинских исследований связана с анализом закономерностей исторической эволюции, проделанной как самим поэтом в его творческом развитии, так и всей русской культурой его времени. В этом случае внимание исследователей сосредоточивается на закономерных сменах различных стадий пушкинского творчества и различных этапов в развитии литературного языка, литературы и идеологии. Исторический процесс рассматривается в качестве последовательного ряда различных эпох, более или менее отчетливо отделенных друг от друга и сменяющих одна другую: таких, как «классицизм», «предромантизм» (и/или «сентиментализм»), «романтизм», и наконец, «реализм». Соответственно, творческая эволюция Пушкина прослеживается от ученической стадии лицейских лет, прошедшей под знаком карамзинской школы, через романтизм первой половины 1820-х гг. — к развитию реалистического стиля во второй половине 1820-х годов и его расширению и углублению в 1830-е годы.

Исследования, основывающиеся на принципе историзма, группируются вокруг двух важнейших альтернативных концепций истори-

ческой эволюции. Первая из них ведет начало от позитивистской теории прогресса, доминировавшей в историко-культурном мышлении XIX столетия. В рамках этой концепции, исторический процесс предстает в виде линейной последовательности сменяющих друг друга фаз, каждая из которых означает продвижение по пути к некоей идеальной цели. Применительно к Пушкину, такой подход был развернут уже в знаменитых статьях о нем В. Г. Белинского (*Белинский 1843—1846*), в которых вся «допушкинская» история русской литературы нового времени, от Ломоносова до Батюшкова и Жуковского включительно, была представлена как последовательное движение, подготовившее появление Пушкина. В новое время такой подход получил выражение в концепции Г. А. Гуковского, рассматривавшего историю литературы как тотальный процесс движения к реализму — процесс, проходящий через ряд необходимых стадий. В рамках этой концепции, исторической ролью Пушкина признается достижение им — впервые на русской почве — реалистического стиля, к которому он пришел, выйдя из лона сентиментализма и пройдя через влияние романтиков (*Гуковский 1941; Гуковский 1957; Гуковский 1965*). Многочисленные более частные проявления такого подхода можно видеть в работах, рассматривающих различные аспекты «движения Пушкина к реализму» в его зрелых поэтических произведениях и прозе⁵.

Другая историческая модель возникла в рамках антипозитивистского движения начала этого века; она получила развернутое воплощение в работах старших представителей Формальной школы, посвященных проблемам литературной эволюции. В рамках этой модели, исторический процесс предстал как чередование контрастных, «диалектически» противоположных друг другу состояний, сменяющихся в результате резких сломов-переворотов. Конкретизацией этого общего принципа явилась картина литературного процесса как борьбы двух полярных стилистических принципов — «архаистического» и «новаторского», нарисованная Ю. Н. Тыняновым (*Тынянов 1929*). В настоящее время такой подход получил развитие в рамках семиотики культуры, в виде таких концептов, как «дуальные модели» (*Лотман, Успенский 1977*), культурная «диглоссия» (*Успенский 1982*), «динамическая модель» культуры (*Лотман 1978*), представляющих бытие и развитие культуры в виде борьбы двух полярных тенденций. В работах этого направления, посвященных истории литературы и литературного языка предпушкинского и пушкинского времени, нарисована широкая историческая картина смен полярных состояний, зерно которой заключалось уже в концепции «архаистов» и «новаторов» Тынянова (*Лотман, Успенский 1984; Uspenskij 1984; Успенский 1985*).

При всем различии между «эволюционной» и «диалектической» исторической концепцией, их общей чертой является представление о детерминированном характере историко-культурного процесса. В обоих случаях, творчество Пушкина и его эпоха предстают в виде

телеологического феномена, который целеустремленно движется в определенном направлении — будь то однонаправленная линия «прогресса», или зигзаги диалектической «спирали». При таком взгляде отходит на задний план смешанный, хаотически многоголосный (отнюдь не только дуальный!), амальгамный характер, присущий каждому культурному феномену и каждой культурной эпохе, — та «гетероглоссия», о которой писал М. М. Бахтин, противопоставляя это понятие телеологическому историзму Формальной школы (*Бахтин 1975; Медведев 1928*).

Таким образом, исследователь, ставящий перед собой задачу рассмотреть творческую личность Пушкина в отношении к его эпохе, оказывается перед дилеммой, связанной с необходимостью примирить два противоположно направленных и на первый взгляд взаимно исключающих аспекта проблемы: с одной стороны, потребность исторически осмыслить и упорядочить предмет исследования, с другой — стремление показать всю полифоническую сложность его фактуры, существующую поверх любых исторических схем. Однако примирение этого внутреннего противоречия в нашем отношении к объекту представляется возможным, по крайней мере в принципе. Ведь гетероглоссия не означает только разнородность и не исключает единства объекта и наличия общих закономерностей его развития. Элементы, разнородные по своему содержанию и направленности, происходящие из различных источников и различных исторических эпох, не просто сопresentуют в общественном или индивидуальном культурном сознании; они вступают в устойчивые сочетания друг с другом, образуют новые конгломераты, складываются и перекладываются во все новые культурные «узоры», отличающиеся калейдоскопическим разнообразием, — но и калейдоскопическим единством.

Различные узоры, складывающиеся из бесконечного движения частиц культурной амальгамы, все время движутся, перетекают друг в друга. Отдельные элементы, включаемые в этот процесс, получают свою роль в составе этих смысловых фигур; независимо от своего первоначального значения и происхождения, эти элементы становятся *лейтмотивами* развития творческой личности, смысл которых определяется «лейтмотивной логикой» их переплетения друг с другом в составе развертывающейся культурной «партитуры». В исторической проекции данный процесс предстает в виде извилистых, переплетающихся линий, по которым движется и культура в целом, и творческое развитие индивидуума. Такие линии образуют скорее образные конфигурации, развивающиеся по законам ассоциативного сцепления, чем схемы детерминированного исторического процесса.

Концепция настоящей книги (концепция скорее «идеальная», едва ли осуществимая в полной мере в реальном воплощении) складывалась на пересечении описанных выше факторов — факторов одновременно противоречащих друг другу и предполагающих друг друга, не-

совместимых и в то же время друг без друга не существующих. Я стремился показать синтезирующий, всеохватывающий характер пушкинского поэтического мира, но представить этот синтез в динамике, в непрерывном становлении и движении; показать принципиальную разнородность исследуемого феномена, принципиальное отсутствие в нем монолитности и какой-либо прямой логической последовательности — не теряя из виду единство творческой мысли, которая сохраняется и перевоплощается в процессе усвоения всего используемого материала; наконец, показать внутреннюю логику этого процесса, и в то же время сохранить его «личностный», нерасчлененный и идиосинкретичный характер — показать, как целенаправленное и исторически осмысленное развитие строится из ассоциативных сцеплений идей, слов и образов.

Все сказанное здесь может быть отнесено к исследованию любого культурного феномена достаточной степени сложности и исторической значимости. Однако применительно к Пушкину эта задача имеет еще один, специфический, аспект, связанный с той исключительной ролью, которую Пушкин получил в русской культурной традиции. Это обстоятельство выдвигает вопрос о том, какие свойства, присущие именно пушкинскому творческому миру, заключали в себе возможность такой его рецепции современниками и последующими поколениями? В частности, имеется ли в том, как Пушкин работал с материалом, входившим в культурный арсенал его эпохи, что-либо специфическое и уникальное по сравнению с его предшественниками и современниками, с которыми он вел словесную и образную переключку? Для многих современников Пушкина были характерны названные выше приемы построения поэтического языка. Такие поэты как Батюшков и Жуковский ориентировались на различные литературные источники и широко использовали в своем творчестве прием межтекстуальных «рефренов» — автореминисценций. Что касается «домашних», внутрикружковых переключек и аллюзий, то они были характерны для поэтики всего арзамасского и послеарзамасского круга; не говоря уже о Вяземском, Дельвиге, Баратынском, в поэтическом полилоге этого круга в 1820-е годы принимали самое активное участие такие авторы, как В. И. Туманский, П. А. Плетнев, Н. М. Коншин (близкий друг Баратынского), А. Д. Илличевский (сокурсник Пушкина и Дельвига по Лицею) и многие другие. Постановка вопроса об особенностях пушкинской «партии» в многоголосной поэтической переключке «Золотого века» является необходимым аспектом исследования, посвященного описанию роли Пушкина в истории русской культуры и литературного языка.

Для постановки описанных здесь общих исследовательских задач эсхатологические и мессианистические образы в творчестве Пушкина послужили благодарным материалом. Их связь с традициями как классицистической, так и романтической поэтики⁶, их тесная пере-

плетенность с историческими событиями, которые получали в этих образах символическое отражение, их способность с успехом служить самым различным идеологическим и литературным партиям — все эти факторы делают эсхатологическую символику наглядной и в то же время сравнительно легко вычленимой частью поэтического мира Пушкина, в которой с большой полнотой отразились охарактеризованные выше общие его свойства. Вот почему конкретный материал, на котором строится анализ в данной книге, по-прежнему сосредоточен на мотивах апокалипсической битвы, явления мессии и постижения «тайной воли Провидения». Однако анализ этих мотивов оказался подчинен более общей исследовательской задаче, вынесенной в заглавие книги. Такая двойная стратегия исследования вызвала необходимость предпослать конкретному анализу языкового и литературного материала культурно-историческое «Введение». В нем рассматриваются те общие категории, в которых происходило взаимодействие пушкинского творческого феномена с его фоном и материалом — культурным языком конца XVII — первой трети XIX столетия. Этот обзор призван наметить общие контуры того, как изменялось соотношение индивидуальности и питающей ее среды на протяжении пушкинской эпохи, и как в ходе этого процесса постепенно складывался «пушкинский» феномен, в том его потенциальном значении, которое получило реализацию в последующем развитии русской культуры.

До настоящего времени не существует издания произведений Пушкина, на которое можно было бы полностью положиться в текстологическом отношении; во всех изданиях приходится сталкиваться с произвольными отступлениями от пушкинских индивидуальных написаний, затемняющими, а иногда и прямо искажающими смысл, стилистику и интонацию пушкинского поэтического слова. Наиболее консервативная передача пушкинского текста принята в «Большом академическом собрании» (*Пушкин 1937—1949, тт. I—XVI*). Во всех примерах из произведений Пушкина я в основном следовал этому изданию, внося лишь некоторые совершенно очевидные исправления (восстановление заглавной буквы в таких словах как Бог, Провидение, расшифровка некоторых «непечатных слов», и т.п.). Исключения составляют лишь единичные отсылки к другим изданиям, каждый раз оговариваемые в примечаниях. Текст писем Пушкина дополнительно сверялся по изданиям: *Переписка А. С. Пушкина*, т. 1—2, М., 1982, и А. С. Пушкин, *Письма*, т. 1—2, под ред. Б. Л. Модзалевского, т. 3, под ред. Л. Б. Модзалевского, М.;Л.: Academia, 1926—1935.

Во всех цитатах курсив принадлежит автору; места, выделяемые мной, отмечаются жирным шрифтом.

Огромным стимулом в этой работе для автора служила возможность обсуждать возникающие проблемы с коллегами. Я хочу особо поблагодарить моих коллег, прочитавших некоторые части рукописи и обсуждавших со мной эту работу на различных ее этапах: Сергея

Давыдова, Петера Енсена, Ларса Клеберга, Андрея Коджака, Барбару Лённквист, Хью Маклэйна, Ирину Паперно, Вильяма Тодда, Григория Фрейдина, Монику Френкель. Я многим обязан студентам Пушкинского семинара, который я вел в Беркли. Двое бывших студентов этого семинара, Эндрю Вахтел и Эрик Найман, работали над английским переводом некоторых разделов книги; их советы и замечания были мне чрезвычайно полезны в работе над текстом. Большую помощь в подготовке рукописи мне оказала Екатерина Гордис-Крылова. Я хочу также выразить мою благодарность Калифорнийскому Университету, Беркли, и в частности, фондам исследовательского Центра славянских и восточноевропейских языков (Center for Slavic and East European Studies, UC Berkeley) и Комиссии по гуманитарным исследованиям (Committee on Research in the Humanities), оказавшим мне финансовую поддержку в осуществлении этой работы.

ПУШКИН И ЕГО ЭПОХА В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

Глава I

ОБРАЗ ПУШКИНА В ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

В истории русской культуры последних полутора столетий исключительное положение, отводимое образу Пушкина и его поэзии в национальном пантеоне, стало одной из фундаментальных категорий, определяющих пути развития русской культурной традиции и культурного самосознания. Если в международной проекции русской культуры такие фигуры прошлого столетия, как Толстой и Достоевский, играют по меньшей мере столь же важную роль, как и Пушкин, то в национальном самосознании последнему принадлежит особое место¹. В этом своем качестве, образ Пушкина не только наделяется всеми соответствующими атрибутами (такими, как «величайший» поэт, «родоначальник» и «основоположник» новой литературы и литературного языка), но возводится в некий культурный абсолют, воспринимается как всеобъемлющее выражение русского духовного мира — своего рода энтелехия, присутствующая в сфере русской духовности во всех ее проявлениях и при всех поворотах ее исторической судьбы.

Формула Аполлона Григорьева: «Пушкин — это наше все», — произнесенная в 1862 году, выразительно суммирует эту черту культурного самосознания. В своей речи о Пушкине Достоевский зафиксировал и всеобъемлющий характер влияния Пушкина, и тот факт, что эта его роль далеко выходит за рамки собственно литературных достижений поэта: «Положительно можно сказать: не было бы Пушкина, не было бы и последовавших за ним талантов. По крайней мере, не проявились бы они в такой силе и с такой ясностью, несмотря даже на великие их дарования, в какой удалось им выразиться впоследствии, уже в наши дни. Но не в поэзии лишь одно дело, не в художественном лишь творчестве: не было бы Пушкина, не определились бы, может быть, с такою непоколебимою силой <...> наша вера в нашу русскую самостоятельность, наша сознательная уже теперь надежда на наши народные силы, а затем и вера в грядущее

самостоятельное назначение в семье европейских народов» (*Достоевский 1880*, стр. 145).

Открытие памятника Пушкину в Москве в 1880 году, на котором Достоевский произнес свою знаменитую речь, явилось наглядной манифестацией этого культурного феномена; это событие положило начало целому историческому ряду пушкинских юбилеев, каждый из которых по-своему отразил дух соответствующей эпохи: юбилеев 1899², 1921³, 1924, и наконец, «всемирных» пушкинских празднеств 1937 и 1949 годов.

Национальный культ Пушкина берет свое начало в самый момент гибели поэта, в непосредственной реакции русского общества на его смерть — реакции, сила которой удивила самих современников. Одним из ярких свидетельств той символической значимости, которую имел этот момент, является переписка семьи Карамзиных. Все письма женской части семьи обыкновенно писались по-французски; исключением, однако, является письмо Е. А. Карамзиной к сыну 30 января 1837 года. Написанное на другой день после смерти Пушкина, это письмо передает чувства, для выражения которых Екатерине Андреевне оказался необходим русский язык; Е. А. Карамзина пишет, причудливо смешивая фольклорно-эпическую интонацию с синтаксическими галлицизмами: «Милый Андрюша, пишу тебе с глазами, наполненными слез, а сердце и душа тоскою и горестью; закатилась звезда светлая, Россия потеряла Пушкина!» (*Пушкин в письмах Карамзиных*, стр. 166)⁴.

Именно в этот момент прозвучала (в некрологе В. Ф. Одоевского) формула: «солнце русской поэзии», — ставшая важным лейтмотивом образа Пушкина в сознании последующих поколений. (Отметим, в частности, ту важную роль, которую играет этот образ в стихотворениях Мандельштама и в его статье «Пушкин и Скрябин»). Параллелизм этого выражения с образом «закатившейся светлой звезды» в письме Е. А. Карамзиной свидетельствует о той спонтанности, с какой данный образ возник в сознании русского общества.

В 1840-е годы уже с полной определенностью проступили основные черты этого символического памятника, построение которого объединяло западников и славянофилов, радикалов и консерваторов-почвенников. Белинский, в характерной для него роли, «объяснил» русскому обществу значение произведений Пушкина как «энциклопедии русской жизни» и определил роль Пушкина как той исходной точки, с которой начинается история русской литературы и по отношению к которой все предыдущие явления должны рассматриваться как предыстория.

Еще при жизни Пушкин был увенчан титулом «Протея». Сам по себе этот образ, будучи формулой высшей похвалы, еще не заключал в себе чего-либо исключительного. Для романтической традиции 1820—1830-х годов протеизм символизировал всеобъемлющую и гармонич-

ную, «органическую» художественную гениальность — свойство, высшим воплощением которого в мировом пантеоне выступали Данте, Шекспир, Гете. На русской почве Пушкин унаследовал данный титул от Карамзина, который в свое время был им увенчан как за «гибкость» его слога, так и за разнообразие форм его творческой деятельности:

<...> И слог его, уступчивой и гибкой,
Живой Протей, все измененья брал.

(Вяземский, «Ты прав:
сожжем Карамзина гворенья», 1818)⁵

В 1832 году, шесть лет спустя после смерти Карамзина, Гнедич переадресовывает это имя Пушкину, интерпретируя его, в контексте литературной борьбы конца 1820-х годов, в том же смысле, как это сделал Вяземский по отношению к Карамзину: в качестве такого свойства гения, которое делает его мишенью для нападков со стороны ограниченных «педантов» и «невежд», неспособных понять его всепримлющую «гибкость» и непохожесть на других.

Пушкин, Протей
Гибким твоим языком и волшебством твоих песнопений!
Уши закрой от похвал и сравнений
Добрых друзей:
Пой, как поешь ты, родной соловей!
Байрона гений, иль Гете, Шекспира,
Гений их неба, их нравов, их стран —
Ты же, постигнувший таинство русского духа и мира,
Пой нам по-своему, русский баян!

(«А. С. Пушкину по прочтении
Сказки его о царе Салтане и проч.»)⁶

Однако то, что было в отношении Карамзина, а первоначально и в отношении самого Пушкина, категорией чисто эстетической оценки (используемой по большей части в целях литературной полемики), получило гораздо более широкий символический смысл в славянофильской концепции Пушкина, которая начинает разрабатываться уже в 1830-е годы. В рамках этой концепции протеизм Пушкина выводится из эстетических рамок, приобретая черты символа национального духа. Первый шаг в этом направлении сделал И. В. Киреевский еще в 1828 году, в своей программной статье «Нечто о характере поэзии Пушкина». Киреевский отмечает, в качестве центральной черты зрелого творчества Пушкина, — «<...> способность забываться в окружающих предметах и текущей минуте. Та же способность есть основание русского характера: она служит началом всех добродетелей и

недостатков русского народа» (*Киреевский 1828*, стр. 54).

Гоголь пошел еще дальше в этом направлении; в идеализированном образе Пушкина он воплотил утопию о «новом» русском человеке, появление которого даст возможность совершиться исторической миссии России: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в конечном его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» («Несколько слов о Пушкине», 1835)⁷

Образ Пушкина как воплощение абсолютного и всеобъемлющего синтеза остается и в дальнейшем одной из центральных тем в эссеистической литературе о нем. Особенно большую роль играл этот идеализированный мифологический образ в развитии неоромантических и утопических течений в литературе и идеологии, характерных для начала этого века. «Протеистическое» соучастие образа Пушкина в любом вновь возникающем культурном явлении, в качестве его идеальной проекции, становится одной из характерных черт культуры «Серебряного века»⁸. Раздающиеся время от времени скептические суждения по этому поводу скорее констатируют существующее положение дел, чем реально стремятся его изменить⁹.

Может показаться, что описываемый феномен не составляет непрерывной культурной традиции в истории последних полутора столетий, а возникает лишь в отдельные периоды, между которыми пролегают резкие разрывы, когда значительная часть русского общества исповедует по отношению к Пушкину пренебрежение и отрицание. Наиболее яркими примерами последнего могут служить демократическое движение 1850—1860-х годов, с одной стороны, и некоторые явления русского художественного авангарда 1910-х годов, а также культурного брожения первых послереволюционных лет, с другой. Примечательно, однако, что в эти эпохи резких социальных и эстетических сломов Пушкин неизменно оказывался заглавной фигурой, воплощавшей в себе черты старого, с которыми велась борьба, — первым и главным монументом, который должен был быть сброшен «с парохода современности». Для данных эпох Пушкин становился абсолютным негативным символом в такой же мере, в какой для смежных периодов он служил абсолютным позитивным символом. Характерно, что скептическое отношение к Пушкину часто облекалось в ту же категорию «протеизма», что и его образ культурного абсолюта, с той лишь разницей, что в этом случае всепроникающая пластичность служила знаком внутренней пустоты, отсутствия моральных принципов и «серьезного» содержания¹⁰.

При всей своей внешней противоположности, обе описанные фазы русской культуры, последовательно сменявшие друг друга, равно нуждались в Пушкине для своего самовыражения, равным образом строили это свое самовыражение по принципу диалога с Пушкиным, и таким образом вносили свой вклад в поддержание и развитие куль-

турного мифа. В своей речи на праздновании пушкинского юбилея 1921 г. Ходасевич нашел удачный образ, отражающий ту связь, которая существовала между доминантным образом Пушкина как «солнца русской поэзии» и негативными фазами развития пушкинского мифа: он называет писаревскую и футуристическую критику Пушкина периодами «затмения пушкинского солнца».

Когда речь идет о категориях столь крупного масштаба, вопрос об их фактическом обосновании, по всей видимости, становится несущественным. Ведь та роль в истории русской литературы, русского языка и русской культуры в целом, которой наделялась и наделяется фигура Пушкина, заведомо имеет идеальный и символический характер и не может полностью соответствовать фактам литературной жизни и истории литературного языка. От этого данная роль, однако, никоим образом не оказывается менее реальной. Категория духовного самосознания является реальностью данной культуры независимо от достоверности тех исторических фактов, на которых данная категория была основана. Претворяясь в творческой деятельности последующих поколений, она становится не только психологической, но и объективированной реальностью. Она отпечатывается в многочисленных и разнообразных продуктах национальной культуры, в процессе создания которых диалог с Пушкиным играл роль важнейшего творческого стимула (все равно — позитивного или негативного). Пушкин в своей идеальной роли оказывается «вечным спутником», который присутствует во всем культурном наследии, переходящем к последующим поколениям; без постоянной апелляции к Пушкину, для этих поколений делается невозможным полноценное восприятие всей культурной истории, лежащей между ними и Пушкиным. Образ Пушкина в исторической перспективе абсорбирует в себя «пушкинский» аспект творческого мира Гоголя и Белинского, Толстого и Достоевского, Мережковского и Вл. Соловьева, Пастернака и Мандельштама, Писарева и Маяковского, традицию юбилейной иконографии и традицию ее саркастического пародирования, слашавую помпезность официозного выражения «национальных чувств» и намеренно шокирующие по форме и тону декларации духовной независимости, ниспровергающие конвенциональный «памятник Пушкину». В этом отношении роль Пушкина в русской истории вполне соответствует идеальной роли Данте, Шекспира и Гете в истории других европейских народов.

И тем не менее, как ни абсолютен императив культурного мифа, он может и должен быть рассмотрен с историко-литературной и историко-лингвистической точки зрения. Предметом такого рассмотрения не является проверка или корректирование мифа с точки зрения исторических фактов, поскольку, в качестве символического концепта, миф заведомо имеет «переносное значение», заведомо является актом претворения и преобразования реальности. Однако предметом

изучения может стать вопрос о том, почему именно *эта* историческая реальность послужила основой для такого символического переосмысления; каковы были те конкретные эстетические, психологические, языковые черты данного феномена, в которых оказался заключен столь мощный творческий импульс для последующей культурной традиции? Символические роли «первого поэта» (или «первого писателя») своей эпохи, «родоначальника», «всеобъемлющего гения» существовали в русской традиции и до Пушкина, и после него; но какие черты, присущие именно пушкинскому творческому миру, позволили претворить данные символы, применительно к Пушкину, в культурный абсолют, — такова сущность проблемы, которая представляет равный интерес как для изучения пушкинского творчества, так и для анализа более общих механизмов, действовавших в истории русской культуры.

Первая четверть XIX века была временем, когда включение России в общеевропейские процессы литературы и литературной жизни стало совершившимся фактом. В течение предыдущих ста лет Россия шла по следам европейской культуры нового времени, ориентируясь на образцы, появление которых в оригинале было отделено от времени перенесения их на русскую почву несколькими десятилетиями. Именно в начале XIX века этот временной интервал начинает стремительно сокращаться, и к 1830-м годам, по-видимому, полностью исчезает. В этот период в культурной памяти одного поколения почти симультанно отложились различные явления, которые в европейской культурной истории отделялись друг от друга многими десятилетиями, — от культурной традиции Просвещения, сентиментализма и литературных салонов до героического неоклассицизма эпохи Французской революции и новейших романтических веяний. Из этой амальгамы выросли уникальные черты словесной культуры «Золотого века»; сочетание романтического культа творческой индивидуальности с герметизмом и игровым настроением салона; романтической интенсивности и ораторского размаха в построении поэтических символов — с повышенной чувствительностью к тончайшим нюансам смысла, возникающим в ходе эзотерической словесной игры в замкнутом кругу; биографической и психологической конкретности литературного переживания — и ощущения космической значимости совершающихся исторических и литературных событий. Эти свойства эпохи, с наибольшей полнотой воплотившиеся в творческой личности Пушкина, позволили ей сыграть неповторимую роль в качественном преобразовании всего строя русской литературной традиции и питающего ее языка.

С этого времени русская литература становится органической составной частью европейского литературного процесса. Те общие явления, которые она разделяет с другими европейскими литературами, оказываются закономерным следствием параллельного развития, а не результатом перенесения на русскую почву феноменов, уже сфор-

мировавшихся на Западе. С другой стороны, оригинальные черты русской литературы также становятся закономерным следствием ее собственного развития в общеевропейском контексте, а не результатом транспозиции заимствованных форм, возникающей как следствие переноса заимствуемого явления в иное культурное пространство и иную историческую эпоху. Парадоксальным, но вполне логичным образом, именно вхождение русской литературы в семью европейских литератур в качестве полноправного ее члена послужило тем фоном, который позволил более осмысленно поставить вопрос о своеобразии России и несходстве ее с другими европейскими народами. Именно в описываемый исторический момент русское патриотическое самосознание претворяется в почвенническую философию, которая отныне становится одним из важнейших творческих импульсов в развитии русской культуры.

Гоголь был первым русским писателем мирового масштаба, творчество которого протекало уже в этих новых условиях; но Пушкин оказался той фигурой, в которой с наибольшей полнотой и мощью воплотился сам акт слияния русской литературы (и культуры в целом) с европейским миром. В этой его миссии соединились в уникальной комбинации как некоторые характерные черты творческой личности Пушкина, так и особенности того времени, в которое происходило его личностное и творческое развитие.

РУССКАЯ КУЛЬТУРА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН ТВОРЧЕСТВА ПУШКИНА.

1. Классицизм и сентиментализм: различие русской и западноевропейской исторической перспективы

Русский классицизм второй половины XVIII века ориентировался, в качестве образцов, на имена, формы и ценностную иерархию, принадлежавшие, в основном, французской литературе XVII — начала XIX века, то есть эпохе, отделенной почти столетним промежутком. Неудивительно, что процесс перенесения классицизма на русскую почву приобретал смешанный характер, осложняясь воздействием других факторов. Важнейшим из них было то интерферирующее влияние, которое русская литература этого времени испытывала со стороны поэтики барокко. Вследствие этого русский классицизм, и в частности, творчески наиболее продуктивный его жанр — высокая ода, оказался своего рода гибридом двух таких несходных, во многом полярных явлений, как французский классицизм и немецкое и польское барокко¹.

Традиция оды времен Елизаветы и Екатерины симультанно вбирала в себя две противоречивые тенденции: с одной стороны, регламентацию и строгую иерархию языковых и образных средств, четкую формальную структуру, стандартный античный пантеон поэтической мифологии, — все типичные черты высоких жанров классицизма; с другой стороны, барочную напряженность стиля, нагромождение образов, их гиперболизм и символическую перенасыщенность. В ломоносовской и державинской оде пафос «пиитического восторга» далеко выходил из рамок, которые отвечали бы классицистическим нормам высокого стиля; своей стремительностью этот поток образов ломал преграды рациональной логики, разрушал барьеры, поставленные разумом и обычаем между «далековатыми» понятиями². Это уникальное в своей противоречивости сочетание породило такое явление высокой художественной ценности и оригинальности, как поэзия Державина. Однако значение эпохи русского классицизма заключалось не только в этом вершинном ее достижении. От этого времени и его поэтики, вторичной по своему происхождению, но оригинальной по достигнутым конечным результатам, идет традиция «высокого косноязычья» (Гумилев); традиция поэтического и публицистического стиля, пренебрегающего чистотой и ясностью выражения ради достижения крупномасштабного ораторского эффекта. И после того как эпоха классицизма отошла в прошлое, этот способ выражения на многие десятилетия — по крайней мере до 1830-х годов —

сохранял свою заразительную силу, вызывал живой отклик у последующих поколений, будил сильные и живые эмоции — как положительные, так и отрицательные.

Однако в то время, как в России совершалось становление и развитие этого своеобразного «барочного» классицизма, в европейском искусстве происходили совершенно иные явления. Хотя классицистическая традиция во Франции продолжала свою жизнь и в XVIII веке (в особенности, в театре), доминирующими художественными явлениями в Европе во второй и третьей четверти XVIII века оказались иные, резко отличные от классицизма явления: рококо и салонные формы искусства, английский сентиментализм, эстетика «Sturm und Drang», литературные эксперименты Руссо и энциклопедистов. Все эти новые течения, каждое в своем роде, далеко раздвинули жанровые, стилистические и структурные рамки, установившиеся в эпоху господства классицистической эстетики.

При всем разнообразии названных выше явлений, у них имелись некоторые общие типологические черты, проходящие через всю европейскую культуру середины XVIII века в качестве ее наиболее характерных, отличительных признаков. На смену универсальным нормам классицизма, понимавшимся как императив разумного и прекрасного, приходит индивидуальная авторская рефлексия и культивирование свободных художественных форм. Новая эпоха отказалась от установки на «высокое» и «грандиозное» — или, по крайней мере, от того, как данные категории понимались предшествующей художественной эпохой. На смену грандиозности и гиперболичности, которые в равной мере, хотя и по-разному, были присущи барокко и классицизму, приходит установка на скромное изящество и смягченную иронией «чувствительность». Салон, уединенный кабинет и условная «хижина» заменяют собой вселенский оркестр барочной музыки и архитектуры и вселенскую драму классицизма, на подмостках которой вечные коллизии разыгрывались между принадлежащими вечности героями. Вполне естественно также, что приметой времени оказались смелые и разнообразные эксперименты, направленные на построение новых художественных форм, выработку новых стилей и новых интонаций повествования.

Светский салон становится культурным концептом, который более или менее явным образом притягивает к себе все эстетические направления 1720—1780-х годов. Условно-декоративный культ природы; изящная простота и «малые формы» как главные категории происходящего социального спектакля; высокий культурный престиж легкой, ироничной и непринужденно-текучей беседы, — все эти типичные черты салона повлияли не только на искусство рококо и сентиментализма (где это влияние очевидно), но в не меньшей степени — на литературный стиль Вольтера, Руссо и энциклопедистов. По своему чисто понятийному содержанию идеология деятелей эпохи Про-

свещения во многом продолжала традиции «картезианского века»; такие ее черты, как рационализм, панхроническая универсальность мышления, социальный и этический утопизм, культ естественных наук, были, конечно, весьма далеки от категорий салонного поведения. Однако эти идеологические черты облекались в литературную форму изящного, легкого, остроумного повествования, чуждого претенциозной громоздкости и внешнего пафоса, свободно текущего по законам светской беседы и нередко доходящего даже до некоторого цинизма в своей иронической парадоксальности. Эти собственно литературные, стилистические черты деятельности Просветителей полностью соответствовали «салонному духу» эпохи.

Таким образом, русский классицизм складывается, обретает самостоятельную жизнь и творческую энергию в то самое время, когда в европейском искусстве возобладали иные творческие установки и иная иерархия ценностей, строившиеся на прямом противопоставлении эстетике классицизма. Хотя начальные попытки культивировать «галантный» стиль на русской почве предпринимались уже в 1730-е годы (здесь следует прежде всего вспомнить первый период творчества Третьяковского и его перевод «Езды в Остров Любви» П. Тальмана), в то время они не получили широкого распространения. Ортодоксальный классицизм (Сумароков), и в особенности смешанная барочно-классицистическая линия (Ломоносов) явно возобладали³, и сам Третьяковский во втором периоде своей деятельности совершил поворот к высоким жанрам и церковнославянской стилистике⁴.

Лишь в последнее десятилетие XVIII века до России доходят веяния, определявшие климат европейской культурной жизни в течение предшествующего полувека. Этот новый этап в развитии русской литературы связан с именем Карамзина и его школы. Атмосфера салона, культ изящной чувствительности, боязнь и осмеивание всего грандиозно-помпезного как знака дурного вкуса, экспериментальный характер повествовательных форм и повествовательной фактуры, — все это внезапно обрело жизнь на почве, которая только что начала давать органические всходы предшествующего культурного посева.

Между тем, в Европе в это же время (после 1789 года) события приняли совершенно иной оборот. Французская революция ознаменовала наступление краткой, но весьма активной культурной эпохи, которая принесла с собой возрождение многих художественных форм и эстетических установок классицизма.

Следует подчеркнуть, что хотя отдельные произведения, соответствующие классицистическому канону, появлялись во французской литературе в течение всего XVIII столетия, классицизм как доминанта всей культурной жизни ушел здесь в прошлое вместе с эпохой Людовика XIV. Поэтому тот факт, что классицизм вновь выступил в доминирующей культурной роли в годы Республики и Империи, нельзя рассматривать как простое продолжение традиции. На фоне художе-

ственной атмосферы, господствовавшей в середине XVIII века, классицизм Французской революции был *новой* волной, во многом противоположной эстетическому духу предшествующей эпохи. Эта противоположность вполне очевидна в отношении салонной культуры дореволюционного времени; но и такие ведущие литературные и интеллектуальные фигуры середины XVIII века, как Вольтер, Руссо, Монтескье, Дидро, при всей очевидности их идеологического влияния на дух Французской революции, с точки зрения собственно *литературной формы* — жанра, стиля, интонации повествования — были весьма далеки от героического искусства «революционного классицизма», с его ораторским и театральным пафосом.

Это различие между собственно классицизмом как феноменом XVII — начала XVIII столетия, и новым возвращением классицистических ценностей важно иметь в виду при анализе культурных процессов, происходивших в России на рубеже XIX века. В дальнейшем изложении мы будем последовательно различать классицизм века Буало и *неоклассицизм* новой эпохи, непосредственно предшествовавшей наступлению романтизма.

Романтическая критика — в частности, критика пушкинской эпохи — именовала иногда «неоклассицизмом» (или «новым», или «псевдоклассицизмом») все явления классицистического искусства, с целью подчеркнуть их вторичный, «ложно-подражательный» характер по отношению к собственно классическому искусству античности. Мы будем, однако, пользоваться данным термином в указанном выше значении, которое он приобрел в эстетике XX века: для обозначения вторичного возрождения классицизма на рубеже XIX столетия.

В искусстве неоклассицизма — трагедии и опере, одах, гимнах, произведениях ораторского искусства, в живописи, скульптуре и архитектуре — героика, монументальность, установка на высокое и грандиозное вновь обрели актуальность в качестве этического и эстетического идеала. Важной чертой неоклассицистической эстетики была ее *архаистическая направленность*. Она проявлялась в возрождении античного пантеона (с насмешкой отброшенного либо стилистически преобразованного предшествующей эпохой) и в насыщении образной системы римскими республиканскими (а в эпоху Наполеона — и имперскими) символами. Архаически статичные, эти образы намеренно удалялись от живой «естественности», бывшей идеалом эпохи сентиментализма. Чувствительность и ироничность, царившие в предшествующий культурный период, начинают восприниматься как знаки изнеженности и «жеманства» предреволюционной эпохи.

Героико-декламационная природа неоклассицизма во многом предвосхищала героическую струю в романтическом движении 1820—1830-х годов; от поэзии, театра, живописи времен Французской революции — от Лаблена, М. Ж. Шенье, Мегюля, Керубини, Давида — протянулись нити к творчеству Гюго, Барбье, Берлиоза, Мейербера, Делак-

руа. Неоклассицистический дух, с его энергией и мессианистическим пафосом, был романтикам отнюдь не чужд. При этом, однако, их самосознание строилось на резкой полемике против классицизма. Вновь нарождавшееся романтическое направление использовало, в качестве орудия своей эмансипации, собирательный образ «псевдо-классицизма», в котором терялось различие между «старым» и «новым» классицизмом. В основном, этот идеальный негативный образ заключал в себе черты, которые были типичны для художественных явлений сравнительно отдаленного прошлого, — прошлого, с которым, казалось бы, не было необходимости так остро полемизировать. Однако направлялся этот образ, в качестве полемического оружия, против новых «классиков» только что минувшей эпохи. К этой особенности в соотношении классицистического, неоклассицистического и романтического искусства нам еще предстоит вернуться в связи с вопросом об архаистических истоках русского романтизма 1820-х годов.

Итак, русский сентиментализм, в качестве новейшего продукта русского культурного развития в 1790-е годы, оказался в противоречии с актуальными процессами, происходившими на западе Европы, подобно тому как полувеком ранее это произошло с русским классицизмом. Однако временное расстояние, разделявшее фазы русского и западноевропейского литературного развития, было на этот раз значительно меньшим, и культурные связи России с Европой были шире и интенсивнее, чем в середине XVIII века; поэтому данное противоречие заключало в себе потенциал острого культурного конфликта.

2. К вопросу о «старом» и «новом» в литературной полемике 1800-х годов

В первые годы после того как сентиментализм появился на русской сцене, конфликт его с классицизмом еще не имел того идеологического характера, какой он приобрел впоследствии. И нападки сентименталистов на шаблонность и канцелярскую неуклюжесть массового одописания, и насмешки их противников над галлицизмами и манерностью новой школы не выходили из рамок текущей литературной полемики. В сущности, эта взаимная пикировка продолжала популярную в русской литературе XVIII века традицию насмешек над крайностями «приказного языка», с одной стороны, и манерной речи «петиметров», с другой.

Ситуация изменилась с появлением в 1803 году трактата А. С. Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка», за которым вскоре последовала целая серия полемических сочинений того же автора и его последователей. Это сочинение придало литературной борьбе двух партий новый характер. Расхождения в эстетических и стилистических вкусах приобрели более общее идеологическое значение; традиционный обмен журнальными «критиками» получил

мифологизированное осмысление в качестве битвы полярных сил, в которой должна была решиться судьба русского языка, русской культуры, а в конечном счете — историческое будущее России.

С. Т. Аксаков в своих воспоминаниях о Шишкове живо передает полемическую атмосферу, возникшую в связи с выходом в свет «Рассуждения». Аксаков пишет свои воспоминания спустя несколько десятилетий, чем объясняется тон мягкой иронии, которым он повествует о впечатлениях своей юности; однако за иронической позицией мемуариста проглядывает тот мессианистический ореол, в котором выступила полемика архаистов и новаторов на культурной сцене 1800-х годов: «Петр Андреевич Кикин был одним из самых горячих и резких тогдашних славянофилов; он сделался таким вдруг, по выходе книги Шишкова: «Рассуждение о старом и новом слоге». До того времени он считался блестящим остряком, французолюбцем и светским модным человеком, как он сам рассказывал мне и Казначееву. Книга Шишкова образумила и обратила его, и он написал на ней: «*Mon Evangeli*». <...> В свете называли Кикина новообращенным, новокрещенным, ренегатом» (Аксаков 1856, стр. 276).

Языковая и историко-литературная проблематика, составившая содержание полемики между старшими «архаистами» и «новаторами» в 1800-е годы, сама по себе хорошо изучена⁵. Однако некоторые аспекты этой полемики все еще остаются недостаточно проясненными и заслуживают специального рассмотрения. Следует в полной мере учесть, помимо идеологического и эстетического содержания аргументов каждой из сторон, ту жанровую и стилистическую форму, ту *интонацию*, в которую это содержание облекалось. Как мы уже видели на примере неоклассицизма в его отношении к искусству середины XVIII века, эти два аспекта литературной традиции могут не совпадать на разных этапах литературного движения. Идеологическая и эстетическая преемственность может сопровождаться резкой сменой тона при переходе от одного поколения к другому; в этом случае сходное содержание, будучи транслировано в другой психологический, жанровый и стилистический модус, может оказаться преобразованным до такой степени, что идеологическая связь делается незаметной в глазах современников. И напротив, полемическое утверждение каких-либо новых идеологических ценностей может питаться стилистическим и риторическим материалом, заимствованным у предшественников. Этот смешанный характер культурной амальгамы, неоднородность сливающихся в одном потоке идеологических, социальных и жанрово-стилистических слоев и традиций будет иметь для нас большое значение при рассмотрении различных исторических фаз, через которые проходила полемика архаистов и новаторов.

Другой важнейший фактор, придававший специфическую окраску всем явлениям данной эпохи, состоял в том, что к этому моменту русское литературное развитие все еще не совпадало по фазе с евро-

пейскими процессами. Это обстоятельство осложняло соотношение «старого» и «нового», «ретроградного» и «прогрессивного» на русской почве, придавало этому соотношению двойственный и даже парадоксальный характер. То, что являлось «новым» в одном хронологическом измерении, оказывалось «старым» и отжившим в другом; и напротив, то, что в одной перспективе выступало как консервативная охрана «старины», в другой оказывалось новейшим и радикальным течением, возрождавшим ценности, которые были забыты в предшествующую эпоху.

Чтобы в полной мере осознать этот более общий культурно-исторический подтекст борьбы архаистов и новаторов, и вместе с тем масштабы того воздействия, которое эта борьба оказала на дальнейшее развитие русской культуры, необходимо вернуться к аргументации Шишкова, рассмотрев ее с учетом отмеченных выше аспектов.

В истории русской филологической мысли трудно найти другое явление, образ которого в такой же степени подвергся бы аберрации в позднейшей исторической перспективе, как это случилось с филологическими взглядами Шишкова и его полемической аргументацией. На рубеже XIX века в культурной памяти еще существовала живая связь с традицией осмеяния «щегольского наречия»; Шишков и его читатели имели перед глазами живой карикатурный образ «петиметров» из сатирической литературы 1770—1790-х годов, и этот образ окрашивал их отношение к adeptам новой школы, в то время еще не оформившейся и довольно пестрой по составу. Но в перспективе последующего исторического развития аргументы Шишкова оказались отнесены к школе новаторов в том ее виде, в каком она определилась в 1810—1820-е годы, — к той школе, идеальным главой которой являлся Карамзин времен работы над «Историей государства Российского», лицо которой определялось такими авторами, как Батюшков, Жуковский, Вяземский, наконец, той школе, из которой вышел Пушкин. Эта перспектива придает усилиям Шишкова оттенок анахронистической безнадежности.

Данное впечатление еще более подкрепляется тем широко известным фактом, что суждения Шишкова об истории церковнославянского и русского языка не выдерживали сколько-нибудь серьезной филологической критики. Они едва ли могли быть иными на рубеже века, когда историческая лингвистика вообще, а славистика в частности, практически еще не существовала⁶. Но немедленно вслед за этим наступила эпоха бурного развития исторического языкознания. В 1820 году вышла книга А. Х. Востокова «Рассуждение о церковнославянском и русском языке», поставившая вопрос о соотношении русского и «славянского» языка на почву сравнительно-исторического языкознания. В 1830-е годы получила широкий резонанс знаменитая публичная лекция И. И. Срезневского «Мысли об истории русского языка», нарисовавшая широкую перспективу исторического разви-

тия русского языка в семье родственных славянских языков. Выросло новое поколение славистов, в полной мере владевших достижениями исторической филологии, — К. Ф. Калайдович, М. А. Максимович, Ф. И. Буслаев. На этом фоне, уже для младших современников Шишкова, смотревших ретроспективно на его труды из 1830—1840-х годов, его языковые идеи не могли не представляться полнейшей путаницей, не соответствующей никакой исторической реальности. Даже благожелательно настроенные к Шишкову критики почвеннического направления (такие, как А. Мерзляков, А. Григорьев, С. Аксаков) видели в его полемике скорее «добрые намерения», чем серьезное содержание. Подчеркивая в позиции Шишкова ее моральную и идеологическую сторону, они старались отвлечься как от историко-литературных суждений Шишкова, так и от собственно филологического содержания его аргументов — и то и другое представлялось, в ретроспективном измерении, безнадежно далеким от реального состояния языка и литературы, каким оно виделось позднему взгляду⁷. Этот взгляд прочно закрепился в последующей научной оценке филологических взглядов Шишкова и их значения в истории русского литературного языка.

Однако это впечатление едва ли было правомерно для 1800-х годов — и едва ли могло возникнуть у читателей Шишкова (равным образом, у его сторонников и противников) в то время. Взгляды Шишкова — еще, в сущности, не вышедшие из рамок XVIII века — позднее проецировались в категории и критерии, сложившиеся в романтическую и постромантическую эпоху. Эффект получался такой, как если бы мы стали судить о трактате Фридриха Шлегеля «Ueber die Sprache und Weisheit der Indier» (1808) — этой важнейшей декларации раннеромантических взглядов на историю языка — на основании сведений о санскрите и его отношении к германским языкам, принесенных трудами Франца Боппа и Якоба Гримма. Разумеется, такая аберрация не возникает при взгляде на историю западноевропейского романтизма. То, что феномен такого рода не только возник, но оказался крайне устойчивым на русской почве, само по себе является характерным фактом; этот факт свидетельствует о той «чересполосице» культурных эпох, наложении «старого» и «нового», которые были в высшей степени характерны для русской культуры рассматриваемого нами времени.

В такой перспективе на первый план выступали те ошибки и преувеличения, которые Шишков допускал в своих суждениях по конкретным вопросам языкового употребления. Защита отдельных заведомо устарелых слов, утопическое словотворчество, имевшее целью заменить ненавистные галлицизмы, — эти крайности и нелепости составили своего рода иконографический образ, в котором Шишков и его взгляды сохранились в культурной традиции. Они служили неистощимым поводом для насмешек для литературных противников

Шишкова, представлявших в комическом свете филологические упреждения «сухопутного адмирала». Типичную в этом плане характеристику Шишкова дал один из арзамасцев — Ф. Ф. Вигель: «<...> Это был известный вице-адмирал Александр Семенович Шишков, еще менее моряк, чем автор. Любимый свой славянский язык искал он не только в землях, ныне или прежде обитаемых славянами, но и везде откапывал корни слова его. Предприятие важное, дело похвальное, цель благородная! Только жаль, что к полезному удовлетворению ее у него не было средств, не было достаточно ума и сведений» (Ф. Ф. Вигель, «Записки», 1864)⁸. Портрет, нарисованный Вигелем, характерен своей ретроспективностью. Вигель третирует Шишкова и его взгляды 1800-х годов в традициях арзамасской иронии, которая получила полное развитие лишь во второй половине 1810-х годов. Однако даже арзамасская критика того времени, не жалея риторических средств в изображении нелепостей «славянщины», делала это с чисто эстетических позиций и никогда не апеллировала к критериям филологической достоверности — таких критериев арзамасцы в ту эпоху еще не знали. Вигель, пишущий свои мемуары в 1840-е годы, ретроспективно вставляет в арзамасский портрет Шишкова замечание об отсутствии у того «достаточных сведений» о корне славянского языка — замечание, которое было бы невозможным без успехов, сделанных филологией в романтическую эпоху.

Еще одна черта полемики архаистов, повлиявшая на последующую оценку их аргументов, состояла в увлечении патриотической и реакционно-охранительной риторикой. Надо, правда, заметить, что первому и главному теоретическому сочинению Шишкова эти черты были свойственны в наименьшей степени. Однако в дальнейших статьях Шишкова, а в особенности, в выступлениях его последователей, появившихся уже в разгар литературной войны, становятся обычными прямолинейные обвинения оппонентов в аморальности, отсутствии патриотизма и религиозного чувства — обвинения, переходящие иногда в прямые политические инсинуации.

Так, в «Рассуждении о красноречии Священного Писания», написанном в 1810 году, Шишков делает то, чего он *не делал* в своем первом полемическом сочинении: открыто обвиняет противников старого слога в подрыве религии и нравственности, в намерении — «<...> ум и сердце каждого отвлечь от нравоучительных духовных книг, отвратить от слов, от языка, от разума оных. <...> Какое намерение полагать можно в старании удалить нынешний язык наш от языка древнего, как не то, чтоб язык веры, став невразумительным, не мог никогда обуздывать языка страстей?» (Шишков 1810, стр. 93).

Такой характер аргументации был в высшей степени свойственен некоторым другим сторонникам старого слога, представлявшим «массовую культуру» архаистического движения. Например, в полемическом сочинении С. С. Боброва «Происшествие в стране теней, или Судь-

бина Российского языка» (1805) один из персонажей — Боян, олицетворяющий героическую старину, называет своего оппонента, Галлорусса, «галлизированным насекомым, исчадием Отечества».

Этот тон остался в культурной памяти в качестве идеологического портрета старших архаистов. Отнесенный к направлению, которое ретроспективно воспринималось как направление зрелого Карамзина и Пушкина, этот тон дискредитировал позитивное содержание аргументов архаистической партии. Более того, последующие события совершенно заслонили вопрос о том, почему такой тон возник именно в 1800-е годы, каким образом этот несколько неуклюжий пафос соотносился с духом той эпохи, которая его породила.

Целью этого обсуждения отнюдь не является «апология» Шишкова и его партии, которая переписывала бы его исторический портрет с обратным знаком. Наша задача состоит в том, чтобы рассмотреть идеи и аргументы Шишкова в том историческом контексте, в котором они появились, разобраться в том, какой смысл они имели в синхронической, а не анахронической перспективе. Такая постановка проблемы имеет принципиально важное значение для понимания той эпохи, из которой возник феномен пушкинской поэзии и поэтического языка.

Содержание «Рассуждения о старом и новом слоге» никоим образом не сводилось к прямолинейному «гонению» на заимствованные слова и выражения. Пафос сочинения Шишкова состоял в стремлении теоретически обосновать эту позицию с культурно-философской точки зрения. На этом пути Шишков — при всех погрешностях его конкретных рассуждений о языке — высказал ряд интересных общих мыслей, предвещающих романтический взгляд на язык как на культурно-исторический организм, в истории которого неповторимым образом отпечатались особенности народного духа. Мысли Шишкова до некоторой степени сходны с теми идеями, которые несколько позднее были сформулированы Вильгельмом фон Гумбольдтом в его знаменитом трактате «Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts» (посмертн. изд. 1836) и которые впоследствии легли в основу созданной А. А. Потебней теории внутренней формы слова и словесного образа.

В частности, Шишков осознал тот факт, что значение слова состоит не только в его понятийном содержании (которое может быть с легкостью перенесено из одного языка в другой), но складывается из всей суммы его словообразовательных связей и сочетаемости с другими словами в составе выражений, принятых в данном языке. Поэтому полный объем смысла каждого слова в данном языке («круг знаменования», как его называет Шишков) всегда уникален; он никогда не соответствует в точности «кругу знаменования» слова, обозначающе-

то соответствующее понятие в каком-либо другом языке. Те писатели, которые заимствуют слова из другого языка, либо расширяют употребление русских слов по примеру соответствующих иностранных, следуют за поверхностным понятийным сходством, разрушая при этом то единственное сцепление смыслов, которое составляет достояние каждого языка: «Рассуждая таким образом, ясно видеть можем, что состав одного языка несходствует с составом другого, и что во всяком языке слова получают силу и знаменование свое во-первых от корня, от которого они происходят, во-вторых от употребления. Мы говорим: *вкусить смерть*, французы не скажут *goûter*, а говорят: *subir la mort*... Глагол их *assister* по-нашему значит иногда *помогать*, а иногда *присутствовать*, как например: *assister un pauvre*, *помогать бедному*, и *assister à la cérémonie*, *присутствовать при отправлении какого-нибудь обряда*. Каждый народ имеет свой состав речей и свое сцепление понятий, а потому и должен их выражать своими словами, а не чужими, или взятыми из чужих» (Шишков 1803, стр. 38, 41—42).

Таким образом, позиция Шишкова — в ее первоначальном виде, еще не замутненном эксцессами журнальной полемики, — далека от примитивной ксенофобии. Опасность иноязычного влияния Шишков обосновывает философскими и лингвистическими аргументами, которые превосхищают романтическую идею уникальности каждого народа, его языка, истории и культуры, романтический культ национального прошлого, отпечатавшегося в культурной памяти каждого народа через его язык, легенды и словесность⁹.

Эти типично предромантические мотивы сочетаются в позиции Шишкова с явственной классицистической ориентацией. Последняя проявляется не только в том, что Шишков выступал защитником литературной традиции русского классицизма и принципа строгой иерархии стилей, на котором эта традиция основывалась. В классицизме Шишков ценил и выделял то, в чем он видел противоположность и противоядие салонному стилю новой школы: ораторскую монументальность, героический гражданский и патриотический пафос, стоящий выше поверхностного «изящества» и намеренно облекаемый в тяжеловесную языковую и жанровую форму.

Нетрудно заметить, что эта героико-патриотическая струя классицизма, исповедуемая Шишковым и его последователями, была весьма близка духу и стилистике *неоклассицистического* искусства, которое как раз в это время переживало свой расцвет на европейской почве. Ораторское напряжение и повышенное чувство национальной, почвенной природы культурных ценностей, характерные для позиции Шишкова, весьма далеки от идеала уравновешенности и соразмерности выразительных средств и от рационалистического универсализма, которые отличали эстетику «старого» классицизма. Такое сочетание классицистической стилистики и героико-патриотического пафоса было характерно именно для неоклассицизма 1790—1800-х

годов, предвещавшего приближение романтической эпохи.

С неоклассицизмом Шишкова также сближает презрительно-враждебное отношение к салонной культуре. Шишков и архаисты отвергали такие эстетические ценности салона, как «чувствительность», легкость и изящество выражения. В этих эстетических чертах новой школы они усматривали знак упадка традиционных добродетелей, знак декадентской «изнеженности». Вот в каких выражениях, например, Бобров противопоставлял благородную простоту старых авторов манерной «пестроте» нового слога: «Тогда военная труба была их языком; мужественное велеречие, которого в новых писаниях, говорят, мало уже находится, сопровождало их песни; любезная простота вдыхаемая природою была их управляющею душою; <...> — в новых книгах везде либо ложная блистательность, непомерная пестрота, напыщение, и некая при том ухищренная гибкость пера, либо на против излишняя разнеженность, — притворная какая-то чувствительность, влюбчивость, слезливость, страшливость, — даже до обмороков» (*Бобров 1805*, стр. 259). Такая «сципионовская» позиция весьма напоминает «республиканское» презрение революционной эпохи к салонному миру *Petit Trianon*.

На первый взгляд, такое сопоставление выглядит необъяснимым парадоксом. Ведь по своему идеологическому содержанию деятельность Шишкова была резко враждебна духу Французской революции и французскому влиянию вообще; она, собственно, питалась мессианистическим стремлением противостоять этому влиянию. Однако по своему стилю, интонации, эстетическим идеалам деятельность архаистов была сродни тем самым явлениям, необходимость борьбы с которыми заставляла Шишкова братья за перо. Борясь с сентиментализмом, в котором он видит проводника разрушительного духа французской культуры и французских революционных идей, Шишков применяет те самые аргументы и тот самый ораторский пафос, которые были характерны для героического неоклассицизма в его реакции на предреволюционную салонную культуру.

Другая сторона этого парадокса состояла в том, что школа Карамзина, бывшая в начале XIX века и в глазах русской публики, и в самосознании самих ее представителей новаторским, радикальным явлением, в перспективе европейского культурного процесса представляла ценности, характерные для середины минувшего столетия.

Салонная ориентация «нового слога» получила программное выражение в статье Карамзина «Отчего в России мало авторских талантов?» («Вестник Европы», 1802). Необходимыми качествами хорошего писателя, наряду с «собственно так называемым дарованием», здесь признаются «тонкий вкус и знание света» — качества, главными носительницами и арбитрами которых объявляются светские дамы. Соответственно, показателем низкого качества литературных произведений служит тот факт, что «светские женщины не имеют терпения

слушать или читать их, находя, что так не говорят люди со вкусом» (*Карамзин 1802*, стр. 184—185).

Эта идея была реализована с прямолинейностью, доходящей до гротеска, в литературно-издательской деятельности П. И. Шаликова, последовательно издававшего, на протяжении 1800—1820-х годов, журналы «Московский зритель», «Аглая» и «Дамский журнал». Характеризуя направление «Московского зрителя» в объявлении на 1806 год, Шаликов писал: «Хороший вкус и чистота слога, тонкая разборчивость литераторов и нежное чувство женщины будут одним из главных предметов внимания». В 1810-х годах Шаликов становится совсем уже анекдотической фигурой, над которой более всего потешались его номинальные «союзники» — младшие представители карамзинской партии; но первоначальная деятельность Шаликова вдохновлялась идеями новой школы и реализовала — пусть в комически преувеличенной форме — принципы, сформулированные главой направления.

Такая установка Карамзина и его последователей вызвала резкий ответ со стороны Шишкова. В «Рассуждении о старом и новом слоге» Шишков заявлял с нарочитой грубостью, явно имея в виду вышедшую годом ранее статью Карамзина: «Милые дамы, или по нашему грубому языку, женщины, барыни, барышни, редко бываю^т сочинительницами, и так пусть их говорят как хотят». Знаменитый в своей анекдотичности эпизод с альбомом М. А. Турсуковой также был со стороны Шишкова демонстративным актом борьбы с салонными правилами поведения; Шишков перечеркнул в альбоме знакомой «барышни» все имевшиеся там французские автографы, после чего вписал на титульном листе стихи в утрированно «простонародном» вкусе:

Без белил ты, девка, бела,
Без румян ты, девка, ала,
Ты честь-хвала отцу, матери,
Сухота сердцу молодецкому.

Эхо этого столкновения по поводу символического идеала «дамы» как законодательницы литературного вкуса звучит и позднее — например, в сатирических стихах Батюшкова, написанных в 1813 году: «Певец в Беседе любителей русского слова»; в нем Шишков и его последователи изображены предающими проклятию тех, —

Кто пишет так, как говорят,
Кого читают дамы¹⁰.

Соответственно, стихи самих членов «Беседы» производят прямо противоположное действие:

От грома их невольно тут
Все барыни трепещут.

(Само слово «барыни» иронически намекает на манеру выражаться, свойственную «славяноруссам»).

Отождествление эстетического и стилистического идеала с образом «милых дам» продолжает оставаться своего рода паролем среди младших представителей новой школы в 1810-х и даже 1820-х годах. Примером может служить рассуждение в III главе «Евгения Онегина» о том, почему письмо Татьяны написано по-французски, в котором перифразируются, хотя и с оттенком иронии, положения статьи Карамзина:

Доныне дамская любовь
Не изъяснялася по-русски,
Доныне гордый наш язык
К почтовой прозе не привык.

Однако одновременно с этим Пушкин начинает высказывать и совершенно иные взгляды, показывающие, что сохраняемая им партийная лояльность не мешала ему трезво оценивать комические стороны салонной эстетики. Примечательно в этом отношении письмо к Вяземскому (декабрь 1823 г.), в котором Пушкин обсуждает использование им церковнославянских выражений в «Бахчисарайском фонтане». Предыдущая «Южная поэма» Пушкина, «Кавказский пленник», была повсеместно воспринята как мощное проявление нарождающегося русского романтизма, адепты которого в то время видели в себе прямых продолжателей дела Карамзина; этот взгляд был закреплен в предисловии Вяземского к изданию поэмы, получившем широкий резонанс. Теперь, обсуждая с Вяземским готовящееся издание своей новой романтической поэмы, Пушкин как будто нарочито фрондирует по отношению к идеалам «своей» партии. Он отвечает Вяземскому по поводу одного языкового замечания последнего: «*Хладного скопца* уничтожаю из уважения к давней девственности Анны Львовны. <...> Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе». Пушкин пародирует прием апелляции к вкусу «прекрасной читательницы» в качестве аргумента в языковом споре. Роль идеальной читательницы литературы «хорошего вкуса» персонафицируется им в комической фигуре его тетки, Анны Львовны Пушкиной. Эскапада против «французского жеманства» и в пользу «грубой простоты» языка демонстративно, хотя и не без иронического оттенка, идентифицирует его взгляд с позицией архаистической партии¹¹.

Позиция Пушкина подчеркивала старомодную, *архаическую* сторону салонной культуры; «давняя девственность Анны Львовны», «жеманство» — все это детали, рисующие гротескный образ эпохи «му-

нялось, проходило через множество различных измерений. Ни в чем эта мозаическая картина, во всей ее сложности, не получила такого многостороннего выражения, как в Пушкине, его личностном развитии и его творчестве.

3. Вопросы языка и литературных жанров в полемике старшего поколения архаистов и новаторов

Как уже неоднократно отмечалось исследователями, архаичность языка многих старших архаистов имела весьма относительный характер. Нелепые псевдославянские неологизмы и явно устарелые слова, в употреблении которых архаистов обвиняли их противники, принадлежали скорее к литературным анекдотам, возникавшим и распространявшимся в ходе полемики, чем к реальной литературной практике архаистического движения — в частности, таких его представителей, как Шаховской, Шихматов или Крылов. Для многих архаистов литературная и языковая ретроградность служила таким же условным паролем, знаком партийной лояльности, каким для их оппонентов служила апелляция к вкусам «милых дам».

Характерным примером такого чисто символического, знакового смысла полемики о «старом» и «новом» в языке может служить литературная война, развернувшаяся вокруг двух служебных слов церковнославянского происхождения — частицы *абие* и союза *аще*. Проницательное описание ситуации, сложившейся вокруг этих двух слов, дается в работе (Лотман, Успенский 1975, стр. 220): «Когда В. Л. Пушкин пишет, например, в послании «К В. А. Жуковскому» 1810 г.

Не ставлю я нигде ни *семо*, ни *овамо*

или в послании «К Д. В. Дашкову» 1811 г.:

Свободно я могу и мыслить и дышать
И даже *абие* и *аще* не писать,

то это, в сущности, имеет символический характер, так сказать, боевого вызова, т.к. как раз эти слова не встречаются, в общем, и у его литературных противников: это не что иное как слова-символы или, если угодно, слова-жупелы». К этому следует добавить, что поэтическая филиппика В. Л. Пушкина по поводу *абие* и *аще* имела давнюю предысторию. Именно эти два слова ощущались как устаревшие и служили разменной монетой в журнальном обмене эпиграммами еще в литературной полемике середины XVIII века. Так, уже Сумароков отмечал в стихотворной «Эпистоле о русском языке» (1747): «<...> *аще*, *точию* обычай истребил»¹³.

В 1810 году Шишков, в «Рассуждении о красноречии Священного Писания», использовал этот традиционный полемический ход, вос-

ходящий к литературной борьбе 1740—1750-х годов, в своем ответе на нападки карамзинистов на устарелый характер церковнославянизмов: «У них только и вопросов: не уж ли нам говорить: *еще бы ты не скоро возвратился, я бы не дождавшись тебя, абие ушел домой?* Им довольно поставить не кстати *еще* и *абие*, дабы возненавидеть весь Славенский язык, как будто он виноват в том, что они употребляют его не умеют» (Шишков 1810, стр. 61). Тирада об *абие* и *еще* в послании В. Л. Пушкина 1811 года была, в свою очередь, прямым ответом на этот полемический выпад Шишкова. Таким образом, данные два слова играли роль не просто знаков-«жупелов», но *традиционных* знаков, которые использовались в этой функции в течение более полувека.

С другой стороны, новизна неологизмов, якобы вводимых в русский язык карамзинской школой, также нередко имела относительный характер. Традиция полемики вокруг некоторых из этих «неологизмов» простиралась далеко за пределы эпохи «нового слога», уходя на многие десятилетия в прошедший век.

Примером такой традиционной литературной полемики вокруг использования галлизированных новшеств может служить известная пародия Ломоносова на трагедию Сумарокова «Гамлет». Сумароков использовал глагол *трогать* во вторичном значении, по аналогии с франц. *toucher*, вложив в уста королевы Гертруды фразу: «И на супружню смерть нетронута взирала». В своей пародии Ломоносов иронически цитирует эту строку, осмысляя глагол в прямом значении, что придает ситуации комически двусмысленный характер:

Женился Стил, старик без мочи,
На Стелле, что в пятнадцать лет,
И не дождавшись первой ночи,
Закашлявшись, оставил свет.
Тут Стелла бедная вздыхала,
Что на супружню смерть нетронута взирала¹⁴.

Этот эпизод, относившийся к 1748 году, настолько точно соответствовал проблематике споров о языке, развернувшихся в начале XIX века, что и спустя полвека Шишков посвящает ему пространные теоретические и полемические рассуждения, доказывая несоответствие галлицизмов *трогать*, *трогательно* духу русского языка (Шишков 1803, стр. 39—41 и 166—167).

Наконец, уже в 1830-е годы Пушкин вновь возвратился к эпизоду с калькой от *toucher*. К этому времени Пушкин уже неоднократно выступал с заявлениями о своем отступлении от канона карамзинской школы; одной из таких демонстраций стало повторение им аргументов о чуждости данной кальки духу русского языка — аргументов, высказанных в начале века Шишковым и бывших актуальными уже в середине XVIII столетия: «Множество слов и выражений, насильственным образом введенных в употребление, остались и укор-

нились в нашем языке. Например, *трогательный* от слова *touchant* (смотри справедливое о том рассуждение г. Шишкова) («Заметки и афоризмы»). Это решительное заявление, в свою очередь, было со стороны Пушкина скорее демонстрацией, знаковым утверждением своей независимости, чем выражением последовательного отношения в вопросах языкового употребления. В своей реальной творческой практике зрелый Пушкин отнюдь не чуждался приема расширения идиоматической сочетаемости слова на основе следования соответствующему французскому образцу (*Сержан, Ванников 1975*).

Такая поразительная, почти столетняя преемственность материала и приемов языковой полемики наглядно отражает тот факт, что в дискуссии архаистов и новаторов конкретные проблемы словоупотребления нередко носили поверхностный, чисто символический характер. Именно поэтому в своих «спорах о языке», как будто посвященных текущему состоянию и развитию русского языка, обе стороны то и дело возвращались к немногим, ставшим традиционными, языковым «символам веры». Данные языковые эмблемы, именно в силу своей традиционной условности, наилучшим образом выполняли свою функцию культурных символов.

Спустя десятилетия, Вигель, вспоминая в своих «Записках» о литературной войне начала века, оказался способен более трезво взглянуть на вопрос о мнимой старомодности языка архаистов: «Тогдашние петербургские литераторы, Львовы, Гераковы и другие, народ все нужный, должностной, поклонники Шишкова, не следовали его учению и славянизм у себя не вводили, в угождение ему довольствуясь дурно писать. Да и сам почтенный Александр Семенович поучал более словами, чем примером <...> В языке Шаховского также никогда славянского ничего не было; но Шишков охотно прощал ему, как сильному и полезному союзнику» (*Вигель 1928*, т. 1, стр. 200). Полностью сохраняя тон арзамасской иронии по отношению к защитникам старого слога, Вигель, однако, отказывается от признаков «старое vs. новое» и «русское vs. славянское», вокруг которых строилась первоначальная полемика двух направлений; он оставляет лишь третий «пароль» своей литературной партии — представление о «дурном вкусе» архаистов, которое трактуется уже безотносительно к мнимой устарелости их языка.

Столь же неоднозначным был вопрос об отношении двух противоположных литературных направлений к новизне и новаторству в области литературных жанров и литературных форм. В описываемый период (1803—1812) архаисты стремятся заполнить все «эстетическое пространство», создавая произведения разнообразных жанров и стилей — от героических поэм до комедий, басен, куплетов в простонародном духе. В этих своих устремлениях архаисты отнюдь не чуждались формальных экспериментов и инноваций, коль скоро последние отвечали их общей установке на монументальность и высокую затрудненность («серьезность») изложения.

Интересной, с точки зрения вопроса о традиции и инновациях, была судьба гекзаметра в литературной полемике 1800—1820-х годов. Первую попытку писать «русским гекзаметром» (шестистопным стихом, с нерегулярным чередованием дактиля и двухударной стопы — «спондея») ¹⁵ предпринял еще в 1760-е годы Третьяковский, написавший таким стихом свою «Тилемахиду». Однако именно этот прецедент привел к тому, что русский гекзаметр, вместе со своим изобретателем, надолго стал восприниматься в качестве гротескного символа «дурного вкуса». Когда в 1807 году Гнедич начал переводить на русский язык «Илиаду», он использовал русский вариант александрийского стиха; в то время данный размер представлялся единственно возможным на русском языке соответствием той высокой коннотации, которая требовалась для передачи гомеровского стиха.

В это же время, однако, возникают новые попытки утвердить гекзаметр на русской почве. Для современников эти попытки выглядели, с одной стороны, как смелое новшество, эксперимент, с другой же, как комический архаизм — «подражание Третьяковскому». Вот как вспоминал С. П. Жихарев (литератор, в 1800-е гг. принадлежавший к кругу Державина — Шишкова, а впоследствии вступивший в «Арзамас») о том, какую реакцию встретила в 1807 году в кругу архаистов его юношеская попытка написать послание гекзаметром: «Старики слушали меня со вниманием и благосклонностью; особенно Гаврила Романович, *которого всегда поражает какая-нибудь новизна*, очень хвалил и мысли и выражения; но позади меня кто-то очень внятно прошептал: *в третьяковщину заехал!*» «Старик Державин» воспринял гекзаметр как новшество; но арзамасцы и десять лет спустя продолжали третировать гекзаметр как комический архаизм. Стихом из «Тилемахиды», написанном на чучеле, изображающем «Дурной вкус», заставляют клясться Василия Львовича на шуточной церемонии приема его в члены «Арзамаса»; Жуковский порождает потоки «арзамасской чепухи» — комических стихотворных монологов, написанных гекзаметрами. Однако к этому времени уже пробивает себе дорогу представление о русском гекзаметре (и в частности, самом спорном его элементе — спондее) как о важном новшестве, необходимом для адекватного выражения на русском языке эпико-героической темы, — новшестве, введению которого препятствует лишь *инерция* «галломании». Данная мысль прозвучала в «Послании к С. С. Уварову» (1818) А. Ф. Воейкова — литератора, в целом близкого к арзамасскому кругу, но склонного к парадоксам и насмешкам над всеми сражающимися литературными партиями:

Пусть говорят галломаны, что мы не имеем спондеев!
Мы их найдем, исчисляя подробно деяния россов:
Галл, перс, прусс, хин, швед, венгр, турок, сармат и саксонец,
— Всех победили мы, всех мы спасли, и всех охраняем. <...>

Хочешь ли видеть поле сраженья: пыль, дым, огонь, гром,
Щит в щит, меч в меч, ядры жужжат, и лопают бомбы <...>¹⁶

Послание Воейкова было откликом на дискуссию о русском гекзаметре, проходившую на страницах литературных журналов в 1813—1815 гг. «Консервативные арзамасцы» Уваров и Воейков выступили в этой полемике решительными защитниками русского гекзаметра¹⁷, который до этого традиционно рассматривался как один из анекдотических эксцессов архаистической поэтики.

Судьба этой полемики в последующем десятилетии хорошо известна: гекзаметр победил и получил признание как эпическая форма стиха. К гекзаметру пришел и Гнедич, уже в 1811 году перешедший к этому размеру в своем переводе «Илиады», и Жуковский, который впоследствии перевел гекзаметром «Одиссею». В 1820-е годы идиллии, элегии, надписи писали гекзаметром уже многие поэты — в их числе Пушкин. Более того, отголосок старого спора о спондеях слышится в поэме Пушкина «Полтава» (1828); знаменитое описание Полтавского боя Пушкин насыщает спондеями, и ритмическая форма, и сама словесная фактура которых живо напоминает инвективу Воейкова против «галломании»:

*Швед, русский колет, рубит, режет,
Бой барабанный, крики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон!*

Характернейшим примером того, насколько конфигурация литературных партий 1800—1810-х годов не соответствовала исторической проекции данной эпохи, которая сложилась у последующих поколений, является творческий облик *Крылова*. В перспективе последующего развития русского языка басни Крылова воспринимались как феномен, принадлежащий «пушкинской», то есть «новой», литературной эпохе. Так, уже А. А. Бестужев — один из активнейших деятелей антиклассицистического направления в литературе начала 1820-х годов — в своей характеристике Крылова подчеркивал «народность» и новизну его стиля, явно причисляя Крылова к ряду явлений «новой словесности» («Взгляд на старую и новую словесность в России», 1823). Десять лет спустя этот взгляд был закреплен и канонизирован Белинским.

Однако в литературной борьбе начала века Крылов рассматривался — и членами «Беседы», активным участником которой он состоял, и их противниками — как один из архаистов¹⁸. Крылов не принимал активного участия в литературной полемике; кроме того, его всеобщая популярность делала слишком явные нападки на него рискованными. Тем не менее, Крылов, как и Державин, не избежал некоторой доли арзамасских насмешек, хотя в обоих этих случаях арзамас-

ская ирония часто облекалась в более замаскированные и косвенные формы.

Известны многочисленные пародии Вяземского на басни *Хвостова*, творчество которого служило идеальной мишенью для насмешек над архаистическим стилем и поэтикой. Примечательно, однако, что среди этих пародий, относящихся к 1815—1816 годам, имеется одна, истинным адресатом которой, по-видимому, является не Хвостов, а *Крылов*:

«Кой черт, —
Ворчит сапожник,
Работая ботфорт, —
Счастливее меня, я чаю, и пирожник»¹⁹.

Характерная рифма «сапожник/пирожник» заимствована из басни Крылова «*Щука и кот*». Темой этой басни послужила неудачная военная операция на реке Березине зимой 1812 года, когда русской армии под командованием адмирала Чичагова не удалось, вопреки всеобщим ожиданиям, захватить в плен Наполеона:

□

Беда, коль пироги начнет печи сапожник,
А сапоги тачать пирожник²⁰.

Последующее содержание пародии Вяземского, в которой иронически противопоставляются «флот» и «сухопутное передвижение», еще более сближает ее с содержанием этой басни Крылова.

Интересно, что другой арзамасец, Вигель, много лет спустя также неодобрительно отозвался именно об этой басне Крылова: «Ужасами переправы через знаменитую с тех пор Березину не могла быть удовлетворена в нас жажда мести: нам подавай самого Наполеона, а он ускользнул. И теперь еще не знаю, обвинять ли следует Чичагова или оправдывать его? Нельзя изобразить общего на него негодования: все состояния подозревали его в измене, снисходительнейшие кляли его неискусство, и *Крылов написал басню о пирожнике, который берет сапоги*, т.е. о моряке, начальствующем над сухопутным войском» (*Вигель 1928*, т. 2, стр. 2). Такая реакция со стороны арзамасцев имела вполне определенный подтекст. П. В. Чичагов был известен своей западнической ориентацией; по словам того же Вигеля, он «в душе был англичанин, в Англии учился мореплаванию и женат был на англичанке» (*Вигель 1928*, т. 1, стр. 152). Уже после Отечественной войны Чичагов навсегда покинул Россию. Обвинения Чичагова, на этом основании, в недостатке патриотизма, а то и в прямой измене, были весьма близки к тому образу, в котором выставлялась новая школа в полемической риторике архаистов. В этом контексте, басня Крылова несла в себе идеологический заряд архаистической партии. Наличие

данного подтекста вызвало оборонительную реакцию со стороны Вяземского и Вигеля. Примечательно, что Вигель неоднократно выражал резкую личную неприязнь по отношению к Чичагову. Это не мешало ему встать на защиту последнего в ситуации, контекст которой затрагивал интересы литературной борьбы арзамасской партии.

Когда в 1838 году торжественно отмечалось 70-летие Крылова, это событие объединило многих участников бывших и настоящих враждующих партий, в их числе Вяземского. Однако Греч (глубоко уязвленный тем, что в организации торжеств он был оттеснен некоторыми бывшими арзамасцами) не преминул ядовито напомнить о былом отношении Вяземского к юбиляру: «За несколько лет до того, Вяземский, в одном послании своем, воспевал трех баснописцев “Иванов”: Лафонтена, Хемницера и Дмитриева, а слона-то и не заметил; а теперь возгласил: «Здравствуй, дедушка Крылов»» (*Греч 1876*, стр. 627).

Разговорность и простонародность стиля Крылова находили для себя естественное место в системе литературных и языковых взглядов архаистов. Образ архаистов как исключительных поборников устарелого, ходульно-высокопарного и славянизированного стиля первоначально был скорее карикатурой, условным негативным символом, вокруг которого консолидировались их противники и который впоследствии закрепился в качестве их портрета. В действительности обращение к полярным, предельно контрастным выразительным средствам было в гораздо большей степени свойственно архаистам, чем школе Карамзина, исповедовавшей усредненный идеал «изяшной» умеренности.

Шишков постоянно иронизировал по поводу того «жеманного» ужаса, с которым его оппоненты относились не только к высокой архаике, но и к простонародно «грубым» выражениям. Его «Рассуждение о старом и новом слоге» заканчивалось пародийным посланием, которое было целиком составлено из штампов нового слога; в этом послании карикатурный оппонент Шихова с негодованием восклицал: «Как можно это терпеть? *Шумен, вскарабкался, взмогился, навьютил, взрютил, парень, старой хрен*: все это такие экспрессии, которые только что грубым ушам сносны; но в таком человеке, которого уши привыкли к утонченному вкусу, производят они такое в мозговых фибрах содрогание, которое, сообщаясь чертам лица, физическим образом разрушает природную его гармонию, и коснувшись областей чувствительного, рисует на нем гримас презрения» (*Шишков 1803*, стр. 347).

Шишков отстаивал иерархическое разнообразие и контрастность стилей; его аргументы в защиту стилистической дифференциации и «грубости» языка перекликаются с высказываниями Пушкина на эту тему в 1820-е годы.

Описанные черты характеризуют движение старших архаистов как явление, органически связанное с общеевропейскими процессами, протекавшими на рубеже XVIII и XIX столетий. Классицистические

жанровые установки соединялись у архаистов с идеологической энергией, воинствующим патриотизмом, ораторским пафосом — чертами, типичными именно для неоклассицистического искусства и отнюдь не свойственными собственно классицизму XVII века. Не только противники архаистов, но и эстетика Буало не одобрила бы той нарочитой тяжеловесности и грубоватости, того «высокого косноязычия», которые с точки зрения самих архаистов служили непеременимыми атрибутами серьезной литературы. Не случайно арзамасцы (в их числе юный Пушкин) не раз апеллировали к эстетическому суду Буало, чтобы заклеить «дурной вкус» своих противников, — тогда как, казалось бы, авторитет Буало должен был быть на стороне тех, кто выступал под знаменем классицистической «старины».

В языковой полемике начала XIX века окончательно оформилась идеологическая и эстетическая парадигма, сыгравшая огромную роль в последующем (вплоть до настоящего времени) развитии русской культуры: представление о том, что истинно высокое, серьезное и нравственное содержание не только может, но и *должно быть* облечено в нарочито затрудненную, тяжеловесную, неуклюжую форму, демонстративно чуждающуюся таких качеств, как легкость, простота и изящество слога и изложения. В этой парадигме «высокое косноязычие» становится неотъемлемым свойством писателя, публициста, ученого, выступающего в культурной роли «пророка».

Эти черты были чужды и враждебны школе Карамзина, идеалом которой была ясность и изящество выражения. В своей полемике сторонники нового слога апеллировали не столько к каким-либо определенным идеологическим ценностям, сколько к хорошему вкусу и здравому смыслу. В самом общем виде позиция противоборствовавших сторон может быть сформулирована как «моральная и эстетическая телеологичность, дидактизм», с одной стороны, и «соответствие здравому смыслу и «естественным», самоочевидным критериям вкуса», с другой. Это принципиальное различие в позиции двух партий было весьма характерным образом сформулировано в «Рассуждении о красноречии Священного Писания», в диалоге «Русского» и «Славянина» — персонификацией, представляющих, соответственно, взгляды новой и старой школы: «Рус. Употребление *тиранн*: оно делает вкус, а против вкуса никто не пойдет. Слав. Мы последователи употреблению там, где рассудок одобрял его, или по крайней мере не противился оному. Употребление и вкус должны зависеть от ума, а не ум от них» (*Шишков 1810*, стр. 86). Такая конфигурация литературной полемики типична для борьбы наступающей, радикальной школы с силами, отстаивающими инерцию литературного быта. Парадоксальным образом, в сложившейся в начале века ситуации, именно архаисты, сознававшие себя консерваторами, выступали в первой из этих типовых культурных ролей, а карамзинисты, эти «пророки изящного», — во второй ²¹.

Полемические усилия карамзинистов, породив блестящие в чисто литературном отношении феномены (от «Чужого толка» Дмитриева до «Опасного соседа» В. Л. Пушкина), были в эти годы лишены идеологической энергии их противников. Для атмосферы карамзинского лагеря было характерно то, что его глава рано удалился от интересов текущей литературной жизни и с тех пор оставался лишь чисто идеальным вождем своей партии. Еще один виднейший деятель этого направления, И. И. Дмитриев, полностью прекратил активную литературную деятельность к середине 1800-х годов. Некоторые другие адепты нового слога постепенно превращались в комические фигуры даже в глазах своих бывших коллег, для которых ирония и эстетизм были более характерны, чем соблюдение идеологических и партийных интересов.

Развитие неоклассицистических тенденций на русской почве облегчалось и стимулировалось присутствием барочной, «витийственной» струи в русском классицизме XVIII века. В силу своего позднего развития, русская классицистическая традиция оказалась гораздо ближе к ораторски-театральному пафосу предромантического искусства, чем к «ортодоксальному» классицизму века Буало. В этом смысле, школа Шишкова совмещала в себе продолжение и защиту русской классицистической традиции, с одной стороны, и новые черты, которые перекликались с современными, новейшими процессами европейской литературной жизни, с другой.

Таков был первый парадокс борьбы «архаистов» и «новаторов» — парадокс, связанный с тем, что как раз в это время Россия начала стремительно сокращать временное расстояние, отделявшее ее от общеевропейских процессов, и это драматическое сокращение временной перспективы приводило порой к ее причудливой аберрации. Русский классицизм, в отличие от европейского, все еще оставался живым явлением. Поэтому новое классицистическое движение ни в глазах общественного мнения, ни в своих собственных глазах не было в состоянии отделиться от старой классицистической традиции и выступило в охранительной, а отнюдь не в новаторской оболочке. С другой стороны, школа Карамзина, многими своими чертами гораздо глубже укорененная в традиции европейского искусства «века минувшего», в чисто русской культурной перспективе выступила в качестве последнего слова литературного развития, призванного обновить жанровую и стилистическую систему русской литературы.

Неоклассицистический потенциал движения архаистов полностью раскрылся 15—20 лет спустя, в полемике «младших архаистов» против условно-салонных форм искусства; в этой полемике уже явно проявились радикальные (отнюдь не консервативные) черты младшего поколения архаистов — Катенина, Рылеева, Кюхельбекера, молодого Грибоедова, их эстетический и поведенческий «республиканизм». Но и старшие архаисты во главе с Шишковым имплицитно

несли в себе эти черты, при всем охранительно-ретроградном характере, который их деятельность принимала на поверхности современной русской культурной жизни, в контексте борьбы с «инновациями» карамзинистов. Эта парадоксальность в соотношении старого и нового в облике противоборствующих культурных сил имела важнейшие последствия для формирования и развития творческой личности Пушкина и во многом определила характер выполненной им культурно-исторической миссии.

4. *Стилистические черты неоклассицизма и ампира в русской культуре начала XIX века*

Итак, языковые и эстетические устремления старших архаистов в чисто стилистическом и интонационном плане имели немало общих черт с неоклассицизмом эпохи Французской революции; в этом смысле, движение старших архаистов отражало общеевропейский процесс распространения нового стилистического климата — процесс, образная логика которого оказывалась сильнее текущих национальных и политических интересов. В то же время по своему предметному содержанию идеология архаистов носила ярко выраженный антиреспубликанский, и даже специфически антифранцузский, характер и имела религиозно-монархическую направленность, диаметрально противоположную духу Французской революции.

Этот парадокс был закономерен с точки зрения той проекции, которую должны были получать европейские процессы, накладываясь на русскую культурную и политическую ситуацию этого времени. Архаистическая героика в искусстве всегда связана с патриотическим подъемом, с взрывом национальных чувств и национального самосознания. В первое десятилетие XIX века в России сильнейшим катализатором героико-патриотических чувств была военная и политическая конфронтация с Францией. Начиная с итальянского похода Суворова и вплоть до Отечественной войны 1812 года, в русском обществе постепенно крепло сознание того, что Россия и Франция представляют собой две полярные силы, в противостоянии которых должны решиться судьбы мира. Естественно, что чувства, искавшие своего выражения в неоклассических символах, должны были апеллировать к национальным ценностям, в противопоставлении угрожающей им антагонистической внешней силе. Русский вариант формулы «*la patrie en danger*» строился на противопоставлении православия — французскому «безбожию» и/или католицизму (интерпретация варьировалась смотря по обстоятельствам); самодержавия — «беззаконию» революции, цареубийству и террору; наконец, церковнославянского языка как воплощения национальной истории и религии — космополитизму и «галломании». На русской почве движение, заключавшее в себе предромантический заряд творческой энергии, оказалось радикально

антиреволюционным и антифранцузским по своему содержанию.

Немаловажным источником новых стилистических тенденций служило чисто внешнее подражание французским модам — в одежде и причёске, в убранстве домов, архитектуре, а в конечном счете — во всей стилистике социального действия (собраний, празднеств, театральных представлений) и индивидуального поведения. Во всех этих сферах подражание античности — вначале республиканской, а затем, в эпоху Наполеона, и цезарианской, — распространяясь из Франции, принимало в 1800-х годах эпидемические масштабы.

Выразительную картину того, как неоклассические моды, порожденные духом Французской революции, перенимались русским обществом «бессмысленно», то есть без того идеологического содержания, символом которого эти моды служили во Франции, рисует Вигель: «<...> новые Бруты и Тимолеоны захотели, наконец, восстановить у себя образцовую для них древность: пудра брошена с презрением, головы завились а-ла-Титус и а-ла-Каракала, и если бы республика не скоро начала дохнуть в руках Бонапарте, то показались бы тоги, сандалии и латиклавы. Что касается до женщин, то все они хотели казаться древними статуями, с пьедестала сошедшими: которая оделась Корнелией, которая Аспазией. Итак, *французы одеваются, как думают*; но зачем же другим нациям, особливо же нашей отдаленной России, *не понимая значения их нарядов*, бессмысленно подражать им? <...> Как бы то ни было, но костюмы, коих память одноважия сохранило на берегах Егейского моря и Тибра, возобновлены на Сене и переняты на Неве» (Вигель 1928, т. 1, стр. 177). Своеобразную роль в описываемых процессах сыграла атмосфера царствования Павла I (1796—1801). Такие черты павловской эпохи, как культ героики, рыцарский пафос, резкая противопоставленность «развращенному» духу предшествовавшего царствования, заключали в себе определенное стилистическое сходство с атмосферой Французской революции в ее отношении к «старому режиму». Сходство дополнялось массовой переделкой и «упорядочением» всех форм общественной и частной жизни, столь характерной для времени Павла. В то же время идеологически Павел и его реформы были враждебны как духу революции, так и французскому влиянию вообще. Эта враждебность, вылившаяся в гротескно-преувеличенные формы (запрещение французских слов, предметов туалета, танцев), только подогревала интерес общества. Неудивительно, что драматическое падение Павла послужило сигналом к «переодеванию»: запретные доселе французские моды хлынули в Россию²².

Неоклассические моды становились постоянной декорацией социального спектакля; эта декорация способствовала созданию той общей атмосферы «римской» империльной помпезности и монументальности, того театрализованного пафоса, которые, в качестве доминирующих стилистических модусов социальной жизни, в свою оче-

редь влияли и на самосознание носителей культуры, и на литературу, театр, публицистику. Эта атмосфера во многом совпадала с устремлениями архаистической партии, — несмотря на то, что архаисты встречали с неизменной враждебностью все конкретные проявления французского влияния, служившие ее источником. Именно в этой атмосфере, на этом общем стилистическом фоне, возникают поэмы Шихматова с их ораторским пафосом, пышные театральнo-музыкальнo-балетные действия, большим мастером и любителем которых был Шаховской, и наконец, те грандиозные литературные спектакли, в которые выливались заседания «Беседы любителей русского слова»²³. Пафос театрального действия и ораторская поза, как доминирующие черты эпохи, несомненно, в гораздо большей степени соответствовали духу архаистического движения, чем стилистике карамзинской школы, ориентированной на «домашний спектакль» салона и на тонко рассчитанную «естественность» индивидуального поведения²⁴.

При всей патриотической галлофобии архаистов, с искусством наполеоновской Франции их объединял «ампирный» дух: культ нарочито искусственных и архаизированных форм как наилучшего средства воплотить имперскую мощь и величие. С другой стороны, позиция сторонников нового слога своей ироничностью, антидидактичностью и эстетизмом в гораздо большей степени напоминала дух французской аристократической эмиграции, сохранявшей традиции салонной культуры и с насмешкой третировавшей «дурной вкус» новейшего французского искусства. Этот аспект в противостоянии двух литературных партий оттенялся стилистическим и психологическим контрастом между Москвой и Петербургом — двумя центрами, которые в описываемую эпоху отчетливо ассоциировались с деятельностью партии Карамзина и партии Шишкова, соответственно.

На первом этапе культурного конфликта силы архаистов локализовались в Петербурге (Державин, Крылов, Шишков, Шаховской, Шихматов, Бобров и др.). Официальная, парадно-монументальная сторона движения выступила особенно отчетливо в связи с открытием в 1811 году «Беседы любителей русского слова». В то же время, деятельность сторонников нового слога сосредоточивалась в Москве — городе, для которого на протяжении всего «петербургского периода» русской истории была характерна атмосфера аристократической фронды. Переезд большинства карамзинистов — самого Карамзина, Дмитриева, В. Л. Пушкина, а также представителей нового поколения (Жуковского, Дашкова, Блудова, Уварова, Вигеля, братьев Тургеневых, А. С. Пушкина) — в Петербург совершился позднее: лишь в конце 1800 — начале 1810-х годов.

Вигель дал выразительную характеристику этому противостоянию Петербурга и Москвы в литературной полемике 1800-х годов — противостоянию, некоторые характерные черты которого сохраняли свою силу и позднее, когда главной ареной действия обеих партий стал

Петербург: «Никто в этом не заметил необыкновенной странности. Новенький Петербург, полунемецкий город, канал, чрез который втекала к нам иностранная словесность и разливалась по всей России, воевал с старою Москвою за пренебрежение к древнему нашему языку, за порчу его, искажение, за заимствование слов из языков западных» (*Вигель 1928*, т. 1, стр. 201).

В этом высказывании верно подмечен парадоксальный характер противостояния архаистов и новаторов; традиционализм и патриотизм, под знаком которых выступали архаисты, скорее служили идеологическими символами, чем отражали реальное содержание этого «ампириного» и неоклассицистического, истинно имперского по своему духу направления.

Вообще, различие литературной роли Москвы и Петербурга, отчетливо сознававшееся современниками, символизировало собою сильные и слабые стороны обеих литературных партий 1800-х годов. Индивидуальный авторский талант, индивидуальный художественный вкус и чутье языка были качествами, в отношении которых решительное преимущество осталось за школой Карамзина. Подобно литературе французского неоклассицизма, движение архаистов не выдвинуло из своей среды первоклассных литературных дарований. Однако новизна проблематики (хотя и облакавшейся в формы защиты старого), размах теоретической мысли, более широкая культурная и историческая перспектива были сильными сторонами архаистического движения.

Имена тех, кто вошел в историю литературы в качестве «победителей» в описанном культурном конфликте — это имена первоклассных писателей, а таковые в основном принадлежали к карамзинской школе. Однако художественные и языковые идеи, определившие эту победу (в частности, идеи, воплотившиеся в историческом труде Карамзина и в зрелом творчестве Пушкина), заключали в себе, в качестве своего субстрата, весьма значительную долю тех проблем и аргументов, которые были выдвинуты Шишковым и его последователями. Н. И. Греч прекрасно выразил эту мысль в конце 1830-х годов — в период, когда победа линии Карамзина/Пушкина уже полностью определилась, но образ архаистического движения был еще свеж в памяти современников и не подвергся тому смещению, которое произошло во взгляде на него последующих поколений: «Должно сказать, что в то время Москва, в литературном отношении, стояла гораздо выше Петербурга. <...> Москва была театром; Петербург залую театра. Там действовали; у нас судили. <...> Время, суждение хладнокровное и беспристрастное, и следствия основательного учения, объяснили тогдашнюю распрю и примирили враждебные стороны. Москва стояла за слог Карамзина; Петербург вооружался за язык русский вообще. Здесь хвалили материал; там возносили искусство художника. Разумеется, что наконец согласились» (*Греч 1839*, стр. 250, 251). Так

особенности русского культурного развития и текущих исторических событий породили в России в самом начале века уникальную в своей противоречивости ситуацию, в которой новое и радикальное по своему духу течение выступало в консервативной и ретроградной ипостаси, а их противники, деятельность которых ориентировалась на дух ушедшей эпохи, оказались «силою вещей» в положении новаторов и ниспровергателей.

Архаисты представляли себе и изображали своих противников — в основном совершенно незаслуженно, часто вопреки очевидности — носителями разрушительного начала, проводниками безверия, республиканизма и антипатриотизма²⁵. Совершенно ложным, но внешне убедительным основанием для такого взгляда мог служить тот факт, что время возникновения и развития «нового слога» совпало с Французской революцией; «Письма русского путешественника» — это Евангелие нового направления — отразили впечатления путешествия Карамзина по Европе, одним из важнейших эпизодов которого стало посещение революционного Парижа²⁶. Другим столь же внешне очевидным и столь же иллюзорным пунктом обвинения со стороны архаистов служила «галломания» новой школы, обилие вводимых ею заимствований и калек из французского языка. При этом забывалось, что данная стилистическая стратегия ориентировалась на салонную эстетику *предреволюционной* эпохи, а отнюдь не на суровую и монументально-неуклюжую риторику революционной поэзии и публицистики, и что, таким образом, «галломания» карамзинистов имела изначально совсем не тот смысл, который этому явлению придавался в обстановке приближающейся Отечественной войны. Аналогичным образом, сентименталистская апелляция к естественности имела в виду салонный «пастушеский» культ природы и нежного чувства; однако на фоне происходивших в это время событий данный феномен легко получал ассоциацию с понятиями «естественных прав человека», или «прав природы» — этими ключевыми концептами революционной идеологии.

Антагонизм с Францией, ставший в это время доминантой русской политической и духовной жизни, делал почти невозможным для современников преодолеть возникший парадокс исторического зренья и соотнести национальные культурные маски с соответствующими им европейскими культурными ролями. Этот парадокс еще более закрепился для последующих поколений, смотревших на данную эпоху в перспективе тех явлений европейской и русской культурной истории, которые наступили вслед за ней. Романтическое и постромантическое сознание с необыкновенной силой отпечатало в культурной памяти образ классицизма как чего-то устарелого, консервативно-догматического, «предшествующего» и подлежащего преодолению. Инерция этого образа была столь сильной, что для нашего современного взгляда даже западноевропейский классицизм и нео-

классицизм, которые реально были разделены во времени столетним промежутком, легко сливаются в единое явление, в нечто, фигурирующее в истории литературы нового времени скорее отрицательно, в качестве феномена, ниспровергнутого романтической эстетикой; тем более трудным оказывается провести данное различие в русской культурной истории, где «два классицизма» фактически наложились друг на друга во времени. Кроме того, современный взгляд на полемику архаистов и новаторов определяется очевидным как будто бы фактом исторической победы последних — в лице Пушкина, а также Карамзина как автора «Истории государства Российского». Насколько характер деятельности этих двух важнейших фигур, а значит и характер одержанной ими конечной победы, отличался от первоначальной расстановки сил в полемике сторонников «старого» и «нового» слога, будет показано в дальнейшем. Забегая вперед, следует заметить, что многие перипетии русской литературной жизни последующего двадцатилетия — изменения в конфигурации литературных партий, при которых недавние союзники оказывались противниками, внезапные перемены в представлении о том, какая из партий является носителем «прогрессивного» начала (как в эстетическом, так и политическом смысле), а главное, повороты в творческом развитии Пушкина — станут более понятными, если подойти к ним с учетом изначального противоречия, лежавшего в подтексте литературной войны старших архаистов и новаторов.

5. От сентиментализма к «Арзамасу»: сходство и различия двух поколений «новаторов»

Кульминацией и вместе с тем завершением первого этапа полемики архаистов и новаторов явилась Отечественная война 1812 года. На несколько лет, в продолжение которых происходили различные перипетии борьбы с Наполеоном (1812—1815), героико-патриотическая тема и связанная с нею высокая архаистическая риторика занимают господствующее положение в русской литературе²⁷. Эта тема подчиняет себе и объединяет собой все жанровые и стилистические регистры, которые в литературной жизни предшествующего периода принадлежали различным, враждующим между собой партиям.

В первой половине 1820-х годов Пушкин, отстаивая свою независимость от догматов своей литературной партии, стремился воздать должное деятелям архаистического движения. Одним из таких символических жестов был поэтический портрет Шишкова, нарисованный во «Втором послании к цензору» (1824) и резко расходившийся с арзамасским полемическим канонам:

Сей старец дорог нам: друг чести, друг народа,
Он славен славою двенадцатого года;

Один в толпе вельмож он Русских Муз любил,
Их, незамеченных, созвал, соединил.

(Впоследствии первые две строки украсили собою бюст Шишкова, поставленный после его смерти в Российской Академии).

Конечно, в этой афористической оценке есть доля стилизации, вызываемой как самим жанром философского послания, торжественного и несколько архаического по тону, так и текущими нуждами литературной жизни: Пушкин надеялся на улучшение цензурных порядков и на возможную положительную роль в этом Шишкова, в то время министра просвещения. Однако суть этого портрета не сводилась к такого рода преходящим факторам. Пушкинская оценка связывает заслуги Шишкова с «двенадцатым годом», с большой проницательностью фиксируя факт торжества (пусть кратковременного) дела Шишкова в эпоху героического подъема.

Торжество героико-архаизаторской стилистики было недолгим. Сама небывалая сила того эмоционального подъема, который захватил русское общество, заключала в себе залог непродолжительности этого состояния и неизбежности отрицательной реакции. Эта смена настроения оформилась к осени 1815 года, когда было создано общество «Арзамас» и начался второй этап литературной войны архаистов и новаторов. На этом этапе активные роли принадлежали представителям среднего поколения обеих партий: Шаховскому, с одной стороны, Вяземскому, Жуковскому, Дашкову, Блудову, с другой.

Неоклассицистическая волна, начавшая распространяться после Французской революции, теперь стремительно отступает как с общеевропейской, так и с русской культурной сцены. В связи с этим, изменяется расстановка сил и роли противоборствующих сторон в новом столкновении архаистов и новаторов. Теперь наступательная энергия, ощущение своей мессианистической правоты, дух партийной пристрастности характеризует деятельность русской «новой школы», сгруппировавшейся вокруг «Арзамаса». Ее противники, напротив, очень скоро обнаруживают явные признаки дезорганизации и деморализации, приводящие уже в следующем 1816 году (после смерти Державина) к фактическому распаду «Беседы любителей русского слова».

Убийственные насмешки арзамасцев закрепили в культурной памяти образ «Беседы» как комически устарелого, нелепого пережитка прошлого столетия; как уже говорилось, в первой половине 1810-х годов публичный облик «Беседы», освящаемой председательством Державина, был совершенно иным. Та быстрота, с которой совершилась победа «Арзамаса», была связана с изменением общего культурного климата, последовавшим за окончанием наполеоновской эпопеи.

Ю. Н. Тынянов показал в свое время, что полемика архаистов и новаторов, которая до этого рассматривалась как монолитное явле-

ние, в действительности распадается на существенно различные по своему содержанию исторические этапы, связанные с деятельностью «старших» и «младших» представителей обеих партий: под последними он понимал тех, кто играл активную роль в литературной жизни 1820-х годов. Однако предыдущие четверть века в истории полемики архаистов и новаторов — от зарождения обеих партий до окончания деятельности «Арзамаса» и «Беседы» — сливались в картину, нарисованной Тыняновым, в единый образ «старшего» этапа этого литературного движения.

Проведенный выше анализ наводит на мысль о необходимости дальнейшей дифференциации данного явления. Ранний этап движения новаторов, развивавшийся в русле «московского сентиментализма», во многом отличался от следующего, «среднего» цикла литературной борьбы, возникшего после Отечественной войны и связанного с деятельностью «Арзамаса». В связи с этим, представляется необходимым различать не два, а *три* главных исторических этапа в движении архаистов и новаторов в первой четверти XIX века: *старший* — полемика сентименталистов и партии Шишкова (1803—1812); *средний* — литературная война «Арзамаса» и «Беседы» (1815—1818); и наконец, *младший* — отношения послеарзамасского круга (Пушкин, Вяземский, Жуковский, Баратынский) и младших архаистов (Катенин, Грибоедов, Рылеев, Кюхельбекер) в период становления романтизма на русской почве (первая половина 1820-х годов).

Различия между старшими и средними представителями школы нового слога проявлялись как в их литературной деятельности и вкусах (реальных, а не символически провозглашаемых в качестве партийного знамени), так и во всем строе поведения.

Насмешливый и воинственный дух арзамасцев весьма мало напоминал культ «нежного чувства» и мягкую сентиментальную иронию, которые были характерны для старших представителей школы. Карамзин и Дмитриев оказались по отношению к новому поколению в роли почитаемых, но чисто символических фигур — условных божеств арзамасского литературного пантеона, якобы осеняющих своим идеальным присутствием и примером деятельность их почитателей. Оба они были объявлены почетными членами (или «почетными гусьями») «Арзамаса», но фактического участия в деятельности общества не принимали. (Карамзин был также избран почетным членом «Беседы»). Что касается менее авторитетных фигур старшего поколения, то они зачастую оказывались в двусмысленной роли полу-почитаемых, полу-осмеиваемых «старейшин». История избрания Василия Львовича Пушкина старостой «Арзамаса», сопровождавшегося комической процедурой инициации в духе масонских ритуалов, наглядно отразила ту смесь почтения и насмешки, с которой новое поколение относилось к второстепенному старшему представителю школы²⁸. Несколько позднее Карамзин и Дмитриев также не избежали язвитель-

ных замечаний со стороны Пушкина. Эти стилистические и поведенческие различия между поколениями вызвали вспышки взаимного недовольства и раздражения — вспышки, которым обе стороны стремились не дать обнаружиться слишком явно, но которые тем не менее оставляли свои следы.

И Карамзин, и Дмитриев испытывали мало симпатии к тому направлению, которое приняла эволюция Пушкина к концу 1810-х годов. Карамзин, вначале чрезвычайно тепло принявший Пушкина-лицеиста, затем «отстранил» его от себя, о чем Пушкин вспомнил после его смерти (письмо к Вяземскому 10 июля 1826). Что касается Дмитриева, то он отрицательно оценил первую поэму Пушкина, причем его оценка была выдержана в каноне карамзинской школы: «Руслан и Людмила» отвергалась как чтение, не подходящее для «милых дам». В письме к А. И. Тургеневу, отстаивая свое скептическое отношение к поэме, Дмитриев иронически советовал поставить ее эпиграфом «известный стих с легкою переменою: *La mère an défendra la lecture à sa fille*. Без этой предосторожности поэма с четвертой страницы выпадает из рук добрая матери»²⁹.

Даже много лет спустя, Пушкин в своих письмах постыдно отзывался о Дмитриеве с пренебрежением и насмешкой. Очевидно, этот эпизод сыграл свою роль и в появлении тех саркастических эскапад по поводу литературных вкусов прекрасного пола, которые стали столь характерны для Пушкина в первой половине 1820-х годов. При этом, однако, в публичных критических выступлениях Пушкина это его отношение к Дмитриеву никак не отразилось. Более того, в черновом варианте начала VIII главы «Евгения Онегина» Пушкин нарисовал стилизованную картину своей юности, осененной руководством и участием Карамзина, Дмитриева и Державина — картину, во многом напоминавшую его же стихи арзамасского периода³⁰. В окончательном тексте главы, однако, поэт оставил в этом месте пропуск, обозначенный точками; он сохранил лишь отсылку к *Державину*.

Нелишне отметить и несходство той социальной роли, которую играли в структуре русского общества два поколения новаторов. «Московский» сентиментализм 1790—1800-х годов возник как явление, чуждое духу бюрократической государственности. Эталоном хорошего вкуса для него служит салон, тон в котором задают дамы и стиль которого свободен от бюрократической «славянщины», вьезшейся в сознание служилой мужской части общества³¹. Сентиментальный культ общения с природой, в переводе на язык социальных категорий, означал установку на частную независимую жизнь в поместье, на выключенность из «искусственной» иерархии ценностей, навязываемой государственной службой и бюрократической карьерой. Естественность и изящная простота, эти важнейшие эстетические, языковые и поведенческие категории сентиментализма, осознавались как традиционно аристократические добродетели, как атрибуты высшего света — в

нечиновной, аристократической интерпретации данного понятия.

Однако ко второй половине 1810-х годов многие представители карамзинской партии не только сосредоточиваются в Петербурге, но занимают там видное официальное положение (Карамзин, Дмитриев, Жуковский), а младшие из них начинают делать стремительную служебную карьеру (А. Тургенев, Блудов, Дашков, Уваров, М. Орлов).

Лишь к середине 1820-х годов пути тех из бывших арзамасцев, кто продолжал успешную карьеру и к тому времени оказался на верхних ступенях официальной иерархии (Блудов, Уваров, Дашков, Северин), и тех, кто по разным причинам оказался в немилости (Пушкин, Вяземский, А. Тургенев, М. Орлов), резко и окончательно разошлись. Известен, например, эпизод, когда А. Тургенев публично отказался подать руку Блудову, который принимал активнейшее участие в следствии по делу декабристов — в том числе заочно осужденного брата Тургенева, Николая. Однако в годы деятельности «Арзамаса» атмосфера была иной, и несмотря на принятый среди арзамасцев иронический тон по отношению, например, к многочисленным официальным постам, которые в то время занимал А. Тургенев, арзамасцы активно продвигались по службе и активно помогали друг другу. В этом изменении социальной роли также сказался более активный, наступательный дух нового поколения «новаторов».

И все же, при всех различиях, между старшим поколением «новой школы» и арзамасцами, несомненно, существовала преемственная связь. Как ни важны были годы войны с Наполеоном в качестве культурного водораздела, они не ослабили ощущения личной близости между старшим и младшим поколениями новаторов. Само формирование и состав «Арзамаса» в значительной степени определялись — в типично аристократической традиции — дружескими и родственными связями, протянувшимися непрерывной цепью от основателей движения до самых младших его представителей.

Хорошо известна многолетняя дружба Карамзина и Дмитриева. Дружеские связи обоих с В. Л. Пушкиным сложились еще в 1790-х годах, когда последний служил вместе с Дмитриевым в гвардии; эти отношения продолжались в 1800-е годы в Москве, когда Карамзин бывал в доме у В. Л. Пушкина, а также у его брата, Сергея Львовича³². Карамзин и Дмитриев были друзьями отца Вяземского и знали Вяземского с детства; когда отец Вяземского умер в 1805 году, он завещал Карамзину быть духовным руководителем своего сына, которому в то время было 17 лет. Карамзин был женат на сестре Вяземского и в середине 1800-х годов жил в имении Вяземских Остафьева, где им была написана большая часть «Истории государства Российского». Во второй половине 1800-х годов в круг постоянных посетителей Остафьева вошел и Жуковский.

Тесные связи Жуковского со средним поколением новаторов начались еще в конце 1790-х годов, когда он стал студентом московско-

го Благородного пансиона. Директором этого уникального учебного заведения, основанного в свое время при Московском университете Херасковым, был И. П. Тургенев — отец Андрея, Александра и Николая Тургеневых и близкий друг семей Буниных — Юшковых, к которым принадлежал Жуковский. Отношения студентов пансиона (братьев Тургеневых, Жуковского, Блудова, Дашкова, Уварова, Воейкова) как бы предваряют отношения, сложившиеся в 1810-е годы между студентами другого уникального учебного заведения — Царско-сельского лицея.

Жуковский попал в Пансион по дружеской и родственной протекции, подобно тому как в 1811 году Пушкин был принят в Лицей по протекции А. И. Тургенева, который ходатайствовал за него по просьбе Василия Львовича. Пансион неоднократно посещали Карамзин и Дмитриев; здесь завязались их дружеские и покровительственные отношения с Жуковским. Подобно этому, в 1815—1816 годах старшие и средние представители школы навещали юного Пушкина в Лицее и следили за его поэтическим развитием.

Когда в первой половине 1820-х годов в литературу стал входить Языков, он был быстро и легко опознан в арзамасском кругу в качестве «своего», по некоторым связям дружбы и «поэтического родства». Одна из нитей, связавшая между собой все поколения карамзинистов, проходила через Дерптский университет. Еще в конце 1800-х годов здесь стал профессором А. С. Кайсаров — соученик братьев Тургеневых и Жуковского по Московскому пансиону. Кайсаров погиб в кампании 1812 года³³. В 1814 году, по дружеской протекции тех же А. Тургенева и Жуковского, место профессора русской словесности в Дерпте получил Воейков, в то время близкий друг Жуковского, женатый на его племяннице, А. Протасовой (послужившей прототипом героини баллады «Светлана»). В свою очередь Воейков в начале 1820-х годов, уже будучи в Петербурге, посоветовал Языкову поехать учиться в Дерпт и оказал покровительство первым литературным шагам молодого поэта. Языков-студент много раз гостил в псковском имении П. А. Осиповой Тригорское, и здесь произошло его знакомство и сближение с ссыльным Пушкиным.

Таков был характер того круга, который в середине 1810-х годов воплощал в себе на русской сцене новую культурную эпоху. К этому времени на Западе антиклассицистическая волна успела уже оформиться в новое мощное литературное направление — романтизм. К началу 1810-х годов относится громадный резонанс, вызванный в английском обществе романтическими поэмами Байрона; еще ранее, на рубеже 1800-х годов, выходят в свет «Лирические баллады» Вордсворта и Кольриджа, развивается немецкая романтическая эстетика, публицистика, поэзия. Но в России 1815—1816 годов антиклассицистические устремления «новой школы» не подкреплялись в достаточной мере новой позитивной системой ценностей, которая могла бы

заявить о себе, как о современной альтернативе классицизму, с такой же силой, с какой это сделал романтизм в эти же годы в Германии, Англии и Франции. Все, что арзамасцы могли выдвинуть в качестве позитивной программы, была защита идеалов 1790—1800-х годов — «знамени» нового слога и имен его старших адептов.

Поскольку главными действующими лицами нового движения стали те же люди, которые за десять лет до того были если не участниками, то по крайней мере сочувствующими свидетелями первого этапа войны архаистов и новаторов, это движение ассоциировалось и в глазах его деятелей, и в глазах публики с защитой идеалов, выдвижение которых связывалось с именами Карамзина и Дмитриева и относилось к 1790-м годам. Подобно тому как в 1800-е годы русский неоклассицизм был не в состоянии отделить себя от классицизма XVIII века и выступил в облики защитника и реставратора последнего, так теперь новый русский антиклассицизм осознал себя непосредственным продолжателем и защитником своего предшественника — «нового слога» Карамзина.

«Семейный» герметизм движения новаторов оказался необычайно устойчивой его чертой. Эта черта не только в полной мере ощущалась на среднем этапе движения — в арзамасский период, но сохраняла свою силу и позднее, влияя на стилистику и психологию пушкинского круга вплоть до начала 1830-х годов. Эта специфическая поведенческая установка снискала кругу Пушкина — Вяземского — Дельвига насмешливое прозвище «литературных аристократов», которым в литературной войне конца 1820-х — начала 1830-х годов широко пользовались их противники, принадлежавшие к самым различным направлениям³⁴.

Даже в этот поздний период самосознание «аристократов» все еще отчетливо сохраняло черты литературного *клана*, скорее чем литературной *партии*. Единство пушкинского круга поддерживалось не только, и может быть даже не столько, общностью литературных взглядов (в идеологическом отношении это движение всегда было гораздо менее сплоченным, чем движение архаистов), сколько общностью некоторых изначальных обстоятельств, интимное знание которых служило базой общения между посвященными.

Лицей (для Пушкина, Дельвига и Кюхельбекера) и «Арзамас» (для большинства членов этого круга), с их разработанной системой ритуалов³⁵, служат главными институциональными источниками общей памяти, на которых зиждется интимный характер общения членов сообщества и которые определяют закрытый характер последнего. Отсылки к этой заповедной области, куда нет доступа посторонним, аллюзии, понятные только «своим», насмешливая игра с читателем, которому закрыт доступ во внутренние, интимные слои смысла опубликованного поэтического произведения, в его «домашнюю семантику», пронизывают всю литературную деятельность, весь стиль по-

ведения Пушкина и его окружения в 1820-е годы. Эта особенность сообщает и самосознанию, и внешнему облику младшего поколения «новаторов» если не ретроградный, то во всяком случае ретроспективный характер. Герметический, камерный субстрат «Арзамаса» определил собою ряд специфических черт данного движения, которые отличали его от западноевропейского романтизма³⁶.

Эта же внутриклановая общность становилась барьером, преграждавшим доступ внутрь сообщества «посторонним», — даже если эти посторонние были потенциальными союзниками и единомышленниками.

У этого правила бывали исключения — «молодые люди» из чужой среды, вводимые в интимный круг под покровительством одного из его членов (сами исключения такого рода характерны для кланового поведения). Таким новичком в 1820-е годы стал, в частности, П. А. Плетнев. Плетнев сделался, в конце концов, близким другом и доверенным лицом Пушкина, однако лишь после довольно длительного периода инициации, в продолжение которого арзамасский круг, включая Пушкина, весьма пренебрежительно третировал его как некоего «Плетаева». Отчасти к этой же группе относился М. П. Погодин, которому покровительствовал Пушкин, но которого Вяземский продолжал третировать как «чужого». В основном, на протяжении 1820-х годов члены данного круга продолжают «считаться родством» (если не реальным, то по крайней мере поэтическим) вполне в традициях «грибоедовской Москвы».

Для описанной системы ценностей было характерно то, что младший брат Пушкина, не занимавшийся литературой даже как дилетант, легко признается своим в этом круге и принимает самое активное участие во всех формах общения между его членами, тогда как такие «попутчики», активно сотрудничающие с пушкинским кругом в издательской деятельности и литературной полемике, как Погодин или О. Сомов, остаются на положении полу- или полностью «чужих».

Пушкин, при всех периодически провозглашавшихся им декларациях личной независимости, сохранял многие черты самосознания того круга, из которого он вышел.

Характерным примером непоследовательного, смешанного отношения Пушкина к клановому герметизму может служить его реакция на предложение Вяземского в 1824 году издавать журнал. С одной стороны, Пушкин понимал невозможность ведения литературного журнала исключительно на базе кланового «мы» — позиции, к которой особенно был склонен Вяземский: «<...> Еще беда: ты Sectaire, а тут бы нужно много и очень много терпимости; я бы согласился видеть Дмитриева в заглавии нашей кучки, а ты уступишь ли мне моего Катенина? отрекаюсь от Василья Львовича; отречешься ли от Воейкова?» (Письмо к Вяземскому 7 июня 1824). Пушкин отдавал себе отчет в необходимости участия в этом деле практического журналиста, ка-

кового не было и не могло быть среди «своих». Однако к этому «чужому», необходимость привлечения которого диктовалась практически соображениями, он заранее выражал подчеркнутое пренебрежение, демонстрируя тот самый клановый герметизм поведения, в котором он только что упрекал Вяземского: «Где найдем своего составителя, так сказать, своего Каченовского (в смысле Милонова — что для издателя хоть “Вестника Европы”, не надобен тут ум, потребна только <жопа>» (ibid.). Упоминание Каченовского воскрешало в памяти характерный эпизод из истории первого периода карамзинской школы: издательство журнала «Вестник Европы», основанного Карамзиным, было вскоре передано Каченовскому, взгляды которого в то время были весьма близки к позиции «новаторов»; Каченовский, однако, так никогда и не сделался полностью «своим» в карамзинском кругу, а начиная со второй половины 1810-х годов стал одной из излюбленных мишеней для острот и эпиграмм арзамасцев.

Орест Сомов играл во многом сходную роль в пушкинском кругу в 1827—1832 годах. Сомов взял на себя все практические обязанности, связанные с ведением изданий Дельвига — альманаха «Северные цветы» и «Литературной газеты», а с 1830 года сделался фактическим редактором последней; после смерти Дельвига в 1831 году Сомов помогал Пушкину издавать «Северные цветы» в пользу семьи Дельвига³⁷. Несмотря на это, Пушкин не мог преодолеть типично арзамасского тона «надменной» иронии в отношении к Сомову³⁸. Пренебрежительные замечания об участии «чужого» в делах «Литературной газеты» делаются постоянной темой в переписке Пушкина и Вяземского: «Скучно издавать газету одному с помощью Ореста, несносного друга и товарища» (Пушкин — Вяземскому, январь 1830); «На “Литературную газету” надежды мало; Дельвиг ленив и ничего не пишет, а выезжает только *sur sa bete du somme on de Somoff*» (Вяземский — Пушкину, апрель 1830), и т. д.³⁹

Символом герметических личных и литературных отношений в арзамасской среде стал мотив поэтического братства, широко разработанный в арзамасской фразеологии и ритуалах. Семантика этого мотива объединяла в себе разнообразные аспекты самосознания и поведения арзамасцев: духовное и творческое сродство, «масонское» братство, скрепляемое шуточными ритуалами, мессианистическое братство апостолов новой веры («православное братство», как шуточно называет арзамасцев Пушкин в наброске письма к ним из Кишинева), и наконец, братство в буквальном смысле — отношения людей, связанных между собой узами родства или многолетней, идущей от детских лет дружбы⁴⁰.

Характерным образом, Пушкин и в 1820-е годы продолжает обращаться, как к «братьям», не просто к единомышленникам, но к членам интимного круга, связанного юношескими воспоминаниями. Члены этого круга остаются братьями, даже если между ними возни-

кают разногласия (как в случае с Кюхельбекером, отчасти и с Вяземским). В то же время духовно достаточно близкие, но не связанные этим интимным сродством адресаты не включаются в «братский» круг. Так, обращаясь к Рылееву и Бестужеву и полу-соглашаясь, полу-споря с их отрицательной оценкой Жуковского и Батюшкова, Пушкин добавляет: «Ох! уж эта мне республика словесности. За что казнит, за что венчает?» (Письмо к Рылееву 25 января 1825).

Рылеев и Бестужев для Пушкина — сограждане в «республике словесности», тогда как Кюхельбекер, во многом занимающий сходную с ними и даже более радикальную полемическую позицию, — «брат по музе».

При всех изменениях идеологического и культурного климата, «литературные аристократы» сохраняли свою «старомодную» приверженность к изяществу, легкости, уравновешенной непринужденности изложения, унаследованном от французской салонной культуры XVIII века, с ее «легкой поэзией» и блестящей, ироничной прозой и публицистикой.

Традиция строгого соблюдения «хорошего вкуса» в изложении, избегания неоправданных эксцессов и экспрессивных «демнот» устойчиво поддерживалась в среде представителей нового слога, передаваясь из поколения в поколение. Малейшая неточность выражения, неловкий оборот, фальшивая стилистическая нота, замеченные в новом произведении одного из членов школы, немедленно вызывают дружеские замечания со стороны единомышленников. Переписка арзамасского круга 1810-х годов и пушкинского круга 1820-х годов наполнена детальными разборами и замечаниями, направленными на прояснение поэтической мысли; обмен такого рода критикой становится такой же неотъемлемой частью общения данного круга, как обмен рукописями новых сочинений.

Пушкин полностью воспринял взгляд на простоту и естественность в поведении и языке как на отличительные черты истинного аристократизма, противопоставляемые «мещанской» напыщенности. Особенно остро эта позиция осознавалась им в конце 1820-х годов, в период усилившихся нападков на «литературных аристократов» со стороны самых различных литературных партий. Одним из отголосков журнальной полемики в произведениях Пушкина этого времени явилось описание петербургского салона Татьяны в Восьмой главе «Евгения Онегина» (большая часть которого не была впоследствии включена в окончательный текст):

В гостиной истинно дворянской
Чуждались щегольских речей
И шекотливости мещанской
Журнальных чопорных судей.
В гостиной светской и свободной

Был принят слог простонародный
И не пугал ничьих ушей
Живую странностью своей.

Пушкинский образ идеального салона противостоит не только «приказной» чопорности и педантству, но и «жеманству» — этому типичному атрибуту старшего поколения сентименталистов. В трактовке Пушкина понятия «естественности» и «свободы» оказываются весьма далеки от того содержания, которое вкладывалось в эти понятия его предшественниками; однако сама принципиальная установка на вкусы «истинного» света, где тон задает хозяйка салона, унаследована Пушкиным от школы Карамзина.

В этой установке заключалась и сила, и слабость новаторов в качестве адептов романтического движения.

Конец 1810-х и 1820-е годы стали временем нового подъема героической стилистики, временем развития идеи «народности» во всех ее аспектах — официально-патриотическом, революционном, историко-философском. Ораторский пафос, «неистовый» романтический стиль, нарочито затрудненный метафизический язык — таковы литературные модусы, получившие в это время развитие в сфере литературы, истории, философии, публицистики.

Романтизм делает первые самостоятельные шаги на русской почве, и задача ниспровержения и осмеяния классицизма отступает на второй план перед необходимостью выработки позитивных идеалов новой эстетической эпохи. В этой новой ситуации обнажился сентименталистский, салонный субстрат «Арзамаса», лишивший бывших арзамасцев необходимой энергии и идеологической устремленности в определении «современной» эстетической программы. В новой роли адептов романтизма бывшие арзамасцы склонны были отстаивать все те же идеалы «хорошего вкуса», «естественности», свободы от устаревших эстетических норм и устарелого языка, свободы от эстетического догматизма. Эти идеалы имели огромное значение для формирования литературных жанров и стилей; однако им недоставало определенности и решительности для того, чтобы стать наступательной позитивной программой истинно «нового» движения.

6. Эстетика романтизма в русской культурной перспективе

Возникнув как антиклассицистическое движение, европейский романтизм тем не менее отнюдь не отождествлял себя с такими явлениями, противостоявшими классицизму в XVIII веке, как творчество Парни или Стерна. В этих авторах прошлого столетия романтики видели в лучшем случае своих идейных предшественников, но не прямых союзников: слишком велик был временной и психологический разрыв между романтизмом и предшествовавшей антиклассицисти-

ческой эпохой. В отличие от этого, русский сентиментализм был отделен от первых проявлений романтизма на русской почве всего 10—15 годами. Поэтому он был воспринят новым литературным поколением в качестве знамени, которое следует защищать, с такой же естественностью, с какой русские неоклассики, при всей их предромантической устремленности в девятнадцатое столетие, осознавали себя охранителями эстетических и языковых ценностей екатерининского века. В этом ощущении живой и непосредственной связи с явлениями, которые по своей сути относились к минувшему столетию, заключалась специфика русской культурной ситуации описываемого периода.

Когда в 1819 году во Франции было опубликовано собрание стихов Андре Шенье⁴¹ — поэта, казненного в год якобинского террора, лирическое творчество которого осталось почти не известным его современникам, — это событие вызвало живой отклик как в Европе, так и в России; но в России творчество Шенье оказало заметное воздействие на развитие современной литературы, существенно повлияв на судьбу раннего романтического движения. Классически изящные, проникнутые духом античной Греции, условные в своей узыканной гармоничности, стихи Шенье были далеки как от духа современного ему неоклассицизма, с его «римской» тяжеловесной и жесткой монументальностью, так и от устремлений новейших романтических школ, во всем их разнообразии («неистовой», «кладбищенской», гражданской). Появившись на культурной сцене в бурные годы борьбы классиков и романтиков, стихи Шенье как будто воскрешали дух аристократического салонного изящества предреволюционной эпохи. И стихи Шенье, и сама фигура поэта — жертвы террора, не могли не вызвать живой симпатии в годы политической реставрации и эстетической реакции на ампир наполеоновского времени. Но вместе с тем, они не в силах были преодолеть временной барьер, отделявший европейский романтизм от салонного искусства минувшего столетия. И хотя романтики неоднократно ссылались на А. Шенье как на своего предшественника, эти ссылки относились скорее к «романтической» судьбе поэта и к некоторым его эстетическим суждениям, высказанным в поэме-трактате «De l'invention», чем к его творчеству как таковому. Для французских поэтов творчество Шенье сделалось привлекательным эстетическим примером лишь к середине XIX века — в эпоху постромантической реакции⁴².

Иной была ситуация в России. Здесь традиция салонного искусства в 1810-е годы все еще сохраняла идеальный образ «нового» явления, направленного против классицизма. В русле карамзинской школы, в рамках герметизированного общения ее адептов, развивался и «кладбищенский» романтизм Жуковского, и саркастически-субъективная поэзия Вяземского — первое предвестие русского «байронизма»⁴³, и творчество «русского Парни» — Батюшкова, условно-изобра-

зительное и условно-эротичное, проникнутое анакреонтическим «эллиническим» духом. Все эти течения не только не отталкивались друг от друга, но сознавали себя в качестве единого целого — «новой школы», ведущей войну с отжившим классицизмом. В этом контексте, при таком понимании «нового», А. Шенье естественным образом становился современником и союзником русских «салонных романтиков».

Была и еще одна характерная причина, в силу которой поэзия Шенье получила в России живой и немедленный отзыв; такой причиной явилась тесная связь всего личностного и творческого облика Шенье с Грецией и духом греческой античности (мать Шенье была гречанка, греческий язык был его вторым родным языком, с детства он был воспитан на античной греческой поэзии). Эта греческая — подчеркнуто не римская, не «латинская» — аура, окружавшая облик Шенье, делала этого «классика» важным фактором в русском антиклассицистическом движении в той специфической ситуации, которая сложилась на русской культурной сцене после победы над Наполеоном.

Классицизм XVII—XVIII веков апеллировал к условно-литературному, абстрагированному образу античности, в котором специфические черты Греции и Рима, по сути дела, никак не дифференцировались. Но неоклассицизм конца XVIII — начала XIX вв., с его римско-республиканской, а затем римско-имперской ориентацией, создал представление о классицистическом искусстве, тесно связанное с образом Рима. В этом контексте образ античной Греции, каким он представлялся в анакреонтической лирике, несмотря на его ярко выраженную «классичность», мог быть использован в борьбе против классицизма, и в частности и в особенности, против новейшей ипостаси последнего: эстетического образа наполеоновского времени. В этом контексте анакреонтические образы, с их анти-ампирной и «греческой» ориентацией, приобретали анти-классицистическое содержание, в качестве антитезы ложно-монументальному «римскому» классицизму. В данной парадигме, эллинская «истинная», или «гармоническая» классика — Гомер, Сафо, Анакреон, греческая скульптура — противопоставлялась проявлениям «ложного классицизма», таким, как «Энеида» и иконография Римской империи. Гораций и Овидий могут в известных ситуациях причисляться к первому ряду, причем в этом случае неизменно подчеркивается удаление их от римского двора, добровольное или принудительное изгнание (так поступает, в частности, Пушкин с образом Овидия в годы своей бессарабской ссылки). Греческая статуя, а также ее поэтический эквивалент — краткая поэтическая надпись или мгновенная зарисовка (мастером которой был Пушкин)⁴⁴ — оказываются антиподами монументальной «идолатрии» Римской империи и ее новейшего воплощения — искусства ампира⁴⁵.

На русской почве оппозиция «Греция — Рим» в трактовке античности обретала еще один важный исторический резонанс: она накла-

дывалась на глубоко укорененную в русской традиции связь с греческой православной церковью и враждебно-недоверчивое отношение к «латинству». От этого противопоставления, как увидим ниже, протянутся нити к критике русскими романтиками «ложного классицизма» как классицизма специфически *романского*: в античную эпоху — римского (периода империи), а в новейшей культурной истории — французского. С другой стороны, именно в силу этого обстоятельства русский романтизм не испытывал такого острого антагонизма по отношению как к греческому классическому наследию, так и к русскому классицизму XVIII века⁴⁶. И наконец, восстание Греции против Оттоманской империи, начавшееся в 1821 году, придало данной культурной парадигме дополнительный обертон (борьба против деспотической империи как возрождение «античной славы» Греции и вместе с тем — греческого православия), который находил особенно живой отзыв в мире личных связей и поэтических образов Пушкина времени Бессарабской ссылки.

Такова была контаминация причин, в силу которых анакреонтическая традиция Парни — Шенье — Батюшкова в русской поэзии 1810 — начала 1820-х годов заняла видное место и была осознана как поэзия нарождающегося романтизма⁴⁷. В творчестве Пушкина первой половины 1820-х годов образ Андре Шенье сыграл важнейшую роль в его удалении от эстетических образцов французского Просвещения (прежде всего — от Вольтера, пример которого имел на него огромное влияние в 1810-е годы), а затем — и от «байронизма» его Южных поэм. Но и помимо данного аспекта пушкинским творчеством «эллиническая» струя занимала важное место во всей поэтической культуре русского Золотого века. Наиболее яркими явлениями этого ряда были любовная лирика молодого Баратынского и Языкова и творчество Дельвига. Творческий и личностный образ последнего, начиная, с лицейских лет, неизменно выступал в литературной мифологии пушкинского круга в античном анакреонтическом ореоле; именно в этом мифологизированном облике Дельвиг вошел в образный мир Пушкинской лирики. Среди второстепенных явлений сходного характера, следует отметить творчество таких поэтов арзамасского и послеарзамасского круга, как Д. В. Дашков, А. Г. Родзянка, А. С. Норов, П. А. Плетнев.

По-видимому, присутствие этой эллинистической струи сыграло свою роль в том, что в творчестве послеарзамасского круга романтические тенденции так и не развились с полной последовательностью. Чисто романтические явления в русской литературе 1820-х — начала 1830-х годов, вполне соответствующие западному романтизму, — творчество Бестужева-Марлинского, Вельтмана, В. Одоевского — остались по отношению к Пушкину и его кругу периферийным феноменом. Пушкинская поэтика (разумея под последней не только творчество самого Пушкина, но и близкого ему в 1820-е годы поэтического

круга) заключала в себе слишком сильный субстрат минувшей, «до-революционной» эпохи, и потому была неспособна полностью влиться в русло романтизма, в любой его разновидности: байронической, философской, фольклорно-почвеннической либо героико-гражданственной. Пушкинский творческий мир соприкасался со всеми этими новейшими литературными явлениями, испытывал воздействие с их стороны, но не отождествлялся с ними полностью. Культурные феномены «нового времени» оказывались привиты к основе, чуждой новейшему духу и самосознанию, глубоко «старомодной», с точки зрения этого самосознания. Наиболее близким аналогом такого феномена в европейской литературе может служить творчество Гете — подобно Пушкину, «всеобъемлющего гения», долгий творческий путь которого пересек несколько контрастных литературных эпох, соединив в уникальную амальгаму явления, которые в обычных случаях распределялись между различными поколениями и различными литературными партиями.

Салонно-анакреонтический субстрат русской «новой школы» осложнил ее отношения с романтизмом, который эта школа, выросшая под знаменем борьбы с классицизмом, казалось бы, по праву должна была представлять. Это же обстоятельство сделало литературную ситуацию в России более благоприятной для неоклассицистической реакции, по сравнению с Европой, где в это время романтизм торжествовал более полную и безусловную победу.

Европейский романтизм, в лице таких его представителей, как Шелли, Клейст, Гюго, Барбье, Делакруа, без труда вобрал в себя героическую тему и связанную с ней неоклассическую риторику, унаследованную от наполеоновской эпохи, и ассимилировал ее в рамках романтической эстетики. Но поэты русской новой школы, вышедшие из «Арзамаса», не сумели этого сделать, несмотря на известные усилия Пушкина и Вяземского в данном направлении, предпринятые на рубеже 1810-х — 1820-х годов («Негодование» Вяземского, пушкинская ода «Вольность»). Слишком сильны были в сознании этого круга ироничность и эстетизм; эти черты сообщали даже гражданским мотивам налет стилизации и жанровой игры, придавали гражданскому негодованию саркастически-двусмысленный оттенок (столь характерный, в частности, для «обличительных» стихов Пушкина этого времени). Это обстоятельство открыло дорогу новой волне архаистической поэзии и публицистики. В литературной полемике 1822—1825 годов партия архаистов — Рылеева и Кюхельбекера, Катенина и Грибоедова — вновь обрела идеологическую энергию, дидактический пафос, сознание правоты своего «дела»; черты, которые отличали — хотя и в связи с совершенно иной идеологией — архаистическое движение второй половины 1800-х годов. Неархаисты осознавали себя полномочными представителями «серьезной» литературы, проникнутой суровой гражданственностью и лишенной игрового и многосмыс-

енного сарказма арзамасцев.

Подобно своим предшественникам, младшие архаисты вдохновлялись героико-патриотическими идеалами своего времени. Конечно, время было другим, и иными, в политическом отношении даже диаметрально противоположными, оказались идеалы нового архаистического движения. Движение старших архаистов выросло из патриотического подъема, вызванного военной и идеологической конфронтацией с Францией и Французской революцией; движение младших архаистов возникло на фоне распространявшихся в это время радикальных политических идей, вдохновляющего примера европейских революций. В этом новом контексте, мессианистическая символика, сложившаяся в годы Отечественной войны и нацеленная на борьбу с «беззаконной» властью Наполеона, была переинтерпретирована в применении к борьбе с «самовластием» русского императора, и шире, с «идолатрией» всякой имперской власти. В Европе параллельное явление осознавало себя в качестве героической ветви романтизма; в эстетическом плане, его носители сохраняли, нередко даже в наиболее радикальной форме, антиклассицистическую позицию. Но в России этот идеологический феномен эстетически выразил себя в форме подчеркнуто и преднамеренно архаизаторского течения, апеллировавшего к классическим идеалам. В «Думах» и исторических поэмах Рылеева, героических элегиях и одах Катенина и Кюхельбекера, замысле Грибоедова написать трагедию о 1812 году, героико-романтические мотивы сочетались с реставрацией архаических жанров, со стилистикой и поэтической интонацией, ориентированными на эпоху русского классицизма.

На этом фоне в творчестве послеарзамасского круга ярче проступили такие его черты, как эстетизм, отсутствие монолитной идеологической устремленности, — черты «старомодные», чуждые радикальному (как в своих революционных, так и охранительных устремлениях) духу наступившей эпохи. Именно так — в качестве устарелого «элегического направления» — изображалась школа новаторов в критике, которой она подверглась, сначала со стороны младо-архаистов, а впоследствии и со стороны столь различных литературных фигур, как Надеждин, Н. Полевой, Булгарин. Бывшие арзамасцы, победоносные ниспровергатели классицизма, казалось, выступавшие в русле новейшего европейского литературного течения, постепенно оказались, в ходе развития литературной и идеологической жизни 1820-х годов, в положении представителей литературного «старого режима».

В 1824—1825 годах Кюхельбекер выступил с серией полемических статей, в которых позиция младших архаистов получила наиболее решительное выражение. Кюхельбекер предъявляет общее обвинение школе «нового слога» — от старших его представителей, сентименталистов, до новейшего «элегического» направления, представленного

в произведениях Пушкина и Баратынского начала 1820-х годов. Обвинения эти традиционны для полемики архаистов против новаторов: жеманность, изнеженность, отсутствие серьезности и силы, салонная замкнутость, и наконец, подражательность, как литературно-жанровая, так и языковая — злоупотребление заимствованными выражениями и поэтическими клише и пренебрежение богатствами архаистической стилистики, заключенными в высокой поэтической традиции XVIII века.

«Сила? — Где найдем ее в большей части своих мутных, ничего не определяющих, изнеженных, бесцветных произведений? У нас все *мечта и призрак*, все *мишится*, и *кажется*, и *чудится*, все только *будто бы*, как *бы*, *нечто*, *что-то*. Богатство и разнообразие? — Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все. <...> Из слова же русского, богатого и мощного, силятся извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык, *un petit jargon de coterie*» («О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», 1824)⁴⁹.

Однако критика Кюхельбекера была направлена не только против элегического романтизма, выросшего из сентиментальной школы, но и против «ложного», или «подражательного» классицизма, который он понимает как классицизм специфически *французский*. В этой своей критике «ложного» классицизма Кюхельбекер пересекается с романтиками — как русскими, так и западными. Своим позитивным идеалом он провозглашает «народность» — тоже, на первый взгляд, идеал чисто романтический и направленный против классицистического безразличия к национальной характерности. Однако под «народностью» Кюхельбекер понимает высокую традицию *русской классицистической* поэзии, и прежде всего таких ее жанров, как ода и героическая поэма. Для Кюхельбекера традиция Ломоносова — Державина ничего не имеет общего с «ложно-подражательным» классицизмом; в его глазах она является наследницей и продолжательницей «истинной?» классической традиции, восходящей непосредственно к оригиналу — *греческой* эпической и гимнической поэзии, а не к римским и французским ее «подделкам».

Важнейшим достоинством этой «истинно-классической» поэзии является, по Кюхельбекеру, соединение героической монументальности и лирического «восторга». Присутствие последнего, в качестве неперемennого компонента высокого стиля, делает оду в глазах Кюхельбекера *лирическим* жанром — и притом наивысшим, наиболее ценным среди жанров лирической поэзии: «Лирическая поэзия вообще не иное что, как необыкновенное, то есть сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя. <...> Всем требованиям, которые предполагает сие определение, вполне удовлетворяет одна ода, а посему, без сомнения, занимает первое место в лирической поэзии или, лучше сказать, одна совершенно заслуживает назва-

ние поэзии лирической» (*Кюхельбекер 1979*, стр. 454).

Говоря об оде как о лирическом жанре, Кюхельбекер имеет в виду, конечно, русскую оду, которую он непосредственно возводит к гимнической традиции Пиндара — минуя эстетический образец римского Золотого века и французского классицизма, образец Горация и Вергилия, Малерба и Буало⁵⁰.

Таким образом, младо-архаистический идеал, как он выразился в статьях Кюхельбекера, сочетал в себе ориентацию на поэтику и стилистику русского классицизма (в его проекции на «эллинскую» классическую традицию) — с романтической критикой «ложно-подражательного классицизма». Такой, на первый взгляд противоречивый, комплекс идей был типичен для младшего поколения архаистов. Архаистические идеалы не мешали последним сознавать себя романтиками — притом «истинными» романтиками, развивающими такие, по их мнению, самые ценные и существенные, черты романтизма, как пафос героической личности и выступающей в героическом ореоле истории народа. В качестве истинных романтиков, младо-архаисты отрицали принадлежность школы Карамзина к романтическому движению и разоблачали подражательность элегической поэзии, вышедшей из этой школы.

С точки зрения общеевропейской борьбы романтического и классицистического искусства, позиция Кюхельбекера выглядит противоречивой и парадоксальной. Он относится критически к «романскому» искусству — как старому, «ложно-классическому», так и новому, романтическому, — усматривая в обоих этих полярных его проявлениях «подражательность». Оду он рассматривает как лирический жанр, наилучшим образом выражающий напряженную субъективность новой эпохи. Однако эта позиция отразила характерные черты, укорененные в русской культурной традиции. Синтез эстетических принципов классицизма и барокко в русской высокой поэзии XVIII века делал правомерным противопоставление русского и французского классицизма в качестве двух «разных» классицизмов, в контексте романтической полемики осмыслявшихся как классицизм «истинный» и «ложный». Самосознание русских «истинных» романтиков отразило органическое для русской культуры ощущение ее родства с миром эллинизма и противопоставленности романскому (а в более широкой интерпретации, и всему западноевропейскому) культурному миру.

Не все, однако, могли или хотели оценить истинную ценность этих парадоксов. Многие члены арзамасского круга — А. Тургенев, Вяземский, Плетнев, Туманский — предпочли отнести высказывания Кюхельбекера к тому традиционному амплу, которое закрепилось за последним в шуточной традиции лицейско-арзамасских лет; согласно этой традиции, все сказанное Кюхельбекером должно было быть принято как комически-неуклюжие «бредни», искренние, но тяжеловесные и бессвязные⁵¹. Так, Вяземский писал в этой связи

А. Тургеневу (письмо 26 июля 1824): «Читал ли ты Кюхельбекериаду во второй «Мнемозине?» Я говорю, что это упоение пивное, тяжелое. Каково отделал он Жуковского и Батюшкова, да и Горация, да и Байрона, да и Шиллера? Чтобы врать, как он врет, нужно иметь язык звонкий, речистый, прыткий, а уж нет ничего хуже, как мямлить, картавить и заикаться во вранье: даешь время слушателям одуматься и надуматься, что ты дурак» (*Остафьевский архив*, т. III, стр. 69).

(«Кюхельбекериада», или «Бехелькюкериада», была лицейской пародией, осмеивавшей выпренне-неуклюжий стиль ранних поэтических опытов Кюхельбекера).

Однако другие представители того же круга, такие как Баратынский, Языков, отнеслись к критике Кюхельбекера более серьезно. Упрек, брошенный в адрес элегической поэзии и русского байронизма, упал на подготовленную почву. Так, уже в 1825 году Языков пишет стихотворный цикл «Мой Апокалипсис», в заключении которого он подвергает уничтожающему разбору свои собственные элегии. Слова Языкова, сказанные о своей собственной элегической поэзии:

Как это *вяло*, даже *темно*,
Слова, противные уму,
Язык поэзии наемной
И жар, не годный ни к чему!⁵² —

Пушкин вскоре процитировал в «Евгении Онегине» в качестве характеристики элегии Ленского (Глава VI, 1826):

Так он писал *темно и вяло*
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я; да что нам в том?)

В этом решительном отрицании того, что элегическая «темнота» и «вялость» являются атрибутами новой романтической поэзии, звучит отголосок аргументов Кюхельбекера⁵³.

Таким образом, реакция пушкинского круга на критику Кюхельбекера была смешанной: одни предпочли твердо держаться традиционной арзамасской позиции в борьбе с архаистическими посягновениями, но другие с довольно большой готовностью восприняли, если не идеи Кюхельбекера в целом, то по крайней мере упрек в чрезмерном подражании западноевропейскому романтизму.

Критика Кюхельбекера задела и уязвила Пушкина лично, но отнюдь не побудила его «сплотить ряды» вокруг арзамасского знамени, по примеру Вяземского. С другой стороны, никакая симпатия к гражданским идеалам конца 1810-х — начала 1820-х годов, никакой эстетический и поведенческий радикализм, нередко отличавший Пушкина в эти годы, не способен был заслонить его «врожденное», свой-

ственное ему по праву его арзамасского литературного происхождения, неприятие и иронию по отношению к эксцессам ораторского пафоса. В результате, та позиция, которую он к середине 1820-х годов занимает в отношении к спору классиков и романтиков, архаистов и новаторов, оказывается еще более сложной и смешанной, чем критика Кюхельбекера, которая во многом стимулировала размышления Пушкина на эту тему.

Пушкин принимает упрек, брошенный элегической поэзии, а вместе с ней и всей карамзинской школе, в «жеманстве». набросок статьи «О поэзии классической и романтической», написанный в 1825 году, прямо перекликается с положениями Кюхельбекера: «<...> От сего произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство, вовсе неизвестное древним; мелочное остроумие заменило чувство, которое не может выражаться триолетами. Мы находим несчастные сии следы в величайших гениях новейших времен». Так же, как Кюхельбекер, Пушкин склонен противопоставлять «вялую» и «жеманную» струю романтизма тому, что он называет «истинным романтизмом»; к последнему он относит свою только что написанную историческую трагедию «Борис Годунов»: «Я написал трагедию и ею очень доволен; но страшно в свет выдать — робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма. Под романтизмом у нас разумеют Ламартина» (Письмо к А. А. Бестужеву 30 ноября 1825). Иначе говоря, «народность» и героико-эпические черты противопологаются здесь, в качестве истинного романтизма, медитативно-элегическому направлению.

Однако позиция Пушкина отнюдь не была тождественна взглядам Кюхельбекера. К призыву Кюхельбекера и других архаистов писать оды Пушкин отнесся с нескрываемой иронией. Так, на призыв Рылеева и Кюхельбекера написать оду на смерть Байрона Пушкин откликнулся пародийной «Одой Его Сиятельству Графу Хвостову»; как показал Тынянов, пушкинская «ода», под маской традиционных насмешек над Хвостовым, в действительности пародировала эстетическую позицию и стиль младших архаистов⁵⁴. В литературных заметках, относившихся к тому же 1825 году («Возражение на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”»), Пушкин, с нарочитой парадоксальностью, назвал оду «низшим» поэтическим жанром: «Ода, не говоря уже об элегии, стоит на низших степенях поэм». Этот отзыв демонстративно ставил на один — и притом низший — уровень оду и «унылую» («ложно-романтическую») элегию, которые на шкале ценностей Кюхельбекера занимали полярное положение.

В глазах Пушкина, и архаистическое, и сентиментально-элегическое направление страдают общим принципиальным недостатком — отсутствием *равновесия*, субъективно-аффективными преувеличениями: в одном случае, жеманной «чувствительности», в другом — претенциозного и тяжеловесного «восторга». Принимая от Кюхельбекера упрек в салонной искусственности, брошенный карамзинской

школе, Пушкин в то же время сохраняет арзамасскую иронию по отношению к монументальной искусственности («надутости») архаической традиции.

Неудивительно, что эта позиция, лежащая поверх партийных и освященных традицией барьеров, отказывалась укладываться в какую-либо законченную формулу. Так, в уже процитированном письме к Бестужеву, говоря о трудности постижения «истинного» романтизма, Пушкин добавляет: «Сколько я ни читал о романтизме, все не то; *даже Кюхельбекер врет*». Последняя фраза примечательна: слово «врет» является традиционным лицейско-арзамасским атрибутом Кюхельбекера; но прибавленное к нему «даже» указывает на то, что это «вранье» Кюхельбекера ближе, чем что бы то ни было другое, подходит к позиции самого Пушкина. Этим чисто негативным указанием Пушкин и ограничивается, не давая никакого положительного определения своего взгляда.

Эта же невозможность сформулировать положительный идеал, в силу синтезирующего и уравнивающего характера последнего, звучит в знаменитом рассуждении в IV главе «Евгения Онегина» (написанном в 1825 году, по свежим следам полемики вокруг романтизма), в котором сталкиваются архаист — защитник оды, и его антипод:

XXXII

Но тише! Слышишь? Критик строгой
Повелевает сбросить нам
Элегии венок убогой,
И нашей братье рифмачам
Кричит: «Да перестаньте плакать,
И все одно и то же квакать,
Жалеть *о прежнем, о былом*:
Довольно, пойте о другом!»

Монолог «критика» весьма точно воспроизводит мысли и тон полемической статьи Кюхельбекера; ключевые слова, характеризующие элегическую фразеологию, иронически выделены курсивом — так же, как это делал Кюхельбекер в своей статье.

Однако когда «критик строгий» переходит к своей положительной программе, авторский голос отвечает ему с нескрываемой иронией:

<...> «Пишите оды, господа,

XXXIII

Как их писали в мощны годы.
Как было встарь заведено...»
— Одни торжественные оды!
И, полно, *друг: не все ль равно?*

Припомни, что сказал сатирик!
Чужого толка хитрый лирик
Ужели для тебя сносней
Унылых наших рифмачей?
«Но все в элегии ничтожно;
Пустая цель ее жалка;
Меж тем цель оды высока
И благородна...» Тут бы можно
Поспорить нам, *но я молчу;*
Два века ссорить не хочу.

Слово «лирик», употребленное, как будто некстати, по отношению к типовому автору од (в свое время осмеянному Дмитриевым), намекает на идею о лирической природе оды. На фоне этой отсылки, обращение «друг» приобретает личный подтекст и придает всему пассажи интимную адресованность Кюхельбекеру; иронический тон воскрешает традицию, принятую в отношении к Кюхельбекеру в дружеском кругу. Насмешка становится средством выражения интимности, полемика ведется средствами «домашних» отсылок, подчеркивающих принадлежность адресата к тому же герметически замкнутому кругу.

Замечательно окончание этого интимно-полемиического литературного диалога: оба противоположных направления оказываются «равно» *неправы*. Конечной позицией автора в этом споре оказывается *молчание*, поскольку его взгляды лежат вне, или над, столкновением «двух веков».

Позиция Пушкина по отношению к классической и романтической поэтике выявляет себя скорее негативно — в ироническом его отношении к любой литературной партии, любой односторонне-полемической программе⁵⁵. Пушкинский «истинный романтизм» стремится к синтезу всех противоречащих друг другу позиций, «старого» и «нового», и в то же время ни одну из этих позиций не принимает без известной доли иронии. Поэтому данный феномен не поддавался какому-либо программатическому определению⁵⁶.

Еще одним образным вариантом этого взгляда Пушкина является шутивное сравнение романтизма с «парнасским афеизмом», сформулированное в стихотворном послании к Родзянке в том же 1825 году. Это определение иронически отмечает мессианистический пафос ниспровержения (с Парнаса) старых эстетических «богов», столь характерный для романтического движения. Однако значение данного образа соответствует тому вполне серьезному содержанию, которое Пушкин пытался вложить в свои попытки «молчаливо» определить сущность «истинного романтизма»: исповедание «парнасского афеизма» есть не что иное как *отказ* исповедовать какую бы то ни было эстетическую «религию».

Литературный процесс в России в конце 1810-х и 1820-е годы был весьма далек от устремленного движения к «романтизму» (или к двум

романтизм — субъективному и героико-гражданственному) и далее к «реализму». Основным стержнем литературной полемики первой половины 1820-х годов оказывалось не столько столкновение «классиков» и «романтиков» (хотя номинально различные спорящие стороны были не прочь использовать, в самых различных полемических целях, эти ярлыки), сколько стремление противопоставить «ложный» и «истинный» классицизм, «ложный» и «истинный» романтизм. В этой полемике различные жанры, эпохи, национальные традиции, наконец, прошлые и настоящие литературные партии, их «старшие» и «младшие» ипостаси соединялись в клубок, переплетения которого порой принимали поистине причудливые очертания. Так, Пушкин однажды назвал «истинным романтиком» Вольтера, противопоставив его в этом качестве современному французскому романтизму — столь же ложному, по его мнению, как и французский неоклассицизм. С другой стороны, он всегда выделял многие явления «старого» французского классицизма, в особенности Расина, как пример истинной поэзии⁵⁷.

Такова была питательная литературная среда, в которой творчество Пушкина достигло полной зрелости.

7. Итог: Пушкин и его эпоха в истории русской культуры

Смело обновляя литературный язык и литературные жанры, «новаторы» оставались в то же время психологически привязаны к традициям, положившим начало этому «аристократическому» литературному движению, — традициям, восходившим к европейскому сентиментализму и анакреонтике XVIII века. Это обстоятельство не позволило пушкинскому кругу стать столь же безоговорочно «прогрессивным» литературным движением, каким стал европейский романтизм в его отношении к классицизму⁵⁸. «Литературные аристократы» 1820-х годов, в их роли провозвестников новейших эстетических идей, оказались уязвимы для критики как со стороны младших архаистов, так и со стороны делавшей первые шаги «демократической», разночинной публицистики (Надеждин, Н. Полевой).

Но с другой стороны, эта же ограниченность новаторских устремлений, эта безусловность перспективного видения позволили данному движению пойти значительно *дальше* романтизма в развитии поэтических жанров и стилей. В литературную родословную русской «новой школы» естественным образом входили и «стернианская» литературная игра⁵⁹, и условно-античная гармоническая «пластичность», и маска салонной легкости — черты, унаследованные пушкинским поколением, через его родство со старшими новаторами, от европейского предреволюционного искусства. Этот отпечаток XVIII века, в сочетании с воинствующим арзамасским, радикально новаторским и анти-архаистическим самосознанием, сообщил уникальный харак-

тер не только творчеству Пушкина, но и ряду произведений Дельвига, Баратынского, Вяземского, относящихся к 1820-м годам.

В истории русской поэзии и публицистики XVIII—XX веков стиль «высокого косноязычия», защитниками и представителями которого выступали литературные оппоненты арзамасцев, почти всегда занимал преобладающее положение. Достаточно назвать такие наиболее значительные проявления этого языкового и эстетического модуса, как ода XVIII века, поэтика старших и младших архаистов, «метафизический стиль» философии и публицистики 1830—1840-х годов, «метафизическая лирика» середины XIX века, многие явления символизма и постсимволизма, футуризм, политическая и философская риторика 1900—1920-х годов. Все эти направления, каждое по-своему, культивировали громоздкий, нарочито затрудненный, непроясненный стиль изложения. Основным средством воздействия на читателя оказывалось не прояснение мысли, а скорее напротив, ее загромождение риторическими эксцессами. Такое воздействие имело не столько логическую или эстетическую, сколько «магическую», ораторскую природу.

На этом фоне «прекрасная ясность» школы нового сдoga, культ афористической точности, экономности и легкости выражения выглядит едва ли не изолированным феноменом в истории русского литературного языка⁶⁰. Лишь на краткое время, сначала в 1790-х годах, а затем в 1815—1825 годы, в период деятельности «Арзамаса» и первых шагов русского романтизма, данная установка торжествует решительную победу в глазах публики, становится мерилom литературного «хорошего тона» и успешно выставляет своих оппонентов в комическом свете. Однако уже во второй половине 1820-х годов наследники этой традиции оказываются во все возрастающей изоляции. Их поведенческая и стилистическая установка вызывает раздражение и насмешку со стороны представителей новейших «демократических» течений самого различного характера — от либерального демократизма братьев Полевых до официального демократизма Булгарина или «коммерческого демократизма» профессиональной массовой журналистики. Старомодность, поверхностный лоск, отсутствие серьезного содержания, клановая ограниченность — таковы обвинения, которые со всех сторон и со все возрастающим успехом звучат по адресу Пушкина и его круга. Парадоксальным образом, именно в этот период Пушкин создает свои зрелые поэтические и прозаические произведения, которые в глазах последующих поколений стали эталоном и символом «нового» русского литературного языка и русского культурного самосознания.

Победа линии Карамзина — Пушкина в истории русской литературы и литературного языка была победой явления, которое как таковое, в чистом своем виде, просуществовало недолго на культурной авансцене и осталось, скорее, изолированным эпизодом на фоне до-

минантной культурной традиции, враждебной этому явлению. Этим парадоксом, однако, определяется уникальная ценность пушкинского творчества и пушкинской эпохи в целом и неповторимость той роли, которую данная эпоха сыграла в истории русской культуры. Формирование новой стилистической и жанровой системы было осуществлено в виде уклонения от доминантной культурной традиции. Новые ценности, ознаменовавшие собой синхронизацию русской и общеевропейской культурной жизни и начало русской культурной истории нового времени, были разработаны людьми, психологически и стилистически гораздо более укорененными в минувшем столетии, чем их оппоненты, и потому способными лишь на короткое время завоевать полную поддержку современной им публики. Но эта неразстворенность в основном культурном потоке, эта уникальность и недолговечность сделали пушкинскую эпоху феноменом, влияние которого не могло быть стерто и растворено в ходе последующего развития. Стилю тяжеловесной «серьезности», стилю высокого косноязычия, который отстаивали архаисты, суждена была долгая жизнь и многочисленные победы в последующей истории русской литературы, философии и публицистики. Но отпечаток пушкинской эпохи, следы ее стилистических и жанровых завоеваний не могли исчезнуть или затеряться; они заявляли о себе в памяти последующих эпох если не в виде непосредственного предмета подражания, то в качестве субстрата, идеальной отправной точки, идеальной проекции, в качестве предмета диалога и полемики. Образ пушкинского времени скорее сопричастен в последующем культурном развитии, чем служит прямым источником этого развития; но тем интенсивнее разворачивается диалог последующих поколений с этим идеализированным образом, и тем убедительнее оказывается для них ощущение Пушкина и его «Золотого века» как абсолютной начальной точки, от которой отсчитывается вся русская культурная история нового времени.

Возвращаясь к основной мысли этого обзора, следует вновь подчеркнуть, что развитие русской литературы в первой четверти XIX века представляло собой стремительное сближение во времени с европейскими литературными процессами, от которых она к началу данного периода была отделена почти полустолетним временным промежутком. В ходе этого развития контрастные, отрицающие друг друга фазы литературного процесса, смена которых на европейской сцене занимала десятилетия, чередовались с головокружительной скоростью на протяжении нескольких лет. Обычная в движении культуры духовная близость «дедов» и «внуков» оборачивалась в данном случае сродством старших и младших «братьев». То, что при ординарном темпе развития должно было бы стать частичным возрождением ценностей эпохи «дедов», вытесненных и преданных забвению поколением «отцов», оказывалось в данном случае непосредственным продолжением и защитой дела, начатого немногими годами ранее старшими товари-

щами и непосредственными учителями. Такая ситуация имела место как в деятельности старших архаистов в их отношении к классицизму, так и в деятельности арзамасцев в их отношении к сентиментализму, так и, наконец, в литературных процессах первой половины 1820-х годов в их отношении к войне «Арзамаса» и «Беседы».

В этом стремительном движении историческая перспектива подвергалась калейдоскопическому дроблению. Вопрос о том, какое явление на каждом новом этапе развития представляло собой феномен «старого» и «нового», «традиционного» и «новаторского», «ретроградного» и «прогрессивного», «аристократического» и «демократического», «официозного» и «оппозиционного», «радикального» и «охранительного», оказывается невозможно решить определенным и однозначным образом. Роли были причудливо перемешаны; их конфигурация изменялась при каждом повороте этого культурного калейдоскопа, переключаясь каждый раз во все новые, и в то же время составленные из все тех же элементов, фигуры. Пройдя за 25—30 лет путь, приблизительно эквивалентный целому столетию в европейской культурной эволюции, русская литература проделала этот путь фактически силами одних и тех же людей (или по крайней мере, старших и младших членов одного «родственного» круга) и на одном и том же культурном и языковом материале. Как бы ни изменялась внешняя ситуация и внешние роли тех, кто двигал вперед данный процесс, это всегда были одни и те же люди, с тем же поведенческим, эстетическим и языковым субстратом их духовного мира.

Герметический характер описываемой эпохи, тот факт, что ее культурные и человеческие ресурсы далеко не успевали обновляться в такой мере, как этого требовали и это предполагали темпы происходящих изменений, создавал уникальную интенсивность ее духовной атмосферы. Давление внутри этой герметизированной системы было слишком высоко, чтобы различные, даже полярные явления могли выделиться и раз навсегда отделиться друг от друга, четко определиться в культурном времени и пространстве.

Такая ситуация составила предпосылку для возникновения творческой системы, уникальной по своей поливалентности и способности к сплавлению и переплетению всех компонентов, служивших для нее материалом, откуда бы эти компоненты ни появлялись. Наивысшим воплощением этого принципа стал творческий мир Пушкина.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ
ПУШКИНА В ИХ ОТНОШЕНИИ К КУЛЬТУРНОМУ ФОНУ
ЭПОХИ

Духовное развитие Пушкина — от ранних литературных впечатлений, засвидетельствованных мемуаристами (1800-е гг.), до достижения им полной творческой зрелости (вторая половина 1820-х гг.), совпадает с хронологическими рамками описанной выше культурной эпохи. Творческое и личностное развитие Пушкина протекало на фоне стремительной и калейдоскопически пестрой смены литературных поколений, вкусов, стилей и культурных ролей.

Первые 12 лет его жизни прошли в московском культурном кругу, в атмосфере русского сентиментализма и характерного для последнего культа французской литературы прошлого столетия — Вольтера, Руссо, Парни. Последующие шесть лет, проведенные в Лицее (1811—1817), глубоко запечатали в сознании Пушкина образ Царского Села, неразрывно связанный с памятью о веке Екатерины и русского классицизма. На эти же годы — годы отрочества Пушкина — приходится патриотический подъем и взрыв высокой риторики, вызванный войной с Наполеоном. Ранняя юность Пушкина была временем резкой реакции — как идеологической, так и эстетической, — на этот подъем, за которой последовала новая волна героико-архаистического движения, связанного с радикальными политическими идеями. Несколько лет спустя, Пушкин и его современники оказались свидетелями внезапного почти полного исчезновения архаистического движения с культурной сцены — после 14 декабря 1825 года.

К этим внешним обстоятельствам следует добавить некоторые особенности личности Пушкина, которые способствовали максимально полному усвоению им всего культурного материала, предлагавшегося эпохой. Хорошо известно необычайно раннее литературное развитие Пушкина; оно позволило ему с большой полнотой приобщиться ко всем культурным явлениям, совпавшим по времени с его отрочеством и юностью.

Еще в московский период Пушкин «знал наизусть» французских классиков и французскую поэзию XVIII века, сам пробовал сочинять стихи и драмы по-французски¹. В 14 лет Пушкин пишет первые дошедшие до нас стихи, и в следующем, 1814 году начинает печататься в литературных журналах. Он успевает сочинить, среди прочего, несколько героических стихотворений в связи с завершением войны с Наполеоном. В 16—17 лет Пушкин входит в арзамасский круг, становится активным «членом-корреспондентом» «Арзамаса», деятельность

которого в это время составляла эпицентр русской литературной жизни. Арзамасцы коллективно опекают Пушкина, посылают ему «протоколы» своих заседаний, навещают его в Лицее. В эти годы происходит знакомство и начинается переписка Пушкина с Вяземским; он постоянно навещает Карамзиных, когда семья Карамзиных проводит лето в Царском Селе.

В 18—20 лет Пушкин создает стихи, которые оказались в центре нового героико-мессианистического движения, радикальный республиканский характер которого по своей направленности был прямо противоположен тому патриотическому культу России и ее императора, который был характерен для времени Отечественной войны. Из этой новой мощной идеологической волны, направленной против «идолатрии» самодержавия и Священного союза монархов, развились тайные общества. Рукописные стихи Пушкина и сама личность поэта (в особенности после того как он был сослан на юг) становятся ферментом этого движения и сами в свою очередь питаются его идеологией, риторикой и стилистикой личного поведения.

Наконец, в ранней молодости Пушкин выступает в качестве ведущей фигуры русского романтизма; своими романтическими «Южными» поэмами он утверждает за собой славу «первого поэта России».

Творческая память Пушкина оказалась способной вместить все это разнообразие сменявших друг друга исторических обстоятельств, идеологических и литературных течений, стилистических тональностей.

Уникальная память Пушкина на стихи и вообще на слово, когда-либо кем-либо написанное или произнесенное, засвидетельствована многими его современниками. Существует множество рассказов, легенд, анекдотов, относящихся к этой черте Пушкина. Так, по преданию, Жуковский имел обыкновение исправлять тот свой стих, который Пушкин не помнил наизусть (*Анненков* 1855, стр. 48). Характерно также свидетельство Дениса Давыдова, который писал Пушкину в 1834 году, тотчас после выхода «Пиковой дамы»: «Помилуй! что за дьявольская память? — Бог знает когда-то на лету я рассказал тебе ответ мой М. А. Нарышкиной насчет *les suivantes qui sont plus fraîches*, а ты слово в слово поставил его эпитафией в одном из отделений «Пиковой дамы». Вообрази мое удивление, а еще более восхищение мое жить в памяти твоей, в памяти Пушкина. <...> Право, у меня сердце облилось радостью, как при получении записки от любимой женщины» (*Переписка Пушкина*, т. 2, стр. 469)

(В письме Давыдова речь идет об эпитафии к второй главе «Пиковой дамы»).

Подобные интимные «послания» к друзьям, отсылающие к разговорам и обстоятельствам, нередко многолетней давности, встречаются во множестве на страницах произведений и писем Пушкина. Точно так же, все его творчество пронизано автореминисценциями, отсылками к своему собственному прошлому опыту и прошлому слову; не-

редко Пушкин с полной естественностью вводит отсылку к более раннему своему тексту, отделенному 15—20-летним расстоянием².

Все эти обстоятельства способствовали особенно интенсивному вбиранию творческим сознанием Пушкина всего литературного материала, который развертывался и видоизменялся на всем протяжении данной эпохи.

При всей той активной роли, которую Пушкин с поразительно раннего возраста начал играть на русской культурной сцене, физически он почти все это время находился в отдалении от главных центров политической и культурной деятельности. За исключением двух с половиной лет, проведенных в Петербурге между выпуском из Лицея и высылкой на юг, Пушкин, вплоть до вполне зрелого возраста, постоянно находился в частичной изоляции, на периферии событий — притом такой периферии, которая сама по себе служила источником важных и вдохновляющих творческих впечатлений.

Детство в Москве, в среде, удаленной как от бурных перипетий царствования Павла, так и от либеральных реформ «дней Александровых прекрасного начала», сменяется шестью годами, проведенными безвыездно в «заточении» Лицея. Образы «заточения», «иночества» занимают важное место в пушкинской поэтической мифологии этих лет; лицейская изоляция, однако, позволила ему и полнее приобщиться к русской исторической и культурной традиции XVIII века, и приобрести наблюдения над жизнью двора в его интимном, непарадном обличьи (этот интимный взгляд угадывается в гротескных и очень личных поэтических портретах Александра, нарисованных Пушкиным несколькими годами позднее). Затем, после короткой интермедии, последовала шестилетняя ссылка, на протяжении которой Пушкин стал непосредственным свидетелем греческого восстания (начальная фаза которого была теснейшим образом связана с Бессарабией) и приобщился к мессианистической атмосфере, царившей в кругах, близких к южному крылу тайных обществ. Наконец, в 1826 году Пушкин возвратился в Москву, где как раз в это время начало складываться будущее славянофильское движение. Лишь к 1827 году он окончательно поселился в столице, откуда периодически совершал кратковременные «побеги» для уединенного творчества.

Эта особенность творческой биографии Пушкина не помешала ему участвовать в происходивших культурных процессах, однако сообщила его позиции некоторую отстраненность, в силу того что Пушкин не мог быть непосредственно причастен ко многим мелким, текущим и скоропреходящим делам и интересам столичной литературной жизни. Данное обстоятельство еще в большей степени способствовало «всеядности» пушкинского культурного опыта; оно позволяло ему сохранять живой интерес к явлениям, которые для более непосредственных участников каждодневной литературной жизни оказывались разделены партийными интересами и растворены в повседневной культурной рутине.

Все перечисленные факторы дали в совокупности творческую личность, которой удалось вобрать, в ходе своего литературного и человеческого развития, культурный материал необычайного богатства и разнообразия — материал, в котором отразились процессы, эквивалентные столетнему периоду развития европейской культуры. Творчество Пушкина отразило новейшие явления, появившиеся на европейской литературной сцене в первой четверти XIX века; но вместе с тем, и в литературных вкусах Пушкина, и в его творческой психологии явственно ощущается, в качестве субстрата, культура XVIII века. При этом, XVIII век симультанно отразился у Пушкина в двух различных ипостасях: как наследие русского классицизма, с одной стороны, и как антиклассицистическая по своему духу культура сентиментализма. В силу описанных выше особенностей его эпохи, Пушкин воспринял данный субстрат не как отдаленное во времени, абстрагированное историческое наследие, а в качестве непосредственного личного опыта; данный опыт был приобретен им в полемике архайстов и новаторов, в которую Пушкин включился с отроческих лет, последовав в ней за своими «старшими братьями» по литературе. В этом смысле, Пушкин в такой же степени был «первым» художником, с которого начинается история русской литературы и русского литературного языка нового времени, — как и *последним* представителем русской и европейской культуры XVIII века: века русского классицизма и европейского сентиментализма, века салонной эстетики и рационалистической философии. Живая связь со стилистическим, жанровым, психологическим строем минувшего века, в сочетании с бурными новаторскими устремлениями современной Пушкину эпохи, дали уникальный творческий феномен, неповторимые свойства которого позволили его творчеству стать одним из самых мощных творческих импульсов в истории русской культуры.

Чем больше различных источников вбирал в себя творческий опыт Пушкина, чем больше различных жанров, стилей, традиций, точек зрения, житейских положений, поведенческих типов проходило через его творческое сознание, сменяя друг друга в невероятной концентрации, вступая в бесчисленные ассоциативные связи, сплавляясь и перетекая друг в друга, — тем более оригинальным и уникальным становился его поэтический мир. Пушкинская эпоха, с ее динамизмом и герметической интенсивностью культурных процессов, сама по себе обладала высокими стимулирующими свойствами, в силу которых она и осталась в истории русской культуры как эпоха поэтического «Золотого века». Однако усвоение, переработка и сплавление в органическое творческое целое всего того многообразия возможностей, которые открывались данной эпохой, оказалось задачей, выполнить которую, в полном ее объеме, был способен лишь Пушкин.

Как ни богата была эпоха 1810—1820-х годов выдающимися личностями, действовавшими во всех областях русской социальной и

культурной жизни, движение культуры в этот период было настолько стремительным и многообразным, что успевать за ним оказывалось не под силу даже самым одаренным писателям, критикам, политическим деятелям. Мы видим, каким поразительно коротким оказывался «век» сменявших друг друга течений, а вместе с ними и людей, выносимых на гребень каждой вновь набегавшей культурной волны: Батюшков и Жуковский, в 1815—1817 годах находившиеся на острие арзамасского натиска, к 1819—1820 годам сами становятся предметом пренебрежительной критики со стороны их оппонентов и нерешительной полу-защиты со стороны друзей³; «байронические» поэмы и элегии, в 1821—1824 годах безоговорочно завоевавшие всю читающую публику, к 1825 году вызывают замешательство у самих их авторов; движение младших архаистов, лишь к 1823—1825 годам преодолевшее инерцию иронического к ним отношения и заставившее даже бывших арзамасцев отнестись к нему серьезно, фактически исчезает со сцены, как активное явление литературной жизни, после 14 декабря 1825 года. Ранняя смерть, добровольный либо вынужденный уход с культурной сцены, резкая смена образа жизни и занятий — такова была типичная судьба людей «Золотого века».

Пушкину удалось справиться с этой проблемой, выдвинутой его эпохой, и в силу этого, в полной мере реализовать заложенные в ней творческие возможности. На протяжении всех 25 лет его творческой деятельности происходило непрерывное движение и развитие пушкинского творческого мира — и притом такое развитие, при котором сохранялась органическая преемственность, непрерывность его творческой личности. Сменяют друг друга люди и поколения, литературные новости, вкусы, партии, внешние условия социальной и литературной жизни; окружающие Пушкина поэты (некоторые из них первоклассные) либо резко меняют поэтический голос, как бы забывая о предыдущей фазе своего творчества (вспомним всеобщее кратковременное увлечение архаистической риторикой в годы Отечественной войны), либо, напротив, начинают повторяться и через некоторое время оказываются устаревшими. На этом фоне Пушкин проделывает исключительный по своей сложности и многонаправленности путь эволюции. Он вбирает в себя все происходящее вокруг, откликается на каждое новое явление, адаптируя к нему мир своих образов, но в то же время не забывает ничего из предыдущего опыта, не теряет своей прежней творческой личности.

Чем дальше продвигается этот процесс, тем шире и сложнее становится синтез явлений, накопленных творческой памятью поэта на протяжении всей его личностной и художественной эволюции; тем более сложным и уникальным становилось то место, которое Пушкин занимал в отношении к современной ему эпохе, ее интересам и веяниям. Притягиваясь к какому-либо феномену — будь то эстетическая или политическая идея, художественный образец, или круг чело-

веческих связей, — Пушкин немедленно облакает это свое устремление в форму демонстративного иронического отталкивания⁴. Постигание какого-либо явления облачается им в форму напоминания себе и другим о другой, обратной стороне (или сторонах) медали. Художественный мир Пушкина на все откликается — и ни во что не включается полностью; ничто не отвергает и ни с чем полностью не отождествляет себя; ни на чем окончательно не останавливается и ничто окончательно не покидает. В этом, пожалуй, и заключается его самая характерная особенность. Анализ того, как работала эта гигантская поэтическая лаборатория, является исследовательской задачей, которая занимала и продолжает занимать многие поколения филологов.

АПОКАЛИПСИЧЕСКАЯ БИТВА

(Мессианистическая риторика 1810-х гг.
как питательная среда поэтического языка Пушкина)

Глава I

ВОЙНА С НАПОЛЕОНОМ: НАШЕСТВИЕ И НИЗВЕРЖЕНИЕ АНТИХРИСТА (1812—1815)

1. *Предыстория: формирование культурного мифа*

В раннем отрочестве Пушкин стал свидетелем одного из самых ярких событий русской истории: войны с Наполеоном, изгнания его из России, освобождения Европы и триумфального возвращения русских войск во главе с императором Александром I из Парижа. В течение четырех лет русское общество напряженно следило как за развертыванием самих этих событий, так и за их отражением в поэзии и публицистике. Наполеоновская эпопея и отдельные ее акты обрастали вторичными символическими смыслами, придававшими текущим событиям мифологический резонанс. Эпицентром этой мифологизирующей работы стали два литературных журнала, пользовавшихся большой популярностью в период Отечественной войны: «Русский Вестник» С. Н. Глинки и «Сын Отечества» Н. И. Греча (последний журнал был создан в разгар кампании 1812 года: *Греч 1939 а*). Многие наиболее популярные произведения, посвященные героической теме, немедленно выходили также отдельными изданиями, иногда с одновременным переводом на иностранные языки¹. Именно на эти годы пришлось раннее начало поэтического творчества Пушкина: его первые дошедшие до нас стихи относятся к 1813 году.

Как ни велико было само по себе значение совершившихся событий, интенсивность их переживания русским обществом и русской литературой многократно усиливалась ввиду того, что многие черты наполеоновской эпопеи затрагивали глубокие пласты национальной исторической памяти. Еще в XVI веке в России получила утверждение идея о мессианистической роли России как последнего оплота «истинного христианства», противостоящего власти Антихриста; воплощением последней равным образом признавалось католичество, противостоящее православию на западе, и мусульманство, овладевшее Константинополем. В связи с переходом роли священного Города к Москве, именно Москва должна была стать местом, в котором сбуй-

дуются пророчества Откровения: приход Антихриста во главе с покоренными им народами, захват им священного Города и краткое торжество, конец которому должно положить второе пришествие Мессии, апокалипсическая битва между силами неба и ада, низвержение и мгновенное исчезновение Антихриста вместе с его войском и утверждение вечного царства Божия на земле. Характер многих последующих исторических событий, и в особенности, их восприятия способствовал укоренению и развитию этой идеи в русском культурном сознании.

Важнейшую роль в этом процессе сыграла история стремительно-го возвышения и падения Лжедмитрия (начало XVII в.). Вторжение с запада (из Польши), захват Москвы, сопровождавшийся открытием католического богослужения, — все эти детали легко приобретали символическое значение. Но особенно важна была в этом отношении сама фигура Самозванца, объявившего себя «воскресшим» (чудом спасшимся) наследником русского престола. Образ Самозванца пробуждал ассоциации с той стороной пророчеств Откровения, которая и в дальнейшем играла важную роль в мифологизации различных исторических катастроф в русском культурном сознании: с идеей, что Антихрист может явиться в мир под личиной мессии, причем те, кто поверят этой мимикрии сатаны и инсценировке второго пришествия, окажутся в его власти и будут обречены на вечную гибель. Обстоятельства краткого триумфа и последующего «разоблачения» и гибели Самозванца как нельзя более соответствовали этой идее.

В течение двух последующих столетий описанная мифологическая схема неоднократно заявляла о себе в связи с различными кризисными ситуациями, которые откладывались в культурной памяти в качестве все новых членов мифологической парадигмы. Наиболее важными эпизодами в этом ряду явились реформа богослужения во второй половине XVII века, вызвавшая раскол русской церкви, и реформы Петра. В обоих случаях одна часть общества видела в совершающихся событиях сакральный мессианистический смысл и описывала их в качестве прихода мессии, чудесного спасения и обновления; другая же часть переживала происходящее как приход в мир Антихриста под личиной спасителя: inferнальный маскарад, жертвы которого, по неведению поклоняющиеся ложному кумиру, осуждены на вечное проклятие². Мессианистическое осмысление фигуры Петра (характерное в первую очередь для верхнего, письменного слоя русской культуры) находило богатую пищу для применения апокалипсических символов к эпопее борьбы со шведами; многие ее детали обретали символический резонанс: вторжение Карла XII на Украину, измена Мазепы (т.е. триумфальная встреча, оказанная пришельцу с запада), и наконец, «мгновенный» и полный разгром шведской армии под Полтавой. Русский классицизм накопил богатый арсенал образов, уподоблений, поэтических идиом, позволявших осмыслить Полтав-

кий бой (а вслед за ним — и цепь побед над «Магометом», последовавшую в XVIII веке) в качестве апокалипсической битвы, венчаемой ниспровержением адских сил и установлением вселенской «тишины». С другой стороны, негативный образ реформ Петра как торжества inferнальных сил с неменьшей силой отразился в старообрядческой литературе и некоторых жанрах фольклора³.

Можно назвать еще целый ряд ситуаций в русской истории описываемого времени, вызывавших аналогичный резонанс: царствование Анны Иоанновны и возвышение Бирона, сменившиеся «тишиной» с воцарением Елизаветы; свержение и убийство Петра III и восстание Пугачева, объявившего себя чудом спасшимся императором; правление и гибель Павла I.

Забегая вперед, можно отметить, что почти все из названных событий привлекали к себе пристальное внимание Пушкина. Им посвящены такие произведения, имевшие принципиальное значение для эволюции его творчества, как «Борис Годунов», «Полтава», «Медный всадник», «История Пугачева»; что касается гибели Павла, то эта тема, запретная для печати, волновала Пушкина на протяжении всей его творческой жизни и отразилась в виде многочисленных намеков, пересказанных анекдотов, дневниковых записей.

2. Апокалипсическая символика в поэзии 1812 года и поэтика оды

Описанный исторический и мифологический фон необходимо иметь в виду при рассмотрении того, как русское общество и русская литература встретили события 1812 года. Еще за несколько лет до похода Наполеона в Россию, после первой войны с ним, закончившейся поражением при Аустерлице и Тильзитским миром, в печати появились две эпические поэмы С. А. Ширинского-Шихматова, имевшие в то время довольно большой успех: «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия» (1807) и «Петр Великий» (1810). Как бы в предвидении надвигавшейся катастрофы, они отсылали к двум событиям русской истории, поэтическое изображение которых традиционно ассоциировалось с образами апокалипсической битвы (впоследствии поэмы были жестоко осмеяны арзамасцами, в их числе молодым Пушкиным). Аналогичный резонанс с современными настроениями вызывала трагедия В. А. Озерова «Дмитрий Донской» (1806—1807)⁴.

События Французской революции также давали богатую пищу для мифологических ассоциаций и позволяли заблаговременно сформировать соответствующий настрой русского культурного сознания. Бурная стихия революции и ее антиклерикальный дух способствовали формированию образа Парижа как «нового Вавилона», откуда должен явиться Антихрист. Стремительное возвышение Наполеона, венчание его на престол папой актуализировали сформировавшийся еще в XVI веке образ западного мира и западной (католической) церкви

как «отверженной» земли, подпавшей под власть Антихриста. Знаменитая комета 1811 года воспринималась как знамение, возвещающее о катастрофе. В сгушавшейся атмосфере апокалипсических «знамений» и пророчеств, античные аллюзии, столь характерные для фразеологии и иконографии наполеоновской империи, будили ассоциации с ранним христианством в его противостоянии языческому «идолу»⁵.

Важную роль в этом процессе играла литературная традиция русского классицизма, и прежде всего пример классицистической оды XVIII века. Это влияние ощущалось прежде всего в том, что в литературе и публицистике того времени повышенное распространение получил высокий стиль, опирающийся на жанры оды и гимна, — стиль, насыщенный церковнославянизмами, нередко нарочито архаического характера.

Крайним проявлением этой тенденции послужили многочисленные произведения на тему Отечественной войны престарелого Державина, и прежде всего его гигантский «Гимн лиро-эпический на прогнание Французов из Отечества» — громоздкий, архаичный по своему языку и поэтике. Напечатанный в 1813 году в «Чтениях Беседы любителей русского слова» и отдельным изданием (в 1814 г. вышли также немецкий и английский переводы), «Гимн» вызвал ряд подражаний, пронизанных архаистической поэтикой и стилистикой.

Однако обращение к апокалипсическим образам оказалось делом отнюдь не одних только «архаистов» и не одних лишь традиционных высоких жанров. 1812—1815 годы характеризуются общим усилением архаистических тенденций, восходящих к высокому стилю русского классицизма. Поэтико-патриотический пафос захватил все сферы русской словесности, все ее жанры и враждовавшие до этого партии. К высокой архаистической манере обратились в эти годы и такие авторы, которым в принципе этот стиль не был свойственен.

Так, в ряде стихотворений Жуковского, Батюшкова, Ф. Глинки, посвященных героике Отечественной войны, данный образный строй сплавлялся с элегической образностью и фразеологией. Самым выдающимся примером такой гибридизации оды-гимна и элегии явился «Певец во стане русских воинов». Типичные балладные и элегические мотивы (лунная ночь, круг слушателей, внимающих певцу, воспоминание о тех, кто безвременно «покинул» дружеский круг) трансформируются Жуковским в героический гимн. Своим феноменальным успехом «Певец» во многом был обязан этой искусной гибридизации архаистических и балладно-элегических компонентов. (По-видимому, не без влияния этого примера Пушкин построил свои «Воспоминания в Царском Селе» на такой же контаминации элегии и оды).

Одним из излюбленных средств выражения патриотических чувств стал жанр стихотворного послания; обязательным атрибутом интимного дружеского послания становится героическая концовка, побуждающая адресат к дальнейшим воинским и/или литературным подви-

гам. Жанр афористически краткой и отточенной мадригальной надписи, в предыдущий период бытовавший в виде записей «в альбом» и эпитафий, реализуется теперь в надписях героического характера «к портрету» или «к бюсту». Чувствительная поэзия, адресованная «дамской» аудитории, мобилизуется для выражения патриотических переживаний «жен и матерей» воинов (стихотворение А. П. Буниной «Чувства Россиянки»).

Столь же широким оказывается круг прозаических жанров, посвященных героической теме. Традиционно карамзинистский жанр путевых записок превращается в походные записки «русского офицера». Письма и дорожные дневники очевидцев становятся одним из самых популярных жанров и наводняют журналы того времени.

Наконец, «низкие» жанры — куплеты, басни, истории в «простонародном» духе, вбирают в себя героическую тему в баснях Крылова, «афишках» Ф. В. Растопчина, в заполняющих журналы бесчисленных анекдотах, прибаутках, надписях к карикатурам, темой которых является торжество русского солдата или крестьянина над «шаромыжником» и «мусью».

Разумеется, над всем этим жанровым многообразием возвышается огромное число од, гимнов, подражаний духовным стихам, торжественных посланий; произведения этих традиционно архаистических жанров выходят из-под пера как архаистов, так и их бывших литературных противников: Карамзина, Жуковского, Вяземского, и наконец, юного Пушкина.

Такое всеобщее распространение ораторского пафоса и мессианистической символики внесло новое качество в традиционный риторический арсенал классицистической поэтики. В традиции русского классицизма XVIII века события, традиционно служившие предметом высокой поэзии — годовщина коронации, рождение наследника престола, победа, одержанная на далеких окраинах империи, — имели для большинства участников литературного процесса абстрактный, ритуализованный характер. В отличие от этого, события Отечественной войны переживались каждым как часть личного опыта, поверялись конкретными жизненными впечатлениями — и непосредственными, и поступавшими через посредство «журнальной реальности»; публикуемых в печати историй, анекдотов, документов, слухов, острот. Все это вызывало повышенный резонанс между арсеналом образов, накопленных культурной традицией, и повседневным опытом, между утвердившимся в языке культуры традиционным значением того или иного символа и его внезапно ожившей внутренней формой. Этим можно объяснить ту непосредственность, буквальность, с которой общество переживало им же создаваемую культурную мифологию. Творческое сознание не удовлетворяется простым использованием «литературного ритуала» — оно стремится создать такую мифологическую картину, которая имела бы четкую фактическую и образную

связь с событиями, всем хорошо известными.

Так, популярные в это время «Письма русского офицера» Ф. И. Глинки в целом были написаны в непринужденном тоне походного дневника, изобиловали конкретными сведениями и детальными описаниями. Однако в этой литературной ткани легко находят себе место и образы, традиционно принадлежащие условностям высокого стиля. Например, упоминаются «знамения», появляющиеся в канун вступления Наполеона в Россию и на пороге его поражения: «Недаром, говорят простолюдины, прошлого года так долго ходила в небесах невиданная звезда. <...> Теперь в Ведомостях только и пишут о страшных наводнениях, о трясении земли в разных странах, о дивных явлениях на небе» (*Глинка 1815*, стр. 3).

То, что о надвигающихся апокалипсических «казнях» сообщается со ссылкой на правительственную газету, характерно для духа эпохи. Символические образы утратили свою жанровую обусловленность и стали восприниматься в буквальном значении; стершиеся метафоры ожили и обрели резонанс в непосредственных личных переживаниях, разделяемых всем обществом.

Приведем еще одну «дневниковую запись» Глинки, содержащую такое же сплавление символа и живого свидетельства: «Говорят, что в последний раз, когда Светлейший осматривал полки, орел явился в воздухе и парил над ним. Князь обнажил седины украшенную голову: все войско закричало ура!» (*Глинка 1815*, стр. 18).

Для авторов и читателей оды XVIII века парящий орел был не более чем стереотипным символом, связь которого с образом победоносного русского войска имела ритуально-обязательный характер. В этой традиции, русский «орел» часто изображался повергающим «змея», либо гонящим стаю испуганных птиц — галок, ворон⁶. Сравним, например, как используются данные образы у М. М. Хераскова («Ода Российскому воинству», 1769):

Оставив Россы мирный храм —
К чему твоя их дерзость нудит! —
Подобны вьющимся орлам,
Которых вранов крик разбудит;
Везде рассыплются тогда
Пужливых птиц кругом стада?

Однако для русского общества в 1812 году упомянутая Глинкой история с орлом, появившимся в небе над русскими войсками, воспринималась прежде всего как достоверно засвидетельствованный факт. Поэтому, даже будучи включен в традиционные для него рамки высокой поэзии (ср. посвященное этому событию стихотворение Державина «На парение орла»), образ орла сохранял для современного читателя реальную осязаемость. Та непосредственность, с которой в

реальном опыте распознавался его сверхреальный, символический смысл, а в поэтическом символе ощущалось его буквальное, вещественное значение, отличает данную ситуацию от того, как функционировал образ «екатерининских орлов» в поэзии русского классицизма.

Итак, традиционный образ «орла» обрел буквальное воплощение в связи с засвидетельствованным в «рассказах очевидцев» эпизодом накануне Бородинского сражения. Другая, не менее условная и традиционная часть картины — отождествление побежденного врага с вороньей стаей, с наименьшей изобретательностью материализуется на страницах русских журналов в связи с эпизодом, относившимся к осеннему пребыванию французской армии в Москве.

В VII книге «Сына Отечества» за 1812 год, в разделе «Смесь», сообщался следующий анекдот: «Очевидцы рассказывают, что в Москве французы ежедневно ходили на охоту — стрелять ворон, и не могли нахвалиться своим *soire aux corbeaux*. Теперь можно дать отставку старинной русской поговорки: попал как кур во щи, а лучше говорить: попал как ворона во французский суп!»

В следующем же выпуске журнала появляется поэтический отклик на эту историю: басня Крылова «Ворона и курица». Ее заключительная строка: «*Попался, как ворона в суп!*» — буквально воспроизводила текст анекдота и была набрана курсивом (что указывало на ее цитатный характер). В данном эпизоде замечательна та быстрота, с которой поэтическое сознание отмечало и вводило в оборот реальный материал, позволивший «овеществить» мифологические образы, придать им конкретный и актуальный смысл. Рассказ о новом блюде «французской кухни» — супе из вороны (с пародийным введением кулинарного псевдо-термина), придает отождествлению неприятеля с фольклорной «пужливой птицей» комическую реальность, делает его таким же осязаемым, как отождествление русской армии с парящим орлом. Ниже мы увидим, как был использован и преобразован этот образ в позднейшем творчестве Пушкина.

Тесная связь традиционно-условных образов высокой поэзии с живой, лично знакомой и лично переживаемой реальностью позволяла резко расширить сферу использования этого поэтического материала. Мессианистический образный язык далеко перешагнул традиционные для него рамки высоких героических жанров и стал тотальным художественным средством, применимым в самых различных жанрах и модусах повествования и в отношении к самым различным ситуациям. В этом драматическом сближении условной литературности и живого опыта чувствовалось уже приближение романтической эпохи. Данная черта определила собою высокую продуктивность риторики 1812 года для последующего развития литературы и публицистики, и в частности, то важное место, которое мессианистические символы заняли в развитии творческого мира Пушкина⁸. Для того чтобы увидеть, как конкретно происходило это дальнейшее развитие, необ-

ходимо рассмотреть более подробно те мотивы, из которых строился язык мессианистических символов в эпоху Отечественной войны.

3. Система эсхатологических мотивов: *нашествие Антихриста и inferнальное «ярмо»*

Многие компоненты картины апокалипсической битвы, развернутые коллективными усилиями русских писателей в годы войны с Наполеоном, прямо восходят к оде Ломоносова на взятие Хотина (1739) и к продолжившим эту традицию произведениям Хераскова, Петрова, Державина, посвященным победам екатерининского века. Особенно большое значение имели в этой связи такие постоянные компоненты героической оды, как изображение наступающего врага в образе восставшего ада и/или разлива вод; введение (по принципу «отказного хода») развернутой картины торжества «кумира», предваряющей чудодейственное явление героя-спасителя; подчеркивание сверхъестественной внезапности поражения и исчезновения несметной силы врага; наконец, изображение вселенской «тишины», наступающей, как бы на вечные времена, после победы над адскими силами. Все эти традиционные детали одической поэтики естественным образом нашли свое место в героической поэзии и публицистике времен Отечественной войны; в то же время, все эти мотивы получили здесь, по сравнению с предшествующей традицией, более систематическую разработку и наполнились конкретизированным содержанием, более тесно и непосредственно связанным с реальными ситуациями.

Так, в целом ряде произведений этого времени вражеское нашествие представлено в мифологическом образе разлившихся вод. В частности, эта деталь общей мифологической картины получила выразительное отображение в «Записках» Ф. Глинки: «Он подобен бурной реке, надменной тысячью поглощенных источников; грудь русская есть плотина, удерживающая стремление, — прорвется — и наводнение будет неслыханно!» Данный образ включается у Глинки в контекст детального описания переправы французской армии через Неман, которой началась кампания 1812 года. Гиперболизированный поэтический образ бедствия как «вышедшей из берегов реки» совмещается с реальной деталью: переправой вражеской армии через пограничную реку — этой драматической акцией, недвусмысленно указывающей на ее необратимость в политическом и военном отношении.

В приведенном примере фигурирует еще одна стереотипная деталь классицистической поэтики: несметность и разнородность вражеского войска; в данном случае эта деталь искусно инкорпорирована в образ разлившейся реки, поглотившей множество «источников». В русском обществе живо обсуждался вопрос о числе царствующих особ, участвующих в кампании под началом Наполеона, и о числе народ-

ностей («языков»), представленных в составе его армии. Господствовавшее умонастроение вносило в эти реальные проблемы символический и мифологический подтекст; в обсуждавшихся числовых данных обнаруживалась тайная связь с числами, называемыми в пророчествах Откровения.

В июне 1812 года, через месяц после начала кампании, профессор Дерптского университета Иоганн Вильгельм Гёцель направил Барклаю де Толли письмо, извещающее о том, что им раскрыта inferнальная природа Наполеона; сам факт посылки такого письма главнокомандующему русскими войсками свидетельствовал, по-видимому, об ожидавшихся реальных последствиях, которые могло иметь это открытие. Ход рассуждений Гёцеля был следующий: придав буквам французского алфавита числовые значения (по системе, аналогичной той, что была принята в древнееврейском и церковнославянском письме), он установил, что сумма числовых значений букв, образующих выражение *l'Empereur Napoleon*, составляет 666 — «число зверя» в Апокалипсисе. Такую же сумму давало выражение *quarante deux*, оно соответствовало, с одной стороны, возрасту Наполеона в 1812 году, а с другой — числу «месяцев» возвышения зверя, предсказанных Откровением: «И даны были ему уста, говорящие гордо и богохульно, и дана ему власть действовать сорок два месяца» (*Откровение* 13:5). Из всего этого делался вывод, что падение Наполеона-«зверя» должно совершиться в 1812 году⁹.

Этот эпизод получил поэтическое отражение в «Гимне лиро-эпическом» Державина:

О, так! таинственных числ зверь,
В плоти седьмглавый Люцифер,
О десяти рогах венчанный,
Дни кончит смрадные.

Имеет семь глав и рогов десять (Апок. гл. 17, ст. 3). — Под главами разумеются здесь семь королей, поставленных Наполеоном. как-то: *неаполитанский, вестфальский, виртембергский, саксонский, голландский, испанский, баварский*, а под рогами — десять народов, ему подвластных, а именно: *австрийский, прусский, саксонский, баварский, виртембергский, вестфальский, италиянский, испанский, португальский, польский*, как в манифесте от 3 ноября 1812 г. явствует. (Примечание Державина)¹⁰.

Выражение «таинственных числ зверь» отсылало к вычислениям Гёцеля. Державин сопроводил его подробным примечанием, «документирующим» этот образ. Число народов и королей, подвластных Наполеону, соотносится с числом голов и рогов апокалипсического зверя. (В печати называлось различное число «языков», ведомых Наполеоном на Россию: десять, двенадцать или шестнадцать, согласно

различным подсчетам; все эти цифры легко могли быть интерпретированы в качестве магических чисел).

Соответственно, предводитель русского войска, противостоящий «зверю» в апокалипсической битве, осмысляется в образе архангела Михаила. И здесь апокалипсический образ вводится в реальный контекст, проецируясь на имя вновь назначенного русского главнокомандующего. Широкий отклик получил в этой связи тот факт, что лишь за несколько недель до этого Кутузов был возведен в княжеское достоинство. В этом совпадении видели знак, указывающий на predeterminedенную свыше миссию «князя Михаила»:

Упала демонская сила
Рукой избранна князя Михаила,
Сей муж лишь Гога мог потрясть,
Россию верой спасть.

Восстанет Михаил князь великий (у пророка Даниила, гл. 12, ст. 1). — Замечательно, что фельдмаршал Кутузов, при поручении ему предводительства армии, как бы нарочно пожалован князем, чтобы сближиться с Священным Писанием («Гимн лиро-эпический»)д

Но ты воспрянул — он дрожит,
Ты грянул — он стремглав бежит,
Разграбя в ярости столицу:
Так тот, чье имя носишь ты,
Как манию от высоты,
Низверг надменно денницу.

Люцифер, светоносец, звезда утренняя, денница. (Примечание автора).

(Дм. Горчаков, «Стихи на изгнание
неприятеля из России»)11

Любопытно, что автором последних стихов являлся престарелый князь Д. П. Горчаков, известный своим религиозным вольномыслием и «вольтерьянскими» стихами, распространявшимися в списках, — тот самый Горчаков, которому впоследствии, уже после его смерти, Пушкин безуспешно пытался приписать авторство «Гавриилиады» на следствии по делу об этой поэме. Данный пример показывает, насколько в это время известные поэтические образы и языковые идиомы сделались всеобщим достоянием, разделявшимся носителями самых различных политических взглядов, духовных убеждений и литературных позиций.

Образ поверженного Люцифера-денницы восходит к словам пророка Исаии: «Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы» (Исаия 14:12). Вместе с тем, он отсылал

к комете 1811 года. Последняя деталь придавала апокалипсическому образу реальный характер; комета 1811 года персонифицировалась в образе Наполеона-«денницы»¹².

В разработке образа Наполеона как небесного тела — кометы, звезды, «денницы», падение которого с неба являет эсхатологический образ вселенской катастрофы, наметились две смысловые альтернативы.

Одна из них связывает образ «падающей звезды» с *наступлением утра*: Наполеон исчезает как «ночная тень» или как «сон», уступая место царству света. Выразительным примером этого поэтического хода является ода Карамзина «Освобождение Европы и слава Александра Первого» (1814). Карамзин, с характерным для него вниманием к деталям словоупотребления, осмысляет падение Наполеона-Люцифера в соответствии с точным значением слова «денница» — «утренняя заря»¹³:

Есть правды Бог: тирана нет!
Преходит тьма, но вечен свет.
Сокрылось нощи привиденье.
Се утро, жизни пробужденье! <...>

Злодей торжествовал, где он?
*Исчез, как безобразный сон.*¹⁴

Именно этот вариант образа использовал Пушкин в своих зрелых произведениях, посвященных Наполеону; в стихотворениях 1820-х — начала 1830-х годов у него несколько раз появляется выражение, заключающее в себе аллюзию образа «денницы»: «Исчезнувший, как *тьма зари*».

Другое направление символизирующей работы связывало образ «падающей звезды» с *закатом*; этот ход позволял актуализировать идею *запада* в образе павшего Люцифера («закат» и «восход» служили обычной перифразой понятий «запад» и «восток» в поэзии XVIII века). В результате, однако, весь образ приобретал парадоксальный характер, поскольку он вступал в противоречие с собственным значением слова «денница». Это обстоятельство отнюдь не смущало поэтов архаического направления, охваченных одическим «восторгом»:

Твоя победная десница
Высоко славой вознеслась!
Надменный *запада денница*,
Тобой змей раненный, виась
В ужасных кольцах, пресмыкает,
За Рейн путь кровью уливает.

(Державин, «На победу при Лейпциге»)

Сохранился анекдот из жизни Лицея: на уроке словесности ученики сочиняли стихотворение на заданную тему — восход солнца; один из одноклассников Пушкина, П. Мясоедов, с трудом произвел начальную строку: «Грядет на западе румяный царь природы». Пушкин (или, согласно другой версии, Илличевский) откликнулся экспромтом — продолжением стиха, обнажившим комическую противоречивость образа:

<...> И изумленные народы
Не знают, что начать:
Ложиться спать или вставать¹⁵.

Комический эффект этого «стихотворения» еще более возрастал ввиду того, что первая его строка, якобы сочиненная Мясоедовым, в действительности была заимствована из элегии А. П. Буниной («Сумерки», 1809) — поэтессы архаистического направления, активного члена «Беседы любителей Русского слова». В этом полупоэтическом эпизоде отразилась в анекдотической форме действительная дилемма, возникшая в связи с широким использованием образа «закатившейся» денницы.

Смысловая размытость слова «денница» укоренилась в поэтическом языке. Его точное значение было как бы забыто, и поэты 1820-х годов произвольно отождествили «денницу» с образами «дня» и «полдня». Это неизменно вызывало раздраженную и насмешливую реакцию со стороны Пушкина. Так, он жестоко издевался над неточным употреблением слова «денница» в «Думах» Рылеева, возрождавших архаистическую стилистику. Дума «Богдан Хмельницкий» открывалась строками:

Средь мрачной и сырой темницы,
Куда лишь в полдень проникал,
Скользя по сводам, луч денницы <...>¹⁶

В своих письмах Пушкин возвращался к этому инциденту несколько раз: «Милый мой — у вас пишут, что луч денницы проникал в полдень в темницу Хмельницкого. Это не Хвостов написал — вот что меня огорчило» (Письмо к Л. С. Пушкину 4 сентября 1822). «Душа моя, как перевесть по-русски *bevuies*? — должно бы издавать у нас журнал *Revue des Bevuies*. Мы поместили бы там выписки из критик Воейкова, полудневную денницу Рылеева <...>» (Письмо к Л. С. Пушкину 1—10 января 1823).

(В конце того же 1822 года Рылеев перепечатал «Думу», исправив замеченную Пушкиным ошибку: «Куда *украдкой* проникал»).

В 1824 г. В. Н. Один, в написанном им фрагменте романтической поэмы «Манфред», допустил аналогичную неточность:

Любовь, увы! сияет в нем,
Как луч приветливой денницы,
Во всем блистании своем
Закравшийся во мрак гробницы¹⁷.

Два года спустя, в Шестой главе «Евгения Онегина» Пушкин наделил этой «романтической» неточностью предсмертную элегию Ленского:

Блеснет завтра луч денницы
И заиграет *яркий день*;
А я — быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень¹⁸.

Еще один традиционный образ, восходивший к поэтике оды, рисует поражение врага как падение Вавилона и торжество Израиля; этот образ подкреплялся в русском культурном сознании мессианистическим ореолом, окружающим Москву — новый Рим или новый Иерусалим. В 1812 году этот символ проецируется на ряд реальных деталей, позволивших отождествить его с текущими событиями с неожиданной буквальностью. Прежде всего, конечно, такой реальной основой образа стало кратковременное торжество врага: захват и разрушение им священного Города, сменяющиеся чудодейственным освобождением¹⁹. Данная параллель подкреплялась противопоставлением Москвы как Иерусалима Парижу как «Вавилону».

Осмысление событий Отечественной войны как «вавилонского пленения» и падения Вавилона получает разработку в бесчисленных сообщениях о кошунствах, совершаемых французской армией. Журналы печатают истории об осквернении французами храмов, не только православных, но и католических, причем — в соответствии с мотивом «Вавилона» — осквернение принимает театрализованный, карнавальный характер. Так, рассказывается о том, что в Полоцке католическая церковь была превращена в театр, причем священника заставили играть в театральном оркестре; давался бал, иллюминированный церковными свечами, и т.д. Анонимный автор рисует картину отступающей французской армии, в которой карнавально-травестийные и кошунственные мотивы сливаются в единый образ, вызывающий ассоциации с inferнальным шабашем-маскарадом. Все эти мифологизированные картины подавались на страницах журналов (и воспринимались читателями) в качестве зарисовок с натуры: «Здесь встречался усатый гренадер в священнических ризах и в треугольной шляпе; там в женском салопе и с епитрахилем на шее; <...> вот еще в дьяконском стихаре; тут верхом в монашеской рясе с красным пером на шляпе; здесь куча солдат в женских юбках, завязанных около шей» (Сын Отечества, 1813, ч. 4, стр. 114—115)²⁰.

Карнавально-кошунственным образом разгула стихии «нового Ва-

вилона», в их эсхатологическом символическом значении, суждено было сыграть исключительно важную роль в творчестве Пушкина, в особенности в конце 1810-х — начале 1820-х годов.

Символика «вавилонского пленения» и апокалипсических пророчеств о кратковременном торжестве Антихриста перед приходом мессии находила также подкрепление в факте покорения Наполеоном европейских народов. Мы уже упоминали о «головах» и «рогах» апокалипсического зверя, отождествляемых с подвластными Наполеону народами и государствами. В этом же контексте, излюбленными фигурами речи становятся такие выражения, как «свинцовой скипетр», «железный жезл», «бич», «ярмо», обозначающие атрибуты inferнального «повелителя народов».

Важным компонентом апокалипсического образа «ярма» была идея о ложной, поддельной, язычески-кошунственной природе носителя «свинцового скипетра». В этой идее сошлись, с одной стороны, пророчество Откровения о поддельной личине Антихриста, а с другой — традиция «явлений» и гибели самозванцев.

Образ западных народов и западной церкви, поддавшихся «искушению», поклонившихся лже-мессии и наказанных за это «пленением», воплотился с большой остротой в истории взаимоотношений Наполеона и папы Пия VII. В 1803 году папа венчал Наполеона на царство (эта деталь впоследствии нашла свое место в поэтико-мифологическом образе Наполеона, созданном Пушкиным). Позднее конфликт Наполеона с Ватиканом привел к отлучению Наполеона от церкви, на что император ответил заключением папы под стражу. В результате было достигнуто перемирие, условия которого были определены подписанным папой «Конкордатом». Но это перемирие было недолгим; в начале 1813 года последовало новое послание папы, объявлявшее о вторичном отлучении от церкви «исчадия ада» и «бича владык и народов». Папа отрекся от своего «Конкордата» и объявил его «сатанинской подделкой»; послание Пия VII публиковалось в России в латинском оригинале с параллельным русским переводом: «Господь и Спаситель наш с некоторого времени предал церковь свою во искушение Князю злобы во Франции. <...> Он лишил нас того наследия, которое по справедливости принадлежит преемникам святого Петра. <...> Ныне находимся мы в тяжком и горестном заточении, подобно тому в котором жил некогда святой апостол Иоанн на острове Пафмосе. <...> Не верьте писаниям, которые он обнародывает под нашу подпись; избегайте общения с сим Антихристом» («Новое отлучение Наполеона от церкви папой Пием VII 1 февраля 1813 г.»)²¹.

В посланиях папы отразились в концентрированной форме мотивы, типичные для умонастроения этого времени: заточение-мученичество, сопоставляемое с уединением Иоанна на Патмосе, противостояние власти ложного кумира, размышления о судьбе престола «святого Петра». Мы увидим, какую важную роль все эти мотивы будут

играть в формировании образной системы пушкинских стихов периода Южной ссылки.

Одним из популярнейших выражений, относившихся к Наполеону и позволявших оттенить inferнальную природу его власти, стало слово «кумир», а также его синонимы (в данном контексте) — «колосс» и «идол», часто в сопровождении таких атрибутов как «надменный», «кичливый». В этих определениях получал дальнейшую разработку образ языческой империи, преследующей тех, кто отказался поклониться «идолу» (статуе языческого императора). Возникновению этого образа способствовала «древнеримская» фразеология и иконография, столь распространенная во Франции в годы революции и достигшая апогея в период Империи. Русские писатели с большой тщательностью отмечают факты, которые могли быть поняты как знаки обожествления Наполеона и в силу этого служили «документальным» свидетельством его роли ложного «кумира»: «В 1805 г. в церкви св. Дионисия <...> над алтарем поставлен позлащенный орел, а в середине алтаря — Минерва в полных доспехах. Спрашивается: “Какому божееству посвящен был алтарь сей? Богу Наполеона и его мудрости!”» («Вестник Европы», 1814, Т. 15, июль, разд. «Смесь», стр. 158). Важное место в ряду символов идолопоклонения занимал «столп» — Вандомская колонна, воздвигнутая в 1810 году в ознаменование побед Наполеона (в 1814 г. статуя Наполеона, увенчивавшая колонну, была торжественно «низвержена» в присутствии русского императора)²².

Много лет спустя Пушкин, последовательно перенося атрибуты обличительной риторики Отечественной войны на образ *русского* императора, противопоставил свой «нерукотворный» поэтический памятник «Александрейскому столпу» как символу идолопоклонения; Александрейская колонна была воздвигнута в 1834 году в память победы над Наполеоном:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрейского столпа.

Жуковский, подготавливая к печати произведения Пушкина после его смерти, внес изменение в эту, неприемлемую для цензуры строку «Памятника», заменив «Александрейский столп» на «*Наполеонов* столп»²³. Эта субституция показывает, что в сознании Жуковского жива была ассоциативная связь, восходящая к риторике Отечественной войны. Однако смысл строки Пушкина заключался в *инверсии* первоначального символа: он наделяет атрибутом идолопоклонения того, кто в системе мифологических образов Отечественной войны воплощал в себе сакральное начало. Эту инверсию снимает Жуковский своим исправлением.

В полном соответствии с логикой рассматриваемых здесь образов, поражение Наполеона изображалось в выражениях, вызывавших ассоциации с ниспровержением языческих божеств. Излюбленным символом в этом ряду становится образ «падения колосса/кумира», отсылающий одновременно и к падению Вавилона, и к принятию христианства Римской империей, и к крещению Руси (два последних события сопровождалось буквальным, физическим «ниспровержением» языческих статуй). Приведем лишь один пример из очень многих:

Колосс надменный пал! Европа в удивленьи
Зрит победителя, свободу и закон!
Благословляя мир, повсюду в восхищеньи
Благословляют русский трон!
(В. Ф. Раевский,
«Послание к Н. С. Ахматову», 1816)²⁴

Пройдет несколько лет, и В. Раевский — один из активных членов тайных обществ, арестованный и заключенный в крепость в 1822 году, познакомится, незадолго до своего ареста, с ссыльным Пушкиным в Кишиневе. Их интенсивное общение, по свидетельству очевидцев, оказало значительное влияние на Пушкина, и в частности, сыграло свою роль в переоценке образа Наполеона в стихотворениях Пушкина 1820-х годов. Однако в 1816 году Раевский еще говорит на языке поэтических символов, имевших в то время всеобщее распространение.

Логика мифологических образов подсказывала, что падение кумира должно совершиться с чудодейственной быстротой и неожиданностью, обнаруживая тем самым вмешательство божественной воли. Эта традиционная мифологизированная картина поражения врага проецировалась на события осени и зимы 1812 года с полной непосредственностью и буквальностью. Вот в каких выражениях описывает победу сам командующий русскими войсками: «*Воскрес Бог и расточились враги Его!*. Всемогущий оказал себя союзником благости и правоты, царствующих над нами в образе Александра, и гордая злоба исчезла, как тень, перед лицом Его гнева» (Письмо М. И. Кутузова протоиерею Казанского собора Иоанну Сирохнову) — («Сын Отечества», кн. III, 1813, стр. 141—142).

(Курсив в тексте Кутузова подчеркивал цитатный характер начальной фразы, перефразирующей 67-й Псалом).

Чудодейственная победа над численно превосходящим врагом вызывает реминисценции с знаменем, явившимся, по преданию, будущему императору Константину в канун решающей битвы за Рим: Константин увидел знак креста и услышал слова «*In hoc (signo) vinces*» («Сим победиши»). Этот эпизод и эти слова многократно воспроизводятся, варьируясь и перифразируясь применительно к различным конкретным ситуациям, в публицистике 1812 года. Так, Ф. В. Растопчин в одном из своих воззваний к московским жителям, рассказывая о Бо-

родинском сражении, упоминает эпизод с орлом, осенившим русскую армию, и добавляет: «Сим знамением победиша»²⁵.

В 1821 году Пушкин употребил выражение «Сим знамением победиши» в черновике письма из Кишинева, в котором рассказывалось в восторженно-приподнятом тоне о начале греческого восстания. В этот период Пушкин особенно активно работал над переосмыслением и включением в свой поэтический мир риторического материала, унаследованного от времен Отечественной войны.

Одной из излюбленных идиом, афористически выражавшей чудодейственный характер поражения французов, стало словосочетание «русский Бог». Оно восходит к летописному рассказу о Куликовской битве; летопись приписывает потерпевшему поражение хану Мамаю восклицание: «Силен русский Бог!»²⁶ Чаще всего его употребление связывалось с морозом, уничтожившим французскую армию. Образ «русского Бога» вмещал в себя и реальные аллюзии (мороз как специфически «русская» стихия), и исторические ассоциации, чем можно объяснить его необычайную популярность.

Велик! Велик твой Бог, Россия!

Народы чужды возгласят,

Он уничтожил корни злые

И ниспровергнул сопостат,

Которых бурное стремленье

Внесло в Россию разоренье,

Готовя ей печальны дни.

Враги победу воспевали,

Москвою овладеть мечтали,

Но Бог восстал — и где они?

(С. Н. Марин, «Ода на победы над врагами», 1812)²⁷

Погибнет он! Москва восстанет!

Она и в бедствиях славна!

Погибнет он! Бог русский грянет!

Россия будет спасена!

(В. Л. Пушкин, «К жителям

Нижнего Новгорода», 1813)²⁸

Выражение «русский Бог» сделалось литературно-патриотическим штампом²⁹, настолько избитым, что в 1820-е годы складывается негативная традиция саркастически-травестийного употребления этой идиомы. Стихотворение Вяземского «Русский Бог» (1828) пародировало и жестоко высмеивало весь набор образных клише, связанных с этим выражением, в частности, апелляцию к морозу и бездорожью как ипостасям «русского Бога»:

Бог метелей, Бог оврагов,

Бог мучительных дорог,

Станций, тараканьих штабов,
Вот он, вот он, русский Бог.

В одной из «Солдатских песен», созданных А. А. Бестужевым и К. Ф. Рылеевым в преддекабрьский период, «русскому Богу» приписывается заслуга в устранении *русского* императора — в данном случае Павла I, с прозрачным намеком на возможность повторения в будущем такого «чуда»:

Как курносый злодей
Воцарился по ней.
Горе!
Но Господь, русский Бог
Бедным людям помог
Вскоре.

(«Ты скажи, говори», 1822—1825)

Не исключено, что именно этот текст имел в виду Пушкин, когда он употребил — с явной иронией — популярную в свое время идиому при описании кампании 1812 года в Десятой главе «Евгения Онегина»:

Гроза 12 года
Настала — кто тут нам *помог*?
Остервенение народа
Б<арклай>, зима иль Р<усский> Б<ог>?

4. Мессианистический образ Александра: исполнение Завета и провозглашение вечного мира

Системе негативных символов соответствовал столь же последовательно разработанный образный ряд, относящийся к портрету императора Александра в мессианистическом ореоле.

Образы вселенского мира, наступающего после апокалипсической «битвы народов», и императора Александра как всеобщего освободителя и миротворца, «царя царей», вселенского цезаря, осеняющего своим верховным покровительством спасенные им народы, были не только данью конвенциям панегирического стиля. Они соотносились с политической реальностью 1813—1815 годов, как она воспринималась современниками, не только в России, но зачастую и в освобожденных странах. Учрежденный после победы «Священный союз» европейских монархов был призван устранять общими усилиями возникающие очаги войн и политических волнений, то есть как бы гарантировал всеобщий мир «на вечные времена». Главенствующую роль в этом начинании играл русский император, проникшийся мистическим сознанием своей миссии. Текст учредительного акта Священного союза, принятого в сентябре 1815 года по инициативе и настоя-

нию Александра, был составлен в выражениях, приводивших в замешательство профессиональных дипломатов: «Соответственно словам Священных Писаний, повелевающих всем людям быть братьями, три договаривающиеся монарха пребудут соединены узами действительного и неразрывного братства. <...> Единое преобладающее правило да будет: <...> приносить друг другу услуги, оказывать взаимное доброжелательство и любовь, почитать всем себя как бы членами единого народа христианского»³⁰. В эти и последующие годы Александр погружается в мистическое созерцание «неисповедимости» воли Провидения, вознесшей его на престол в результате убийства его отца, поставившей затем его и его страну на край гибели, — лишь для того, чтобы внезапно, чудодейственным поворотом событий, сделать русского императора носителем сакральной вселенской миссии. Это настроение наложило свой отпечаток на всю атмосферу последних десяти лет его царствования; отразилось оно, как увидим, и в поэтическом мире Пушкина, формировавшемся в эти годы.

Отождествление Александра со Спасителем во многих произведениях описываемого времени поражает как своим полным буквализмом, так и изобретательностью в разработке символических деталей, через посредство которых данный образ получал воплощение.

Как и в других случаях, в построении этого компонента мифологической системы немалую роль играл символизм имен и чисел. Так, сравнение Александра с Агнцем — победителем зверя/змея в апокалипсической битве — мотивируется не только общераспространенным в то время образом его как «кроткого» императора, но также «астральными» обстоятельствами вступления его на престол:

А только агнец белорунный,
Смиренный, кроткий, но челоперунный,
Восстал на Севере один, —
Исчез змей-исполин!

Змий с агнцем брань сотворит, и агнец победит его (Апок., гл. 17, ст. 14). — Здесь под видом агнца представляется христианская кротость и имеет отношение к тому, что царствующий император вступил на престол под знаком Овна. (Державин, «Гимн лиро-эпический»).

Имя вдовствующей императрицы Марии Федоровны — матери Александра — служит неиссякающим источником весьма прозрачных аллюзий:

Он Гений, с небеси посланный!
Марией кроткою рожден,

Чтоб век был миротворец славный
И Сыном Божиим наречен!

(Державин, «На сретенье победителя, освободителя и примирителя Европы, великого и свыше благословенного отца Отечества», 1814).

Даже такая сомнительная деталь, как восшествие Александра на трон в результате заговора и убийства его отца, находит свое место в общей картине. Жуковский в послании к императору глухо намекает на это событие (не подлежащее прямому упоминанию), лишь для того, чтобы представить «венец» и царскую мантию, обретенные молодым царем при столь драматических обстоятельствах, в качестве *мученического венца* и «багряницы»:

Кто славных дел твоих постигнет красоту?
С благоговением смотрю на высоту,
Которой ты достиг по тернам испытанья,
Когда, исполнены любви и упованья,
Мы шумною толпой тот окружали храм,
Где, верным быть царем клянясь творцу и нам,^в
Ты клал на страшный крест державную десницу
И плечи юные склонял под багряницу.
(«Императору Александру. Послание», 1814)

Интересно отметить, что Жуковский, возможно, заимствовал данный смысловой ход у *Шишкова*. В приложении к «Рассуждению о старом и новом слоге» Шишков поместил, среди прочих «образцовых сочинений», долженствовавших иллюстрировать его языковую аргументацию, речь митрополита Платона на коронации Александра, в которой драматические обстоятельства восшествия на престол нового императора изображались в следующих выражениях: «Вселюбезнейший государь! Сей венец в главе твоей есть слава наша: но твой подвиг. <...> Вся сия утварь царская есть нам утешение: но тебе бремя. Бремя настоящее и подвиг!» (*Шишков 1803*, стр. 306). Эта деталь показывает, какой степени достигло примирение враждовавших литературных партий и как велик был авторитет архаической риторики в 1812 году.

Картина возвращения Александра в столицу во главе победоносного войска обрастает множеством деталей, указывающих на вознесение миссии на небесный престол после совершения апокалиптической миссии: император предстает народу «в лучах славы», народы и цари склоняются к его престолу; он воссоединяется с матерью — «кроткой Марией»; он дарует земле вечный мир.

Мудростью, правдой, геройством
Чудный стяжал ты венец.
С богоподобным к нам свойством

Царь возвратись и отец!
К матери кроткой скорее
В славе победных лучей;
Солнце весной как светлее,
Дай жизнь России так всей.
(Державин, «На покорение Парижа», 1814)

Уже я вижу ряд веков
И слышу позднее потомство:
«Расторгнут адской злобы ков
И сверглось в тартар вероломство».

(П. И. Шаликов, «Стихи Ее Величеству Государыне
Елисавете Алексеевне на победы Александра
Первого, Императора Всероссийского, Отца
Отечества, утех народов», 1813)

(Автор этой «гремящей» архаистической тирады — кн. Шаликов, крайний приверженец салонного «изящного вкуса», знаменитый своим слащаво-сентиментальным стилем).

Нам остается рассмотреть еще одну, весьма любопытную группу мотивов, относящихся к мифологизированному образу русского императора и имевших важные следствия для развития пушкинской поэтической концепции. Образ Александра как вселенского миротворца, установителя и охранителя законов, выступал не только в ореоле христианского мессианизма; неизбежным компонентом этого образа должна была стать античная ассоциация. Происходит контаминация двух образных проекций русского императора: с одной стороны, как Спасителя, и с другой — как идеального Цезаря, вселенского предводителя монархов («царя царей»), верховная власть которого гарантирует вселенский мир и дарует «золотой век» всем народам. Последний образ ассоциировался прежде всего с фигурой Августа и с картиной «золотого века», созданной поэтами его царствования; его дальнейшей аналогией служили такие идеализированные фигуры римских цезарей, как Тит, Траян, Константин. Присутствие этого античного слоя мессианистических аллюзий и его потенциальная роль в общей образной системе нуждается в более подробном рассмотрении.

За четверть века своего существования французская Республика и Империя создали мощную традицию монументального искусства — словесного, изобразительного, драматического, — использовавшего античную образность. В 1812—1813 годах этот неоклассицистический образ Империи живо ассоциировался в сознании противников Наполеона с идеей языческой идолатрии, ее «кумирами» и «колоссами». Однако позднее, когда победители испытали потребность выразить свои чувства в грандиозных образах, они просто не могли обойтись без такого богатого и детально разработанного художественного ма-

териала, какой предоставлял в их распоряжение опыт побежденных.

Роль Александра как предводителя коалиции европейских монархов вызвала к жизни такие идиомы, как «наш Агамемнон», «царь царей», сопоставлявшие события европейской кампании с эпическим размахом «Илиады». Следующим шагом в развитии античных подтекстов стало создание в 1814 году бюста Александра I изображавшего его — в соответствии с французской неоклассической традицией — в виде римского императора³¹. Это событие вызвало целый ряд откликов в стихах и прозе, в которых монументальный скульптурный образ уже прямо связывался с именами античных «прототипов» русского императора:

Кого из кесарей, дворянство, в древней тоге
Ты образ вознесло в забав твоих чертоге?
»Се Август счастьем, победами Траян,
А сердцем Тит!» — ответ раздался россиян.

(Вас. Каразин, «На новый бюст Его Императорского Величества, поставленный в зале Благородного собрания в Москве», 1814)

Кто же сей грозный, сей муж благодатный?
Кто ж сей великий, бессмертный герой?
Кто сей любимец славы столь знатный?
Царь земли Русской есть Тит сей второй!

(И. Росляков, «Песнь русского воина при реинском водопаде», 1813)³²

Этот первый опыт положил начало целой традиции скульптурного воплощения образа «царя царей». Так, в 1822 году очередной бюст Александра создается уже по подписке купечества и выставляется в Биржевой зале в Петербурге; вот как описывала это событие журнальная заметка: «Поднялся занавес, и восхищенным зрителям открылся в нише колоссальный грудной бюст Всероссийского монарха, изваянный из белого прекрасного мрамора. Лавровый венок украшает чело, и римская тога прикрывает плеча <...>» («Северный архив», ч. III, 1822, сентябрь, стр. 489). В 1820 году Б. Торвальдсен создал самый известный из неоклассических бюстов Александра. Этот иконографический образ послужил впоследствии предметом презрительно-саркастических стихов Пушкина «К бюсту завоевателя», в которых образ «цезаря» наделялся прямо противоположной коннотацией.

Однако адаптация неоклассического материала к образу русского императора не отменяла христианские мессианистические символы, а сливалась с ними. Примером может служить еще одна «надпись» к бюсту Александра — пользовавшееся большой популярностью четверостишие Вяземского (1814):

Муж твердый в бедствиях и скромный победитель.

Какой венец ему? Какой ему алтарь?
Вселенная! Пади пред ним, он твой спаситель;
Россия! им гордись: — он сын твой, он твой царь!

Ключевые атрибуты образа — «спаситель», «сын» и «царь» — в своем сочетании создают прозрачную аллюзию образа Христа как «царя Иудейского» и развивают традиционный для всей эпохи образ России/Иудеи и Москвы/Иерусалима — места пришествия мессии.

В этот момент инерция мессианистического образного мышления была настолько сильной, что в его русло без всякого видимого труда вовлекался зрительный образ римского императора, несмотря на то, что в потенции этот образ содержал в себе прямую антитезу символам раннего христианства. В статуарном образе Александра черты римского императора — ненавистного «идола» в глазах первых христиан — контаминировались с образом Мессии; аллюзия пришествия Мессии и чудесного возрождения Иерусалима сливалась с образом Тита как идеального цезаря — образом, в потенции которого возникала ассоциация с покорением и разрушением Иерусалима.

Античный облик Александра — «Августа» и «Тита», замещает собой античный облик Наполеона, который в риторике этих лет приобретает черты «Нерона» и «Калигулы» (в частности, среди прочих кошунственных деяний, приписывавшихся Наполеону, упоминалось об отданном им приказе поставить лошадей в церкви). Многие из этих атрибутов мифологизированного образа Наполеона воспроизводятся в характеристике Александра дословно, хотя и с противоположным ценностным знаком. Так, «свинцовый скипетр» inferнального верховного владыки превращается в «справедливый скипетр»; народы, поклонявшиеся «кумиру», теперь припадают к стопам «благого божества»; языческий «колосс» Вандомской колонны перевоплощается в Александрийскую колонну. «Кошунственные» надписи (в алтарях), превращавшие портрет и имя Наполеона в предмет идолатрии, находят себе соответствие в знаках сакрализации Александра. «У одного (местного жителя — *Б. Г.*) видел я на шее золотой медальон с вензелем императора Александра I и с надписями наверху: Посланник Божий, а на обороте: Се знамение спасителя рода человеческого!» («Письмо русского офицера из Кенигсберга в Москву») — («Сын Отечества», ч. 4, 1813, стр. 131).

Интересным свидетельством того, что этот параллелизм между двумя противоположными полюсами мифологической системы присутствовал, по крайней мере, в подсознании читателей, является письмо Вяземского А. И. Тургеневу (весна 1814 г.). Давая восторженную характеристику Александру, Вяземский употребляет, наряду с целым рядом стереотипных риторических фигур, формулу, имевшую широкое хождение в применении к Наполеону: «Падаю на колени перед чудесами небесного и земного царя царей.

<...> Ура! ура! Vive Alexandre! Vive ce roi de rois» (Остафьевский архив, т. I, стр. 20—21). Последняя фраза воспроизводит строй и ритм популярной французской песни о Генрихе IV: «Vive Henri Quatre! Vive ce roi de rois!»; ассоциация этой песни с Наполеоном была распространена повсеместно. Таким образом, формула славления Александра (в этот момент не содержащая в себе ни тени иронии) содержит в своем подтексте отчетливую аллюзию образа Наполеона.

Такая же потенциально взрывчатая контаминация противоречивых источников имела место применительно к картине «золотого века». Черты идиллической Аркадии, накладывавшиеся на образ небесного царства, вызывали в культурной памяти не только античные аллюзии, но и руссоистский идеал «естественности». Эта ассоциация была тем более уместна, что одним из атрибутов сатанинского образа Наполеона было «извращение», или «попрание» им «священных прав природы»; такая характеристика естественно встраивалась в образ Наполеона как «врага человечества», «изверга рода человеческого»:

Сей лютый крокодил, короны похититель,
Чертогов, алтарей, престолов сокрушитель,
Не уважающий законов естества,
Враг человечества, враг дерзкий божества <...>

(Воейков, «К Отечеству», 1812)³³

Соответственно, ниспровержение «изверга» означает восстановление «прав природы». Так руссоистский концепт, который в свое время служил важным источником идей и фразеологии Французской революции, а в России отразился в гражданственной поэзии Радищева и его круга, теперь включается в картину торжества «божественной власти» вселенского Цезаря:

Облобызают все твой скипетр справедливый.
Искорененные Беллоной, насадишь
Повсюду мирты и оливы!
Мир, мир Европе возвратишь!
И с человечества спадут постыдны узы;
Оно из рук твоих назад *свои права*
Приемлет, как из рук благого божества,
И выше звезд твое прославят имя музы!

(А. Х. Востоков, «Прощание с 1812 годом декабря 12, во всерадостнейший день рождения Его Императорского Величества») ³⁴

Потенциальный парадокс, заключенный в данном смысловом ходе, остается пока незаметен: «права природы», «права человечества» ока-

зываются неотрывны от образа императора как верховного «божества». Однако впоследствии парадоксальная сущность применения образа «прав природы» к власти «цезаря» была отмечена Пушкиным. В стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге» (1824) Александр, в роли вселенского «цезаря», говорит о «правах природы» с циническим сарказмом:

«Давно ль -- и где же вы, зиждители Свободы?
Ну что ж? витийствуйте, ищите прав Природы,
Волнуйте, мудрецы, безумную толпу --
Вот Кесарь -- где же Брут? О грозные витии.
Целуйте жесть России
И вас поправиую железную стопу».

Отождествление противоположных полюсов мифологических ценностей, использование для их характеристики инвариантного набора символов, способных с легкостью трансформироваться из негативного в позитивное состояние и обратно, является одной из фундаментальных черт мифологического мышления. В частности, данное явление отнюдь не чуждо образной системе Апокалипсиса, для которой характерна симметрия многих сакральных и inferнальных символов. До тех пор пока сознание носителей культуры находится внутри мифологической системы, парадоксальный характер таких соответствий не только не разрушает ценностную шкалу, но даже способствует ее утверждению: сходство лишь оттеняет контраст.

Однако по мере того как ослабевает мифотворческая энергия и поток символов утрачивает свое магическое воздействие, потенциальные противоречия проступают со все большей отчетливостью. То, что ранее обеспечивало слитность образного ряда и сообщало ему высокую энергию, начинает восприниматься как парадокс, дискредитирующий всю систему образов, а в конечном счете и все те ценности, метафорическим отображением которых данная система является.

Восторженное славословие 1812—1815 годов аккумулировало разветвленную систему образов, сама многочисленность и потенциальная многозначность которых открывала возможности для их переосмысления и переигрывания «с обратным знаком». Реализация этой возможности не заставила себя долго ждать. Отголоски риторики Отечественной войны явственно звучат в бесчисленных пародиях и эпиграммах арзамасских лет, а позднее — в гражданской поэзии, направленной против идеи «священной» верховной власти во всех ее проявлениях.

5. Поэтический язык эпохи Отечественной войны и последующее развитие литературного языка (1815—1825)

Нашествие и поражение Наполеона стало событием, на котором сфокусировались, сплавившись в единую культурную модель, различные факторы, до этого присутствовавшие в русском культурном сознании иногда разобщенно, в различных его социальных и стилистических пластах, иногда же в полузабытом или невыявленном виде: пророчества о конце света и приходе Антихриста в Москву, потрясавшие русское общество в XVI — XVII вв., но к рассматриваемому времени ушедшие в глубины фольклорного сознания, в старообрядческую и сектантскую культуру; исторические ассоциации (прежде всего, с Смутным временем и вторжением Карла XII на Украину); образный арсенал русского классицизма; широкий круг неоклассических образов, языковых и визуальных клише, накапливавшийся в течение двух десятилетий в общеевропейском культурном арсенале; наконец, характерная для эпохи мистическая настроенность, поиски скрытых символов, увлечение криптограмматическими толкованиями — весь тот круг идей и настроений, который получил широкое распространение на рубеже двух столетий (в частности, под влиянием масонства) и сыграл важную роль в формировании поэтики романтизма.

Эта образная система выросла как бы на грани между двумя большими художественными эпохами — классицистической и романтической. Ее высокий архаистический пафос продолжал поэтический опыт русского классицизма, еще не совсем отошедший в прошлое; но глубина связей с реально переживаемым опытом, тот осязаемый, индивидуализированный характер, который принимала проекция поэтического образа на жизненный материал, уже явно заключали в себе черты предромантического художественного сознания³⁵.

В распоряжении культуры оказался широко разработанный язык символов, прочно вошедший в сознание каждого образованного члена общества; этот язык включал в себя как многочисленные готовые выражения и образы, так и набор смысловых ходов, при помощи которых эти образы сцеплялись между собой и соотносились с реальными ситуациями. Единство и необычайная сила полученных обществом жизненных и литературных впечатлений превращали даже трафаретное сообщение, целиком сотканное из готовых блоков, в живую *реминисценцию*, активно воздействующую на культурную память адресата.

Естественно было бы ожидать, что описанное явление должно было оставить глубокий след в памяти русского общества и в развитии русской литературы. Однако подобно тому как политическим ожиданиям, связанным с пережитым подъемом, не суждено было непосредственно воплотиться в жизнь, так и культурное воздействие описан-

ной эпохи оказалось не таким прямым и очевидным. В ближайшие годы, непосредственно следовавшие за полным завершением военной кампании, это влияние приняло скорее негативный характер.

Эмоциональный подъем такой силы, как тот, что был пережит русским обществом в 1812—1815 годах, не мог продолжаться слишком долго. После последней вспышки патриотического и поэтического энтузиазма, вызванного возвращением императора в столицу осенью 1815 года, высокая риторика почти совершенно исчезает с литературной сцены. На смену былой экзальтации приходит реакция на эмоциональные и риторические излишества предшествующей эпохи.

Одной из модных тем литературной жизни середины 1810-х годов становится осмеяние плохих стихов, посвященных минувшим героическим событиям. Еще в 1813 году, в разгар всеобщего подъема, Вяземский «не стерпел» и ответил эпиграммой на одно из наиболее очевидных проявлений риторической ходульности — поэму А. Н. Грузинцева «Спасенная и победоносная Россия в девятом-на-десять веке»:

Отечество спаслось Кутузова мечом,
От мстительной вражды новейшего Батяя,
Но от стихов твоих, враждующих с умом,
Ах! не спаслась Россия!

Сама эпиграмма Вяземского, однако, написана высоким стилем (Наполеон назван «новейшим Батыем»), и в этом смысле еще принадлежит к переживаемой эпохе. Но ее содержание воскрешает главную тему полемики новой школы против архаистов: обвинение последних в ходульной «бессмысленности».

После 1815 года эпиграмма Вяземского сделалась своего рода моделью для осмеяния «темноты» и «пустоты» торжественно-архаического стиля, его несоответствия воспеваемым героическим деяниям. Так, Воейков, в предыдущие годы едва ли не всех превзошедший в торжественной громоздкости своих гимнических стихов, в 1818 году пишет уже совсем в ином тоне:

Когда вы знамена в Париже водружали,
Когда Наполеон сходил уже с ходуль,
Конечно, вы тогда совсем не ожидали,
Чтоб из-под града вражьих пуль
Под град плохих стихов попали.

(«Н.Н. Раевскому») ³⁶

Примечательно, что эта эпиграмма Воейкова уже полностью свободна от влияния высокого героического стиля; ее позитивный исходный тезис подается в нейтральном стилистическом модусе, с элементами разговорной интонации.

В творчестве многих поэтов, в особенности старшего и среднего

поколения, «гроза двенадцатого года» осталась локальным эпизодом, не оставившим заметного следа в их последующей литературной деятельности. Сказанное относится к таким различным и по возрасту, и по размерам таланта, и по общему характеру литературного творчества авторам как Карамзин, Жуковский, Батюшков, Востоков, Вяземский, В. Раевский, Воейков. Заплатив более или менее щедрую дань всеобщему воодушевлению и овладевшему всеми умами образному языку, они возвратились затем в естественное для каждого из них русло литературных занятий.

С другой стороны, для целого ряда поэтов младшего поколения, встретивших 1812 год в ранней юности, мессианистическая риторика оказалась прочно связана с гражданской и патриотической темой. На литературную авансцену большинство представителей этого поколения выдвинулось несколько позднее — в начале 1820-х годов. Так в русской литературной жизни возник феномен, который был охарактеризован Ю. Н. Тыняновым как движение «младших архаистов». Большинство представителей этого течения — Катенин, Ф. Глинка, Грибоедов, Рылеев, Кюхельбекер — принадлежали к одному поэтическому поколению: к тем, кому было 15—20 лет в год Отечественной войны. Движение младших архаистов было отголоском образного и стилистического строя, господствовавшего в годы войны с Наполеоном.

Однако и поэты гражданской и архаистической ориентации использовали риторику Отечественной войны в качестве замкнутой в себе системы, необходимой в рамках определенной тематической и стилистической сферы и бесполезной за ее пределами. Соответственно, в творчестве поэтов этого направления наблюдается полное переключение поэтических средств всякий раз, когда они отходят от гражданской темы и пробуют силы в ином поэтическом модусе. В элегиях и романсах Рылеева, дружеских посланиях Кюхельбекера, романсах Ф. Глинки, комедии Грибоедова мессианистические образы оставили так же мало следов, как и в творчестве последователей карамзинской школы в 1820-е годы.

В описанной схеме развития поэтической традиции после Отечественной войны имеется, однако, одно исключение, в эту схему не укладываемое; таким исключением является творчество Пушкина.

Впечатления Отечественной войны и ее мифологического отображения Пушкин воспринял в отроческом возрасте. На первых порах обращение юного поэта к мессианистическим образам ничем не отличалось от аналогичного опыта его старших коллег, которым он подражал. Однако уникальность творческого метода Пушкина заявила о себе очень рано. Уже в его произведениях конца 1810-х, и в особенности начала 1820-х годов, мессианистические мотивы выступают не в виде локальной и ограниченной в своих функциях поэтической подсистемы, а скорее в виде общего *субстрата*, растворенного в пуш-

кинском поэтическом мире. Его присутствие обнаруживается в образах, выражениях, ситуациях, встречаемых в произведениях самого широкого тематического диапазона и самой разнообразной эмоциональной и стилистической тональности. Пушкин не «принимает» систему апокалипсических образов (а вместе с ней и более общую неоархаистическую ориентацию) и не «отвергает» ее, как это делали различные его современники. Воспринятый им в ранней юности поэтический материал не откладывается в определенную ячейку его поэтического мышления, но органически развивается, сплавляется с новыми жизненными и поэтическими впечатлениями, проецируется на все новые тематические и жанровые задания и на развивающееся, становящееся все более сложным и зрелым мироощущение поэта. Мессианистические и эсхатологические символы составили не столько «отдел», сколько «аспект» пушкинского творчества; поэтому они присутствуют, в качестве одной из смысловых проекций, в самых различных его произведениях, заявляя о себе, нередко совершенно неожиданным и парадоксальным образом, в многообразных житейских и поэтических ситуациях.

6. Пушкин в годы войны с Наполеоном

Голос Пушкина-подростка присоединяется к поэтическому хору, сопровождающему героические события, начиная со второй половины 1814 года. Поначалу его партия не выделяется сколько-нибудь заметными индивидуальными чертами. Лицейские стихи Пушкина на темы Отечественной войны представляют собой вполне регулярные вариации общего набора риторических приемов. Непосредственно эти произведения Пушкина отразили, прежде всего, влияние патриотических стихов Жуковского и Карамзина³⁷. Это влияние проявляется как в общей стилистической стратегии (избегание чрезмерной архаики, при сохранении, однако, торжественно-приподнятого тона и вкраплении отдельных архаических языковых элементов), так и в целом ряде конкретных выражений, которые начинающий поэт заимствовал из текстов, послуживших ему образцом.

Апокалипсический образ наполеоновской эпопеи получил отображение в четырех больших стихотворениях Пушкина этого периода: «Воспоминания в Царском Селе» (конец 1814), «Наполеон на Эльбе» (1815), «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году» и «Принцу Оранскому» (весна 1816). Три из них написаны специально к официальной церемонии: первое — к экзамену в Лицее, два последних — к торжествам при дворе; данное обстоятельство отражает тот «этикетный» характер, который патриотическая риторика, по-видимому, имела для Пушкина в эти годы.

В эти же годы Пушкин пробует свои силы во множестве других жанров — таких, как различные виды посланий, баллады, элегии,

эпиграммы, застольные куплеты. Во всех этих опытах влияние апокалипсических образов никак не проявляется. Усваивая образные, стилистические и версификационные конвенции различных жанров, поэт с легкостью переключается из одной конвенции в другую, трактуя каждую из них — «героическую» конвенцию в том числе — как систему более или менее замкнутую в себе и основывающуюся на авторитетных для него образцах.

«Героические» произведения юного Пушкина содержат в себе своего рода энциклопедию мессианистических мотивов, которые Пушкин использует с чисто этикетной пунктуальностью. Так, Наполеон неизменно наделяется эпитетами, содержащими прозрачные аллюзии образа Антихриста: «губитель», «ужас мира». Его поражение описывается, в полном соответствии с канонами, как падение «истукана» и угасание падающей звезды — Люцифера:

Звезда губителя потухла в вечной мгле,
И пламенный венец померкнул на челе!

(«На возвращение <...>»)

*Где ты, любимый сын и счастья и Беллоны,
Презревший правды глас и веру, и закон,
В гордыне возмечтав мечем низвергнуть троны?
Исчез, как утром страшный сон!*

(«Воспоминания <...>»)

Последний пример служит прямой перифразой оды Карамзина (она появилась в печати в том же 1814 году): «Злодей торжествовал — где он? Исчез, как безобразный сон!»

Французское нашествие изображается в качестве войска Антихриста, гибель которого принимает вид апокалипсических казней, с такими их неизменными компонентами как мороз («снега»), «глад» и т.п.:

Утешься, мать градов России,
Воззри на гибель пришлеца.
Отяготела днесь на их надменны выи
Десница мстящая Творца.
Взгляни: они бегут, озреться не дерзают,
Их кровь не престаёт в снегах реками течь;
Бегут — и в тьме ночной их глад и смерть сретают,
А с тыла гонит Россов меч.

(«Воспоминания <...>»)

Пушкин более живо, чем большинство его современников, откликается на последний акт наполеоновской эпопеи: возвращение Напо-

леона на престол и вторичное его свержение. Этот мотив был более непосредственно связан с собственными впечатлениями 16-летнего поэта, тогда как для его старших коллег важнейшим творческим возбудителем продолжали оставаться события 1812—1813 годов. Однако Пушкин строит и эту тему в соответствии с общей системой риторических конвенций. Так, повторное возвышение Наполеона используется для развития апокалипсического образа второго пришествия в мир Антихриста, освобожденного от тысячелетних уз, которое предшествует окончательному торжеству сакральных сил:

Оковы свергнувший злодей
Могучей бранью снова скован.

(«Принцу Оранскому»)

Бежит... и мести гром слетел ему во след;
И с трона гордый пал... и вновь восстал... и нет!

(«На возвращение <...>»)

Традиционная картина явления мессии и освобождения народов от заточения и гибели развернута в стих. «На возвращение <...>». При общей стереотипности всех компонентов, из которых составлена эта картина, она в особенности отражает влияние послания Жуковского «Императору Александру» (1814); последнее послужило явным образцом и в жанровом, и в ритмическом, и в тематическом отношении для этого произведения Пушкина, написанного по заказу к официальным торжествам:

*О, сколь величествен, бессмертный, ты явился.
Когда на сильного с сынами устремился;
И, чела приподняв из мрачности гробов,
Народы, падшие под бременем оков,
Тяжелой цепию с восторгом потрясали
И с робкой радостью друг друга вопрошали:
«Ужель свободны мы?... Ужели грозный пал?...
Кто смелый? Кто в громах на севере восстал?»*

Ср. аналогичные мотивы у Жуковского:

О, сколь пленителен ты нам тогда явился <...>

*Перед тобою мир под бременем цепей
Лежал, растерзанный, еще взывать не смея;
И Человечество, из-под стопы злодея
К тебе подымля взор, молило им: гряди! <...>*

Однако даже на этой, самой ранней стадии уже можно обнаружить первые следы индивидуализации используемого Пушкиным литературного материала. Эти следы выступают пока в рудиментарной форме и почти не ощущаются под плотным слоем конвенциональных поэтических ходов. Тем более интересно наблюдать, как общеупотребительный материал поворачивается в стихах Пушкина-подростка таким образом, что в нем приоткрываются ростки мотивов, которым предстоит играть важную роль в поэтическом мире зрелого Пушкина.

С этой точки зрения наибольший интерес представляет стихотворение «Принцу Оранскому» — позднейшее из героических юношеских стихов Пушкина, сочинение которого наложилось на начало новой фазы в его творчестве (речь о ней пойдет в следующей части). Стихотворение было написано к торжествам при дворе по случаю женитьбы Вильгельма Оранского на младшей сестре Александра I (6 июня 1816 г.); молодой принц Оранский участвовал в последней кампании против Наполеона и был ранен при Ватерлоо.

Пушкин начинает свое стихотворение набором стереотипных образов, соответствующих теме: окончательное низвержение сатаны («ужаса мира»), следующее за временным освобождением еѐ от оков, установление «тишины» во вселенной, осеняемой верховной властью «Благословенного»³⁸. Далее, однако, в стереотипную канву вплетаются детали, соответствующие конкретному поэтическому заданию; эти детали симптоматичны для дальнейшего развития пушкинского творчества.

Для риторики Отечественной войны было характерно обыгрывание образа Александра как «молодого» императора. Несмотря на известную долю условности (Александрю было 35 лет в 1812 году, и он был лишь на семь лет моложе Наполеона), этот образ был важен для пишущих, так как позволял представить Александра в мифологической проекции в качестве младшего божества («Сына»), пришедшего в мир с освободительной миссией. Однако 17-летний Пушкин уже не мыслит 39-летнего императора в качестве «молодого» мессии; в военных событиях 1815 года Александр принимал уже лишь косвенное участие в качестве идеального верховного предводителя, «царя царей». В силу этих причин, «Благословенный» приобретает у Пушкина патернальные черты абсолютной верховной силы, возвышающейся над миром и осеняющей даже «изверженного» из мира живых «злодея»:

Покрыла падшего главу
Благословенного порфира.

Впоследствии данная роль будет подаваться Пушкиным в самых различных стилистических модусах и приобретет парадоксальную двусмысленность. Однако сам прием мифологизации Александра как верховного повелителя, «Бога-отца», сохранит свою значимость и для

последующего пушкинского творчества.

Особый интерес с точки зрения намечающейся индивидуализации стереотипных мотивов представляет заключительная строфа, рисующая мессианистический образ героя стихотворения:

Его текла молодая кровь,
На нем сияет язва чести:
Венчай, венчай его, любовь!
Достойный был он воин мести.

На первый взгляд, данная строфа не заключает в себе ничего большего, чем перевод конкретной ситуации (женитьба, воинские заслуги и рана жениха) на язык адекватных теме поэтических клише. В частности, мотив «сладостной награды», ожидающей победителя, являлся одним из универсальных атрибутов триумфальной риторики, к которому поэты Отечественной войны неоднократно прибегали в подобных ситуациях. Укажем в качестве примера одно из стихотворений Державина, целиком построенное на этом мотиве:

Гряди ж, жена благословенна!
Воззванна нежностью на путь,
Усердием препровожденна,
Обнять героя бранну грудь,
И под трудом главу склоненну,
Бессмертным лавром осененну,
На лоне неги умасти.

(«На высочайшее отбытие государыни императрицы
Елизаветы Алексеевны к Его Императорскому Величеству в
заграничную армию», 1813)

Этот мотив появлялся уже у Пушкина в «Воспоминаниях в Царском Селе», в форме, указывающей на возможность прямого подражания приведенным выше стихам Державина:

Не се ль Элизиум полношный,
Прекрасный Царско-сельской сад,
Где, льва сразив, почил орел России мощный
На лоне мира и отрад?

Замечательно, однако, что в обоих рассматриваемых случаях Пушкин облек данный мотив в форму, которая, при полной внешней конвенциональности, заключала в себе потенциальную двусмысленность и открывала путь к парадоксальному толкованию — путь, на который Пушкин не замедлил вступить в ближайшие годы. Соединение двух автоматизированных выражений — «орел» и «почить на лоне» — создает образ, буквальное (деавтоматизированное) прочтение которого легко

переводит ситуацию из героического в фривольно-двусмысленный план. Для такого истолкования «орнитологического» образа верховного повелителя имелся важный для молодого Пушкина прецедент: миф о Леде и лебедь и его поэтическая разработка у Парни; сам Пушкин написал на эту тему «кантату» в подражательном духе в 1814 году.

В то время такая возможность развития исходного героического образа еще, по-видимому, не сознавалась поэтом, и его «кантата» никак не корреспондировала с его героико-эпическими стихами. Однако эту потенцию образа Пушкин в полной мере развернул в 1821 году в «Гавриилиаде», в фривольной сцене, в которой божество, принявшее облик птицы, «почиет на лоне» в *буквальном* смысле:

<...> но голубь торжествует,
В жару любви трепещет и воркует,
И падает, объятый легким сном,
Приосеня цветок любви крылом.

Заметим, что даже трансформация прототипического «орла» в «голубя» была уже подготовлена в «Воспоминаниях в Царском Селе»: в финале этого стихотворения герой-победитель «грядет с оливою златой», то есть как бы преобразуется в голубя.

В стихотворении «Принцу Оранскому» «награда» герою связывается с обретенной им в битве «язвой чести». Данное выражение основывается на архаическом употреблении слова «язва» в значении «рана»; такое словоупотребление вполне соответствовало канону торжественного поэтического стиля. Однако современное для Пушкина и чисто русское (не церковнославянское) значение слова «язва» несло в себе совершенно иной смысловой и стилистический потенциал³⁹.

И в этом случае Пушкин, по-видимому, не сознавал еще двусмысленности в 1816 году. Однако семь лет спустя проблема употребления слова «язва» сделалась предметом обсуждения в его переписке с Вяземским. Вяземский обратил внимание на потенциальную двусмысленность строки из «Кавказского пленника»: «Ее язвительных лобзаний». К этому времени оба корреспондента прошли уже «арзамасскую» школу смысловой и стилистической травестии; именно в этой арзамасской традиции и было выдержано замечание Вяземского. Пушкин принял это замечание, отреагировав на него в полном соответствии с арзамасским кодом общения: «Конечно, ты прав, и вот тебе перемены — Язвительные лобзания напоминают тебе твои <триперы>? поставь *пронзительных*. Это будет ново. Дело в том, что моя Грузинка кусается, и это непременно должно быть известно публике» (Письмо к Вяземскому 1—8 декабря 1823). Обнажение и актуализация буквального смысла стершихся и общеупотребительных речевых или образных клише станет одной из типичных черт поэтики зрелого Пушкина⁴⁰.

И мотив «награды» герою, и потенции его двусмысленного истол-

кования получили дальнейшее развитие в четверостишии «На Баболовский дворец». Баболовский дворец в Царскосельском парке служил местом свиданий Александра с С. О. Велио⁴¹; он как бы воплощал в себе жизненную конкретизацию условно-торжественного образа «орла», почившего в «Элизиуме» Царскосельского парка. Пушкин отмечает эту ситуацию этикетно-изысканным катреном, выдержанным в традиции мадригальных надписей:

Прекрасная! пускай восторгом насладится
В объятиях твоих Российский полубог.
Что с участью твоей сравнится?
Весь мир у ног его — здесь у твоих он ног.

Точное время написания этих стихов неизвестно и колеблется в пределах 1815—1817 гг.; более вероятным представляется 1816 год, так как это, по-видимому, последнее стихотворение панегирического характера, адресованное Пушкиным Александру, за которым уже в 1817 году последовал целый ряд произведений, выдержанных в совершенно иной тональности. Однако уже и для этого мадригала Пушкин выбрал явно двусмысленную ситуацию. То обстоятельство, что эта ситуация воплотилась в этикетно-панегирический образ, использующий весь арсенал традиционной риторики (Александр как божество, вселенная у его ног, награда возвратившемуся с победой герою), еще более заостряло ее потенциально взрывчатый смысл. Александр предстает не только во всеоружии своих атрибутов идеального повелителя вселенной — «Августа», но и в качестве античного верховного божества в ситуации любовного приключения. Отсюда уже один только шаг к гротескному переосмыслению данного образа: к той трансформации, которой подвергнется фигура русского императора — а вместе с ним и верховного божества — в пушкинских стихах конца 1810-х годов.

Рассмотренные примеры показывают, как уже в юношеских сочинениях Пушкин интуитивно нащупывает выражения, образы, ситуации, которые будут в дальнейшем прорасти и облекаться индивидуальным значением. Из этого, конечно, не следует, что всплывающие в дальнейшем комплексы значений присутствуют уже в рассмотренных текстах ранних лицейских лет. Контуры будущего смыслового развития, скрытые под стереотипным риторическим узором, обнаруживают себя только в контексте последующего пушкинского творчества. Без знания того, как прорастает тот или иной элемент в более поздних текстах, эти потенции просто не существуют, и сам Пушкин в 1816 году, по-видимому, еще не мог их сознать. И тем не менее, уже на этой ранней и, в сущности, ученической стадии две важные особенности пушкинского творческого мира заявляют о себе.

Во-первых, несмотря на то что Пушкин всего лишь комбинирует

— прилежно и не без изящества — стандартные блоки поэтического языка своего времени, ему удается отобрать из всего резервуара готовых элементов такие ситуации, образы, риторические ходы, которые так или иначе соответствуют личному миру поэта-подростка, с его уже начавшим накапливаться индивидуальным багажом жизненных ситуаций, исторических аналогий и литературных примеров. И если сам этот отбор на начальной стадии мог быть лишь полуосознанным, он исподволь закладывал фундамент дальнейшего творческого развития, имевшего уже сознательную установку на индивидуализацию.

Во-вторых, поражает та целеустремленность и творческая энергия, с которой Пушкин удерживает раз найденный элемент в русле своего творчества, делает его органической и никогда уже не упускаемой частицей своего поэтического мира. В своих ранних героико-эпических стихотворных опытах поэт использовал только такой материал, который был в то время всеобщим достоянием, и делал это, в целом, с меньшим искусством, разнообразием и оригинальностью, чем ряд его старших коллег, таких как Батюшков, Жуковский, Вяземский. Но в отличие от всех без исключения своих современников, которые обращались к героической риторике, когда это предполагалось ситуацией, и полностью ее оставляли при других обстоятельствах, Пушкин никогда более не расставался с элементами, однажды вовлеченными в орбиту его творчества. Эти элементы перестают у него быть «кирпичами», пригодными для возведения зданий одного типа и бесполезными для других построек; они становятся частицами единого организма, назначение которых неотделимо от организма в целом и функция которых проявляется в самых различных аспектах работы этого организма. В этих условиях даже самые стандартные и общеупотребительные элементы постепенно выявляли в себе совершенно новые потенции, позволившие этим элементам выстроиться в уникальное творческое целое. И если постороннему взгляду черты этого будущего уникального строения становятся заметными не ранее конца 1810-х годов, то внутренний, интуитивный процесс его формирования начинается раньше. Ранние лицейские стихи Пушкина являются первым свидетельством, показывающим направление данного процесса. Без этой отправной точки представление о линии последующего развития было бы неполным, и многие связи, лежащие на этой линии, оказались бы утерянными.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АПОКАЛИПСИС:
 МЕССИАНИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
 В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ «АРЗАМАСА»

Литературное общество «Арзамас» возникло в октябре 1815 года. Непосредственным поводом к этому послужила премьера комедии А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды»; комедия, имевшая большой успех, содержала ряд выпадов против карамзинского направления, и в особенности — против Жуковского, выведенного в гротескной фигуре сентиментального поэта Фиалкина. С возникновением «Арзамаса» возобновилась полемика по вопросам литературных жанров и литературного языка. Враждующие стороны объединились в литературные общества, каждое из которых имело свой постоянный круг участников, программу, разработанную систему ритуалов. Силы архаистов объединялись вокруг «Беседы любителей Русского слова» (создана в 1811 году); силы карамзинской партии — вокруг «Общества арзамасских безвестных людей», как в ритуальных ситуациях называли себя арзамасцы.

1. *«Арзамас» и поэтическая риторика эпохи Отечественной войны*

Во *Введении* уже рассматривался вопрос о специфических чертах, отличавших стилистический, психологический и социальный облик «Арзамаса» по сравнению с его старшим предшественником — сентиментализмом 1790—1800-х годов. Конечно, и ядро состава «Арзамаса», и формы шуточной деятельности общества, и его полемическая фразеология формировались постепенно, начиная с конца 1800-х гг. Именно в это время в литературную жизнь активно включилось среднее поколение карамзинистов, которым предстояло играть ведущие роли в период деятельности «Арзамаса». В 1810—1811 годах в Москве у Вяземского регулярно собирался литературный кружок, в который входили В. Л. Пушкин, Жуковский, Батюшков; впоследствии арзамасцы, в характерной для них манере пародийной сакрализации, называли этот московский кружок «Ветхим Арзамасом», в соответствии с «Новым Арзамасом» 1815—1818 годов. В поэтических посланиях, которыми обменивались в 1808—1812 годах будущие арзамасцы, были намечены многие тематические мотивы и словесные формулы, которые впоследствии вошли в фонд арзамасской фразеологии¹. И наконец, сама установка на герметическое общение, лежавшая в основе взаимоотношений арзамасцев, была с самого начала определяющей чертой карамзинской школы. Культуру непринужденной остроумной

«болтовни», в которой легкость и внешняя беспредметность искусно сочетались с проявлениями просвещенной изысканности, арзамасцы в полной мере унаследовали не только от своих московских предшественников, но и от французской салонной традиции XVIII века. Сама идея шуточного общества, деятельность которого обставляется всевозможными пародийными ритуалами, была арзамасцами воспринята из богатой традиции литературно-салонных обществ такого же рода, существовавшей в XVIII веке во Франции².

И все же, при всем обилии питавших «Арзамас» источников, уходящих в близкую или далекую культурную предысторию, деятельность этого общества несла на себе отпечаток только что совершившихся событий. Этот отпечаток во многом определил новую тональность деятельности «Арзамаса», придав даже старым, традиционным темам и приемам литературной полемики новую форму.

Вся деятельность арзамасцев носила шуточный характер. Сами арзамасцы называли свое коллективное творчество «галиматъей» и «дурачеством»; подчеркнуто несерьезное отношение к этой деятельности было, и осталось впоследствии, неперемнной статьёй «арзамасского» кодекса поведения. Однако эта обязательная несерьезность и автоирония отнюдь не противоречили интенсивности творческих усилий и той общей атмосфере подъема, которая ощущается в протоколах заседаний, стихах и переписке арзамасцев.

Характерным примером такой двойственности может служить письмо Вяземского к Д. В. Дашкову 2—14 ноября 1818. Насыщенное арзамасскими темами и речениями, это письмо содержит, среди прочих «ритуальных» формул, декларацию несерьезности его содержания: «И как подумаю, какой путь подлежит вранью моему, то, право, краснею от стыда. Прошептать глупость соседу за столом простительно; но дурачиться во все горло из Варшавы в Царьград бесстыдно». Вопреки этому заявлению, Вяземский не только направляет письмо в Константинополь, но предварительно посылает его незапечатанным в Петербург к А. Тургеневу, тем самым обеспечивая циркуляцию письма в арзамасском кругу. В сопроводительном письме к Тургеневу он сообщает: «Посылаю тебе письма к Воейкову и Дашкову. <...> Не могу решиться их запечатать: я так доволен твоим поведением, что потешу тебя ими. Я был в духе»³. Само собою разумеется, что Вяземский ожидает ответной реакции на то, что он назвал своим «враньем»; и эта реакция не замедлила последовать в ответных письмах Тургенева и Жуковского⁴.

Результатом коллективных творческих усилий членов арзамасского круга явилась художественная модель литературного «мессианизма», изображавшая войну литературных партий в качестве апокалипсической битвы сакральных и inferнальных сил. Шуточная и пародийная по форме, эта модель, однако, отличалась большой последовательностью и энергией. Она не только инкорпорировала в себя

традиционные темы «новой школы», но органически соединила этот материал с новыми реалиями и творческими находками, опиравшись на только что пережитый опыт.

Литературное отражение событий 1812—1815 годов сформировало, в результате коллективных усилий поэтов и публицистов самых различных направлений, целостный образ наполеоновской эпопеи как апокалипсической битвы. В создании этой картины будущие арзамасцы принимали не менее активное участие, чем их литературные противники. Не случайно конец 1812 — начало 1815 годов было временем затишья в литературной войне архаистов и новаторов. Единственным значительным полемическим произведением, относящимся к этому времени, явился «Певец в Беседе любителей русского слова» Батюшкова (март 1813), построенный на пародийном перифразировании «Певца во стане русских воинов» Жуковского. «Певец» Батюшкова стал первым проявлением новой волны в литературной полемике; он отразил, в пародийной форме, господствовавший в это время литературный стиль, использовав мессианистические образы (непосредственно почерпнутые из «Певца» Жуковского) для характеристики противников нового слога. В этом смысле, стихи Батюшкова по своему духу являлись истинно арзамасским произведением, которое не только предвосхитило, но во многом положило начало арзамасской традиции.

Когда осенью 1815 года литературная война вспыхнула с новой силой, в распоряжении воюющих сторон оказалась широко разработанная система риторических приемов, восходящих к образу апокалипсической битвы. То обстоятельство, что этой образной системой воспользовались в первую очередь арзамасцы, а не их противники, отразило новый, наступательный тонус, который движение новаторов обрело в это время.

Параллелизм между только что отошедшими политическими событиями и возобновившейся «войной на Парнасе» был немедленно отмечен самими представителями новой школы. Так, Карамзин сообщал А. Тургеневу в письме 29 октября 1815 года, по свежим следам премьеры комедии Шаховского и открытия арзамасских заседаний: «В здешнем свете все воюет: и *Наполеоны*, и *Шаховские*, у нас и везде любят брань»⁵. Иронически-пренебрежительный тон, принятый Карамзиным, не мешает ему ввести в свое сообщение точно отработанную деталь: параллель между Наполеоном и Шаховским, который своим внезапным «нападением» на Жуковского только что подал повод к открытию боевых действий; тем самым письмо Карамзина вносит свой вклад в разработку общей картины литературной войны.

Как уже упоминалось в предыдущей главе, к осени 1815 года и публика, и писатели успели изрядно устать от потока высокой риторики, изливавшегося на протяжении трех предыдущих лет. Это общее настроение как нельзя более благоприятствовало именно пародийно-

му, сниженному использованию всего того арсенала образов, который еще недавно служил для выражения патриотического пафоса, и ставило арзамасцев в несравненно более выгодные условия, чем их литературных противников. Эпиграммы и пародии на запоздалые проявления восторга в связи с победой над Наполеоном естественным образом сливались в творчестве арзамасцев с пародийным апокалипсическим портретом «Беседы».

В этом пародийном переосмыслении образного и риторического материала предшествующей эпохи арзамасцы отнюдь не щадили своих собственных произведений того времени, и даже с особенной охотой использовали их в качестве материала для пародии и шуточного перифразирования. «Певец во стане русских воинов» Жуковского — одно из популярнейших произведений времен Отечественной войны — завоевал не меньшую популярность в качестве модели для многочисленных шуточных перифраз и пародий: таких как «Певец в Беседе русского слова» Батюшкова или лицейские куплеты Пушкина «Пирующие студенты».

Примечательным примером автопародии уже в рамках деятельности нового общества явился написанный Жуковским протокол шестого заседания Арзамаса, состоявшегося 16 декабря 1815 года; в этом протоколе, между прочим, сообщалось: «Читан был некий Гимн, как будто бы воспетый Господу Богу, разрушившему козни злочреватого Галла, который с двадцатью народами, разъяренный, богомерзкий, косящийся на золото и серебро и утварь церковную, отступник веры и злочестивый изbleватель хулений и непристойностей, притек, приспел, нахлынул на Москву и окутал ее пожарами. В сем гимне изображаются торжественные деяния русских, их славные подвиги на поле брани и ниспадение Галльской звезды с фирмамента и живо представляется, как добрые Россияне, после всех своих торжеств, восскакали в радости и песнопении» (*Арзамас*, стр. 126).

Изложение «некоего гимна» представляет собой, поистине, пародийную энциклопедию мотивов и выражений, типичных для риторики времен Отечественной войны. И насмешливый тон, и доведенное до гротеска нагромождение славянизмов и библеизмов как будто указывает на то, что осмеянию подвергается очередное тяжеловесное изъяснение патриотических чувств, произведенное «славянороссами» — членами Беседы. Однако в действительности «некий гимн» был не чем иным как произведением самого Жуковского, написанным ровно за год до этого, в конце 1814 г., — «Певец в Кремле». «Певец в Кремле», действительно, был насыщен мессианистическими образами, которые с иронической пунктуальностью перечислялись в арзамасском протоколе:

О, совершись, святой Завет,
В одну семью, народы!

Царн, в один отнов совет!
Будь, сила, щит свободы!
Дух благодати, пронесись
Над мирною вселенной,
И вся земля, совокупись
В единый град нетленный!

Теперь, в конце 1815 года, условием, позволяющим прочесть «гимн» перед друзьями, становится иронический автокомментарий. То, что еще год назад было действующей художественной системой, обретает новую жизнь в качестве резервуара, из которого Жуковский и его слушатели черпали пародийные смысловые и риторические ходы, служившие им оружием в «войне на Парнасе».

Такой же характер пародийного упражнения, целиком построенного на хорошо знакомом и недавно еще актуальном литературном материале, носило поэтическое «славление», написанное по случаю шуточного чествования в «Арзамасе» Карамзина. Стихи были написаны В. Л. Пушкиным на рифмы, заранее заготовленные Вяземским (такой способ сочинения подчеркивал стандартный характер поэтической продукции, пародируемой арзамасцами):

Для арзамасцев день сей вечно незабвенный
Привел достойнейших сюда Парнасский Бог
Беседы дряхлые трясутся ныне стены,
Бесстыдству, глупости сломили гуси рог.
(*Арзамас*, стр. 159)

Стандартные рифмы, характерные для апокалипсической риторики («Бог-рог»), перифразирование популярных выражений («Парнасский бог», в соответствии с «Русский Бог») сочетаются здесь с комическими нелепостями «в духе Хвостова»; таковы трясущиеся «дряхлые стены» (с каламбурным подразумеванием «члены») Беседы, «ломающие рог» гуси, и т.д.

Характерной для процесса пародийного освоения героической риторики является история одной строки из «Певца во стане русских воинов»: «Раевский — слава наших дней». Генерал Раевский был одной из популярнейших фигур Отечественной войны, и соответственно, большой популярностью пользовались стихи «Певца», изображавшие его мифологизированный подвиг:

Раевский, слава наших дней,
Хвала! перед рядами
Он первый, грудь против мечей,
С отважными сынами.

В частности, Батюшков подразумевает этот стих Жуковского в послании «К Дашкову», рисуя образ разрушенной Москвы:

<...> И башни древние царей,
Свидетели протекшей славы
И новой славы наших дней.

Послание обращено к одному из членов тесного дружеского круга будущих арзамасцев, для которого перифраза стиха Жуковского была прозрачным знаком кружкового общения; аллюзия указывала на генерала Раевского и его подвиг как на олицетворение «новой» славы.

Однако в 1817 году Батюшков выражает уже совершенно иное отношение к иконографическому образу Раевского, идущего в атаку «с отважными сынами». В «Записной книжке» (май 1817) он приводит иронические слова самого Раевского по поводу этого популярного мифа Отечественной войны: «Про меня сказали, что я под Дашковкой принес на жертву детей моих. <...> Весь анекдот сочинен в Петербурге. Твой приятель (Жуковский) воспел в стихах. Граверы, журналисты, новеллисты воспользовались удобным случаем, и я пожалован римлянином». И резкое отрицание неоклассицистической образной модели, и ироническое упоминание «Певца во стане русских воинов» вполне характерны для настроения того времени, когда сделана эта запись. Образ Раевского — «славы наших дней», к^н которому Батюшков отсылал в стихотворении 1813 года, становится в 1817 году объектом демифологизации.

В той же традиции пародийного переосмысления предыдущего опыта выдержана стихотворная записка к Жуковскому, написанная Пушкиным в 1819 году. Поводом для стихов, в полном согласии с арзамасским каноном, послужил пустяковый инцидент: Пушкин заходил к Жуковскому передать приглашение от генерала Раевского; не застав Жуковского дома, он оставил приглашение в виде шутивного стихотворного послания, наполненного, в соответствии с okazji, реминисценциями из стихов о Раевском в «Певце». В частности, заканчивалась записка словами:

На всякий случай — ожидаю,
Тронися просьбою моею,
Тебя зовет на чашку чаю
Раевский — *слава наших дней.*

Последние слова (подчеркнутые Пушкиным) служат явной пародийной цитатой. Однако для посвященного читателя пародия Пушкина заключала в себе и второй, менее очевидный слой; ее предпоследняя строка также имела характер цитаты, смысл которой вводил записку в контекст арзамасской полемики. Еще в 1810 году, в «Рассуждении о красноречии Священного Писания», Шишков использовал соответствующее выражение в качестве иллюстрации своей мысли о том, что риторика высокого стиля должна использоваться только для выражения высокого и героического содержания: «Ломоносов не спра-

шивал о слове *велегласно*, словенское ли оно или русское; но знал, что это высокое слово, и для того не сказал бы никогда в разговорах с приятелями: *я, братец, велегласно зову тебя на чашку чаю*. (Шишков 1810, стр. 61). В записке Жуковскому Пушкин демонстративно допускает ту самую стилистическую нелепость, против которой предостерегал Шишков в своей защите высокого слога, причем материалом, из которого строится эта «арзамасская» нелепость, оказывается высокая риторика самого Жуковского. Таким образом, стихи Пушкина продолжали традицию автопародии, принятой членами арзамасского круга по отношению к своим собственным произведениям времени Отечественной войны, и одновременно отсылали посвященного читателя к атмосфере литературной войны с «Беседой», одним из популярных приемов которой было ироническое цитирование сочинений Шишкова.

Но в этой типично арзамасской шутке заключалось уже зерно будущего «бунта» Пушкина против канона карамзинской школы, — той позиции, которая побуждала Пушкина в 1820-е годы демонстративно ссылаться на своих бывших литературных противников — Боброва или того же Шишкова. Соответственно, цитирование Пушкиным «доарзамасских» риторических упражнений своих друзей, которое в этой записке имеет еще вид дружеской иронии, впоследствии могло принимать характер далеко не безобидной насмешки.

2. «Арзамас» и Библейское общество

Настроение мистического мессианизма, охватившее русское общество в связи с событиями 1812 года, оставило свой след не только в произведениях словесности того времени. Как уже говорилось, этот настрой оказал глубокое влияние на Александра I; и если для большинства состояние мистической экзальтации оказалось преходящим, то для императора оно обозначило глубокий душевный перелом, во многом определявший образ мыслей и поступки Александра до самой его смерти.

Одним из начинаний, отразивших это новое веяние, явилось основание, в начале 1813 года, Библейского общества. Созданное по образцу аналогичного Британского общества, русское Библейское общество ставило своей целью распространение Священного Писания на родном языке народностей, населявших Россию.

В 1810-е годы деятельность Библейского общества становится таким же важным очагом общественной жизни, каким в 1800-е годы была деятельность по подготовке законодательных и административных реформ. Для минувшей эпохи либеральных реформ — эпохи «*Comité de salut public*» (как в то время шутливо называли себя в узком кругу сам император и его ближайшее окружение), была характерна атмос-

фера вольнодумства в духе французского Просвещения. Однако эти два периода царствования Александра, внешне столь контрастировавшие между собой, имели одну общую черту: «официальный пие-тизм», так же как в свое время «официальный либерализм», должен был преодолевать враждебное к себе отношение со стороны церкви и защитников исконно русской «старины».

И формы деятельности Библейского общества, и мистические идеи, питавшие эту деятельность, отражали духовное влияние, исходившее из протестантских стран⁶. Другим источником мистических веяний явилось масонство; разгромленное в последние годы царствования Екатерины, масонство возрождается в 1810-е годы. Наконец, атмосфера этого времени как нельзя более способствовала распространению влияния мистических сект⁷. Все эти явления были враждебны канонической православной религиозности. Не случайно в рядах противников Библейского общества находились и виднейшие деятели церкви (такие, как Серафим, митрополит Петербургский, и архимандрит Фотий), и признанный глава архаического направления — Шишков.

Особенно сильное противодействие со стороны церкви и «архаистически» настроенной части общества вызвала идея перевода Священного Писания с церковнославянского на русский язык. С точки зрения традиционного религиозного сознания, русский текст Священного Писания, лишенный условности и сакральной коннотации, которую традиция закрепила за славянским текстом, имел характер кощунства. Сама близость двух языков делала перевод особенно болезненным, поскольку русская версия ощущалась при этом не как текст на другом языке, а скорее как кощунственная «подмена» сакрального текста.

Характерен в этом отношении эпизод, случившийся позднее, в 1824 году, и послуживший одним из последних поводов к свертыванию деятельности Библейского общества. В русском переводе была издана книга проповедей двух немецких пасторов — Госнера и Линдля; цитаты из Евангелия, комментируемые пасторами, также приводились по-русски. Публикация вызвала скандал, закончившийся запрещением книги. Главным инициатором «дела Госнера» был Шишков, ведавший, в качестве министра просвещения, цензурой. Несмотря на то что русский текст Четвероевангелия был уже к тому времени издан (малым тиражом) Библейским обществом, русские цитаты из Писания вызвали возмущение Шишкова. Так, например, фразу «И не бойтесь убивать тело, бойтесь могущих убить душу» (неточн. *Матф.* 10:28) Шишков истолковал как призыв «не бояться суда царского»⁸. Будучи отделен от традиционной сакральной коннотации, русский текст Писания воспринимался в буквальном смысле и мог быть осмыслен в таких же «цензурных» категориях, как всякий секулярный текст. Ярким отражением того эффекта «подмены» Священного Пи-

сания, который такая трансформация могла иметь для традиционного сознания, служит ремарка Шишкова на полях книги: «Вот где корень зла Антихриста!»

Другая аналогичная история была уже непосредственно связана с арзамасским кругом. В ноябре 1818 года Батюшков написал письмо генералу М. Орлову, в котором, в частности, употребил одну из устойчивых арзамасских формул: «Арзамас рассеялся по лицу земному». Этим шутивным выражением (представлявшим собой контаминацию нескольких аналогичных изречений из Псалтири и Книги Пророков) в арзамасском кругу было принято описывать ситуацию 1818 года, когда продолжение общества сделалось физически невозможным ввиду того, что многие арзамасцы получили официальные назначения и разъехались из столицы. Орлов передал письмо Батюшкова (содержавшее деловую просьбу) своему подчиненному — полковнику Линдену. Линден письмо сохранил, и после 14 декабря 1825 г. подал донос в следственную комиссию, ссылаясь на эту фразу как на свидетельство того, что «Арзамас» был конспиративным обществом. Лишь участие в комиссии Блудова — бывшего арзамасца, помогло разъяснить это недоразумение, проистекавшее, опять-таки, из буквального прочтения *русского* текста Библии ⁹.

Столь рискованной была идея перевода Библии на русский язык, что в своем первоначальном уставе Библейское общество сформулировало свою задачу как распространение Священного Писания на родном языке всех народностей, *кроме русского*. Однако постепенное усиление авторитета Общества привело к тому, что в 1815 году это ограничение было снято из его устава, и в следующем году был начат перевод Четвероевангелия на русский язык. В конце концов Обществу удалось издать Новый Завет (двумя частями) на русском языке в 1821 году. Хотя эта деятельность, опиравшаяся в то время на поддержку Александра, была официально одобрена Синодом, она не могла не осознаваться и сторонниками ее, и противниками как радикальный отход от традиции.

Постоянно ощущавшееся недоброжелательство со стороны официальной церкви и традиционалистически настроенной части общества провоцировало деятелей новой эпохи на эскапады против «староверов» и укрепляло их в сознании своей деятельности как миссии, призванной преодолеть невежественные предрассудки. «Просвещенная ирония» по адресу «староверов» — ирония, которая в глазах этих последних только укрепляла подозрение в кошунственном характере всего предприятия, — становилась неотделимой частью «мессианистического» самосознания реформаторов. Этот вольтерьянский оттенок нового движения позволил многим из тех, кто начинал свою деятельность в либеральную эпоху, успешно найти свое место в новой атмосфере «официального пиетизма».

Пиетический настрой распространялся в обществе сверху, расте-

каясь по каналам официально-бюрократической и придворной иерархии. В то самое время, когда в литературной жизни излишества высокой риторики уже вызывали насмешки, эти риторические приемы становятся едва ли не обязательным компонентом официального, делового, бюрократического языка. Все это не могло не вызывать к себе иронического и даже цинического отношения; пародирование мистической фразеологии, шутивное цитирование Священного Писания, зеркально отражающее эксцессы официального пиетизма, делается распространенной категорией «частного» поведения. Однако для деятеля второй половины 1810-х годов вольтерьянская раскованность в обращении с цитатами и образами Священного Писания была не только пародией своей же собственной официальной роли, но в такой же мере — частью борьбы против предрассудков «староверов». Ироническое снижение своей «просвещенной миссии» в частном поведении было, в сущности, продолжением этой миссии.

Описанный психологический феномен тесно соприкасался с арзамасским типом мышления и поведения. Более того, борьба Библейского общества за утверждение *русского* текста Библии, в противопоставление *славянскому*, и за распространение Священного Писания на многих языках вписывалась как в основную тему полемики архаистов и новаторов, так и в общую традицию просвещенного космополитизма, отличавшую карамзинскую школу. Неудивительно, что во второй половине 1810-х годов буквально все арзамасцы оказались заняты активной служебной деятельностью, а двое из них — Уваров и А. Тургенев — состояли секретарями Библейского общества (Тургенев, кроме того, был главой Департамента иностранных исповеданий, ведавшего нехристианскими религиями на территории России). Этот факт несколько не противоречил насмешливой позиции арзамасцев и их пародийному творчеству, для которого их официальная деятельность служила одним из постоянных питательных источников.

Особенно ярко описанный феномен воплотился в фигуре А. И. Тургенева. В годы деятельности «Арзамаса» Тургенев занимал множество различных постов одновременно (помимо обязанностей в Департаменте духовных дел и Библейском обществе, он был помощником статс-секретаря в Государственном совете и членом Комиссии составления законов), выполнял бесчисленное количество официальных, дружеских и светских поручений. Необычайной была пестрота социальных ролей, в которых выступал Тургенев, та легкость и быстрота, с которыми он переходил от одного своего «облика» к другому, и в частности, от роли деятеля на почве религиозного просвещения к вольнодумно-гедонистической роли в дружеском кругу.

Для постороннего взгляда, для сознания, не включенного в «протеистический» код поведения, Тургенев представлялся воплощением лицемерия и аморального легкомыслия. Именно так запечатлел его облик в 1822 году А. Родзянка — поэт, который и до этого эпизода, и

после него поддерживал дружеские связи с некоторыми арзамасцами (в частности, с Пушкиным). Но в начале 1820-х годов Родзянка, подобно многим, был увлечен идеями младо-архаистического движения; это настроение отразилось в резкой стихотворной сатире «Два века», в которой Родзянка, со всем пылом «новообращенного» архаиста, нарисовал карикатурный, однако не лишенный сходства, портрет Тургенева:

Вчерашний Дидерот, сегодняшний библейщик,
Всех обществ, всех начал Тартюф и переметчик,
Чтоб жизнь постыдную достойно увенчать,
Не веря ничему, пустился обращаться¹⁹.

Однако и в арзамасском кругу «протеизм» Тургенева служил постоянным предметом шуток. Сложился своего рода канон арзамасского обращения к Тургеневу; согласно этому канону, деятельность Тургенева изображалась в виде комически противоречивой смены положений, причем сопоставление различных ролей строилось таким образом, что благочестивая сторона этой деятельности выступала в каламбурно двусмысленном свете.

Само арзамасское прозвище А. Тургенева — Эолова Арфа — содержало в себе иронический намек на его «всеотзывчивость». Этот же мотив звучит в стихотворных посланиях к Тургеневу Батюшкова и Пушкина. Батюшков обращался к Тургеневу с шутливой торжественностью:

О ты, который с похорон
На свадьбы часто поспеваешь <...>

В том же ключе был выдержан портрет Тургенева в послании к нему Пушкина (1817); это стихотворение (отчасти подражавшее посланию Батюшкова, отчасти пародировавшее его) давало наиболее развернутую «арзамасскую» характеристику Тургенева, в которой каламбурное смешение фривольности и благочестия приобретало совсем двусмысленный характер:

Тургенев, верный покровитель
Попов, евреев и скопцов <...>

Один лишь ты, любовник страстный
И Соломирской, и креста,
То ночью прыгаешь с прекрасной,
То проповедуешь Христа.

Начальные строки послания Пушкина содержат отсылку к еще одной стороне деятельности Тургенева — его службе в Департаменте

иностранных исповеданий. Эта тема также служила одним из постоянных источников арзамасского юмора. Шутки этого рода строились вокруг комического перечисления разных вероисповеданий, языков и обычаев. Мы уже упоминали письмо 1818 года, которое Вяземский, служивший в то время в Варшаве, адресовал Дашкову в Константинополь, куда последний был назначен с дипломатической миссией; письмо было отправлено через Петербург, при посредничестве А. Тургенева. Подразумеваемое участие последнего в корреспонденции, в качестве потенциального адресата, побуждает Вяземского описать «рассеивание» арзамасцев в терминах религиозного плюрализма, комически отсылающих к служебным обязанностям Тургенева. Согласно Вяземскому, в новых обстоятельствах «сакральная миссия» арзамасцев вышла из рамок библейского «Завета» и соотносится также с «Кораном» (в применении к Дашкову) и «Талмудом» (в применении к самому Вяземскому): «Алла! алла! алла! Слава и благодарение великому Пророку благоверных арзамасцев за письмо, розу воспоминания, жемчужинку радости! <...> Кто мог бы предвидеть год назад, что черт, верно околдованный волхвами Беседы, рассеет, как жидов, верных чад православного Арзамаса. И когда явится Мессия и соберет свою дружину? Я здесь, в жидовской Польше или, если хотите, в польской Иудее, начинаю быть их веры и ожидаю второго пришествия. <...> Тургенев! Клянусь вам его Библиею, вашим Алкораном и моим Талмудом»¹¹. В этой же арзамасской традиции выдержано письмо Пушкина к младшему брату А. Тургенева — С. И. Тургеневу от 21 августа 1821 года. С. И. Тургенев только что возвратился из Константинополя; это обстоятельство, а также потенциальная обращенность письма к А. Тургеневу, побуждает Пушкина использовать традиционный арзамасский прием каламбурного смешения различных культур и вероисповеданий: «Поздравляю вас, почтенный Сергей Иванович, с благополучным прибытием из Турции чуждой в Турцию родную. <...> Скоро ли увидите вы северный Стамбул? обнимите там за меня нашего муфти Александра Ивановича <...> его преосвященству писал я письмо, на которое ответа еще не имею». В последующих главах мы увидим, как след этих арзамасских шуток протянется к глубоко серьезным произведениям Пушкина середины 1820-х годов, в частности — к параллельной реализации образа пророка на материале Библии и Корана.

Таким образом, отношение арзамасцев к просветительной религиозной деятельности своего времени носило столь же двупланный характер, как и их отношение к патриотическому подъему времен Отечественной войны. С одной стороны, арзамасцы спешат заявить о своей независимости; они фрондируют своей иронией, не знаящим никаких барьеров снижением всего «высокого» и «священного». Однако само это пародийное творчество осмысляется в качестве просветительной миссии. Арзамасцы несут «знамя просвещения и вку-

са», охраняя его от «инфернальных» враждебных сил; зная принимает шутовское обличье, но именно это позволяет ему оставаться «истинным» знаменем.

Сказанное позволяет понять ту настойчивость и энергию, с которыми арзамасцы инкорпорировали в свой язык пародийно преобразованную Мессианистическую риторику, и тот глубокий след, который этот настрой и выразивший его язык оставил в творческом мире Пушкина.

3. Литературный инферно: апокалипсическая символика в арзамасском портрете «Беседы»

Образ «парнасского суда» в загробном мире, заканчивающегося осуждением на адские муки бездарных сочинителей (по большей части, представителей противной литературной партии), является традиционным приемом литературной полемики, корни которого уходят в эпоху французского классицизма¹². В первый период полемики между архаистами и новаторами этим приемом пользовались обе враждующие партии: Бобров написал «Происшествие в стране теней» (1805), в котором суд, председательствуемый Ломоносовым, осуждает «Галлорусса» и его сочинения; соответственно, «Видение на берегах Леты» Батюшкова (1809) открывалось упоминанием Боброва и изображало «Аполлонов суд», жертвами которого становятся, в основном, литераторы архаистического направления, в их числе, конечно же, Шишков и Шихматов.

Специфика использования данного приема арзамасцами определяется особенностями эпохи 1810-х годов, актуализировавшей и расширившей употребление апокалипсических символов. В полемических сочинениях арзамасцев традиционный образ получает гораздо более детализированное и систематическое выражение. Литературно-условная ситуация «суда на берегах Леты» превращается в развернутую картину литературного инферно. В эту картину искусно вплетаются конкретные, реалистические черты творческого и человеческого облика противников арзамасцев: особенности их литературной манеры, их занятий, характера, внешности, различные житейские обстоятельства. В традиционной картине «суда» любая изображаемая фигура включалась в жанрово обусловленную рамку чисто механически: литератор появлялся перед судом, предъявлял свои сочинения или литературные взгляды и получал приговор. В картине, создаваемой арзамасцами, поведение участников суда органически вписывается в эсхатологическую образную систему.

Так, Жуковский в послании «К Воейкову» (конец 1814) описывал традиционный литературный «страшный суд» в следующих выражениях:

О Воейков! Видно, нам
Помышлять об исправленьи!

Если должно верить снам,
Скоро Пиндо-преставленье,
Скоро должно наступить!
Скоро, предлетящим громом,
Аполлон придет судить
По стихам, а не по томам!

Указание на огромный объем бездарных сочинений («томов») является традиционным компонентом «суда Аполлона». Однако Жуковский искусно использует эту деталь, органически включая ее в контекст мессианистической риторики. Противопоставление «стихов» и «томов» заключает в себе перифразу проповеди Иисуса, предостерегающей от слов лжепророков: «Берегитесь лжепророков, которые приходят к вам в овечьей шкуре, а внутри суть волки хищные: по плодам их узнаете их» (*Матф.* 7:15—16). Противопоставление истинных «плодов» пустым словам преобразуется в «литературном апокалипсисе» в противопоставление истинных литературных сочинений («стихов») пустой словесной оболочке («томам»). Данное различие отражает один из важных аспектов литературной позиции новаторов: утверждение, что их противники заботятся только о «словах» (то есть о сохранении устаревших слов), пренебрегая при этом «смыслом» и «вкусом». Эта идея была афористически выражена в знаменитом стихе из послания В. Л. Пушкина к Жуковскому (1810):

Слов много затвердить не есть еще ученье:
Нам нужны не слова, нам нужно просвещение¹³.

Таким образом, Жуковский, с одной стороны, конкретизирует ситуацию «суда», наполняет ее актуальными аллюзиями, а с другой — последовательно воплощает ее в эсхатологические образы; «суд на Пинде» превращается в «Пиндо-преставленье» — перифразу «свето-преставленья».

Литературный инферно арзамасцев обставляется множеством конкретных черт, получает разработанную топографию и детальный интерьер. Он включает в себя несколько отделов: «весь пиитический ад Арзамаса, то есть, и Беседу, и Академию, а может быть, и частицу некоторой Библиотеки» (протокол 14-го заседания) — (*Арзамас*, стр. 168). Под «Академией» разумелась Российская Академия, президентом которой был Шишков; под «некоторой Библиотекой» — Публичная библиотека, в которой служили Крылов и Гнедич. Разделение ада на области вызывает необходимость сообщения между ними; «беседчики» перебираются из здания «Беседы» в Академию по «Чертову мосту» (речь Н. Тургенева) — (*Арзамас*, стр. 218). Последняя деталь подкрепляет общую инфермальную образность, но одновременно иронически отсылает к знаменитому переходу через Чертов мост в Альпах Суурова. (Суворов был тестем Хвостова, которому он выхлопо-

тал титул графа у Сардинского короля. И это родство Хвостова, и его «сардинское графство» служили благодарным предметом арзамасских насмешек).

Адская область, как ей и следует, отделяется водами мифологической реки, воплощением которой оказывается Фонтанка (заседания «Беседы» происходили в доме Державина на Фонтанке). Чтобы сохранить топографическую конкретность и вместе с тем не утратить связь с мифологическим прототипом, арзамасский протокол указывал, что Лета была «проведена» в Фонтанку и теперь питает последнюю своими водами; конкретной мотивировкой этого образа, в свою очередь, служила петербургская система каналов (речь Дашкова) — (Арзамас, стр. 201). «Беседчики» не в силах переплыть Фонтанку-Лету; традиционный образ тонущих в Лете бездарных сочинителей мотивирован вполне конкретной причиной: ими предводительствует «сухопутный адмирал». Насмешки над адмиральским чином Шишкова, никогда реально во флоте не служившего, и ироническое сопоставление его мореходной и литературной компетентности — еще одна постоянная деталь арзамасского смехового образного мира, в данном случае удачно включаемая в картину литературного «загробного царства».

Обитатели inferнального царства осуждены на безумие. Сопоставление сумасшедшего дома и ада является, опять-таки, традиционным образом, однако в данной системе этот образ оживает, вбирая в себя актуальные черты. Литературная реалья находила подкрепление в реалии житейской: сумасшедший дом, действительно, находился неподалеку от дома Державина, который «Беседа» должна была покинуть после смерти Державина. Последнее обстоятельство дает повод изобразить выселение «беседчиков» как их переселение «в настоящий дом сумасшествия».

Отличительной чертой арзамасского портрета литературного inferно был активный, динамический характер эсхатологической картины. В традиционной сцене литературного суда дело обычно заканчивалось тем, что осужденные сочинители отправлялись в ад либо тонули в Лете. Но в арзамасской версии, обитатели inferно не просто несут расплату за свои литературные «грехи»: они угрожают вырваться из глубин ада и ниспровергнуть сакральное царство «истинной» литературы. Это придает картинам литературного ада апокалипсический оттенок. Перед нами не просто ад и его обитатели — жертвы графомании, но адские силы, inferнальное войско, собравшееся на шабаш для того, чтобы подготовиться к решающей битве с своими противниками, которым они посылают свои демонические проклятия и угрозы.

Все, возрев на Старину,
Перси вверх и, ставши рядом:

Брань и смерть Карамзину! -
Грянули, сверкая взглядом.

(Жуковский, «К Воейкову»)

Данный строй образов получил развернутое выражение в памфлете Блудова «Видение в какой-то ограде». Написанное осенью 1815 года, немедленно после «нападения» Шаховского, «Видение» послужило толчком к созданию Арзамаса и было шутливо мифологизировано в качестве священного текста, от которого Арзамас повел свое летоисчисление. «Видение» представляло собой пародию Откровения Иоанна, в которой «пророческому» взору автора представало, вместо небесного престола, его inferнальное подобие — Шишков в окружении членов «Беседы»: «И глас охрипый шептал мне на ухо шее; и озрелся я и узрел единую колесницу ветхую и внимал единому храпу конскому <...> и сказал мне глас охрипый: «Не бойся, озрись опять, и зри, и узришь!» <...> И явился мне старец в лучах из замерзших сосулук, и лицо его было как древняя хартия, и власы его, как снег вешний» (*Остафьевский архив*, т. 1, стр. 409—413). Шишков — автор популярных сочинений для детей в фольклорном духе — имел в арзамасской среде постоянное прозвище «Седой Дед»; в этом сказочном облике он и появляется в «Видении» в роли литературного Люцифера.

Шишков-Люцифер посылает в мир «лжепророка», вооруженного inferнальным писанием; этим носителем адской миссии является Шаховской и его комедия «Липецкие воды»: «О чадо! Ополчись и успевай, и завидуй, и уязвляй! И напиши нечто и назови сие комедией, и раздели сие на пять тетрадей, и тетрадь назовется действием». Картина inferнального собрания, предводительствуемого Шишковым, обрастала все новыми деталями. Различные участники собрания наделялись устойчивыми ролями, причем каждая из таких ролей изобретательно соединяла мифологический подтекст с характерными чертами реального облика данного персонажа. Так, в облик Шаховского как «лже-мессии» инкорпорировалась неутомимость и разнообразие его театральной и литературной деятельности; последняя получала интерпретацию как разнообразие обликов, в которых выступает сатана. «Тучность» Шаховского давала повод изобразить его в виде «тельца» — ложного кумира. Благодарным материалом для арзамасских пародий послужила церемония увенчания Шаховского лавровым венком (по случаю большого успеха «Липецких вод»), которая, по слухам, состоялась в «Беседе»; в этих пародиях участники архаистического «шабаша» изображались поклоняющимися «тельцу» и увенчивающими его венком.

Телец, упитанный у нас
О ты, болван болванов.

(Батюшков, «Певец в Беседе»)

Я князь, поэт, директор, воин.
Везде велик.
Венца лаврового достоин
Мой тучный лик.

(Дашков, «Венчание Шутовского»)¹⁴

Батюшков каламбурно обыгрывает архаическое значение слова «болван» — «идол». В куплетах Дашкова слово «венчание» одновременно означает и увенчание лавровым венком, и венчание на царство (Антихриста), и даже, быть может, «матримониальный» намек, связанный с тем, что Шаховского «увенчивала» в «Беседе» поэтесса А. Бунина. (Этот каламбурный смысловой комплекс, связанный с «венцом», впоследствии будет активно использоваться Пушкиным при построении многосмысленного образа «идола»).

В других случаях автор «Липецких вод» именуется «губитель Шаховской»: прозвище, не только продолжающее его характеристику как Антихриста, но также подкрепляющее мотив сходства Шаховского и Наполеона («губитель» — один из постоянных эпитетов, относившихся к Наполеону в риторике Отечественной войны). Само описание гибельной миссии Шаховского как «потопа» соответствует мифологическому образу восстания ада как разлива стихии и проекции этого образа на события 1812 года.

К этой же образной системе принадлежит характеристика «безглазого» Шихматова, с его знаменитыми эзотерическими рифмами, как «осьмого чуда света» (то есть еще одного предмета «языческого» поклонения). Еще одну inferнальную роль являет собой образ Хвостова: это роль оборотня, который мгновенно преобразуется в сочинителя всех родов и жанров и «волком рыщет» в поисках читателя (Батюшков, «Певец в Беседе»).

Популярностью в арзамасском кругу пользовался «символ веры Беседы», написанный Гнедичем в 1811 году, в период размолвки его с «Беседой». В этом пародийном тексте архаистическое движение принимает образ Троицы, причем роль Отца исполняет Шишков, Сына — Шихматов, и Святого Духа — сама «Беседа». Пародия написана как «исповедание веры» воображаемого члена «Беседы», который заявляет о своей верности этой травестийной «Троице»: «Верую во единого Шишкова, отца и вседержителя языка Славеноваряжского, творца своих видимых и невидимых сочинений. И во единого господина Шихматова, сына его единородного, иже от Шишкова рожденного прежде всех, от галиматьи галиматья, от чепухи чепуха. <...> Во единую, соборную и вельможную Беседу. Исповедую едино отрицание от Карамзина во оставление грехов и галлицизмов. Чаю воскресения моих мертвых стихов и погибели в будущей жизни всем растлителям языка, не поклоняющимся отцу Шишкову и единородному сыну его

Шихматову. Аминь» (*Арзамас*, стр. 23). Как увидим ниже, данная идея получила в арзамасском кругу продолжение в эпиграмме Пушкина «Угрюмых тройка есть певцов».

Характерным атрибутом инфернально-каббалистического облика «Беседы» оказывается церковнославянский язык, и в частности, церковнославянский текст Священного Писания. Арзамасцы всячески подчеркивают его «нерусский» характер, обыгрывают комический эффект славянизмов как «странного» языка. Этот эффект достигается нарочито громоздкими стилизациями или даже прямыми цитатами из церковнославянской Библии, вводимыми в таком контексте, который придает им характер непонятных заклинаний: «Где я? Все исчезло, исчезло страшное видение; я вижу пред собою один гробовый список беседный и от грозивших мне призраков не обретаю *ничто ино, токмо лоб и ноги, и длани рук, яко Иезавели, юже плоть снедоша пси в части Иезраеля*» (IV книга Царств гл. 9, стр. 35—37). (Речь Дашкова) — (*Арзамас*, стр. 94). С этим приемом были также связаны многочисленные наименования, даваемые «беседчикам»: «варяги» (прозвище указывало на нерусское происхождение «древности», защищаемой архаистами), «раскольники», «староверы», и наконец, «халдеи». Последнее прозвище, с одной стороны, подчеркивало «ветхозаветный», дохристианский характер «Беседы» (в одной из речей «Беседа» названа «халдейской синагогой»), а с другой, позволяло связать «Беседу» с популярнейшим апокалипсическим образом Отечественной войны — образом «нового Вавилона» и его падения: «Дай Бог новому Арзамасу процветать более и более <...> и тогда — горе новому Вавилону! Он будет скрыт до основания, и мы воскликнем:

Упал сей град —
Гроза и трепет для рассудка!»

(Вяземский, письмо к А. Тургеневу, 1814) — (*Остафьевский архив*, т. 1, стр. 32).

Важным аспектом апокалипсической темы восстания Люцифера и его войска является характеристика лже-мессии как *самозванца*, который стремится завоевать мир обманом, приняв личину истинного мессии. Мотив инфернальной травести и «подмены» позволял «Арзамасу» справиться с одним затруднением, которое стояло на пути гротескного изображения «Беседы»: с тем фактом, что во главе «Беседы» находился Державин. Правда, поздние стихи Державина (и в частности, произведения времени войны с Наполеоном) рассматривались многими как знак полного упадка его таланта и могли осмеиваться наряду с произведениями других «беседчиков»; однако авторитет самого имени Державина и его образа как «первого» русского поэта был по-прежнему непререкаем. Данная трудность была «побеждена»

тем, что Державин в старости, Державин — покровитель «Беседы», изображался как колдовская *подмена* «истинного» Державина — великого поэта. Особенно ярко этот мотив прозвучал в одной из речей Дашкова, произнесенной вскоре после смерти и похорон Державина. Дашков рисует картину inferнально-колдовской процессии, которая выносит из здания «Беседы» гроб Державина и его поздние сочинения; но едва процессия выходит из пределов «заколдованного места», колдовской маскарад рассеивается: «Свинцовый гроб раскрылся: и вместо мнимого покойника встал из оногo безобразный призрак, который злобно хохотал и дразнил несущих его и окружающих, высовывая длинный язык свой. Истинный певец Фелицы, сияя бессмертием, сидел на облаке с Ломоносовым и Петровым» (*Арзамас*, стр. 201).

4. Литературный мессианизм: «Арзамас» как сакральное войско

В русской религиозной традиции эсхатологическая картина второго пришествия Мессии и конца света, как правило, получает образное отождествление с первым веком христианства. Приход в мир и начальное торжество Антихриста проецируется на образ мировой языческой империи (в частности, власти Римского императора), стремящейся уничтожить апостолов истинной веры и склонить мир к идолопоклонению; дело тех, кто разоблачает Антихриста и вступает с его войском в апокалипсическую битву, отождествляется с делом апостолов Нового Завета.

Эту образную модель, со всей потенциально заключенной в ней силой многовековой традиции, «Арзамас» использовал для изображения своей «войны на Парнасе». «Несерьезный», пародийный характер, который эта модель принимает у арзамасцев, отнюдь не снижал тот творческий и эмоциональный заряд, который питал неистощимую изобретательность арзамасцев и направлял ее в единое русло. В изображении своей литературной миссии как «Нового Завета», утверждаемого в век борьбы с Антихристом, арзамасцы проявляют такую же изобретательность и последовательность, как и в обрисовке inferнальной роли своих противников.

Одним из знаков, которыми в культурной традиции отмечается наступление новой эры, является новое летоисчисление, ведущее начало от этого события. Арзамасский кружок разработал новую систему «арзамасского летоисчисления». Несколько первых протоколов дают наглядную картину того, как этот мотив постепенно уточнялся и обрастал новыми деталями, позволявшими разворачивать шутивную сакральную символику. Первый арзамасский документ, извещающий о создании «Арзамасского Общества Безвестных Людей», начинает отсчет лет, дней и месяцев непосредственно от этого события: «Лета 1-го, месяца 1-го в день 2-й от зачатия Общества А.Б.Л.» (*Арзамас*, стр. 77). Но уже в следующем протоколе начальной точкой арзамас-

ской хронологии провозглашается «Видение» Блудова, то есть «священный текст», положивший начало обществу: «В лето первое от Видения, в месяц первый, в день седьмый» (*Арзамас*, стр. 81). Отсчет времени «от Видения» подчеркивает сакральную коннотацию, так же как и выражение «в день седьмый» (обычно употребляемое для обозначения последнего дня службы на Страстной неделе, перед Воскресением). И наконец, третий протокол устанавливает двойную хронологию: «В лето первое от Липецкого потопа, в месяц первый от Видения, по обыкновенному летоисчислению 1815 года, месяца Праздника в 14 день, было первое совещание арзамасцев» (*Арзамас*, стр. 82). Этот последний вариант пародировал двойную хронологию, существовавшую в русской традиции: христианское летоисчисление от Рождества Христова и библейское летоисчисление «от сотворения мира» (5508 лет до Р.Х., согласно древнерусской хронологической системе). Аналогичным образом, арзамасское двойное летоисчисление строится от «ветхозаветного» события — «потопа» (то есть комедии «Липецкие воды») и от «новозаветного» события — «Видения» (арзамасского Апокалипсиса).

Тем самым, арзамасское братство приобретает шуточный ореол «Нового Завета»; это общество спасшихся и «очистившихся» ветхозаветным «Липецким потопом». Чтобы еще более подчеркнуть эту ассоциацию, общество принимает наименование «Нового Арзамаса», в противоположность «Ветхому Арзамасу»; под последним понимались собрания карамзинистов, относившиеся к началу 1810-х годов. В то время участие в таких собраниях не мешало будущим арзамасцам посещать заседания «Беседы»; теперь, после «очищения», новое общество решительно противопоставляет себя тому состоянию, в котором оно находилось до провозглашения «Нового Завета»: «Наконец все единогласно воскликнули: Да воскреснет Арзамас и да расточатся враги его! За сим началось совершение таинства обновления: Шесть присутствовавших братий торжественно отреклись от имен своих, дабы означить тем преобразование свое из ветхих арзамасцев, оскверненных сообществом с халдеями Беседы и Академии, в новых, очистившихся чрез потоп Липецкий» (*Арзамас*, стр. 82). Формула, провозглашающая «воскресение» Арзамаса, перифразирует изречение из Псалма Давида, которым открывается Пасхальная служба: «Да воскреснет Бог, и да расточатся врази Его». В арзамасском протоколе оно дается в русском варианте: с формой «враги», в отличие от Церковнославянского «врази». Русский текст Писания (и вообще современный русский язык) становится еще одним признаком, по которому «Новый Завет» Арзамаса противопоставляется «староверам» или «халдеям» Беседы и их «Талмуду» (как иногда арзамасцы называли сочинения «беседчиков»).

При вступлении в общество его члены отказывались от своих «мирских» имен, заменяя их условными именами, которые по большей

части довольно удачно намекали на «арзамасские» качества каждого из членов (Блудов — «Кассандра», Жуковский — «Светлана», А. Тургенев — «Эолова арфа», Вяземский — «Асмодей», Воейков — «Дымная Печурка», и т.д.). Арзамасские имена заимствовались из баллад Жуковского; последние, таким образом, выступали в качестве еще одного «священного текста» арзамасского Завета. В силу этой сакральной анонимности, арзамасцы называли себя «безвестными людьми», еще более подчеркнув этим семантический ореол «апостольского века», окружающий эмблематику общества.

Заседания арзамасского общества, согласно его уставу, должны были происходить еженедельно и заканчиваться ритуальным поеданием жареного гуся, то есть «арзамасским причастием»; белый арзамасский гусь (шутливая субституция голубя — вестника окончания потопа) являлся эмблемой общества.

Параллельно с образами Библии, причастия и Апокалипсиса, арзамасская символика использовала ассоциации с Французской революцией. Сама идея нового летоисчисления в такой же мере восходит к Французской республике, как и к началу христианской эры. «Странные» наименования месяцев, принятые арзамасцами, не только пародируют славянизмы «Беседы», но и содержат в себе ассоциацию с новой номенклатурой календаря, введенной в Республике. И наконец, провозглашение «Арзамаса» обществом «безвестных людей» отсылает не только к образу апостольского века, но также к понятию «третьего сословия».

Ассоциации с Французской революцией, имплицитно присутствовавшие уже в первых документах общества, проступили с полной очевидностью в одной из последующих церемоний, которая была посвящена принятию в «Арзамас» С. Жихарева — бывшего члена «Беседы»: «Наконец, скинув бранный покров свой: ослиные уши и дурацкую шапку, известные принадлежности (attributs) беседчика, облекается в нетленный, *красный колпак Арзамаса*. Ныне, отложившие ветхаго человека, в новаго облечемся» (*Арзамас*, стр. 100). Специфика ситуации (переход в Арзамас бывшего члена «Беседы») вызывает в этом случае особенно интенсивное смешение различных смысловых и стилистических планов: французское выражение соседствует с иронической цитацией славянского текста Писания; символом перехода из бранный жизни в вечную становится «красный колпак» — известный атрибут революционного ополчения. Основанием для этой подстановки служит каламбурная двусмысленность выражения «бранный покров»: метафорическое значение этого выражения, характерное для высокого стиля («плоть, телесная оболочка») иронически соплагается с буквальным бытовым его осмыслением («головной убор»: ср. выражение «покрыть голову»). Образ «колпака», с его тройной коннотацией — буффонной, сакральной и революционной, сыграл в дальнейшем немаловажную роль в развитии поэтического мира Пушкина.

Таким образом, арзамасские ритуалы содержали в себе двойной вызов, двойную насмешку над оппонентами: они пародировали сакральную символику и играли с образами Французской революции, одиозными для старших архаистов.

Выше мы видели, что inferнальный образ «Беседы», разработанный арзамасцами, включал в себя, помимо обобщающих символов, развитую ролевую структуру (Люцифер, лже-мессия, языческий идол). Столь же разработанная ролевая структура создается в рамках «новозаветного» образа арзамасского братства. При этом сакральные роли арзамасских «апостолов нового Завета», как и роли их inferнальных оппонентов, строятся с учетом реальных черт того или иного члена «братства», путем соотнесения его индивидуального портрета с подходящей для него идеальной ролью.

Первое место в арзамасском пантеоне принадлежало, безусловно, Карамзину. Образ Карамзина мифологизируется в роли «Бога Отца», верховного божества, наблюдающего издали, с высоты, за апокалиптической битвой и благословляющего арзамасцев на их миссию. Восстающие силы ада посылают проклятия и угрозы верховному божеству и его «царству». Творения Карамзина уничтожаются, и последователи его преследуются, подобно первым христианам:

Ты прав: сожжем Карамзина творенья.

(Вяземский)¹⁵

«И аще смеет кто Карамзина хвалить,
Наш долг, о людие, злодея истребить»

(В. Л. Пушкин)¹⁶

Много лет спустя Греч остроумно высмеял «карамзинолатрию» арзамасцев. При этом Греч воспользовался тем же оружием, которое «Арзамас» применял против «Беседы»: он пародирует сакральные символы, но делает это таким образом, что теперь уже арзамасцы, в свою очередь, оказались изображены в роли фанатических адептов языческого культа. «Карамзинолатрия достигла у его читателей высшей степени: кто только осмеливался сомневаться в непогрешимости их идола, того предавали проклятию и преследовали не только литературно <...> Кто только осмеливался судить о Карамзине, видеть в его творениях малейшее пятнышко, тот, в их глазах, становился злодеем, извергом, каким-то безбожником. Впоследствии роли переменялись. Например, Блудов, самый иступленный карамзинист, веровавший в «Бедную Лизу», как в Варвару великомученицу, сделался по Министерству Просвещения товарищем Шишкова» (*Греч 1857—1859*, ч. II, стр. 493, 495). Пародия Греча, писавшаяся спустя 40 лет после описываемых событий, наглядно показывает, какой устойчивостью в культурной памяти

обладали образы литературной апокалипсической битвы.

Важное место в пантеоне «Арзамаса» занимает образ дохристианского мученика — «предтечи», пострадавшего еще до провозглашения «Нового Завета». В этой роли обычно выступает В. А. Озеров. Хотя и связанный с карамзинской школой личными отношениями (он был, в частности, двоюродным братом Блудова), Озеров никогда не был активным участником литературной полемики, а его трагедии ориентировались на классицистическую традицию. Однако трагическая смерть Озерова, причиной которой, как верили арзамасцы, стали театральные интриги, окружила его образ ореолом мученичества:

Смотрите: поражен враждебными стрелами,
С потухшим факелом, с недвижными крылами
К вам Озерова дух взывает: други! мечь!...

(Пушкин, «К Жуковскому», 1816)

Роль Христа арзамасского Нового Завета намечается в арзамасском образе Жуковского. Этому способствуют личные качества Жуковского — его «кротость» и «девственность» (постоянный предмет дружеских шуток), но главное, конечно, тот факт, что именно Жуковский (которому в 1815 году было 33 года) «пострадал» от комедии Шаховского, и это событие привело к провозглашению «Нового Завета».

В одном из писем к А. Тургеневу Вяземский нарисовал комический портрет Жуковского, в котором пародия и отрицание служат в конечном счете *утверждению* параллели между Жуковским и Христом: «Сохрани Боже ему быть счастливым: с счастьем лопнет прекраснейшая струна его лиры. Жуковский счастливый — то же, что изображение на кресте Спасителя с румянцем во всю щеку, с трипогубельным подбородком и с куском кулебяки во рту» (Письмо к А. Тургеневу 1 мая 1819) — (*Остафьевский архив*, т. 1, стр. 227). В своем ответе (письмо 14 мая 1819) Тургенев не замедлил подхватить этот мотив: «Я намерен подписать под портретом Жуковского: “Бренчит на распятии”». Тут же Тургенев сообщает о реакции самого Жуковского: «Жуковскому письмо очень понравилось, и он хотел у меня отнять его». (*Ibid.*, стр. 232).

Любопытен в этом обмене шутками мотив портрета Жуковского, в его связи с пародийной сакрализацией его арзамасской роли. Отголосок этого эпизода прозвучит год спустя, в истории с портретом Жуковского, который он подарил Пушкину по случаю окончания последним поэмы «Руслан и Людмила».

Арзамасское братство рисуется в образе адептов новой веры — апостолов Евангелия и Деяний. Переписка арзамасцев, изобилующая перифразами изречений из Писания, шутливо стилизуется под апостольские Послания. Применительно к отдельным членам братства намеча-

ются индивидуальные апостольские роли. Так, выше уже упоминалось, что «Видение» Блудова было стилизовано под Откровение Иоанна. Впоследствии Пушкин, в той же арзамасской традиции, сравнивал свою ссылку с островом Патмос, а поэму «Гавриилиада» — с Апокалипсисом; это сопоставление сделано в «апостольском послании» к другому члену братства — А. Тургеневу: «В руке твои предаюся, отче! Вы, который сближены с жителями Каменного острова, не можете ли вы меня вытребовать на несколько дней (однако ж не более) с моего острова Пафмоса? Я привезу вам за то сочинение во вкусе апокалипсиса и посвящу вам, христоролюбивому пастырю поэтического нашего стада» (Письмо к А. И. Тургеневу 7 мая 1821). Что касается самого А. Тургенева, то Пушкин, в одном из обращенных к нему стихотворений (1819), шутливо изобразил его в образе апостола Петра:

В себе все блага заключая,
Ты наконец к ключам от рая
Привяжешь камергерский ключ.

«Камергерский ключ» в арзамасской традиции осмыслялся как «ключ к заду»; в силу этой двусмысленной ассоциации, пѣздравление с присвоением камергерского звания служило традиционным предметом арзамасских шуток¹⁷. Пушкин делает новый шаг в разработке традиционного мотива «ключа», сопоставляя этот арзамасский шуточный атрибут с ключом апостола Петра. Результатом является истинно арзамасский портрет Тургенева, в котором фривольный тон сочетается с шутливым упоминанием благочестивых и официально-светских ролей последнего, а дружеский комплимент облекается в форму двусмысленной шутки.

Изображение Тургенева в роли «первоапостола» мотивировалось его связями с Библейским обществом и его высоким в то время официальным положением, в силу которого он оказывал покровительство многим арзамасцам. На эту же роль Тургенева намекает процитированное выше письмо Пушкина из ссылки, в котором Тургенев назван «пастырем» арзамасского поэтического стада; связь Тургенева с «Каменным островом» (летним местопребыванием двора) в этом контексте оказывается еще одним мотивом, включающимся в характеристику Тургенева как апостола Петра (Петр как «камень»).

Предок Тургеневых, Петр Тургенев, в Смутное время был побит камнями за то, что всенародно обличал Самозванца на площади — «без боязни обличаху», как описал его подвиг Авраамий Палицын, летописец Троице-Сергиевского монастыря. Эти слова (явно ориентированные на образ пророка/апостола, разоблачающего пришедшего в мир Антихриста) стали девизом семьи Тургеневых. Намек на эту деталь «апостольского портрета» Тургенева содержится в послании к нему Батюшкова:

О ты, который средь обелов,
Среди веселий и забав
Сберег для дружбы кроткий нрав,
Для дел — *характер честный дедов!*

В феврале 1837 года А. Тургеневу было поручено сопровождать гроб с телом Пушкина в Святогорский монастырь. Ночь перед погребением Пушкина Тургенев провел в Тригорском, где впервые встретился с близкими Пушкину людьми — П. А. Осиповой и ее дочерью. В память об этом визите Тургенев прислал Осиповой свой портрет, на котором надписал свой семейный девиз¹⁸. Этот жест как бы напоминал о символике «братства», память о котором актуализировалась смертью Пушкина — событием, на короткое время вновь соединившим многих близких ему людей.

Говоря об «апостольском» образе Арзамаса, нельзя не упомянуть еще о двух ролях, типичных для символики мессианистического братства, — ролях «новообращенного» и «отступника». Первая из этих ролей в арзамасском кругу была отведена Жихареву, переход которого из членов «Беседы» в «Арзамас» послужил поводом к пространной церемонии. В речи Жуковского и в «Надгробном слове», написанном самим Жихаревым, его «обращение» представлено как смерть, положившая конец его «тленному» существованию в качестве члена «Беседы», и «воскресение». Другим символом, изображающим это событие, является воскресение Феникса — образ, изобретательно связываемый с «птичьей» эмблемой «Арзамаса»: «В нашем брате возобновилось чудо перерождения сей баснословной птицы! <...> Брат наш умер сердитою совою Беседы и воскрес горделивым гусем Арзамаса!» (Арзамас, стр. 100). В образе «отступника» в арзамасском кругу мифологизировался Кюхельбекер. Хотя Кюхельбекер не был членом «Арзамаса», он как бы автоматически причислялся к арзамасскому кругу в качестве «брата» Пушкина по Лицею. Поэтому переход Кюхельбекера в начале 1820-х годов на воинствующие младо-архаистические позиции и резкая критика, с которой он выступил против «элегического направления», были осмыслены как «отступничество». Обсуждение этого инцидента в переписке арзамасского круга насыщается традиционными для «Арзамаса» ироническими сакральными аллюзиями. В частности, влияние Грибоедова на литературные взгляды и поэтический стиль Кюхельбекера мифологизируется как искушение дьявола; друзья Кюхельбекера шуточно советуют ему, чтобы бороться с действием «злого духа», прибегнуть к народным заговорам от нечистой силы. В этом эпизоде традиционная арзамасская изобретательность в создании пародийных сакральных символов стимулировалась тем фактом, что увлекшая Кюхельбекера поэзия Грибоедова и Шихматова была насыщена высокими библейскими аллюзиями. «Какой злой дух, в виде Грибоедова, удаляет тебя в одно время и от наслаждений

истинной поэзии и от первоначальных друзей твоих?» (В. Туманский, письмо к Кюхельбекеру, 11 декабря 1823). «Грибоедов соблазнил тебя, на его душе грех! Напиши ему и Шихматову проклятие, но прежними стихами, а не новыми. Плюнь и дунь и вытребуй от Плетнева старую тетрадь своих стихов <...>» (Дельвиг, письмо к Кюхельбекеру, конец 1822)¹⁹. Фольклорная сфера «по инерции» трактуется как нечто комическое, связанное с «Беседой», как это было свойственно арзамасцам в 1810-е годы. Дельвиг как бы на время забывает о той новой роли, которую фольклорная образность начинает играть в поэзии 1820-х годов (в том числе его собственной), в связи с развитием романтической идеи «народности».

5. «Арзамас» и поэтический мир Пушкина.

Характерной чертой «Арзамаса» была высокая энергия литературной борьбы, вдохновляющее ощущение своей правоты и превосходства над противниками — все то, что в глазах посторонних наблюдателей могло выглядеть «фанатизмом» и «идолатрией». Однако эти черты стремились выразить себя в форме демонстративной несерьезности, веселого цинизма, готовности шутить над всем и всеми — в том числе над собой и своим «делом». Смех был для арзамасцев не только критическим оружием, направляемым против их оппонентов, но и средством утверждения позитивных ценностей. В условиях кризиса эстетики «высокого» и «серьезного», которым сопровождалось падение неоклассицизма и окончание наполеоновских войн, новыми серьезными идеалами могли стать только такие, которые выдерживали проверку иронией и автопародией. Поэтому чем энергичнее, даже фанатичнее были арзамасцы в утверждении своего «Завета», тем охотнее они выражали приверженность своему «знамени» в виде двусмысленных шуток над этим самым знаменем.

Недооценка этой особенности арзамасского движения легко ведет к одностороннему взгляду на деятельность арзамасцев. С одной стороны, в эпоху утверждения в русской критике идеалов реализма и социальной направленности в литературе (вторая половина XIX в.) на «Арзамас» нередко смотрели с пренебрежением, как на беспредметную буффонаду. Не говоря уже о приговоре такого крайнего «реалиста», как Д. И. Писарев (по словам которого, арзамасцы занимались «навязыванием бумажки на Зюсюшкин хвост»), строгое суждение об «Арзамасе», с позиций «серьезной литературы», можно встретить у Пыпина и других исследователей этой эпохи.

С другой стороны, у ряда исследователей нового времени заметна тенденция искусственно «повысить в ранге» деятельность общества, представить арзамасский смех как «маску» (едва ли не конспиративную), по необходимости прикрывающую серьезное социальное содержание²⁰. В связи с этим, всячески подчеркивается роль в обществе

Н. Тургенева и М. Орлова, которые, действительно, стремились сделать «Арзамас» более серьезным. В действительности, однако, роль этих членов «братства» была маргинальной, и их усилия не имели успеха. Призыв Орлова перестроить общество на более серьезных основаниях вызвал комический «переполох» в среде «старых арзамасцев»; их ответом на речь Орлова были новые шуточные монологи. След этого эпизода сохранится и позднее в тех шутках по поводу Орлова, которыми Пушкин обменивался с членами своего круга в начале 1820-х годов²¹.

Даже чисто литературная, но слишком резкая и категоричная позиция Вяземского, готового обличать малейшие отклонения от чистоты арзамасских убеждений, вызывает недовольство у Жуковского и А. Тургенева; товарищи по обществу иронически поднесли Вяземскому титул арзамасского «министра полиции»²². Не вызвала большого отклика и идея создания журнала, предлагавшаяся Вяземским и Орловым, — идея, осуществление которой придало бы «Арзамасу» статус «настоящей» литературной партии и литературного общества.

Ядро арзамасской группы, те, кто с самого начала занял наиболее видное место в протоколах арзамасских заседаний — Жуковский, Блудов, Дашков, А. Тургенев, — инстинктивно сторонились всего того, что могло бы лишить арзамасских «безвестных людей» их символического места на «галерке» социального и литературного спектакля: места, которое они рассматривали как свою главную привилегию. Ненастоящий, несерьезный характер общества как раз и служил залогом важности и успешности его дела. (Точно так же, позиция обитателей галерки, «освистывающих» главных актеров, не мешала весьма успешному в это время продвижению многих арзамасцев по ступеням социальной карьеры). И напротив, полная серьезность идеалов, защищаемых противниками «Арзамаса», превращала их в псевдо-идеалы, антипод «истины» и «вкуса».

Важнейшим достижением поэтики «Арзамаса» было то, что арзамасцам удалось создать слитную, целостную образно-риторическую систему — систему, в которой многочисленные и разнообразные образы и речения вступали в активные связи между собой, образуя густую сетку пересекающихся поэтических смыслов. В идеале, ни одна деталь не вплеталась в общую ткань без должной мотивировки, основанной на выявлении ее валентных связей с другими смысловыми узлами²³.

Этой особенностью во многом объяснялась необычайная интенсивность арзамасского общения, та устойчивость, с которой арзамасские реалии и речения десятилетиями сохранялись в памяти посвященных. И в 1820-е, и в 1830-е годы многие арзамасцы сохраняют способность сплести все те же нити арзамасской традиции во все новые узоры, которыми они спешат поделиться друг с другом и которые немедленно, с полунамека опознаются каждым из тех, кто общен к традиции.

Столь сильным и длящимся было влияние арзамасского травестийного мессианизма, что в 1820-е годы явственные его следы можно обнаружить не только в кругу бывших арзамасцев, но и среди тех, кто в годы войны с «Беседой» лишь частично сочувствовал делу новаторов, но не был (по выражению Греча) его «фанатиком». Среди многих явлений этого ряда упомянем здесь лишь одно, особенно любопытное с точки зрения дальнейшего развития русской литературы.

Летом 1821 года в Петербурге было образовано «Вольное общество Премудрости и Словесности». Его наиболее видными деятелями были А. Измайлов, лицейский друг и в дальнейшем ближайший сотрудник Пушкина — А. Дельвиг, автор идиллий в античном вкусе («русский Геснер», «русский Феокрит») — В. Панаев. Все это были литераторы, умеренно симпатизирующие новой школе, но настроенные скептически по отношению к любым крайностям литературных убеждений. Их объединяла не столько идеология литературной партии, сколько личность Софии Дмитриевны Пономаревой, чей салон стал базой нового кружка и чье имя послужило источником названия общества и его шуточной сакральной символики. Участники общества давали клятву «отречения» как от помпезной «славянщины», так и от полемических крайностей и сентиментальных склонностей арзамасского круга, и клялись исповедовать культ Софии-Премудрости. Приведем выдержки из вступительной церемонии, наглядно отражающие и идеологию, и стилистику нового общества:

По занятии мест господами членами, секретарь встает со своего места и говорит: София распространяется. И новый обожатель ее явился в преддверие ее храма. <...>

Секретарь: Любишь ли ты мудрость?

Кандидат: Люблю ее, ищу ее, поклоняюсь ей. <...>

Секретарь: Отрицаешься ли славенизма?

Кандидат: Отрицаюсь.

Секретарь: Отрицаешься ли бисерных, кристальных, жемчужных слез?

Кандидат: Отрицаюся, отрицаюся.

Секретарь: Отрицаешься ли Шишкова и братии его?

Кандидат: Отрицаюся.

Секретарь: Отрицаешься ли злоречия Воейкова?

Кандидат: Отрицаюся. <...>

Попечитель прикасается указательным пальцем до глаз, ушей и губ кандидата.

Члены: София! София! София!²⁴

Женский культ Софии заменил собою слишком воинственный «апостольский» мессианизм арзамасского братства, но сама идея шуточной сакрализации, так же как и многие конкретные приемы, не-

сомненно, были унаследованы от «Арзамаса». Очевидно, этот новый поворот в развитии арзамасской символики произвел впечатление на Пушкина. Когда в 1824 году Вяземский и Пушкин обсуждали проект издания журнала, Пушкин упомянул, в качестве одной из трудностей, «сектантскую» арзамасскую нетерпимость Вяземского; свой упрек Пушкин облек в форму реминисценции из устава «Общества Мудрости»: «Я бы согласился видеть Дмитриева в заглавии нашей кучки, а ты уступишь ли мне моего Катенина? отрекаюсь от Василья Львовича; *отречешься ли от Воейкова?*» (Письмо 7 июня 1824).

Шуточный «Культ Софии» начала 1820-х годов как бы предваряет один из центральных мотивов в русской культуре на рубеже XIX и XX века: образ Софии-Мудрости в философии Владимира Соловьева и в поэтике символистов.

Уникальность «Арзамаса» состояла в том, что в творческой психологии его членов причудливым образом сочетались черты салонной культуры минувшего века и новые идеологические и художественные устремления, связанные с наступающей эпохой романтизма. В облике арзамасцев явственно проглядывают черты, восходящие к эпохе «старого режима»: скептицизм и всепроникающая ирония, установка на развитую систему ритуалов, традиций, многоплановых отсылок в качестве главного средства самовыражения и общения. Однако вместе с тем — и это отличало арзамасцев от старшего поколения сентименталистов — их деятельность уже обретала ту интенсивность и мессианстическую устремленность, которые были типичны для становления романтизма. Характерная для романтиков идея поэта как мессии и искупительной жертвы — романтическая идея *imitatio Christi* — облекалась у арзамасцев в формы эзотерической, сложным образом построенной, ироничной салонной игры. Отсюда уникальное сочетание романтического пафоса и отточенности формы, творческой энергии в образовании символов и повышенной, доходящей до парадоксализма, чувствительности к смыслу каждой детали.

Эзотерический характер арзамасского языка, интенсивность общения в кругу посвященных придавали этому общению налет условности, игры, чистой литературности. Герметический характер образной и идиоматической системы, плотность и интенсивность внутрисистемных связей делали эту систему, в известном смысле, внеположной той «реальности», которая существовала и развивалась за ее пределами. Любой реальный материал, на который эта система проецировалась, стилизовался и фокусировался таким образом, чтобы выявить в нем аспекты, которые позволили бы этому материалу найти свое место в соотношении с другими элементами системы. Шуточный, демонстративно несерьезный характер всего предприятия, в свою очередь, как нельзя более способствовал развитию черт герметизма и внутрисистемной условности.

Арзамасцы как бы не испытывали чувства «ответственности» за

свои шуточные изобретения; все это были только *слова*: «дурачество», «галиматья». Именно потому, что это были только слова, арзамасцы нанизывали речения друг на друга, выстраивали их в систему с такой изобретательностью, раскованностью и творческой энергией. Но по этой же причине они не чувствовали себя «связанными» творческими последствиями своей шутки, они могли вспоминать или забывать о ней, смотря по характеру творческих и житейских обстоятельств. Жуковский, Вяземский и другие и много лет спустя охотно перебрасываются арзамасскими шутками и аллюзиями, но делают это по избранным поводам. И в арзамасские годы, и позднее целые пласты их творческого мира могли оставаться никак не связанными — или лишь спорадически связанными — с арзамасским опытом.

Еще находясь в Лицее, Пушкин полностью усвоил и образную систему арзамасцев, и тот общий модус внешне беззаботного плетения словесной и образной ткани, который отличал коллективное творческое сознание «Арзамаса». Тот факт, что Пушкин «явился» в «Арзамасе» лишь тогда, когда деятельность общества уже клонилась к закату, а в годы его расцвета (1815—1816) наблюдал за ним из своего царскосельского уединения (в роли «Сверчка»), получая творческий материал лишь из протоколов, писем и устных рассказов, должен был еще сильнее оттенить для Пушкина чисто словесную природу арзамасского мира.

Однако, как сказал однажды сам Пушкин (по свидетельству Гоголя), «слова поэта суть уже его дела»²⁵. Словесный мир является для Пушкина, действительно, целым «миром», с его непреложными законами. Будучи однажды построена, поэтическая система не может быть забыта или произвольно отключена под влиянием новых замыслов, мнений или обстоятельств: она развивается вместе с личностью поэта и усваиваемым им жизненным материалом, подвергается трансформациям, находит свое место во все новых смысловых конфигурациях. Гораздо более широкие и далекие последствия каждого усвоенного им урока, каждого житейского и художественного впечатления, каждой творческой находки — таково было одно из главных отличительных качеств, которое выделяло Пушкина среди тех, с кем он делил богатство творческих возможностей поэтического «Золотого века».

Применительно к арзамасскому субстрату поэтики Пушкина, эта его отличительная черта проявилась, прежде всего, в том, что Пушкин, приобшившись к арзамасскому языку и образу мыслей, не остался в рамках тех идей и устремлений, из которых данный язык первоначально возник. Связь арзамасской образной системы с поэтическим образом Отечественной войны, с эсхатологической традицией, с просветительскими идеями открывала широкое поле возможностей для того, чтобы продолжать развивать эту систему применительно ко все новым темам и обстоятельствам, далеко выходящим за пределы чисто арзамасских проблем литературной полемики. Образы Наполе-

она и Александра в их соотношении, проблемы власти и права, свободы и закона, идея миссии поэта — все это на фоне бесчисленных конкретных событий политической, культурной и личной жизни: таков тот материал, в поэтической разработке которого Пушкиным в конце 1810-х — начале 1820-х годов явственно ощущается влияние творческого субстрата, полученного им в годы войны с Наполеоном и арзамасской «войны на Парнасе». Именно в силу того, что арзамасский опыт имел для Пушкина столь далеко идущие последствия, этот опыт не «консервировался» в его воспоминаниях; Пушкин постоянно вступает в диалог с арзамасской традицией, нередко полемизирует с ней, иногда демонстративно бросает ей вызов, сохраняя при этом ощущение своей причастности к миру «Арзамаса». В этой цепи творческих трансформаций пластичность, изменчивость являлась столь же важным фактором, как и непрерывность развития.

Все эти особенности в полной мере заявили о себе по выходе Пушкина из Лицея. Однако и в его ранних арзамасских произведениях, целиком находившихся в рамках арзамасского художественного «задания», можно уже заметить повышенную пластичность, которую приобретает в его руках усвоенный поэтический материал.

Для юного Пушкина, изолированного в стенах Лицея, почти единственным источником жизненных и литературных впечатлений служило вторичное, словесное отображение реальных событий — тот стилизованный словесный их образ, который эти события принимали на страницах журналов, в письмах и устных пересказах. Неудивительно, что в это время Пушкин оказывается целиком во власти литературных мнений, исповедуемых его старшими товарищами по «Арзамасу», полностью и безусловно включается в клановую идеологию и клановый язык общества и вносит свой вклад в его коллективное творчество. В арзамасских эпиграммах и посланиях Пушкина 1815—1817 годов, пожалуй, нельзя найти ни одного смыслового хода, который был бы целиком выдуман им самим; это работа по заданной канве, работа, вторичный и отсылочный характер которой не только не ощущался как негативный фактор, но напротив, служил творческим стимулом. Однако в том, как выполняет Пушкин свой арзамасский «урок», уже можно заметить некоторые своеобразные черты, симптоматичные для дальнейшего развития. Поэтому партия Пушкина в арзамасской партитуре заслуживает отдельного рассмотрения.

6. Арзамасская поэзия Пушкина: тема литературного апокалипсиса

Арзамасская тема получила у Пушкина развернутое выражение в его обширном послании «К Жуковскому» (1816), подписанном: «Арзамасец». И поэтическая интонация, и общая проблематика, и конкретные образы, и поэтический словарь этого стихотворения следуют традиции дружеских посланий арзамасского круга. В том, как Пушкин

спешит расставить все опознавательные знаки арзамасского языка, иногда видна чисто ученическая старательность:

Беда, кто в свет рожден с *чувствительной* душой!
Кто тайно мог пленить красавиц нежной лирой,
Кто смело просвистал шугливую сатирой.
Кто выражается правдивым языком,
И русской Глупости не хочет бить челом!..

Однако в этой мозаике, составленной из готовых элементов²⁶, обращает на себя внимание то искусство, с которым все эти элементы соединены в единый узор. Пожалуй, ни в каком другом арзамасском произведении, взятом в отдельности, не была достигнута такая концентрация поэтических мотивов и такая интенсивность связей между ними. Арзамасский образный мир выявлял себя в коллективном творчестве, в целой совокупности текстов, каждый из которых сам по себе реализовал лишь частицу этого мира, вносил крупницу в общий фонд. Послание Пушкина — отчасти в силу его вторичного характера — представляло собой настоящую энциклопедию арзамасского языка. При этом многочисленные арзамасские «идеограммы» не просто перечисляются, но соединяются в целую поэтическую картину; слитность этой картины, мотивированность каждого используемого хода достигают у Пушкина более высокого уровня, чем в арзамасских текстах, послуживших для него источником и образцом.

Рассмотрим, с этой точки зрения, изображение «Беседы» как адского войска, собирающего силы в глубинах inferно:

Но что? Под грозною Парнасскою скалою
Какое зрелище открылось предо мною?
В ужасной темноте пещерной глубины
Вражды и Зависти угрюмые сыны,
Возвышенных творцов Зоилы записные
Сидят — Бессмыслицы дружины боевые.
Далеко диких лир несется резкий вой,
Варяжские стихи визжит Варягов строй. <...>

Пускай беседуют отверженные Феба;
Им прозы, ни стихов не послан дар от неба.
Их слава — им же стыд; творенья — смех уму;
И в тьме возникшие низвергнутся во тьму.

Традиционная картина ада искусно сплетена с столь же традиционным упоминанием Парнаса; глубина и мрак поэтического inferно получают конкретную топографическую мотивировку: это глубина и мрак ущелья под парнасской скалою. Низвержение туда восставших адских сил оказывается в то же время падением их, в качестве бездарных писателей, с парнасского склона. Пушкину уда-

ется слить в единый образ явления, относящиеся к двум различным и обычно плохо совмещающимся рядам: апокалипсическую картину восстания и низвержения адских сил и античный мифологический символ поэтического дара.

Адские силы наделяются обычными для них атрибутами — такими как «тьма», «мрак», «угрюмость». Однако Пушкин оживляет эти стандартные эпитеты новым смысловым ходом: члены «Беседы» создают «темные», то есть *бессмысленные* произведения; обыгрывание двойного смысла слова «темный» позволяет придать конкретную мотивировку изображению «дружины бессмыслицы» в качестве адского войска «тьмы».

Еще один обертон в значение образа тьмы вносится упоминанием того, что бездарные стихи создаются во мраке «полночи»: «Тяжелые плоды полуношных трудов». Сама по себе картина «Беседы» как ночного шабаша, прерываемого криком петуха, была хорошо разработана в арзамасской мифологии (заседания «Беседы» длились подолгу и действительно оканчивались очень поздно). Пушкин искусно соединяет эту идею с другим традиционно арзамасским наименованием архаистов — «варяги». Последнее прозвище в арзамасской традиции отсылало лишь к устарелому и «нерусскому» характеру языка, защищаемого архаистами; в данном контексте оно оживает и приобретает конкретизированный смысл: «варяги» заняты «полуножными трудами» в качестве обитателей «полуночного края».

Итак, север — Скандинавия, царство «полночи», с его вечно погруженными во тьму ущельями, — в противопоставлении Элладе и вершине Парнаса; образ бездарных стихов как результата бессонных ночных трудов «отверженных Фебом» — в противопоставлении дневному, солнечному богу поэзии; «темнота» этих произведений, то есть их устарелый и бессмысленный характер; и наконец, inferнальный образ подземного царства, куда низвергнуты лишённые «небесного дара»: такова та образная парадигма, которую Пушкин выстраивает из имеющегося в его распоряжении материала. Изначальное значение, свойственное всем этим компонентам в арзамасском поэтическом лексиконе, значительно обогащается и оживает при взаимной их проекции друг на друга.

Не менее интересные и характерные черты можно обнаружить и в известной эпиграмме Пушкина на трех виднейших деятелей «Беседы», написанной в конце 1815 года:

Угрюмых тройка есть певцов —
Шихматов, Шаховской, Шишков,
Уму есть тройка супостатов —
Шишков наш, Шаховской, Шихматов,
Но кто глупей из тройки злой?
Шишков, Шихматов, Шаховской!

Эпиграмма Пушкина была лишь одной из бесчисленных арзамасских эпиграмм на «Беседу» и отдельных ее членов, урожай которых был особенно обилен осенью и зимой 1815—1816 гг. Сама форма эпиграммы — троичная структура, указывающая на «триединство» свойств ее коллективного адресата, была очень популярна и имела множество параллелей в эпиграмматическом творчестве карамзинского круга. Наиболее важным прототипом для Пушкина явилась, по-видимому, эпиграмма Дмитриева на трех издателей журнала «Друг просвещения», относившаяся еще к первому периоду полемики архаистов и новаторов (середина 1800-х годов); три героя этой эпиграммы образуют, в качестве издательского «триединства», гротескную «троицу»:

Во славу *троицы певцов*
Журнал для толка, не для вкуса,
Имеет быть и впредь в печатне Гиппиуса:
Хвостов. Кутузов. Салтыков²⁷.

По этой же схеме сам Пушкин написал в лицейские годы (точная дата не установлена) эпиграмму на эпическую поэму Шихматова, в которой идея гротескного «триединства» выводилась из троичной структуры заглавия осмеиваемого произведения:

Пожарский, Минин, Гермоген,
Или спасенная Россия.
Слог дурен, темен, напыщен —
И тяжки словеса пустые²⁸.

Однако интересующее нас шестистишие Пушкина, следуя хорошо разработанной модели, вместило в себя множество других мотивов и источников. Обычно эпиграмматический образ триединства ограничивался перечислением любых отрицательных или смешных атрибутов «троицы». Пушкин в своей эпиграмме атрибуцирует «тройке» свойства, которые формируют не просто негативный, а демонический образ: «угрюмый», «супостат», «злой».

Инфернальные черты в облике трех главных героев арзамасской «Беседиады» сами по себе тоже были вполне обычным приемом арзамасской поэтики. Однако включение этого мотива в эпиграмматическую формулу «триединства» придало ему новый смысловой оттенок: осмеиваемая «тройка» приобретала в этом контексте черты инфернальной «анти-Троицы». Утверждение о нераздельности всех членов «тройки» и полном их равенстве (отсутствии превосходства какого-либо из членов триединства над другими) приобретает вид трагедийного «символа веры» инфернальных сил.

Особого внимания заслуживает употребление Пушкиным слова «тройка», вместо напрашивающегося (и употребленного в прототипической эпиграмме Дмитриева) «троица». Подстановка эта отнюдь

не случайна и отражает длительную предысторию полемики между архаистами и новаторами. В числе архаических слов высокого стиля, которые Шишков защищал от посягновений новой школы, было слово «двоица» — в значении «пара», и в частности, «пара лошадей» (*Шишков 1803*, стр. 169—170). Эту идею Шишкова реализовал в своей поэтической практике Шахматов:

Но кто там мчится в колеснице
На резвой *двоице* коней?

(«Возращение в Отечество любезного
моего брата князя Павла Александровича
из пятилетнего морского похода», 1810).

Комический потенциал, заключенный в использовании слова *двоица* (с его торжественной окраской и явной ассоциацией с «Троицей») в бытовом значении, был немедленно оценен критиками. В. Л. Пушкин посвятил «двоице» Шишкова — Шихматова иронический пассаж в поэме «Опасный сосед» (1811):

Кузнецкий мост, и вал, Арбат, и Поварская
Дивились *двоице*, на бег ее взирая.
Позволь, Варяго-Росс, угрюмый наш певец,
Славянофилов кум, взять слово в образец.
Досель, в невежестве коснея, утопая,
Мы, *парой* двоицу по-русски называя,
Писали для того, чтоб понимали нас,
Ну, к черту ум и вкус! пишите в добрый час!²⁹

(Обратим внимание на выражение «угрюмый певец», предваряющее эпиграмму Пушкина).

Ещё прозрачнее на ассоциативную связь «двоицы» и «троицы» указал М. Т. Каченовский в рецензии на стихотворение Шихматова: «<...> все дело состоит единственно в том, что К.П.А. ехал на паре лошадей, которую господин сочинитель величает *двоицею* коней. *Хорошо, что приезжий гость скакал не на тройке...*»³⁰. В своей эпиграмме Пушкин демонстративно совершает *обратную* подстановку: если архаисты употребляли слово «двоица» применительно к «паре лошадей», то Пушкин именует «тройкой» inferнальную «троицу». Это создает зеркальный комический эффект: подобно тому как образ «двоицы коней» вызывал комическую в своей неуместности ассоциацию с Троицей, так же образ «тройки певцов» комически ассоциирует эту травестийную «Троицу» с образом тройки лошадей. Данная связь, в свою очередь, подключает к смыслу эпиграммы еще один аспект арзамасского гротескного портрета «Беседы»: указание на тяжеловесность архаистических стихов, образным воплощением которой служила кар-

тина «неумелой езды» (на Пегасе). (Сравним изображение группы архаистов, впряженных в тяжелую повозку, в «Видении на берегах Леты» Батюшкова, или образ «хромого Пегаса» в эпиграмме В. Л. Пушкина на Шихматова).

Эпиграмма Пушкина симультанно заключала в себе несколько смысловых линий, каждая из которых имела целую традицию в полемике архаистов и новаторов. В этой традиции, однако, данные линии выступали раздельно, не связываясь между собой. Пушкину удается соединить их таким образом, что они взаимно подкрепляют и мотивируют друг друга. Аллюзии полемики вокруг «двоицы» придают конкретную, точную мотивировку традиционному эпиграмматическому приему изображения литературных противников в виде «троицы»: теперь такое изображение естественно вытекает из собственных писаний и филологических взглядов «беседчиков». «Лошадиные» реминисценции этой полемики позволяют соединить в образе «угрюмой тройки» два различных смысловых аспекта: апокалипсический образ анти-Троицы и античный образ плохой поэзии как неумелой езды на Пегасе. Сама форма эпиграммы явно следует образцу, введенному старшим поколением новаторов, и тем самым служит декларацией лояльности юного адепта по отношению к «столпам» карамзинской школы.

Созданная 16-летним поэтом, эпиграмма на «тройку певцов» наглядно отразила ту борьбу с фрагментарностью поэтического мира, стремление уложить весь наличный материал в цельную систему, которые вскоре становятся одной из наиболее ярких отличительных черт поэтики Пушкина.

Аналогичные черты можно обнаружить и в том, как юный Пушкин рисует противоположный полюс арзамасского мифологического универсума: образ «Нового Завета» и его адептов. В послании «К Жуковскому» автор изображает себя в качестве юного «ученика», который получает благословение от «апостола» Завета — Жуковского, чтобы затем устремиться в битву с inferнальными силами: «Благослови, поэт!... В тиши парнасской сени // Я с трепетом склонил пред музами колени». Такая картина полностью вписывается в рамки традиционной арзамасской символики. Также вполне традиционным для арзамасского образа мыслей является изображение Карамзина в качестве верховного божества, с высоты благосклонно взирающего на эту сцену; замечательна, однако, та находчивость, с которой Пушкину удается связать реальную деталь — погруженность Карамзина в занятия историей — с этой его мифологической арзамасской ролью:

*Сокрытого в веках священный судия,
Страж верный прошлых лет, наперсник Муз любимый
И бледной зависти предмет неколебимый
Приветливым меня вниманьем ободрил.*

Ритуальный образ Карамзина строится на совмещении двух выражений: «судья веков» — «историк», и «вечный судия» — «Бог».

Не менее интересен и смысловой ход, при помощи которого Пушкин вводит в картину арзамасского «Завета» фигуру Державина. Мы уже видели, что роль Державина как главы «Беседы» вызывала известные затруднения у арзамассцев, так что даже возникла идея изобразить Державина в старости как inferнальную «подделку» бессмертного поэта века Екатерины. Первоначально Пушкин в точности воспроизвел этот смысловой ход; сделал он это в более раннем стихотворении «Тень Фонвизина» (1815). Державин был изображен «пережившим» свой век и обреченным ныне на сочинение нелепых стихов (Пушкин смонтировал стихи из державинского «Гимна лиро-эпического», соединив отдельные его строки таким образом, что получился комически-нелепый коллаж):

И спотыкнулся мой Державин
Апокалипсис проложить.
Денис! он вечно будет славен,
Но, ах, почто так долго жить?

Однако такое, ортодоксально «арзамасское» решение не могло удовлетворить Пушкина; отношение к Державину имело для него личный, индивидуальный смысл, который не укладывался в эту простейшую арзамасскую формулу. Державин «благословил» Пушкина во время лицейского экзамена в январе 1815 года, и это событие заключало в себе явный потенциал для поэтической мифологизации. Перед Пушкиным встала сложная задача: совместить образ пережившего свой век Державина, которого требовала арзамасская система ценностей, с образом «благословения», который подсказывался личным опытом. Решение этой проблемы было намечено в послании «К Жуковскому»:

И славный *старец* наш, царей певец избранный,
Крылатым Гением и Грацией венчанный,
В слезах обнял меня дрожащею рукой
И счастье мне предрек, *неизвестное мной.*

В этой картине подчеркнуты «старческие» черты в образе Державина и «младенческие» — в образе юного поэта (он еще «не сознает» свою миссию). Данные черты намечают, в качестве прототипической ситуации, образ *Сретенья*: рассказ о старце Симеоне, которому было открыто, что он сможет умереть только после того, как узрит Сына Божия (Лука 2:22—39). Впоследствии этот образ получил афористическое выражение в знаменитых строках VIII главы «Евгения Онегина»:

Старик Державин нас заметил
И в гроб сходя, благословил.

В этой поэтической идее, первый абрис которой находим в послании «К Жуковскому», удивительным образом сочетались и арзамасский портрет Державина в старости, «пережившего» свой естественный жизненный срок, и традиционная ситуация встречи-благословения как символа литературной преемственности, и наконец, мессианистический подтекст поэтического призвания, пробуждаемый евангельской реминисценцией.

7. Арзамасские истоки образа поэта-мессии в творчестве Пушкина

К арзамасскому кругу, его взглядам и языку Пушкин принадлежал как бы «по рождению». Его приобщение к этому кругу, еще до формального вступления в общество, совершалось легко и естественно — начиная от поступления в Лицей, куда он был зачислен благодаря хлопотам Василия Львовича и А. Тургенева, и кончая двумя последними лицейскими годами, когда Пушкин завязал тесные личные отношения с семьей Карамзина и многими из арзамасцев³¹. Очень рано у Пушкина проявилось стремление адаптировать язык арзамасских символов к своему личному опыту, найти свою индивидуальную творческую роль в арзамасском «новом Завете». В этой связи заслуживает внимание одно событие, случившееся весной 1816 года.

25 марта 1816 года Лицей посетила большая группа арзамасцев: В. Л. Пушкин, Вяземский, Жуковский, Карамзин, А. Тургенев. Именно в этот день Пушкин познакомился с Вяземским и Карамзиным; с этого дня начинается недолгий период близости Пушкина с семьей Карамзина — лето и осень 1816 года, которые Карамзины проводили в Царском Селе³².

Всего за десять дней до этого, 15 марта, состоялась одна из самых комических и подробно разработанных арзамасских церемоний — принятие в члены «Арзамаса» Василия Львовича Пушкина. Речи и громоздкие ритуалы, изобретенные по этому случаю арзамасцами, были насыщены излюбленными образами арзамасской мифологии: борьба с мифологическим «чудищем» дурного вкуса, преобразование из «ветхого» в «новое» бытие, ритуальное очищение и приобщение к Завету. Можно с уверенностью предположить, что рассказы об этом событии и вообще «арзамасские» темы занимали большое место в разговорах, которые велись во время визита 25 марта. Заметим, что церемония принятия В. Л. Пушкина надолго сохранилась в памяти арзамасского круга. Летом 1831 года, находясь в Царском Селе, Жуковский и Пушкин вспомнили о ней в годовщину смерти Василия Львовича: «20 августа, день смерти Василия Львовича, здешние арзамасцы поминали своего старосту ватрушками, в кои воткнуто было по лавровому листу. Светлана произнесла надгробное слово, в коем с особенным чувством вспоминала она обряд принятия его в Арзамас» (Письмо Пушкина к Вяземскому, август 1831). Однако, как ни важно

и памятно для Пушкина-лицеиста должно было стать это событие само по себе, на его символично-поэтическое осмысление дополнительно повлиял тот факт, что его дата тесно связалась с праздником Благовещения (25 марта). В контексте арзамасской образной системы это совпадение легко обретало символическую значимость.

Уже в следующем месяце (апрель 1816) Пушкин пишет типично «арзамасское» по темам и языку стихотворное послание, обращенное к дяде. Его тема — «воскрешение» ума и литературного вкуса, этих истинно арзамасских добродетелей. Эта обычная тема арзамасских «апостольских посланий» получает в данном случае конкретную мотивировку в связи с тем фактом, что послание написано на Пасху; поэтому образ наступающего арзамасского Нового Завета облекается в форму пасхальных поздравлений и пожеланий:

Христос воскрес, питомец Феба!
Дай Бог, чтоб милостию неба
Рассудок на Руси воскрес;
Он что-то, кажется, исчез.
Дай Бог, чтобы во всей вселенной
Воскресли мир и тишина,
Чтоб в Академии почтенной
Воскресли члены ото сна;
Чтоб в наши грешны времена
Воскресла предков добродетель,
Чтобы Шихматовым на зло
Воскреснул новый Буало —
Расколов, глупости свидетель.

В этом перечне пожеланий нетрудно выделить ключевые темы, фигурирующие во множестве арзамасских текстов. Однако и здесь, как и в рассматривавшихся ранее арзамасских стихах Пушкина, привлекает внимание то искусство, с которым мотивируется включение каждой темы и с которым все они сплетаются в единую образную ткань. Буало, в качестве «законодателя вкуса», постоянно включался в пантеон арзамасского Завета; эта идея обретает неожиданную конкретность в силу соположения Буало с современным ему событием русской истории — расколом. Буало, в качестве «свидетеля» раскола, естественным образом оказывается союзником «Арзамаса» в борьбе с «литературными староверами», как арзамасцы часто называли «Беседу».

Литературные противники арзамасцев по традиции изображены погруженными в вечный сон, навеянный их собственными сочинениями, от которого их может воскресить только Второе пришествие и Страшный суд. Данный мотив фигурировал в целом ряде арзамасских текстов. В частности, употребленный Пушкиным образ особенно близок к речи Дашкова, произнесенной во втором заседании «Аразамаса» (29 октября 1815), в которой «Беседе» предрекался вечный сон

вплоть до Страшного суда; речь заканчивалась восклицанием: «Спите, сыны тления, еще не время!» Пушкин органически включает традиционный мотив в общий пасхальный контекст, связав его с ожидаемым «воскресением» литературного мессии — «нового Буало». Вся эта плотная ткань образных переплетений вставлена в рамку поздравительного письма, которое школьник-племянник шлет дяде по случаю Светлого Воскресения.

Тот факт, что это первое арзамасское послание Пушкина было приурочено к пасхальной дате, оказался знаменательным. Пасхальное послание к дяде, проникнутое ожиданием пришествия литературного мессии, соотносится с темой «Благовещения» как идеальной даты приобщения Пушкина к арзамасскому «Завету». Так, неприметным пока образом, получила подкрепление символика «сакральных дат», окружающих вхождение Пушкина в арзамасский круг. О том, что данная ассоциация действительно присутствовала в сознании Пушкина (и по-видимому, была понятна его адресату), свидетельствует продолжение, последовавшее в конце того же года.

На пасхальное послание Пушкина его дядя немедленно ответил письмом (17 апреля 1816), которое, как увидим ниже, дослужило немаловажным источником мотивов в творчестве Пушкина ближайших лет. Ответ Пушкина на это письмо, однако, заставил себя ждать более восьми месяцев. Когда наконец, 28 декабря, Пушкин ответил Василию Львовичу, его письмо оказалось заполненным новыми пожеланиями (на этот раз, новогодними) и, разумеется, извинениями: «Итак, любезнейший из всех дядей-поэтов здешнего мира, можно ли мне надеяться, что Вы простите девятимесячную беременность пера ленивейшего из поэтов-племянников?» На первый взгляд, шутивное замечание о «девятимесячной беременности пера» относится только к тому сроку, на который, по вине Пушкина, прервалась переписка. Однако вместе с тем, эта шутка продолжает символику сакральных дат, в ореоле которой выступали предыдущие арзамасские контакты Пушкина с Василием Львовичем. Письмо написано сразу после Рождества, и ровно «девять месяцев» отделяют его от Благовещения; в этом контексте, «беременность пера» связывается с темой зачатия и рождения мессии (позднее Пушкин обратится к насмешливо-буквальной трактовке этой темы в «Гавриилиаде»).

Таким образом, арзамасские мессианистические образы организуются в юношеской поэзии Пушкина вокруг сакральных дат — Благовещения, Пасхи и Рождества (1816 года). Эти даты входят в орбиту пушкинского творчества сначала в силу простого совпадения, пробудившего изначальную ассоциацию, а затем благодаря сознательной творческой игре, в которой потенциальные возможности данной ассоциации получили целенаправленное развитие. «Благая весть», принесенная арзамасцами в Лицей, ожидаемое пришествие-воскресение «нового Буало», и наконец, разрешение от «девятимесячной бере-

менности пера» становятся символическими вехами, отмечающими приобщение Пушкина к арзамасскому «Новому Завету» и намечающими его собственную мессианистическую роль. Эта игра была продолжена и в послании «К Жуковскому» (написанном, по-видимому, весной или летом того же 1816 года), в котором автор испрашивал «благословения» перед битвой с inferнальными силами и намечал еще один символ, предсказывающий его будущее призвание, — образ своего поэтического «сретения» с Державиным.

Мотив поэтического мессианизма как акта *imitatio Christi* уже на этой, самой ранней стадии развития его у Пушкина, вместил в себя и высокий пафос, типичный для романтической трактовки мессианистической роли поэта, и арзамасское скольжение на грани серьезности и эзотерической иронии. О том, какое значение для творческого развития Пушкина имела эта легкая, едва намечаемая и едва заметная образная и словесная игра, можно судить по тем дальним отголоскам, которые все эти арзамасские перипетии способны были пробуждать у Пушкина много лет спустя.

Летом 1827 года Пушкин впервые вернулся в Петербург после многолетнего перерыва, вызванного двумя ссылками. За год до этого, в мае 1826 года, находясь в Михайловском и ничего еще не зная о своей дальнейшей судьбе, Пушкин писал Вяземскому: «Грустно мне, что не прошусь с Карамзиными — Бог знает, свидимся ли когда-нибудь». Ему, действительно, не пришлось увидеться с Карамзиным, который умер летом 1826 года. Теперь, через год после смерти Карамзина, обеспокоенный и раздраженный тем, что ни он сам, ни другие члены «своего» круга до сих пор не смогли достойно откликнуться на это событие, Пушкин написал стихотворение, посвященное дочери Карамзина, которую он знал еще ребенком в свои лицейские годы³³. Стихотворение было написано 31 июля (в этот же день Пушкин писал в письме к Дельвигу: «Наше молчание о Карамзине <...> неприлично»), но предназначалось к именинам Екатерины Николаевны и было вписано в ее альбом 14 ноября³⁴ (это был также день именин вдовы Карамзина — Екатерины Андреевны); оно имело несколько неожиданное жанровое обозначение — «Акафист»:

Земли достигнув наконец,
От бурь спасенный Провиденьем,
Святой Владычице пловец
Свой дар несет с благоговеньем.
Так посвящаю с умилением
Простой, увядший мой венец
Тебе, высокое светило
В эфирной тишине небес,
Тебе, сияющей так мило
Для наших набожных очес.

Облечение альбомного мадригала в форму «акафиста» может показаться поверхностной шуткой. Замечателен, однако, тот факт, что стихи Пушкина были построены на реминисценции, отсылавшей к приему Василия Львовича в «Арзамас» весной 1816 года. Ритуал этого приема включал целый ряд комических «испытаний»; в приветственной речи, с которой обратился к Василию Львовичу один из членов братства — Д. П. Северин, его испытания иронически живописались в виде «дантовского» образа поэтического искусства: «Ты напоминаешь нам о путешествии предка твоего Данта; ведомый божественным Вергилием в подземных подвалах царства Плутона и Прозерпины, он презирал возрождавшиеся препятствия на пути его, <...> и наконец, по трудном испытании, достиг земли обетованной, где ждал его венец и Беата» (*Арзамас*, стр. 144). Нетрудно увидеть, что ключевые слова речи Северина воспроизводятся в «Акафисте Е. Н. Карамзиной».

Таким образом, «Акафист» отсылал, посредством арзамасской аллюзии, к времени, когда началось знакомство поэта с семьей Карамзиных. Нарисованный в свое время арзамасцами шуточный образ Василия Львовича как дантовского странника, достигшего, после трудных испытаний, «земли обетованной», Пушкин применил, с той же шуточной интонацией, к своему собственному возвращению к «земле» своей юности. Возвращение из ссылки и обращение к дочери Карамзина (а потенциально, по-видимому, и к его вдове, к которой он, конечно, не посмел бы адресоваться с шутовым мадригалом)³⁵ отмечается Пушкиным как возвращение в лицейско-арзамасский мир и в ту систему символов и аллюзий, на которой строились внутри этого мира взаимоотношения «посвященных». В частности, упоминание «акафиста» воскрешает мотив «Благовещения», с которым для Пушкина оказалось связано его приобщение и к арзамасскому миру, и к миру семьи Карамзиных. Заметим также, что шуточная мифологизация семьи Карамзина как «святого семейства», или «всех святых», была принята в арзамасском кругу и не раз фигурировала в переписке Пушкина.

О том, что рассмотренные здесь мотивы были понятны товарищам Пушкина по «Новому Завету» и получили с их стороны определенное признание в рамках арзамасской шуточной сакрализации, свидетельствует факт, относящийся к весне 1820 года — времени, когда арзамасские коды общения еще полностью сохраняли свою актуальность. В это время Пушкин заканчивал свою первую поэму; сочинение «Руслана и Людмилы» продвигалось медленно и с перерывами в течение трех лет, и это служило предметом постоянных шуток в арзамасском кругу. Закончив последнюю песнь, Пушкин поставил в рукописи дату окончания — 26 марта 1820 («26 ночью»). Эта дата, впрочем, была чисто номинальной: Пушкин продолжал работать над рукописью и после того, а эпилог написал лишь в августе, уже находясь в ссылке. Но 26 марта, в качестве даты окончания первого крупного произведения (то есть окончательного подтверждения поэтического

призвания его автора), имело важный символический смысл: 26 марта 1820 года пришлось на Великую Пятницу — канун Пасхи. Этот символический смысл, основанный на арзамасских подтекстах, был немедленно отмечен Жуковским, который подарил Пушкину свой портрет с надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя в тот высокаторжественный день, в который он окончил свою поэму Руслан и Людмила. 1820 марта 26 Великая Пятница». (Надпись, конечно, была сделана 27 числа: Пушкин писал поэму всю ночь и «закончил» ее к утру; как и во многих других случаях, поэтический символ слегка «корректирует» реальность, на которую он проецируется).

Как это часто имело место в общении арзамасского круга, шутивная дружеская надпись Жуковского строилась на аллюзиях, относившихся и к личным обстоятельствам, и к их символической проекции. Роли «ученика» и «учителя» соответствовали реальным взаимоотношениям Жуковского и Пушкина в арзамасские годы³⁶; вместе с тем, эти роли отсылали к тому символическому образу, который эти отношения принимали в контексте арзамасского «Завета». Еще в 1815 году, встретив в первый раз Пушкина в Лицее, Жуковский описывал это событие в одном из «посланий» к членам арзамасского круга в следующих примечательных выражениях: «Я сделал еще приятное знакомство! С нашим *молодым чудотворцем* Пушкиным. Я был у него на минуту в Сарском Селе. <...> Это надежда нашей словесности. <...> Нам всем надобно соединиться, чтобы помочь вырасти этому гиганту, который *всех нас перерастет*» (Письмо к Вяземскому 19 сентября 1815). Жуковский, который в первоначальной системе арзамасских мифологических ролей выступал в качестве «искупительной жертвы» арзамасского Нового Завета, теперь, в надписи «ученику», рисует себя в роли «Предтечи», который уступает дорогу «идушему за ним». Окончание Пушкиным поэмы названо «высокаторжественным днем», конечно, в шутку, в знак того, что этот момент так долго ожидался друзьями поэта; но вместе с тем, этот момент становится теперь новой вехой, отмечающей наступление Завета — Великой Пятницей, подобно тому как «распятие» Жуковского Шаховским в октябре 1815 года послужило началом арзамасской «эры»³⁷.

К этому остается добавить, что 26 число было днем рождения Пушкина (26 мая). Начиная с этих ранних ассоциаций, число «26» (а также кратное ему «13») занимает видное место в поэтическом мире Пушкина, обрстая все более сложной системой символических значений.

Всего через месяц после описанного эпизода в жизни Пушкина разразилась катастрофа, в результате которой он оказался на многие годы вырван из петербургской литературной и дружеской среды. Это обстоятельство дало новый толчок развитию образа поэта-мессии и приносимой им «искупительной жертвы» и во многом определило то направление, которое приняло творческое развитие Пушкина в годы

его пребывания на юге. Соответственно, возвращение через семь лет в сферу сакрального «братства», после многолетнего мессианистического паломничества, было отмечено «Акафистом» — шуточной благодарственной молитвой Богородице. О том, как развивалась эта система символов в годы приближения Пушкина к полной творческой зрелости, будет рассказано в следующих главах.

я

РОМАНТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ: ПОЭТ КАК МЕССИЯ

(1817 — первая половина 1820-х гг.)

Глава I

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗОВ АПОКАЛИПСИЧЕСКОЙ БИТВЫ И «ЗОЛОТОГО ВЕКА»

1. *Изменение идеологического и литературного климата после 1817 года*

Конец 1810-х годов — время глубокого разочарования значительной части русского общества в личности Александра и в тех ожиданиях, которые связывались с его именем: ожиданиях, относившихся как к внутренним реформам, так и к установлению всеобщего «вечного мира» под эгидой Священного Союза. В эти годы складывается та общественная среда, из которой в последующие годы кристаллизуется движение декабристов.

Политический радикализм сменил и оттеснил на задний план радикализм литературный, торжествовавший в годы «священной войны» «Арзамаса» и «Беседы» (1815—1817). Вновь, как это уже случилось в 1812 году, литературная борьба архаистов и новаторов отодвинулась с культурной авансены. Полемика с рассеянными и, как казалось, потерпевшими полное поражение силами старой архаистической партии потеряла всякую актуальность. В этой ситуации арзамасская сатира, с ее герметическим эстетизмом, быстро теряла свою привлекательность в глазах ее недавних восторженных адептов.

В 1817 году Михаил Орлов — «Рейн» произнес в заседании «Арзамаса» речь, в которой призвал «братство» обратиться к новым, более широким полемическим задачам, связанным с социальными и политическими проблемами эпохи. Речь Орлова вызвала в среде арзамасцев ироническую оппозицию. Стало очевидным, что большинство арзамасцев не желало выходить из герметических рамок, которые определяли и личные отношения между членами общества, и характер их коллективного творчества. «Старые арзамасцы», принадлежавшие к ядру общества, жаловались на то, что Арзамас непомерно разросся, включил в себя много «посторонних». (Это скептическое отношение к маргинальным членам братства, в частности к Орлову, было не чуждо и Пушкину, имевшему основания считать себя, если

не формально, то фактически, «старым» арзамасцем).

В течение 1817—1818 годов заседания «Арзамаса» происходили все реже и в конце концов прекратились сами собой. Внешним поводом к распаду общества послужило то обстоятельство, что в 1818 году многие из его членов получили служебные назначения в различные места и разъехались из Петербурга. «Арзамас рассеялся по лицу земли»: в этой истинно арзамасской, в ее пародийной торжественности, фразе отъезд многих из «братьев», связанный с успешным в это время продвижением их по службе, иронически осмыслялся в образе апостолов или библейских пророков, «рассеянных» гонениями.

Таково было положение дел, когда Пушкин, осенью 1817 года, покинул шестилетнее «заточение» Лицея и присоединился, наконец, «очно» к арзамасцам. Он был, разумеется, немедленно принят в общество и написал по этому случаю ритуальное восторженно-ироническое послание. В предыдущие годы поэтическое развитие Пушкина во многом питалось арзамасскими идеями и арзамасским образным материалом; однако теперь, когда он оказался непосредственно в арзамасской среде, эта среда сама по себе уже неспособна была служить стимулом дальнейшего творческого развития. Немногочисленные документы, оставшиеся от последней стадии в жизни «Арзамаса», не несут практически никаких следов участия в обществе Пушкина.

Параллельно с этим, в конце 1810-х годов возникает новое архаистическое движение. Оно вырастает из радикальной идеологической среды и питается неоклассическими «тираноборческими», республиканскими символами. В это время данное движение, в лице таких его представителей как Катенин, Рылеев, Грибоедов, еще не сделалось заметной литературной силой; серьезным оппонентом карамзинистов оно стало лишь в 1822—1824 годах. Но влияние новых идей и связанного с ними высокого ораторски-театрального стилистического модуса было очень сильно. Вновь, как в 1812 году, все большее место в идеологическом и стилистическом настрое общества занимает ораторский пафос. Однако направленность его резко отличалась от тех идеалов, которые вдохновляли русское общество в годы войны с Наполеоном.

В поэтическом словаре 1812—1816 годов (в том числе и в ранних пушкинских стихах) мифологические роли Наполеона и Александра были четко поляризованы. Наполеон представлял царство Антихриста — inferнальное «ярмо», которое должно быть свергнуто в апокалиптической битве; триумф Александра знаменовал собой торжество небесного войска и наступление «золотого века».

Идеал пришествия в мир мессии и золотого века есть идеал эсхатологический: его осуществление означает конец всякого развития. В этом смысле, апокалиптическая битва всегда есть «последняя» битва. Мифологический цикл на ней полностью замыкается: временное торжество негативной силы сменяется возвращением идеального сакраль-

ного порядка; дальнейшее движение, в рамках данной системы образов, становится невозможным. Поэтому наступившее вслед за этим состояние разочарования и неудовлетворенности ищет своего выражения в том, чтобы начать мифологический цикл сызнова, с негативной его точки. Достигнутое состояние, которое еще недавно воплощалось в образе золотого века, теперь поэтически изображается как вновь наступившее царство зла, новое «ярмо», которому предстоит быть ниспровергнутым грядущим мессией в будущей апокалипсической битве. Образы русского императора и учрежденного им вселенского порядка переписываются с обратным мифологическим знаком, воплощая собой негативную фазу эсхатологического мифа: «Август» и «Тит» превращаются в «Тиберия» и «Калигулу». Такая инверсия в употреблении мессианистической риторики оставляет, в сущности, незатронутым сам риторический материал, а лишь меняет его приложение.

Именно такую инверсию исходных образов можно в это время наблюдать в гражданской поэзии нео-архаистов: «солдатских песнях» Рылеева и Бестужева, «думах» Рылеева (в которых исторические события часто заключают в себе прозрачные политические аллюзии), гражданской лирике В. Раевского и А. Одоевского. Послание Рылеева «Князю Е. П. Оболенскому», написанное весной 1826 года в Алексеевском рavelине, во время следствия, наглядно отражает этот феномен. Оно наполнено образами апостольского подвига, принимаемого как залог будущего ниспровержения гонителей апостолов/пророков. Предшествующий эсхатологический цикл, в котором то, что сейчас рисуется как inferнальное царство, являло собой образ вселенского торжества сакральных сил, в этом случае как бы элиминируется из поэтической памяти:

Блажен, в ком дух над плотью властелин,
Кто твердо шествует к Христовой чаше.
Прямой мудрец: он жребий свой вознес,
Он предпочел небесное земному,
И, как Петра, ведет его Христос
По треволнению мирскому. <...>

И плоть и кровь преграды вам поставит,
Вас будут гнать и предавать,
Осмеивать и дерзостно бесславить,
Торжественно вас будут убивать,
Но тщетный страх не должен вас тревожить,
И страшны ль те, кто властен жизнь отнять
И этим зла вам причинить не может.

В одном из самых ранних своих произведений, посвященных гражданской теме, — оде «Вольность» (1817), Пушкин нарисовал обоб-

щенный портрет «тирана», используя для этой цели типичный образный материал гражданской поэзии:

Читают на твоём челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты Богу на земле.

Характеристика тирана как дьявольской силы, бросающей вызов божественному миропорядку, отличается здесь некоторой абстрактностью; она еще полностью находится в русле тех риторических средств, которыми в прозе и стихах 1812—1815 годов рисовался образ Наполеона и его «ярма» (сравним, в частности, выражение «И был низвержен *ужас мира*» в стихотворении самого Пушкина «Принцу Оранскому», 1816). Конечно, ода Пушкина отличается от своих бесчисленных предшественниц тем, что этот стандартный портрет тирана адресован в ней не только Наполеону, но и Павлу, а потенциально — и Александру (поскольку царевубийство объявляется важнейшим преступлением против закона, неизбежно ведущим к установлению незаконной тиранической власти). Однако с чисто литературной точки зрения образ тирана не выходит за рамки предустановленного для данной образной функции риторического стандарта. В этом смысле, ода «Вольность» стоит как бы на рубеже между одическими стихотворениями лицейского периода (1814—1816) и сатирическими произведениями следующих пяти-шести лет (начиная с 1817—1818 годов). Идеологически, Пушкин «Вольности» уже покинул ту прямолинейную поляризацию мифологизированных образов Наполеона и Александра, которая владела умами в эпоху Отечественной войны; но в развитии своего поэтического языка он еще не достиг того органического, мотивированного внутренней логикой самих образов, преобразования прежних ценностей в новые, которое происходит в следующий период его творчества. Отсюда — абстрактность образа «тирана» в оде, отсутствие какой-либо конкретной, жизненной мотивации отнесенных к нему эпитетов.

В 1815—1816 годах арзамасцы осуществили первый этап переосмысления и переработки поэтического материала времен Отечественной войны. Они с большим искусством преобразовали однолинейную героическую риторику в двойственный интонационный модус, в котором мессианистическая энергия «литературного апокалипсиса» выступила в ироническом преломлении. Однако это преобразование исходного материала, в сущности, касалось лишь интонации. Оно не ставило под сомнение самую идею противопоставления и борьбы двух полярных миров, хотя и окрашивало это противопоставление в шуточные тона. Образ inferнальной империи Наполеона был транслирован в образ «Беседы», а апокалипсическая миссия России — в мес-

сианизм арзамасского «завета».

Задача, вставшая перед Пушкиным на рубеже 1810—1820-х годов, была значительно сложнее. Речь шла не о приложении сложившейся полярной системы образов к какой-либо новой сфере, а о такой ситуации, в которой новым «злодеем» оказывался «мессия» предшествующего периода. Простым решением этой задачи могла бы стать «дуальная» смена полюсов, при которой весь риторический материал, прежде адресовавшийся Наполеону и его империи, был бы переадресован Александру и Священному Союзу. Именно такое решение проблемы обнаруживается в гражданских стихах нео-архаистов, а также в «серьезных» гражданских стихах юного Пушкина, которые в эту пору еще не достигли должной степени индивидуализации. Но там, где Пушкин оказывается «в своей стихии» (а для Пушкина 18—20 лет, Пушкина — воспитанника арзамасцев, самым притягательным творческим направлением была в это время стихия комизма, пародии, гротеска), он предлагает поэтическое решение, отличающееся несравненно большей оригинальностью и смысловой силой.

Пушкин был слишком молод и слишком одарен творчески, чтобы законсервироваться в сфере эстетических идей и риторических приемов, разработанных карамзинской школой за двадцать лет ее развития. С другой стороны, он был слишком глубоко укоренен в этой школе с самых ранних лет, слишком сильно впитал в годы своего созревания идеи и материал «нового слога», чтобы теперь, в момент кризиса «Арзамаса», радикально сменить направление и начать с новой исходной точки: так, как это сделали в это время поэты — нео-архаисты. Ответ юного Пушкина на возникшую творческую дилемму был типичен для его творческой личности. Этим ответом стал синтез творческого материала, накопленного в годы Отечественной войны и «Арзамаса», с одной стороны, и новых идеологических и психологических веяний, с другой. 17—18-летний Пушкин воспринимает в эти годы и радикальные политические идеи новой эпохи, и высокий ораторский пафос оды и гражданственной сатиры, вновь пришедший на смену арзамасскому пародийному мессианизму. Но эти новые идеи и стилистические модусы он прививает к образному материалу, усвоенному в предыдущие годы, в недрах «Арзамаса». Исходный материал не просто переадресуется к новой ситуации с обратным ценностным знаком, но подвергается более сложной трансформации и реаранжировке. В ходе этой работы исходные мифологические роли обнаруживают в себе новые смысловые потенции, новые валентности, позволяющие им органически влиться в новые ситуации, даже если смысл этих ситуаций диаметрально противоположен первоначальному состоянию.

Именно так поступает Пушкин с образами апокалипсической битвы, явления мессии — предводителя небесного войска, и его inferнального оппонента. Весь этот материал, еще год-два назад безоговорочно относившийся к противостоянию Александра и Наполеона,

Священного союза и наполеоновской империи, находит теперь свое место в новой фазе пушкинского творчества, питающегося антимо-нархическими идеями и порой направленного лично против Александра. Поэтический образ золотого века, венчавшего предыдущую фазу, не игнорируется, не отменяется вовсе, а трансформируется и включается в новое образное построение.

2. Идол и мессия: амбивалентное смешение полярных признаков

Одним из центральных образов, через посредство которого прежний риторический материал трансформировался в мир новых идеологических ценностей, послужил образ неоклассической статуи императора, позирующего в качестве триумфатора и верховного «царя царей».

Существенной чертой этого иконографического образа была та легкость, с которой он мог быть переосмыслен из позитивной сферы в негативную: из образа идеального «цезаря», осеняющего своей властью «вселенский мир», в образ языческого «идола», служащего предметом насильственного поклонения и причиной гонений на перво-христиан.

Эффект превращения мраморной статуи из парадного символа божественной власти в ложный «кумир» должен был иметь большую притягательность для поэтического сознания Пушкина. В этом преображении заключался не только контраст, но и преемственность двух полярных состояний. Образ классической статуи, в этом биполярном его осмыслении, будет играть исключительно важную роль на всем протяжении пушкинского творчества¹.

Первый этап в разработке этого образа приходится на конец 1810-х — начало 1820-х годов. В этот период статуарный образ «идола» появляется во многих стихотворениях Пушкина, главным образом сатирического характера. Как обычно у Пушкина, многие, если не все, черты создаваемого им образа вырастают из материала, разработанного его предшественниками; однако поэт соединяет и переосмысляет отдельные элементы так, что они выстраиваются в целостную и оригинальную смысловую парадигму, от которой расходятся многочисленные связи к центральным образам и темам последующего пушкинского творчества.

Центральным смысловым ходом, вокруг которого строится переосмысление статуарного образа, оказывается у Пушкина мотив «физического недостатка» статуи. Этот мотив органически вырастает из античной ауры, окружающей бюст цезаря-триумфатора. Поврежденность статуи (изуродованное лицо, отбитые конечности) служит знаком ее «античного происхождения» и как бы составляет неотъемлемую часть неоклассической стилистики статуарного портрета. Но вместе с тем, физический недостаток или уродство, обнаруживаемые в нео-

классической статуе, читаются как знаки порочной и зловеще-демонической природы оригинала, скрываемые за ампириной помпезностью его портрета. Для поверхностного взгляда обезображенные черты статуи составляют залог ее высокой ценности (в качестве знака ее принадлежности к античности); но поэт оказывается способен к буквальному, «деавтоматизированному» прочтению статуарного образа в качестве «идола». Негативная оценка идола не имманентна его парадному осмыслению, но вырастает из последнего: чем более «античной» выглядит статуя, тем с большей резкостью проступают в ней (для взгляда, свободного от гипноза «классического» стиля) уродливо-гротескные черты.

Образ «идола» строится на выявлении таких черт, которые были изначально заложены в облике триумфатора-миротворца. Пушкин не заменяет один образ другим — он как бы поворачивает триумфальную статую в таких ракурсах, в которых проступают гротескные и зловещие черты ее облика. Такое соприсутствие полярных стилистических и семантических ценностей, в качестве потенциалов одного и того же образа, придавало всему образному строю амбивалентную значимость. Эту сторону пушкинской поэтики необходимо учитывать при рассмотрении образа «идола», созданного в его сатирических стихах.

Одним из атрибутов, приписываемых статуе в качестве «идола», является *отсутствие носа*. Взятая сама по себе, вне образа неоклассической статуи, эта черта вызывает ассоциацию с венерической болезнью. Такая общеупотребительная ассоциация была реализована в стихотворном каламбуре Пушкина кишиневского периода (1821):

Лечись — иль быть тебе Панглосом,
Ты жертва вредной красоты —
И то-то, братец, будешь с носом,
Когда без носа будешь ты.

В применении к статуарному образу отбитый нос осмысляется как характерная черта «античной статуи», и в этом качестве становится знаком, разоблачающим порочную природу языческого «кумира». Такой смысловой ход получил прямую реализацию в одном из поздних стихотворений Пушкина — элегии «Когда за городом, задумчив, я брожу» (1836); в этом стихотворении ложно-классические памятники на столичном кладбище выступают в качестве символов тщеславия и порока:

На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит <...>²

«Сломанный нос» метонимически соплагается с «сломанной ногой» — еще одним признаком «античной статуи», получающим символическое значение. Сломанная нога осмыляется как «хромота» ста-

туи-идола, то есть черта, выдающая его демоническую природу. Соединение сломанного носа и сломанной ноги придает облику идола, воплощенному в классической статуе, одновременно порочный и инфернальный оттенок.

Такое соединение мотивов Пушкин использовал в эпиграмме на Александра («Двум Александрам Павловичам»), относящейся, по-видимому, к концу Лицейского периода:

Романов и Зернов лихой,
Вы сходны меж собою:
Зернов! хромаешь ты ногой,
Романов головою.
Но что, найду ль довольно сил
Сравненье кончить шпицом?
Тот в кухне нос переломил,
А тот под Австерлицом.

Принадлежность этих стихов Пушкину не зафиксирована с полной достоверностью, и поэтому в его сочинениях они обыкновенно помещаются в разделе *Dubia*. Однако в самом образном строе эпиграммы имеется ряд характерных черт, которые могут служить косвенным свидетельством авторства Пушкина. Во-первых, стихи имеют прямой источник: эпиграмму В. Л. Пушкина на Шихматова, которую сам автор сообщил племяннику в письме к нему в Лицей 17 апреля 1816 года: «Вот эпиграмма, которую я сделал в Яжелбицах.

Сходство с Шихматовым и хромым почтальионом.

Шихматов, почтальон! Как не скорбеть о вас?
Признаться надобно, что участь ваша злая;
У одного — нога хромая,
А у другого — хром Пегас»³.

По-видимому, Василий Львович имел в виду почтальона Царского Села, хромота которого (вызывавшая ассоциации с «адской почтой») была популярным предметом лицейских шуток. Однако Василий Львович в своей эпиграмме довольствуется весьма поверхностным уподоблением двух видов «хромоты». Пушкин перекраивает данный материал так, что саркастическая параллель между двумя персонажами эпиграммы приобретает многозначный характер. Эпитет «лихой» — комический в своей реалистичности намек на дурной характер лицейского гувернера — вносит в образ хромоты инфернальный обертон. Отбитый нос и «хромающая» (поврежденная) голова императора придают его образу статуарные черты; этот образ, с его «триумфальными» ассоциациями, резко сталкивается с упоминанием Аустерлица. Черты императора-статуи осмысляются как метонимическое

распространение признака «хромоты», позволяющее сопоставить его с «лихим» гувернером. Основанием для такого переноса служит общеупотребительная идиома «хромать головой». Однако в сопоставлении со сломанной головой и носом, образ «хромающей головы» выступит не только в своем обычном идиоматическом значении («недостаток ума»), но как бы получает конкретное физическое воплощение.

Почти тридцать лет спустя после описанного эпизода, в 1845 году, И. И. Пущин пишет из сибирской ссылки бывшему директору Лицея Е. А. Энгельгардту: «Начались Сибирские наши жары, которые в роде тропических. Моя нога их не любит. <...> Надобно впрочем платить дань своему возрасту и благодарить Бога, что свежа голова. Беда как она начнет прихрамывать; а с ногой еще можно справиться»⁴. Противопоставление «хромающей ноги» и «хромающей головы» явно восходит к лицейской эпиграмме Пушкина, которая, таким образом, по-прежнему входит в общий фонд памяти Пущина и его корреспондента.

В контексте перечисляемых физических недостатков «идола» образ хромающей головы, по-видимому, указывает еще на одну реальную примету его физического облика — «плешивость». Эта черта облика Александра уже в 1810-е годы получила распространение в качестве детали его сатирического портрета. «Плешивость» идола становится типичным атрибутом его образа, который находит в сатирических стихах Пушкина широкое применение. Эта черта позволяет связать образ идола с целым узлом символических значений, в отыскании которых Пушкин проявляет удивительную изобретательность. Следует заметить, что уже в арзамасском поэтическом словаре «плешь» выступала в качестве распространенного знака порочного/инфернального начала. Этому способствовала ассоциация, восходящая к Библии: «<...> Господь сделает плешивым темя дочерей Сиона, и Господь обнажит срамоту их» (*Исаия* 3:17). Пародирование библейских образов и выражений составляло один из основных источников арзамасского смехового мира. Неудивительно, что библейский образ «плешивости» нашел себе применение в поэтике арзамасских протоколов. На одном из заседаний общества Жуковский предложил наказать А. Тургенева за недостаток внимания. Форма наказания была обычной для «Арзамаса»: провинившийся временно лишался «сакрального» арзамасского имени. Тургенев был переименован из «Эоловой арфы» в «Плешивый месяц» (*Арзамас*, стр. 157). Это прозвище оставалось некоторое время в хождении среди арзамасцев. Так, летом 1816 года Вяземский обратился к А. Тургеневу с шуточными стихами, в которых излагалась просьба прислать скуфью для остафьевского сельского священника:

Узнай же все с двух строк неживых:
Плешивый месяц — этот поп;
В семействе Бога нет плешивых,

Скуфейками же ты богат:
Пришли ему одну ты, брат.

(По логике этой шутки, плешь священника оказывается несовместимой с принадлежностью к «семейству Бога», и потому должна быть прикрыта скуфеей).

К арзамасским временам относится и первое свидетельство того, что данный признак начал применяться к облику Александра. Когда в 1814 году Денис Давыдов был лишен генеральского звания, он говорил Вяземскому: «Штабные недоноски, низкопоклонники, трусы в угоду *плешивому идолу* лишают меня доброго имени»⁵. Этот эпизод является одним из наиболее ранних примеров отрицательной реакции на «обожествление» Александра, в основе которой лежала напрашивающаяся аналогия с культом римских императоров.

В рассмотренной выше лицейской эпиграмме Пушкина эта черта идола выступает лишь в виде намека, по ассоциации с другими, более явно приписываемыми ему атрибутами. Однако Пушкин в полной мере развернул этот признак в применении к императору в своих более поздних произведениях⁶. Особенно выразительно был использован данный мотив в набросках X главы «Евгения Онегина» (1830). (Десятая глава, отсылавшая к временам зарождения тайных обществ, вообще во многом строилась на реминисценциях того поэтического материала, который был актуален для Пушкина в конце 1810-х — начале 1820-х годов).

Вл<аститель> слабый и лукавый
Плешивый щеголь враг труда
Нечаянно пригретый славой,
Над нами ц<арство>вал тогда.

Его мы очень смирным знали,
Когда ненаши повара
Орла двуглавого шипали
У Б<онапартова> шатра.

«Плешивость» названа здесь в одном ряду с пороками «властителя», что указывает на символический характер данного признака. Образ плешивого императора корреспондирует с образом ошипанного орла — символом его империи. Смысл этого последнего образа еще более снижается в силу того, что он отсылает к анекдоту 1812 года о вороне, ошипанной французскими «поварами» и сваренной в супе (см. Введение). Эта пресловутая ворона, в свое время служившая ходячим символом торжества над французами, теперь трагически переопределяется в ошипанного «орла» — символа власти «плешивого щеголя».

Мотив «плешивости» получил в поэзии Пушкина широкое распространение и вне прямой связи с Александром; он выступает в качестве обобщенного атрибута ложноклассического статуарного образа, гротескного в своей помпезности. Типичным смысловым ходом, позволявшим расширить смысловой потенциал данного образа, является парадоксальное визуальное сходство между «плешью» и «лаврами», увенчивающими триумфатора. Триумфальный лавровый венец, в свою очередь, притягивает к себе ассоциацию с «брачным венцом»; столь же естественным метонимическим продолжением последнего оказывается напоминание о «рогах», ожидающих увенчанного триумфатора/супруга.

Поэтический ход, позволяющий соединить мотивы плешивости (или, как его варианта, обритой головы), воинских/брачных лавров и рогов, Пушкин, возможно, заимствовал у В. Ф. Раевского, который впервые использовал данный прием еще в 1816—1817 гг.:

На челе твоём дубовом
Отрасль Селены взошла
И свилась с венком лавровым.

(«Envoi au prince»)

В то время полк, в котором служил Раевский, стоял в Каменец-Подольске. Раевский создал ряд сатирических стихотворных зарисовок, изображающих провинциальную жизнь маленького южного города. Следы каменец-подольских зарисовок Раевского можно обнаружить в целом ряде сатирических стихов Пушкина 1821—1823 годов, посвященных гротескному изображению Кишинева и его обитателей⁷.

В частности, мотив рогов, в сочетании с «матримониальной» темой и образом «обритости», появляется в кишиневских стихах Пушкина, в сатирической картине, рисующей кишиневских дам —

И их мужей рогатых,
Обритых и брадатых.

Сочетание мотивов военных лавров и женитьбы выражено также в эпиграмме, относительно которой авторство Пушкина признается сомнительным⁸:

Убор супружеский пристало
Герою с лаврами носить,
Но по несчастью так их мало,
Что нечем даже плешь прикрыть.

(«На женитьбу генерала Сипягина», 1818)

В контексте этих мотивов нетрудно понять, почему известие о женитьбе М. Орлова в 1821 году вызвало у Пушкина взрыв двусмысленной веселости. Гротескную картину этой женитьбы (в которой «плешь» генерала подается как знак его импотенции) нарисована в письме к А. Тургеневу 7 мая 1821. Этот же образ открывает собою стихотворное послание к В. Л. Давыдову:

Меж тем как генерал Орлов —
Обритый рекрут Гименя —
Священной страстью пламеня,
Под меру подойти готов. <...>

Ниже мы еще вернемся к тому специфическому значению, которое данный образ принял в контексте послания В. Л. Давыдову.

В более опосредованном виде мотив инфернальной «мимикрии» статуи получил отражение в позднейшем стихотворении «К бюсту завоевателя» (1829). Данное стихотворение интересно тем, что в нем Пушкин прямо обратился к существующему статуарному образу императора — его скульптурному портрету работы Торвальдсена:

Напрасно видишь тут ошибку:
Рука искусства навела
На мрамор этих уст улыбку,
А гнев на хладный лоск чела.
Недаром лик сей двуязычен.
Таков и был сей властелин:
К противочувствиям привычен,
В лице и в жизни арлекин.

«Хладный лоск чела» (то есть обширный лоб, обнаженный «плешью») служит знаком двусмысленной природы «властелина», изображенного в виде древнеримского триумфатора. Александр как бы носит одновременно несколько масок, в силу чего различные части его облика не сочетаются друг с другом; эту тайную черту «завоевателя» изобличает искусство художника⁹.

Еще одним постоянным атрибутом образа идола является его «тучность». Эта черта, подчеркивающая мотив языческого идолопоклонства (поскольку она ассоциирует идола с «тельцом»), присутствовала уже в арзамасском комическом арсенале. Арзамасцы использовали данную деталь в качестве намека на внешность Шаховского. Яркий портрет Шаховского-идола, увенчанного лаврами «Беседы», нарисовал в свое время Дашков в сатирических куплетах «Венчание Шутовского». (Пушкин-лицеист сделал по поводу «Куплетов» Дашкова восторженную запись в своем дневнике и полностью переписал текст этого стихотворения).

Этот прием арзамасского пародийного языка Пушкин применил к образу Александра-триумфатора. В стихотворении «Сказки. Noel» (1818)

Александр, подобно «Шутовскому» арзамасских куплетов, возвещает о своем торжестве:

Ура! в Россию скачет
Кочующий деспот.
Спаситель горько плачет,
За ним и весь народ.
Мария в хлопотах Спасителя страшает:
«Не плачь, дитя, не плачь, сударь:
Вот бука, бука — Русской царь!»
Царь входит и вешает:

«Узнай, народ Российской,
Что знает целый мир:
И прусский и австрийский
Я сшил себе мундир.
О радуйся, народ: я сыт, здоров и тучен;
Меня газетчик прославлял;
Я пил, и ел, и обещал —
И делом не замучен». <...>

От радости в постеле
Расплакался дитя:
«Неуж то в самом деле?
Неуж то не шутя?»
А мать ему: «Бай-бай! закрой свои ты глазки;
Уснуть уж время наконец,
Не слушай же, как *царь-отец*
Рассказывает сказки».

«Тучность» императора сочетается с перечислением его многочисленных костюмов; последняя деталь воспринимается, в данном контексте, как намек на способность его к inferнальной мимикрии (аналогичный смысловой ход содержался в «Венчании Шутовского», где перечислялись многообразные занятия-облики тучного «идола»). Эта же черта мифологизированного облика императора находит подкрепление в начальных строках «Нозля». Широко известная привычка Александра к бесконечным разъездам осмысливается здесь как еще одна грань его inferнальной вездесущности.

«Русскому царю» приданы явственные черты дьявола; помимо многочисленных признаков, характеризующих его как «идола» (его тучность, обилие костюмов-масок, «волшебные» перемещения), на это прямо указывает слово «бука». Все приметы ситуации указывают на апокалипсическое явление Антихриста, покорившего уже «целый мир» и теперь являющего себя «российскому народу». Специфическим воплощением этой роли в связи с «детской» темой (заданной «рождественским» жанром стихотворения) является ассоциация с Иродом. (Эта потенция образа «русского царя» получит впоследствии

полную реализацию в «Борисе Годунове»: сцена венчания Бориса на царство сопровождается репликой «Вот бука, бука!»; в дальнейшем юродивый называет Бориса «царем Иродом»).

Однако вместе с тем, царь оказывается *отцом* Христа. Его титул «царь-отец» (иронически воспроизводящий официозную фразеологию) в этом контексте становится перифразой выражения «Бог-отец». Таким образом, эта «рождественская» картина симультанно заключает в себе черты явления Бога-отца (в его земной ипостаси православного «русского царя») и Антихриста, в его земном воплощении в качестве римского императора или Ирода.

Инфернальный образ императора как «идола» не только строится из того же самого материала, что его сакральный прототип, но обе эти ипостаси образа сливаются в одной картине, оказываются нераздельны. «Царь-отец» сохраняет свою роль верховной божественной силы, но эта верховная сила обнаруживает в себе черты дьявола, меняющего личины.

Эта сакрально-демоническая двойственность в обрисовке императора сохраняется и впоследствии. Характерен в этом отношении последний «прижизненный» портрет императора, нарисованный осенью 1825 года — в стихотворении «19 октября»:

Он человек! им властвует мгновенье.
Он раб молвы, сомнений и страстей;
Простим ему *неправое гоненье*:
Он взял Париж, он основал Лицей.

Казалось бы, смысл этих стихов — в отрицании «божественности» Александра; более того, выражение «неправое гоненье» отсылает к его образу языческого «цезаря». Однако сама формула утверждения человеческой — не божественной — природы царя: «Он человек!» — является перифразой слов Пилата, сказанных о Христе: «Се человек!». Соответственно, заслуги Александра, упомянутые в последней строке, напоминают о его былом «мессианистическом» образе: Александр одержал победу над «Новым Вавилоном» и основал лицейский «союз», в образе которого в стихотворении проступают черты евангельского «братства» («Друзья мои, прекрасен наш союз! // Он как душа неразделим и вечен»).

Такая же стратегия применяется Пушкиным и в его «кошунственных» стихах этого периода. Смысл пушкинской сатиры и кошунств состоит не в отмене или полной дискредитации «божественного космоса» и его одического литературного образа, а в том, что этот образ симультанно включает в себя противоположные черты. Граница между раем и адом, Богом и дьяволом, Мессией и Антихристом исчезает, растворяется, полярные роли сливаются в двойственный и противоречивый симбиоз.

С этой точки зрения, заслуживает внимания еще одна эпиграмма петербургского периода — «К Огаревой, которой митрополит прислал плодов из своего саду» (1817):

Митрополит, хвастун бесстыдный,
Тебе прислав своих плодов,
Хотел уверить нас, как видно,
Что сам он *бог своих садов*.

Адресат эпиграммы — престарелый митрополит Амвросий — рисуется в облике языческого божества-идола — Приапа («бога садов») и в инфернальной роли змея, искушающего красавицу «плодами». Вместе с тем, по логике данной ситуации, сады митрополита оказываются садами Эдема; соответственно, сам он, в качестве «Бога своих садов», приобретает черты Бога-творца. В изображении церковного иерарха, как и в портрете «земной власти», сакральная символика не отменяется, но используется таким образом, что становится заметным присутствие в ней диаметрально противоположных смысловых потенций.

Пожалуй, наиболее парадоксальное и далеко идущее выражение эта поэтическая идея нашла в «Гавриилиаде». Конечный смысл всех перипетий ее сюжета состоит в невозможности определить, чьим сыном будет Спаситель — сыном Бога или сыном сатаны:

Всевышний Бог, как водится, потом
Признал своим еврейской девы сына¹⁰.

Поэтический «бунт» Пушкина был направлен — часто в крайне резкой, эпатажной форме — против абсолютного и одностороннего взгляда на составные части божественного космоса и его земной проекции — императорской власти и церкви, но отнюдь не против самой идеи космической упорядоченности («воли Провидения», «вечного закона», как именует ее Пушкин). Даже наиболее «разрушительные» произведения рассматриваемого периода содержат в себе охранительные потенции, в том смысле, что они не отменяют самую идею сакральной воли, утверждающей высший порядок, а лишь придают ей двойственный смысл. Можно сказать, что нераздельное переплетение святости и демонизма, истины и лжи, величия и непристойного комизма не только не противоречит сакральной миссии, но служит залогом того, что носитель этих смешанных черт наделен мессианистическим предназначением. Печать миссии — это печать борющихся неба и ада.

Выше мы видели, что ранние лицейские стихи Пушкина, в своей основе выдержанные в традиции одической риторики, уже содержали в себе зародыш разрушения и инверсии этой традиции. Аналогичным образом, пушкинский идеологический, творческий и поведенческий радикализм петербургских и кишиневских лет заключал в себе потенции будущего возвращения поэта к традиционным ценностям и к элементам одической стилистики.

РАЗВИТИЕ АРЗАМАССКИХ МОТИВОВ
ЛИТЕРАТУРНОГО МЕССИАНИЗМА1. *От арзамасского литературного апокалипсиса — к романтической модели поэтической миссии (1817—1820)*

Выше уже говорилось о том, как Пушкин-лицеист отыскивал свою индивидуальную роль в системе символов литературной «священной войны» Арзамаса и Беседы. Первоначальной ролью Пушкина в «литературном апокалипсисе» Арзамаса была роль юного «посланника» верховной божественной силы, которому поручено вступить в бой с литературным инферно («К Жуковскому»). В дальнейшем роль младшего арзамасца укрупняется, все более приобретая характер *imitatio Christi* (в шутовском арзамасском стиле).

Для арзамасцев противопоставление литературного «неба» и «ада», при всей его шутовскости и подчас фривольной двусмысленности, имело безоговорочный характер. В произведениях Пушкина последних лицейских лет, отмечающих его приобщение к «Арзамасу», почти ничто не указывает на ту амбивалентность, которую эти символы приобрели у него в последующие годы. Пожалуй, единственным элементом, в котором можно увидеть зерно будущего развития, является мифологизация Пушкиным-лицеистом своей «безобразной» внешности; в поэтическом автопортрете юного литературного мессии подчеркиваются черты, придающие его облику демонический оттенок:

Vrai démon pour l'espièglerie,
Vrai singe par sa mine,
Beaucoup et trop d'étourderie.
Ma foi, voilà Pouchkine.

(«Mon portrait», 1814)

(В этом «портрете» нашло отражение лицейское прозвище Пушкина — «смесь обезьяны с тигром»; данное прозвище, в свою очередь, содержало в себе отсылку к внешнему облику Вольтера)¹.

В 1817—1818 годах, однако, происходит незаметное, но осязаемое изменение культурной атмосферы, а вместе с ней и того тона, в котором протекает творческое развитие Пушкина. Арзамасскую иронию сменяет новая волна гражданского и творческого пафоса, связанная с распространением романтической эстетики и освободительных политических идей. Романтическая эпоха выдвигает новую концепцию творческой личности, раздираемой противоречиями, вмещающей в себя божественное и демоническое начало, небо и ад.

Среди литературных моделей творческой личности, выдвинувшихся на авансцену литературной жизни (как в Европе, так и в России), одно из важнейших мест принадлежало образу поэта — изгнанника и скитальца, который совершает паломничество в заповедную страну, находящуюся по ту сторону привычного житейского окружения; ценой тяжких испытаний (искушений) и отказа от повседневных мирских радостей (даже если этот отказ принимает вид погружения в вихрь inferнальных оргий) поэт добывает пророческое сверхъестественное знание, которое он возвращает миру в своих произведениях.

Та мощная стимулирующая роль, которую эта модель играла в литературе первой четверти XIX века, объясняется исключительным богатством и разнообразием вызываемых ею ассоциаций. Пожалуй, наиболее интенсивное поле потенциальных ассоциативных ходов образует вокруг фигуры Данте: его бурной политической жизни, изгнания, «сошествия в ад» и добытого этим путем сакрального знания, вылившегося в «Божественную комедию». В начале XIX века повсеместно вспыхивает интерес к Данте, который достигает и России к концу 1810-х годов². Еще большую силу приобрела эта линия ассоциаций в связи с фигурой Байрона и окружившими его жизнь и творчество культурными мифами — в особенности после 1816 года, когда поэт удалился в добровольное изгнание и принял активное участие в движении карбонариев и греческом восстании³.

Однако образ поэта-изгнанника сплавлялся в литературном сознании эпохи с другими ассоциациями, которые провоцировались той же литературной моделью. Важную роль среди них играют античные сюжеты о сошествии поэта или героя в Аид (Орфей, Эней); паломничество Христа в ад перед вознесением на небо; образ пророка или святого, удаляющегося от мира в пустыню и там искушаемого демонами; апокалипсические видения Иоанна на Патмосе; наконец, образ Сатаны (в особенности в преломлении поэмы Мильтона), изгоняемого, но одновременно и отвергающего рай и посылающего вызов небу посреди неистовства inferно. Возможность диаметрально противоположных ценностных интерпретаций, возникающая в данной парадигме (удаление от мира как сакральная миссия и как низвержение в ад) отвечает двойственному, сакрально-демоническому характеру романтической модели личности. Эта двойственность придает всей описываемой системе и связанным с нею образным ходам напряженность апокалипсических пророчеств о Втором пришествии и о предваряющем его явлении Антихриста, скрытого под личиной Мессии. Творческое самосознание романтической личности балансирует между ролью мессии, совершающего подвиг во имя спасения мира, и сатаны, низвергнутого и готовящего новое восстание из глубин ада; пророка, которому в его уединении открылся апокалипсический смысл совершающихся событий, и искусителя, стремящегося увлечь мир за собой в бездну. Плюрализм модели, множественность

составляющих ее компонентов создают широкие возможности для разнообразных реаранжировок и контаминаций всех этих компонентов. Личность и судьба Наполеона, и в частности, остро переживавшиеся современниками «преображения» его из символа свободы — в императора и покорителя народов, а затем из низвергнутого «тирана» — в изгнанника-мученика, также способствовали актуализации данного комплекса художественных идей в культурном сознании второй половины 1810-х годов.

В творчестве Пушкина 1817—1819 годов можно наблюдать, как ведутся поиски этой новой, более сложной роли. Решающим фактором в этом развитии явилась для Пушкина ссылка на юг в мае 1820 года. Это событие не только само по себе получило у Пушкина многообразное символическое осмысление — оно также помогло ретроспективно осмыслить и оформить многие элементы предшествующего жизненного и творческого опыта. Ссылка явилась тем синтезирующим моментом, который способствовал кристаллизации многих важных категорий пушкинской поэтической мифологии.

Началу ссылки предшествовали обстоятельства, способствовавшие символизации этого поворотного момента в жизни Пушкина. За два месяца до ссылки, в марте 1820 года, Пушкин закончил поэму «Руслан и Людмила». Поэма писалась долго (по крайней мере начиная с 1818 года), с перерывами, вызываемыми бурной жизнью, которой Пушкин предавался после лицейского «затворничества». Продвижению работы способствовали болезни («горячки» и венерические заболевания), преследовавшие Пушкина в 1818—1819 годах: болезнь возвращала его к ситуации «затворничества», которая всегда служила для Пушкина сильнейшим стимулом к творческой работе. Эта парадоксальная ситуация была зафиксирована в шутках-мифологемах, распространявшихся в арзамасском кругу. Так, А. Тургенев писал Вяземскому (18 декабря 1818): «Сверчок прыгает по бульвару и по блядам <...> При всем беспутном образе жизни его, он кончает четвертую часть поэмы. Если бы еще два или три трипера, так и дело в шляпе. Первая <---> болезнь была и первую кормилицей его поэмы» (*Остафьевский архив*, I, 174). В этой арзамасской атмосфере и сам Пушкин предпринимает первые попытки образного освоения своего трагикомического опыта. В стихотворном наброске 1819 года, записанном среди стихов «Руслана», он развертывает мифологизированную картину одного из своих заболеваний:

За старые грехи наказанный судьбой,
Я стражду восемь дней, с лекарствами в желудке,
С Меркурием в крови, с раскаяньем в рассудке —
Я стражду — Эскулап ручается собой.

Болезнь изображена как страдания грешника в аду. Упоминание Меркурия (намек на лечение ртутью) и Эскулапа вызывает ассоциации с

языческими божествами, служение которым приводит грешника в ад. В том же ключе Пушкин изображает свое выздоровление в другом стихотворении этого же времени (послании В. В. Энгельгардту); выздоровление осмысляется как побег из-под стражи «Эскулапа», образ которого приобретает в стихотворении черты мифологического чудовища:

Я ускользнул от Эскулапа,
Худой, обритый — но живой;
Его мучительная лапа
Не тяготет надо мной.

Мотив болезни (с намеком на венерическое заболевание) как атрибута поэтического творчества восходит к арзамасским эпиграммам на комедию Шаховского «Липецкие воды»; в арзамасской мифологии «Липецкие воды» фигурировали в качестве лучшего средства против поэтического «жара». С характерной для них автоиронией, арзамасцы придавали образу поэтической «болезни» (от которой излечивают «воды» бездарной графомании) черты, напоминавшие о венерическом заболевании:

— Каков ты? — *Пламя потаенно*
Жжет кровь мою на зло врачам.
Чтоб просвежиться совершенно,
Отправься к Липецким водам.

(Вяземский, «Липецкие воды», 1815)

Картина болезни, нарисованная Пушкиным в стихотворениях 1819 года, продвигает дальше, по сравнению с ее арзамасским прототипом, разработку мифологической картины «заболевания» поэта. Болезнь осмысляется как низвержение грешника в ад. Среди inferнальных атрибутов, обставляющих болезнь и ее лечение, важное место занимает мотив служения античному (языческому) божеству, а также адская «печать», отмечающая грешника, — его «обритость».

Сохранилось несколько свидетельств того, как Пушкин использовал свою «обритость» и необходимость носить парик в качестве комической социальной маски: внезапно снимал парик, как шляпу, сдвигал его на лоб и т.д. А. М. Каратыгина-Колосова вспоминает, как однажды в театре Пушкин уселся в их ложе на пол, сдвинул парик, обнажив часть обритой головы, и провел таким образом весь вечер, потешая окружающих⁴. В этом подростковом комиковании проглядывают черты, существенные для образного поэтического мира Пушкина. Парик давал пародийную возможность выступить в роли идеальных предшественников — Буало, Державина, отношения с которыми были настолько важны для Пушкина, что (согласно парадоксальной логике его творчества) постоянно облекались в шуточную форму. Яв-

ление Пушкина в парике — этом знаке эпохи классицизма — служило как бы комической реализацией пророчества о явлении «нового Буало», произнесенного в «пасхальных» арзамасских стихах Пушкина 1817 года. Комические манипуляции с париком напоминали также о гротескном образе Державина, нарисованном в арзамасские годы («Тень Фонвизина», 1815): Державин, «покашляв, почесав парик», читает нелепые стихи — переложение Апокалипсиса. (Прямая связь данного мотива с фигурой Буало выступила въяве много позднее, в стихотворении 1832 года, в котором Пушкин отдал полушутливую дань уважения литературному «пророку» эпохи париков; в этом стихотворении «растрепанный парик» Буало играет заметную роль).

Парик, не способный прикрыть обритую голову, является не чем иным, как вариантом мотива плещи/венца/лавров; в данном случае, парик оказывается гротескной субституцией поэтических лавров. Комическая неадекватность парика в качестве «шляпы» делает его разновидностью «дурацкого колпака»; это первый, ранний след образа юродивого и его «дурацкого колпака», который спустя пять лет появится в «Борисе Годунове». Поведение Пушкина в описанной выше сцене в театре является как бы актом примеривания им этой роли к самому себе. Впоследствии, когда Пушкин уже работал над своей исторической трагедией, он вернулся к этой личностной проекции образа. В письме к Вяземскому 7 ноября 1825 он не только «позирует» в роли своего юродивого, но делает это специфически путем указания на «колпак» как на непрменный атрибут этого образа: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да *никак не мог упрянуть всех моих ушей под колпак юродивого*. Торчат!» Таким образом, уже в период 1818—1819 гг., в процессе работы над «Русланом и Людмилой», Пушкин начинает создавать — как в творчестве, так и в знаковом личном поведении, — новую модель мессианистической роли поэта. В этой модели тесно переплелись, проецируясь друг на друга, противоречивые роли: грешник, терзаемый в аду («грехи — стихи»; одна из излюбленных пушкинских рифм); мифологический герой-демиург, оказавшийся способным возвратиться в мир живых, «ускользнув» от адской стражи; комическая инкарнация классика — законодателя «ветхозаветных» литературных времен: Державина, Буало; развратный демонический идол, тщетно стремящийся прикрыть адскую печать, которой отмечена его внешность; и наконец, юродивый-пророк.

Таковы были «лейтмотивные» предпосылки событий, которые развернулись весной 1820 года вокруг окончания Пушкиным его первой поэмы. Мы уже видели, что и сам Пушкин, и его друзья по «Арзамасу» образно осмысляли это событие как исполнение арзамасской «благой вести» о явлении литературного мессии. Об этом говорила шутивная надпись на портрете Жуковского, отмечающая дату окончания «Руслана»: «Победителю ученику от побежденного учителя в

тот высокаторжественный день, в который он окончил свою поэму Руслан и Людмила. 1820 марта 26 Великая Пятница»⁵. «Высокаторжественный день», конечно, намекает на затянувшееся ожидание этого события и на бурные обстоятельства, задерживавшие продвижение поэмы, продолжая шутки по этому поводу, ходившие в арзамасском кругу. Но вместе с тем, эти слова, в сочетании с датой, как бы окончательно санкционировали роль Пушкина в арзамасском «Завете». Они заключали в себе, в той же шуточной форме, «арзамасское» пророчество о наступлении Страстной Пятницы, отмечающей путь литературного мессии.

Эхо этого полшутливого мессианистического образа сохранялось в сознании Пушкина и много лет спустя. Так, в 1823 году, обсуждая в письме к Гнедичу возможность второго издания «Руслана и Людмилы», — он именуется это ожидаемое в будущем событие «вторым пришествием»: «Уверены ли вы, что цензура, поневоле пропустившая в 1-й раз «Руслана», нынче не опомнится и не загородит пути второму его пришествию?» (Письмо к Н. И. Гнедичу 13 мая 1823). Образ «второго пришествия» поэмы логически продолжает образ ее первого «явления». Поэма Пушкина вышла в свет летом 1820 года, в отсутствие автора, который находился в ссылке. На фоне литературной мифологии «Великой Пятницы», окружившей окончание «Руслана», появление его в свет при данных обстоятельствах осмыслялось как факт «воскресения» литературного мессии. В этом контексте латинская коннотация слова «цензура» в письме Пушкина вызывает ассоциацию с образом римской стражи, которая была не в силах предотвратить воскресение мессии. Говоря о втором издании поэмы как о «втором пришествии», Пушкин рассчитывает на понимание со стороны Гнедича предыстории данного образа.

Для Жуковского в тот момент, когда он делал свою надпись, арзамасская система ценностей все еще сохраняла свою силу. Образ литературного мессианизма выступал у него в однозначно позитивной проекции; иронический намек на то, как долго пришлось дожидаться «высокаторжественного дня», лишь придает образу оттенок типично арзамасской автоиронии, не меняя его высоко позитивного смысла. Но для Пушкина мифологизация его мессианистической роли симультанно осуществляется в различных, контрастных образных проекциях, с характерным для романтического сознания слиянием мессианизма и демонизма: это и Страсти Христа, и страдания грешника в аду; исполнение Завета — и приход в мир демонического «посланника». Поведение Пушкина в последние недели, непосредственно предшествовавшие ссылке, явилось своего рода кульминацией, закрепившей эту двойственность образа.

В апреле 1820, в атмосфере уже сгущавшейся над ним опасности, Пушкин совершает поступок, который как будто нарочно провоцировал приближение катастрофы. Он появляется в театре с портретом

Лувеля, на котором была сделана надпись: «Урок царям»⁶. (Пьер Лувель, совершивший политическое убийство герцога Беррийского, был казнен в начале 1820 г.). При всей своей безумной эксцентричности, этот поступок имел свою образную логику. Сочетание портрета и темы учителя («урока») отсылало к эпизоду с портретом Жуковского, который произошел всего за несколько дней до этого события. Портрет Лувеля был взят Пушкиным из апрельской книжки «Вестника Европы», где он был помещен с надписью: «Черты злодея Лувеля» — вполне в духе риторики времени наполеоновских войн. Именно этот inferнальный образ Лувеля должен был являть собой «урок», то есть выступал в качестве своего рода демонического двойника-антипода по отношению к портрету Жуковского как «учителя»-предтечи. И надпись на портрете Жуковского, и этот своеобразный ответ Пушкина были сделаны в атмосфере тревожных предчувствий, сгушавшихся над Пушкиным в эти дни; оба этих акта как бы предваряли надвигавшиеся события, заранее оформляя их образную интерпретацию.

Таков был образный фон, на который наложилось следствие по делу о гражданских стихах Пушкина и последовавшая высылка его на юг⁷. Ссылка за стихи, утверждавшие «вольность», во всех смыслах этого слова, могла быть симультанно осмыслена и как страдания и смерть мессии (наступление «Великой Пятницы»), и как низвержение грешника (или «падшего ангела») в ад.

К этим полярным проекциям поэтического творчества, развивавшимся исподволь на всем протяжении Петербургского периода, добавился сам факт изгнания, вызывавший очевидные ассоциации с образом Данте и его паломничеством в ад. Неудивительно, что образ Данте оказался для Пушкина, в начальный период его ссылки, важным катализатором, обусловившим мощное развитие поэтических мотивов, которые были найдены в предшествующий период⁸.

2. Паломничество в ад

По дороге к месту своего назначения в Бессарабию Пушкин заболел — с ним случилась очередная «горячка». Болезнь дала ему возможность получить отпуск для лечения и совершить путешествие по Северному Кавказу и Крыму с семьей Раевских летом 1820 года. Обстоятельства этого путешествия, будучи осмыслены как первые впечатления ссылки, сыграли важную роль в оформлении поэтических мотивов паломничества в ад.

В первые недели путешествия Пушкин написал эпилог «Руслана и Людмилы», окончательно завершив свою поэму. Эпилог обращен к друзьям, ходатайство которых определило весьма легкие условия Южной ссылки и спасло Пушкина от возможной несравненно худшей участи:

Я погибал... Святой хранитель
Первоначальных, бурных дней,
О дружба, нежный утешитель
Болезненной души моей!
Ты умолила непогоду;
Ты сердцу возвратила мир;
Ты сохранила мне свободу,
Кипящей младости кумир!

Под беловым текстом Эпилога Пушкин поставил дату: «26 июня 1820», — которая вновь соотносилась с многозначительным для него числом «26». На том же листе Пушкин записал популярную цитату из Данте — слова Франчески да Римини из V песни «Ада»: «//Ed ella a me: Nessun maggior dolore // che ricordarsi del tempo felice // nella miseria»⁹. Смысл цитаты явным образом относился к его положению изгнанника и к воспоминанию о друзьях. Однако у этого, на поверхности вполне очевидного поэтического жеста был также скрытый подтекст «для немногих», еще теснее связывавший Эпилог и сопутствовавшее ему настроение Пушкина с арзамасским дружеским кругом. Эту же реминисценцию из Данте использовали однажды Жуковский и А. Тургенев в своей дружеской переписке. Тургенев в одном из писем к Жуковскому (1814) перифразировал Данте: «Nei giorni tuoi, felici, // Ricordati di mei». Жуковский ответил поэтическим посланием (опубликовано в 1816), в котором восстанавливается смысл дантовского прототекста:

В *день счастья* помнить о тебе —
Но что такое, друг, желанье?
На что нам поверять судьбе
Священное воспоминанье? <...>
Во *дни печали* ты со мной;
И, ободряемый тобой,
Еще я жизнь не презираю. <...>

(Жуковский отмечает курсивом свои переводы дантовского «nella miseria» и той перифразы, которую получило это выражение у Тургенева).

Таким образом, цитата из Данте закономерно появляется на полях Эпилога к «Руслану»: она отсылает к тому кругу и тем взаимоотношениям, в рамках которых получала символическое осмысление работа Пушкина над поэмой. Этот эпизод способствовал актуализации дантовской темы в сознании Пушкина и, тем самым, сыграл свою роль в образном оформлении первых южных впечатлений. Открывшийся ему пейзаж Северного Кавказа Пушкин осмысляет в категориях дантовского мира: как inferнальный пейзаж, предстающий поэту в его паломничестве. Эта картина получила развернутое воплощение в стихотворении, созданном в июле — августе 1820 года:

Я видел Азии *бесплодные пределы*,
Кавказа дальний край, *долины обгорелы*. <...>
Ужасный край чудес!.. там жаркие ручьи
Кипят в утесах раскаленных,
Благословенные струи!
Надежда верная болезнью изнуренных.
Мой взор встречал *близ дивных берегов*
Увявших юношей, *отступников пиров*,
На муки тайные Кипридой осужденных,
И юных ратников на ранних костылях,
И хилых стариков в печальных седицах.

Хотя в этом стихотворении нет конкретных реминисценций из «Божественной комедии», нарисованная в нем картина явно перекликается с обобщенным образом дантовского Инферно: бесплодные выжженные долины, экзотический колорит, горячие потоки и раскаленные утесы и теснящаяся среди них толпа страждущих. Отметим в этой толпе юношей, «осужденных на муки» Кипридой¹⁰. Этот образ соотносится с поэтическим «автопортретом» в наброске 1819 года: образом грешника, мучимого языческим божеством — олицетворением венерической болезни.

Стихотворение «Я видел Азии бесплодные пределы» имело прямой арзамасский источник: послание Жуковского к Воейкову (1814), написанное по поводу путешествия последнего на Кавказ. Это послание открывалось стихом, на который Пушкин как бы непосредственно отзывается начальной строкой своего стихотворения:

Ты видел Азии пределы,
Ты зрел ордынцев лютый край
И лишь обломки *обгорелы*
Там, где стоял *Шери-Сарай*.

Жуковский нарисовал выразительную, но вполне конвенциональную поэтическую картину пустыни и древних руин (след этой картины проявился в творчестве Пушкина и позднее: в изображении руин Бахчисарайского дворца). У Пушкина пейзаж приобретает символическую значимость, вбирая в себя черты дантовского ада.

Несколько месяцев спустя, находясь уже в Кишиневе, Пушкин подробно описал свое путешествие в письме к брату. Письмо начинается описанием «горячки», которую Пушкин получил в дороге; соответственно, последующая поездка на Кавказ связывается с лечением на водах: «Приехав в Екатеринослав, я соскучился, поехал кататься по Днепру, выкупался и схватил горячку, *по моему обыкновенью*. <...> 2 месяца жил я на Кавказе; воды мне были очень нужны и чрезвычайно помогли, особенно *серные горячие*. Впрочем, *купался в теплых кислосерных, в железных и в кислых холодных*. Все эти целебные ключи

находятся не в дальнем расстоянии друг от друга» (Письмо к Л. С. Пушкину 24 сентября 1820). В этом, казалось бы, чисто бытовом «родственном» письме имеются тонкие нити, связывающие ситуацию болезни и лечения с актуальными для Пушкина мотивами. «Горячка» отсылает к опыту петербургских лет, когда создавался «Руслан». На фоне этой ассоциации, описание «волшебных» целительных вод, контрастных по своему действию («горячих» и «холодных») напоминает о сказочной живой и мертвой воде, способной воскресить из мертвых, — мотив, фигурирующий в последней песни «Руслана». Мы уже видели, что символическое осмысление Пушкиным своей личной судьбы теснейшим образом связалось для него в эти месяцы с судьбой его поэмы. Описание того, как поэт, подобно своему герою, исцелился под действием волшебных вод, добавляет к этому еще одну деталь. В силу этой ассоциации, бытовой рассказ о «лечении» приобретает образные черты *воскресения из мертвых*; эта деталь обретает выразительный смысл на фоне образа Южной ссылки как сошествия Христа в ад и как дантовского паломничества в потусторонний мир.

О том, что пушкинский «миф» о поездке на Кавказ не прошел незамеченным для его читателей (по крайней мере, для «посвященных»), свидетельствует любопытный поэтический документ, появившийся несколькими годами позднее после описанных событий. Его автором был С. Д. Нечаев — второстепенный поэт, маргинально близкий к кругу младших представителей новой школы. В 1823 году Нечаев получил увольнение от службы по болезни и отправился для лечения водами на Кавказ. Свои впечатления он поэтически живописал следующим образом:

С толпой гостей многострадальной
Твои друзья московичи
Сменяли нектар свой бокальный
На кислосерные ключи:
Один, как труженик, потеет,
Другому зябнуть суждено,
А третий поглядеть не смеет
На запрещенное вино.

(«К Г. А. Р<имскому>-К<орсакову>
(Послано с Кавказских вод)»)¹¹

Образ «серных» ключей и толпы страждущих перекликается с картинами ада в пушкинской стилизованной версии того же пейзажа; к пушкинскому стихотворению, по-видимому, восходит и образ «отступников пиров», вынужденных сменить вино на воду волшебных ключей. Имеется в стихотворении Нечаева и намек на контрастное действие горячих и холодных вод. К этому мотиву Нечаев вернулся еще раз два года спустя, в обширном стихотворении «Воспомина-

ния», посвященном его прошлым кавказским впечатлениям. Вновь описав действие «пламенных струй», он сопроводил этот образ примечанием: «Пользование Кавказскими водами обыкновенно разделяется на две части: сначала употребляют *теплые серные* ванны, которые более или менее приводят в расслабление усиленную испариною; потом подкрепляют себя *холодными, кислыми водами*, известными под названием Нарзанны или *Богатырского ключа*. Согласно в цели, но противное в действиях влияние их невольно напоминает древнее сказание о чудесах *мертвой и живой воды*»¹². Примечание Нечаева выполняет такую же функцию по отношению к мифопоэтическому образу вод, какую имело описание лечения в письме Пушкина к брату по отношению к его поэтической картине (письма Пушкина к брату делались общим достоянием весьма широкого и разнообразного круга читателей). Упоминание «Богатырского ключа» и мертвой и живой воды (последнее выделено у Нечаева курсивом в качестве цитаты) служит прозрачной отсылкой к образам пушкинской поэмы-сказки. Этот пример наглядно показывает, как распространилась пушкинская поэтическая мифология, становясь фактом поэтического языка 1820-х годов.

□

Спустя много лет, уже после второго своего путешествия на Кавказ в 1829 году, Пушкин вновь возвратился к мифологизированной картине Кавказских вод в «Отрывках из путешествия Онегина» (1829—1830):

Машук, податель струй целебных;
Вокруг *ручьев его волшебных*
Больных *теснится бледный рой*;
Кто жертва чести боевой,
Кто почечуя, кто *Киприды*. <...>

Питая горьки размышленья
Среди печальной их семьи,
Онегин *взором сожаленья*
Глядит на дымные струи.

Пушкин сохранил почти все элементы стихотворения, написанного им десятью годами ранее, которые соотносились с атрибутами inferнального пейзажа. К этому комплексу добавился еще один мотив, типичный для повествования дантовского «Ада»: присутствие стороннего, удивляющегося и сострадающего наблюдателя. (Эту же деталь Пушкин сохранил впоследствии в своих пародийных «Подражаниях Данту»: «Я издали глядел — смущением томим»).

Следующим по времени источником впечатлений, на базе которых строился мифологизированный образ Южной ссылки, послужил для Пушкина горный пейзаж Крыма, где он провел с семьей Раевских вторую половину лета и часть осени 1820 года. В стихотворении

«Таврида», написанном в 1822 году по воспоминаниям о впечатлениях этого времени, изображен стилизованный пейзаж Крыма — горы и пропасти, вызывающие обморок «путника»:

Так путник, с вышины внимая
Ручьев альпийских вечный шум
И взоры в бездну погружая,
Невольным ужасом томим,
Дрожит, колеблется: пред ним
Предметы движутся, темнеют,
В нем чувства хладные немеют,
Кругом оплота ищет он,
Все мчится, меркнет, исчезает...
*И хладный обморока сон
На край горы его бросает...*¹³

Картина мелькания-кружения и «хладного» (подобного смерти) обморока, повидимому, соотносится с рассказом Франчески да Римини и заключительными словами V песни «Ада»: «E caddi como согро morto cadde». Эта популярная цитата из Данте использовалась Пушкиным неоднократно впоследствии. Как показал Ю. М. Лотман, она послужила подтекстом к стихам из «Полтавы» (1828): «И дева падает на ложе, // Как хладный падает мертвец»¹⁴. Еще позднее Пушкин прямо процитировал эту фразу — в шутовском контексте — в повести «Гробовщик» (1830).

Таким образом, горный пейзаж Крыма, как и степи Северного Кавказа, осмыслялся Пушкиным в рамках его мифопоэтического сюжета о паломничестве поэта в ад.

По-видимому, впечатления от пейзажа Тавриды отразились еще в одном поэтическом наброске, относящемся к 1821 году и имеющем явный дантовский подтекст:

Вдали тех пропастей глубоких,
Где в муках вечных и жестоких
.....
Где слез во мраке льются реки,
Откуда *изгнаны навеки*
Надежда, мир, любовь и сон,
Где море адское клокочет,
Где, грешника внимая стон,
Ужасный сатана хохочет.

В этом примере вновь выступает образ «клокочущего моря» (ср. «кипящие ручьи») в качестве атрибута inferнального пейзажа. Отмеченные нами слова перифразируют знаменитую надпись у входа в ад: «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate». Впоследствии Пушкин прямо процитировал эту фразу — и опять-таки, в шутовском контексте — в

III главе «Евгения Онегина». (Отметим, что все реминисценции из Данте, к которым Пушкин прибегает с «серьезной целью», корреспондируют с использованием им этих же реминисценций в шуточном и пародийном контексте).

Последний стихотворный фрагмент, несмотря на свою незавершенность, играет немаловажную роль в дальнейшем развитии пушкинского языка: он предвещает поэтический образ сосланных декабристов, заключенных «в мрачных пропастях земли», из стихотворений 1826—1827 годов.

Как видим, ассоциация Южной ссылки с паломничеством в ад реализовалась в поэзии Пушкина не только под влиянием непосредственных впечатлений, полученных летом 1820 года, но и позднее, когда поэт жил уже в Бессарабии. Объясняется это тем, что ассоциация с пейзажем инферно была для Пушкина не преходящим, чисто импрессионистическим образом, а закономерным мотивом, игравшим важную роль в оформлении опыта ссылки в его мифопоэтической проекции. Как будет показано в следующих секциях этой главы, эта работа интенсивно развивалась и в последующие годы, причем в состав мифопоэтической модели инкорпорировался все новый материал, полученный в годы пребывания в Кишиневе и Одессе. Сейчас же добавим, что и после того, как он покинул юг, Пушкин стремился закрепить ретроспективный образ Южной ссылки как времени, проведенного в паломничестве в Инферно (или Аид). Чрезвычайно характерно в этом отношении стихотворение «Прозерпина», написанное сразу после отъезда с юга — через две недели после прибытия в Михайловское. Стихотворение содержит довольно прозрачную стилизацию личных событий, поглощавших Пушкина в последние месяцы его пребывания на юге, — отношений его с Е. К. Воронцовой, женой наместника Новороссийского края¹⁵. Его темой служит путешествие юноши в Аид, куда его увлекает супруга повелителя подземного царства, и возвращение в мир живых. Под стихотворением стоит дата: 26 августа 1824. В 1820 году 26-е число отмечало канун ссылки («Страстную Пятницу») и идеальную дату ее начала — эпилог «Руслана», отмеченный воспоминанием «во дни печали» о прошлой жизни; теперь это число отмечает дату возвращения из подземного мира.

Следует заметить, что ссылка в Михайловское получила в последующем творчестве Пушкина целый ряд мифологических осмыслений — таких как бегство Магомета из Мекки, удаление Иоанна на Патмос; но отсылки к дантову аду в связи с этим новым этапом биографии поэта отсутствуют. Очевидно, не только самый факт изгнания, но и впечатления от южного экзотического пейзажа, и целый ряд других обстоятельств (которые будут рассмотрены ниже) послужили тем необходимым материалом, который вызвал замечательное по своей устойчивости и далеко идущим творческим последствиям осмысление Южной ссылки как сошествия в ад.

Неотъемлемой частью картин ада являются сцены оргий — «инфернального шабаша», свидетелем которого оказывается поэт в своем паломничестве. Период 1821—1823 годов характеризуется в творчестве Пушкина необыкновенным изобилием произведений, наполненных двусмысленными шутками, гротескно-непристойными картинами, богохульством. Очень часто эти произведения слишком прямолинейно связываются с личностью самого их автора, его личной моралью и религиозностью; такой подход вызывает у комментаторов тон сожаления по поводу юношеских «заблуждений» поэта, либо, напротив, торжества по поводу его «антирелигиозных настроений»¹⁶. Между тем, при оценке того места, которое фривольные и богохульные стихи занимали в творческом развитии Пушкина, необходимо иметь в виду их мифопоэтическую проекцию, определяемую тем, что данные произведения являются органической составной частью мифа о Южной ссылке как сошествии в ад. В рамках этой поэтической идеи, картины оргий и богохульств функционируют в качестве сцен отверженного мира, которые разворачиваются перед глазами поэта.

Большую роль в оформлении этой художественной модели сыграл мифологизированный образ Кишинева — города, в который попадает поэт-мессия-грешник и в котором назревают эсхатологические события. Актуализации эсхатологической символики в кишиневском контексте способствовал целый ряд реальных обстоятельств: греко-еврейская этническая среда, вызывавшая «раннехристианские» аллюзии¹⁷; свободные нравы космополитического южного города, провоцировавшие сравнение с «Вавилоном» и «Содомом»¹⁸; начавшееся весной 1821 года совсем близко от Бессарабии греческое восстание — событие, насыщенное античными и раннехристианскими ассоциациями; деятельность масонской ложи «Овидий», в которую Пушкин вступил в Кишиневе и которая сочетала масонскую обрядность с политическим радикализмом¹⁹. К этому следует добавить и такую деталь, как набожность начальника Пушкина, генерала Инзова, требовавшего от подчиненных пунктуального соблюдения постов и церковных обрядов, — что в сочетании с секулярной стороной пребывания Пушкина в кишиневском «Содоме» создавало парадоксальную, почти каламбурную ситуацию.

Важной частью этого общего фона стала дружба Пушкина с майором В. Ф. Раевским, интенсивное общение с которым продолжалось вплоть до драматического ареста последнего в феврале 1822 года. Мы уже упоминали о том, что Раевский еще в 1816—1817 годах, во время своей службы в Каменец-Подольске на Украине, создал серию шуточных стихов, в которых живописал пестрое общество и вольные нравы южного «гарнизонного» города; неизбежной частью этой картины было и сравнение ее с «Гомор-Содомом»:

Видел злых невежд собрание,
По уму — весь желтый дом,
По делам — Гомор-Содом
И навозных куч сиянье!

(«Послание другу»)

Как обычно, Пушкин берет общеизвестный и общепонятный образ, имеющий хождение среди его современников, и перерабатывает его в разветвленную систему смыслов, связанную многими нитями с его индивидуальным творческим миром. Образ «Содома» — эта расхожая метафора вольных нравов — обрастает у него конкретизированными деталями. Так, описывая непристойную в своей откровенности сцену в кишиневской гостинной, он сравнивает ее участников со «скотами» (еще одна расхожая метафора); это дает возможность представить ситуацию провинциального флирта как акт «скотоложества»;

Вот еврейка с Тадарашкой.
Пламя пышет в подлеце,
Лану держит под рубашкой,
Рыло на ее лице.
Весь от ужаса хладею:
Ах, еврейка, Бог убьет!
Если верить Моисею,
Скотоложница умрет!

(«Раззевавшись от обедни», 1821)

(«Тадарашка» — Теодор Крупенский, брат кишиневского вице-губернатора и «герой» нескольких стихов Пушкина в том же духе).

Еще одной конкретной деталью, стимулировавшей развитие образа Кишинева-Содома, явилось пребывание в нем арзамасца Ф. Ф. Вигеля, служившего в 1822—1823 гг. в Бессарабии. Шутливое обыгрывание «греха» Вигеля было своего рода традицией в дружеском кругу (включая самого Вигеля) еще с арзамасских времен. В начале октября 1823 года Вигель писал Пушкину (который к тому времени переехал в Одессу) в духе этой традиции, приглашая навестить его в Кишиневе: «Скажите, мой милый безбожник, как вы могли несколько лет выжить в Кишиневе? Хотя за ваше неверие и должны вы были от Бога быть наказаны, но не так много. Что касается до меня, я скажу тоже: хотя мои грехи или лучше сказать мой грех велик, но не столько, чтобы судьба определила мне местопребыванием помойную эту яму»²⁰. (Как раз в октябре Пушкин заканчивал «Бахчисарайский фонтан»: рукопись поэмы была послана Вяземскому с письмом 4 ноября. Трагическая судьба Заремы выражена в лаконичном, афористически отточенном двустии: «Какая б ни была вина, // Ужасно было нака-

занье!» Как кажется, в этих патетически звучащих стихах присутствует отголосок фривольной шутки Вигеля — шутки, на которую Пушкин непосредственно откликнулся, как увидим ниже, в том же игриво-двусмысленном ключе).

Введенный в письме Вигеля арзамасский мотив Пушкин немедленно подхватил в письме Вяземскому (14 октября 1823): «Вигель здесь был и поехал в Содом-Кишинев, где, думаю, будет вице-губернатором». Мотив кишиневского «вице-губернаторства» Вигеля связывает его «содомский» образ с аналогичным изображением «Тадарашки»-Крупенского — брата кишиневского вице-губернатора. Много лет спустя, Пушкин написал ядовитейшую эпиграмму на М. А. Дондукова-Корсакова, *вице-президента* Академии Наук: «В Академии Наук заседает князь Дундук», 1836; смысл эпиграммы заключался в намеке на то, что «Дундук» получил свое вице-президентское место благодаря специфическим своим отношениям с Уваровым — президентом Академии²¹. Таково было отдаленное эхо мотива «вице-губернаторства» как знака содомского греха.

Предложенный Вигелем в его письме-приглашении образный материал Пушкин в полной мере реализовал в своем стихотворном ответе. В этом послании он развернул целую поэтическую картину, рисующую образ Кишинева-Содома в пародийно-торжественном «библейском» стиле:

Проклятый город Кишинев!
Его бранить язык устанет.
Когда-нибудь на грешный кров
Твоих запачканных домов
Небесный гром конечно грянет,
И — не найду твоих следов!
Падут, погибнут, пламенея,
И пестрый дом Варфоломея,
И лавки грязные жидов²².

Эффект конкретизации образа (в метафорический образ города, заслуживающего содомской казни, вписан конкретный адресат послания) был так силен, что Пушкин счел необходимым оговориться в сопровождавшем стихи письме: «Это стихи, следственно шутка — не сердитесь и усмехнитесь, любезный Филипп Филиппович».

Образ Кишинева как Содома органически вписывался в художественную модель миссии-паломничества поэта. Пушкин переносит Кишинев-Содом из «библейских времен» в «апокалипсические времена». Это Содом накануне апокалипсических казней, место, в котором ожидается (а быть может, уже совершилось) пришествие миссии и предшествующее этому событию явление дьявола. Образ Содома как бы сливается с образом Иерусалима времен Римской империи. Пушкин использует этот синтезирующий образ в шутливых стихах, обра-

шенных к генералу П. С. Пушкину по поводу основания последним масонской ложи «Овидий» в Кишиневе (1821):

Хвалю тебя, о верный брат!
О каменщик почтенный!
О Кишинев, о темный град!
Ликуй, им просвещенный!

Интонация стихов имитирует «апостольское послание». Масонский символ каменщика контаминируется с мотивом камня, в его связи с апостолом Петром, отсылая к образу «апостольного града» — Рима и Иерусалима.

Осмыслению Кишинева как арены апокалипсических знамений и пророчеств первого века христианства способствует его космополитическая атмосфера — смешение еврейского, греческого населения и «римлян» (молдаван), напоминающее о временах Римской империи:

Раззевавшись от обедни,
К К<атакази> еду в дом.
Что за греческие бредни,
Что за греческий содом!

(«Раззевавшись от обедни», 1821)

(Далее в этом же стихотворении появляется фигура «римлянина» — Теодора Крупенского, «Тадарашки»).

В этом контексте «содомские оргии» естественным образом сочетаются с картинами языческого идолопоклонения. В том же стихотворении Пушкин рисует прием у «Катакази» в виде непристойного ритуала, происходящего в некоем подобии языческого капища:

Подогнув под <жопу> ноги,
За вареньем, средь прохлад,
Как египетские боги,
Дамы преют и молчат.

То обстоятельство, что автор является на этот прием «раззевавшись от обедни», придает всей картине характер «анти-мессы». В этот же образ вписывается и признание одной из дам — «хромоногой» — в любви к «Маврогению» (буквально — «чернорожденному»):

«Признаюсь пред всей Европой —
Хромоногая кричит:
М<аврогений> <толстожопый>
Душу, сердце мне томит».

Содом живет ожиданием прихода апокалипсического «зверя». Пуш-

кин обыгрывает эту деталь, вписывая ее в картины «содомского греха». В уже приведенной выше сцене «еврейки с Тадарашкой» последний одновременно выступает в качестве «скота» и inferнального «зверя»; на последнюю сторону образа каламбурно указывает выражение «пламя пышет в подлеце». (Эта сцена соотносится с образом дьявола, соблазняющего Марию, в «Гавриилиаде»). Образ содомских оргий контаминируется с картиной адских оргий. На этот inferнальный аспект своих «содомских» картин Пушкин прямо указывает в стихотворном фрагменте, который, предположительно, являлся наброском посвящения к «Гавриилиаде»:

<...> И бешеной любви проказы
В архивах ада отыскал.

Еще одной деталью, дополняющей образ Содома-инферно, являются мужья-рогоносцы кишиневских дам, экзотическая внешность которых комическим образом несет inferнальные ассоциации:

<...> И их мужей рогатых
Обритых и брдатых.
(«Мой друг, уже три дня», 1822)

Важной составной частью образа Содома и апокалипсических времен является фигура inferнальной «блудницы». Как обычно, Пушкин не довольствуется для этой цели обобщенным портретом кишиневских дам, но стремится к конкретизации и разработке образа. Центральным персонажем, выступающим в этой роли, становится для него в эти годы Аглая Давыдова — жена А. Л. Давыдова, одного из братьев-совладельцев имения Каменка, в котором Пушкин гостил неоднократно в годы своей жизни в Бессарабии. Давыдовой непосредственно посвящены три эпиграммы самого двусмысленного содержания: «Оставля честь судьбе на произвол» (1821), «A son amant Egle sans resistance» и «Иной имел мою Аглаю» (1822); кроме того, она же, очевидно, послужила прототипом героини стихотворения «Кокетке» (1821).

Реальные черты поведения и репутации А. Давыдовой, а также, по-видимому, отношения ее с Пушкиным, сами по себе служили благодарным материалом для эпиграмм. Однако выбор Пушкиным прототипа для роли апокалипсической «жены» имел под собой и чисто литературную предысторию.

За четверть века до описываемых событий имя «Аглая» стало заглавием альманаха, издававшегося Карамзиным (1794—1795). Литературно-стилизованное женское имя, традиционное для сентиментальной пасторали, символизировало тип идеальной «читательницы». В этом контексте реальная носительница этого имени (Аглая Давыдова была

французской, принявшей православие в замужестве) не могла не привлечь к себе внимания в качестве потенциального адресата салонных литературных приношений. Именно в этом «ранне-карамзинском» ключе было выдержано стихотворение «Подражание Горацию», которое посвятил совсем юной тогда Аглае кузен ее мужа — Денис Давыдов, в 1808 году:

Но, Аглая, как идет к тебе
Быть лукавой и обманчивой!
Ты изменишь — и прекраснее!
И уста твои румяные
Еще более румянятся
Новой клятвой, новой выдумкой!²³

Вольное поведение героини претворено здесь в изящную, салонностилизованную фривольность «в античном духе», типичную для эпохи рококо.

С тех пор, однако, прошло почти 15 лет. Юная анакреонтически-легкомысленная красавица превратилась в стареющую «кокетку» со скандальной репутацией. И сам литературный культ «прекрасных читательниц» обветшал и вызывал все более откровенные и двусмысленные насмешки даже у бывших его адептов, уже прошедших школу арзамасской иронии. Само имя «Аглая» переключилось в иную сферу литературных ассоциаций: оно послужило заглавием слащаво-сентиментального «дамского журнала», издававшегося в 1808—1812 гг. князем Шаликовым — этой олицетворенной пародией на карамзинистов, «Вздохаловым» арзамасских эпиграмм. (В сатирической поэме Шаховского «Расхищенные шубы», направленной против карамзинистов, носительница этого имени выступала в качестве пародийного воплощения сентиментальной «томности»). Даже французская аура имени (и его реальной носительницы) стала ассоциироваться не столько с изящной фривольностью рококо, сколько с образом «Нового Вавилона» — Парижа. (Пушкин отметил этот аспект апокалипсического образа в послании к Вигелю, назвав Содом — «Парижем Ветхого Завета»).

Пушкин помнил об этой литературной предыстории «Аглаи»; приведя две эпиграммы на А. Давыдову в письме к Вяземскому в марте 1823 (что, согласно арзамасской традиции, было равносильно «публикации» их в определенном кругу), он сопроводил их «ссылкой» на Дениса Давыдова: «Этих двух не показывай никому — ни Денису Давыдову».

Таковы были предпосылки вступления Аглаи Давыдовой в творческий мир Пушкина. Теперь анакреонтическая кокетка из стихотворения Д. Давыдова превращается в апокалипсическую «жену»; ее образ вписывается в картину апокалипсических сцен, свидетелем и участником которых становится поэт в его паломничестве в inferno.

Оставя честь судьбе на произвол,
****, живая жертва фурий,
От лет молодых любила чуждый пол.
И вдруг беда! казнит ее Меркурий,
Раскаяться приходит ей пора,
Она лежит, глаз пухнет понемногу,
Вдруг лопнул он; что ж <--->? — «Слава Богу!
Все к лучшему: вот новая дыра!»²⁴

Как и других обитателей пушкинского инферно, героиню эпиграммы терзает языческое божество — Меркурий (очевидно, как и в относившемся к самому Пушкину стихотворении 1819 года, намек на лечение ртутью). Десять лет спустя Пушкин использовал образ внезапно лопнувшего гнойника в «Подражаниях Данту», еще раз подтвердив ассоциацию этого образа с картинами ада и терзаемых грешников:

Тут звучно лопнул он — я взоры потупил.
Тогда услышал я (о диво!) запах скверный,
Как будто тухлое разбилось яйцо,
Иль карантинный страж курил жаровней серной.

Другой аспект «дантовского» образа грешницы получил развитие в стихотворении «Кокетке». История кокетки и отвергнувшего ее любовника пародирует историю Паоло и Франчески да Римини. К дантовскому прототипу пародийно отсылает описание «нечаянного» начала романа (мотив друзей, ставших любовниками):

С начала были мы друзья,
Но скука, *случай*, муж *ревнивый*...
Безумным притворился я,
И притворились вы стыдливой.
Мы поклялись... потом... увы!
Потом забыли клятву нашу.

Образ «хладнокровной кокетки» послужил в дальнейшем материалом для «Евгения Онегина». Он появляется в III главе романа (1824), в сопровождении иронической цитаты из Данте:

И признаюсь, от них бежал,
И мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада:
Оставь надежду навсегда.
Внушать любовь для них беда,
Пугать людей для них отрада. <...>

Кокетка судит хладнокровно,
Татьяна любит не шутя.

В авторском примечании к этому месту слова Данте приводятся в оригинале, причем буквальное прочтение дантовской фразы придает ей, в данном контексте, двусмысленный характер: «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate. Скромный автор наш перевел только первую половину славного стиха».

На первый взгляд, ассоциация между образом «кокетки» и дантовским адом (и в частности — связь ее образа с историей Франчески да Римини) выглядит, даже в пародийном ее осмыслении, мало обоснованной. Однако следует обратить внимание на один типичный для Пушкина мотив, который послужил, по-видимому, основанием для этой ассоциации: изображение светской жизни (и шире, житейской «суеты» вообще) как кружения в ледяном, мертвящем вихре. Этот образ намечен уже в стихотворении «Кокетке»: «Мне за двадцать; я видел свет, // Кружился долго в нем на воле». В дальнейшем этот образ широко разрабатывается в «Евгении Онегине»:

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный,
Чета мелькает за четой. <...>

я

Не дай остыть душе поэта,
Ожесточиться, очерстветь,
И наконец окаменеть
В мертвящем упоении света.

Этот образ вызывает живую ассоциацию с картиной ледяного вихря, в котором кружатся Паоло и Франческа в V песни «Ада». Данная мотивная связь делает «кокетку» органической частью inferнального пейзажа.

Выше неоднократно подчеркивалось, что поэтический «пейзаж» Южной ссылки имеет не просто inferнальную, но апокалипсическую природу; он является знаком наступающих «последних времен», в которых разлив inferнальной стихии возвещает одновременно и катастрофу, и близящееся торжество сакрального Завета. В этом смысле, все непристойности и богохульства оказываются необходимой частью высокой сакральной миссии. В эпиграмме на Давыдову освобождение грешницы из ада, где ее терзал «Меркурий», сопровождается непристойными намеками. Однако вместе с тем, это событие дает повод «славить Бога»; как обычно у Пушкина, буквальное прочтение бытовой идиомы придает тексту парадоксальный смысл. Такое же двусмысленное смешение сакрализации и непристойности можно наблюдать еще в одном шутовском стихотворении кишиневского периода — «Христос воскрес, моя Ревекка» (1821). Его героиня является, по всей видимости, прототипом «еврейки молодой» в «Гавриилиаде» — а может быть, также «еврейки», нарушающей заповедь Моисея о

скотоложестве, из стихов «Раззевавшись от обедни». Более чем двусмысленное обращение поэта к этой героине оформляется как знак наступления Пасхи и исполнения «закона Бога-Человека». Такая же двойственность, разумеется, присутствует и в «Гавриилиаде».

Во всех этих произведениях кощунственное снижение сакральных образов может быть истолковано и в другом, диаметрально противоположном и высоко позитивном смысле: как возведение окружающего поэта мира, со всеми присутствующими в нем гротескными чертами, в ранг божественного космоса: арену борьбы inferнальных и небесных сил, исполняющих «тайную волю Провидения». Амурная хроника провинциального города обретала черты «библейской похабности» — используя выражение самого Пушкина (письмо к Вяземскому 1—8 декабря 1823).

4. *Вместо послесловия*

Читатель этой книги может задаться вопросом: почему в анализируемом материале такое большое место занимают комические произведения Пушкина — пародии, эпиграммы, стихотворные шутки, нередко смущающие своей двусмысленностью? Наиболее простым ответом на это может служить тот, несомненный сам по себе, факт, что стихия комического занимает исключительно большое место в творчестве Пушкина в период между окончанием Лицея и концом Южной ссылки. Но увлеченность стихией ничем не стесняемой комической словесной игры имеет и более глубокий внутренний смысл; она отразила в себе некоторые характерные черты творческого развития и созревания Пушкина.

В ранние лицейские годы (1814—1816) Пушкин находился в стадии ученичества. Он пробовал свои силы в самых разнообразных жанрах, следуя скорее привлекательным для него образцам, чем внутренним творческим импульсам. В последний год Южной ссылки (год, проведенный в Одессе) Пушкин, уже признанный «первым поэтом России», сознает наступление творческой и личной зрелости и обращается к творческим идеям и замыслам, грандиозным по масштабу, сложности и оригинальности. Но период 1817—1822 годов — это время брожения, в течение которого постепенно кристаллизовались жанровые, образные, стилистические категории, составившие основу зрелого пушкинского творчества.

В этом процессе стихия комического играла огромную роль. Именно в своих комических произведениях крупной формы — поэмах «Руслан и Людмила» и «Гавриилиада» — Пушкин находит тот своеобразный повествовательный тон (который он сам шутливо определил как «болтовня»), который ляжет в основу жанрового и стилистического строя «Евгения Онегина»²⁵. В формировании «онегинского дискурса» — подвижного, неустойчивого и как бы даже бессвязного, «Руслан»

и «Гавриилиада» сыграли гораздо большую роль²⁶, чем «Южные поэмы», с их более конвенциональным романтическим колоритом и пафосом. Такие важнейшие категории образного мира пушкинской поэзии, как встреча со статуей-идолом, сошествие в ад как часть миссии поэта, слияние сакрального и inferнального начала, также формируются и оттачиваются в эти годы, в первую очередь, в шуточных стихах, сатирах, непринужденных и фривольных дружеских посланиях.

У этого явления были свои конкретные причины. Пушкин получил мощный заряд арзамасской веселости, к которой он в полной мере приобщился 17-летним подростком. Начиная с последнего года в Лицее, огромную роль в его жизни играло также общение в тесном дружеском «мужском» кругу, отличительной чертой которого была ничем не скованная веселость, атмосфера «пира» и дружеской шутовливости, неразрывно переплетенная с серьезными беседами и спорами. Именно такой характер имело общение Пушкина — старшего лицеиста, с офицерами лейб-гусарского полка, Пушкина петербургского периода — с кругом «Зеленой лампы», Пушкина кишиневских лет — с кругом Каменки.

Но все эти внешние стимулы не могли бы сыграть такую важную роль, если бы они не отвечали внутренней причине; причина эта заключалась в самой природе пушкинского словесного творчества. Словесный мир Пушкина синтетичен: в нем сосуществуют, взаимодействуют и переливаются друг в друга такие жанровые, языковые, образные пласты, которые обычно бывают разделены барьерами различных эпох и традиций. В этих новых, неожиданных соединениях каждый используемый элемент оборачивается новыми сторонами, открывает такие потенции смысла, которые оставались скрытыми в традиционном, жанрово и исторически ограниченном бытии этого элемента. Возникающий эффект часто бывает парадоксален в своей неожиданности. Грандиозный образ, будучи изъят из своего привычного обрамления, вдруг обнаруживает в себе комические черты, вызывает двусмысленные ассоциации, то есть включает в свой смысл пародию на себя самого. Пушкин нуждается в этом «брожении», в бесконечных столкновениях и смешениях, результатом которых часто оказываются гротеск, двусмысленность, и даже прямая непристойность и кощунство. В этом опыте оттачивается его поэтический слух, преодолевается инерция в употреблении и восприятии поэтического материала — как общих поэтических тем и жанровых категорий, так и каждого отдельного образа и выражения.

При всей парадоксальности этой творческой работы, она сохраняет свою синтезирующую направленность — и этим пушкинская комическая стихия отличается от смеховой культуры Арзамаса. Пародийное перевоплощение знака не отменяет его первоначальной ценности — не отменяет даже в рамках самой этой пародии. Высокое и

низкое, грандиозное и фривольно-интимное, трагическое и смешное проецируются друг на друга, создавая новую глубину и многоаспектность смысла. Именно в силу этого своего качества материал, разработанный в период «брожения», органически вращался в новую, в основе своей глубоко серьезную (хотя отнюдь не чуждую комической сфере) фазу пушкинского творчества.

* * *

Когда 7 ноября 1824 года Петербург был поражен «апокалипсической казнью» — наводнением, Пушкин находился уже в Михайловском; однако поэтическая модель, выработанная в годы Южной ссылки, еще не утратила для него своей актуальности. Первая реакция Пушкина на это событие оказалась выдержана в том же ключе, в котором он рисовал ожидаемую казнь Кишинева-Содома:

Напрасно ахнула Европа,
Не унывайте, не беда!
От петербургского потопа
Спаслась Полярная» 3.< звезда>.
Бестужев, твой ковчег на бреге!
Парнасса блещут высоты;
И в благодетельном ковчеге
Спаслись и люди и скоты.

Послание обращено к А. А. Бестужеву — редактору альманаха «Полярная звезда»; поэтому в эсхатологическом событии подчеркнут его «литературный» аспект: Библейский Арарат преобразуется в Парнас. Название альманаха легко ассоциировалось с идеей «навигации», что мотивировало появление образа ковчега. Вновь, как в стихотворениях кишиневского периода, обиходной метафоре, заключенной в слове «скоты», возвращен конкретизированный, буквальный смысл. В этом своем качестве, данное слово напоминает о «грехе», наказанием за который, очевидно, и является «потоп». Эта двойственность придает двусмысленный характер всей ситуации: объединение «людей и скотов» в апофеозе спасения превращает картину спасшихся праведников в новую содомскую оргию.

Непременным компонентом такого рода картины в «содомских» стихах Кишиневского периода было присутствие «дам», чье непристойное поведение является приметой апокалипсических времен. Пушкин подключает этот компонент мифологической ситуации к своей картине «петербургского потопа» в письме к брату, написанному по самым свежим следам известия об этом событии (конец ноября 1824): «Что это у вас? потоп! ничто проклятому Петербургу! *voilà une belle occasion a vos dames de faire bidet.* Жаль мне “Цветов” Дельвига; да надолго ли это его задержит в тине петербургской? <...> Не найдется

ли между вами Ноя, для насаждения винограда? На святой Руси не штука ходить нагишом, а хамы смеются». В этой цепи каламбуров картина «проклятого Петербурга» предстает не чем иным как продолжением «проклятого города Кишинева».

Таков был первый подход Пушкина к теме, которая получила грандиозное воплощение в его творчестве девять лет спустя, осенью 1833 года — в поэме «Медный всадник».

РОЛЬ ГРЕЧЕСКОГО ВОССТАНИЯ В РАЗВИТИИ МЕССИАНИСТИЧЕСКИХ МОТИВОВ

1. *Греческое восстание как источник мессионистических мотивов в творчестве Пушкина*

В предыдущей главе было показано, каким образом обстоятельства Южной ссылки транслировались в творчестве Пушкина в систему поэтических мотивов, рисующих ссылку как миссию поэта, совершающего мистическое паломничество в ад. Однако впечатления Южной ссылки отнюдь не ограничивались для Пушкина литературными ассоциациями, позволявшими построить романтический образ поэтического мессии-изгнанника. Годы жизни в Кишиневе были связаны для него с яркими политическими впечатлениями. Пушкин принимает участие в деятельности масонской ложи «Овидий» и в дружеских политических спорах, в ходе которых кристаллизовалось ядро будущего Южного общества.

Начавшееся весной 1821 года восстание в Греции послужило новым стимулом, который зарядил напряжением всю атмосферу на юге России. Это событие переживалось в Бессарабии особенно остро и живо: военные действия происходили в непосредственной близости на Балканах, в них принимали участие лица, известные в кишиневском кругу (наиболее колоритной среди них была фигура Александра Ипсиланти); со дня на день ожидалось, что Александр I двинет русские войска, стоявшие на юге, на помощь восставшим. Положение Кишинева близ западной границы способствовало тому, что здесь особенно ярко ощущалась связь и с революционными событиями в Европе: восстанием Риго в Испании, восстанием карбонариев на юге Италии. Греко-молдавский этнический облик Кишинева создавал как бы живую, физическую связь с событиями, происходившими на Балканах и в романском мире.

Однако значение событий начала 1820-х годов для русского общества вообще, и для круга Кишинева — Каменки в особенности, отнюдь не исчерпывалось их чисто политическим содержанием. Особая сила культурного резонанса, вызванного этими событиями, была связана с их символическим осмыслением, которое в данном случае буквально напрашивалось. Восстание Греции против турецкого владычества (и ожидавшееся вступление в войну России) принимало характер священной войны за освобождение и возрождение православного «Рима», первого мирового центра христианства. Всплывали ассоциации с первыми веками церкви: временем, когда христианство, после всех гонений, восторжествовало над язычеством, до того господство-

вавшим в гигантской мировой империи, — временем воцарения Константина и основания Константинополя. (То обстоятельство, что наследником Александра I — этого «Августа» и «Тиберия», должен был стать его брат Константин, придавало этим ассоциациям еще большую конкретность). Ожидавшееся «возрождение Греции» и торжество ее над гигантской азиатской империей вызывало также ассоциации с временами Фемистокла и Александра Македонского (фигура Александра Ипсиланти удачно встраивалась в этот символический ряд).

В этом контексте, борьба за воссоединение Италии символически осмыслялась как возрождение Рима, в обоих основных значениях этого символа: Рима как первоапостольного города и античного Рима героических республиканских времен. Христианский мессианизм, символика Апокалипсиса и раннего христианства сплавлялись с античными героико-республиканскими («плутарховскими») символами. Этот симбиоз придавал необычайную силу тому символическому отображению, которое получали в сознании русского общества события 1821 года.

Сохранился черновик (незаконченный) письма Пушкина, адресованного, по-видимому, В. Л. Давыдову и написанного, судя по содержанию, в начале марта 1821 года. Письмо отражает самые свежие впечатления от только что начавшегося греческого восстания. «Уведомляю тебя о происшествиях, которые будут иметь следствия, важные не только для нашего края, но и для всей Европы.

Греция восстала и провозгласила свою свободу. <...> 21 февр<ая> генерал князь Александр Ипсиланти — с двумя из своих братьев и с князь<ем> Георг<ием> Кан<такузенем> — прибыл в Яссы из Кишинева. <...> Там издал он прокламации, которые быстро разлились повсюду — в них сказано — что Феникс Греции воскреснет из своего пепла, что час гибели для Турции настал *и проч.*, и что *Великая держава одобряет подвиг великодушный!* Греки стали стекаться толпами под его трое знамен, из которых одно трехцветно, на другом развевается крест, обвитый лаврами, с текстом *сим знаменем победиши*, на третьем изображен возрождающийся Феникс. <...>

В Яссах все спокойно. Семеро турков были приведены к Ипсиланти — и тотчас казнены — странная новость со стороны европейского генерала. <...>

Восторг умов дошел до высочайшей степени, все мысли устремлены к одному предмету — к независимости древнего отечества <...> все говорили об Леониде, об Фемистокле, все шли в войско счастливецца Ипсиланти. <...>

Странная картина! Два великих народа, давно падших в презрительное ничтожество, в одно время восстают из праха — и, обновленные, являются на политическом поприще мира. Первый шаг Ал<ександра> Ипсиланти прекрасен и блистателен. Он счастливо начал — и отныне мертвый или победитель принадлежит истории — 28 лет, оторванная рука, цель великодушная! — завидная участь». Пись-

мо Пушкина отражает самую первую, непосредственную реакцию на событие¹; неудивительно, что оно наполнено общеупотребительными символами, самоочевидными для любого члена каменского круга (следует также учесть, что Пушкин, как обычно в письмах, несколько стилизует свое изложение, подделяваясь под тон адресата — отсюда повышенная архаизация стиля и ораторская приподнятость). Восстание «двух великих народов» (выступление карбонариев началось летом 1820 года) подается сквозь призму христианской и античной республиканской символики. Знамена, под которыми выступает Ипсиланти, вызывают в сознании образы Константина I и его знамени, античной мифологии («птица Феникс») и Французской революции; христианский мессианизм, античная героика и современный политический радикализм соединяются в едином символическом сплаве².

Однако даже в этом письме имеется характерная деталь, открывающая дорогу к последующей индивидуализации и осложнению общеизвестных символов. Выступление Александра Ипсиланти «прекрасно и блистательно» — но оно начинается актом убийства. Упоминание этого факта в письме, исполненном восторженного энтузиазма, было со стороны Пушкина не просто данью объективности: эта деталь имела для него важную смыслообразующую потенцию. Она напоминала о «прекрасном начале» другого Александра — воцарении Александра I, совершившемся через убийство Павла.

Это событие произошло ровно 20 лет назад — 11 марта 1801 года. 11 марта 1821 года Пушкин совершил очередную, внешне необъяснимую, резкую «выходку», которыми изобиловало его поведение в юности и которые так смущали даже доброжелательных свидетелей. В этот вечер он обедал у Д. Н. Бологовского — бригадного генерала в дивизии Орлова, в прошлом участника заговора 1801 года, в доме которого он часто бывал в то время (по свидетельству Липранди, «вначале по зову, но потом был приглашен раз навсегда»). Вот как описывает эту сцену Липранди в своих воспоминаниях: «Вдруг, никак неожиданно, Пушкин, сидевший за столом возле Н. С. Алексева, приподнявшись несколько, произнес: «Дмитрий Николаевич! Ваше здоровье». — «Это за что?» — спросил генерал. «Сегодня 11 марта», — отвечал полусоловевший Пушкин. <...> Генерал видимо сделался не в своей тарелке, и, когда он сел за шахматы, мы вышли. Алексеев начал упрекать Пушкина; этот начал бранить свой язык и просил нас как-нибудь уладить. Мы оба отказались наотрез, ибо это было бы еще более растравить воспоминания, а советовали ему пораньше утром самому идти и извиниться; он это и сделал. Дмитрий Николаевич после этого по-прежнему принимал его, но был гораздо сдержаннее и мне два раза назвал его повесой»³. Внутренний смысл этого инцидента, его роль в созревании новых смысловых ходов в поэтическом сознании Пушкина связаны с намечающейся ассоциацией между «двумя Александрями». Прошло еще полтора года, и Пушкин реализовал эту

ассоциацию в афористической характеристике, данной началу царствования Александра I «Дней Александровых прекрасное начало» («Послание цензору», конец 1822). Эта характеристика заключала в себе не что иное, как перифразу слов о «прекрасном» первом шаге Александра Ипсиланти. К тому времени двойственность в отношении Пушкина к греческим событиям (да и к радикальным политическим идеям, господствовавшим в дружеском кругу Каменки), была им полностью осознана. Поэтому соположение того энтузиазма, с которым было всеми встречено выступление Александра Ипсиланти, с «прекрасным началом» Александра I было для него полно смысла. Но, как и в стихах 1810-х годов, зерно этой двойственности образа было заключено уже в первоначальной, на первый взгляд, безусловно позитивной его репрезентации, данной в письме к В. Давыдову.

Важнейшим катализатором развития революционно-мессианистических символов в творчестве Пушкина этого времени был его собственный творческий мир, та система мотивов и смысловых ходов, которая складывалась под влиянием разнообразных впечатлений Южной ссылки. Новые политические события отнюдь не образуют замкнутую секцию в пушкинском образном мире; они сплавляются с образом Южной ссылки как сошествия в ад и миссии поэта-изгнанника. Ассоциации с Данте соплагаются с образом возрождающегося Рима и «престола Петра», в ореоле которого выступало движение карбонариев; образ Кишинева как Содомы накануне казни, либо Иерусалима накануне разрушения храма, встраивается в мессианистические подтексты греческого восстания; и наконец, отображение Александра-«Августа» и установленного им вселенского мира как империи «идола» придает революционным событиям ассоциацию с первоапостольскими временами — эпохой гонения на христиан и кануна падения язычества.

Все эти смысловые связи придают ассоциативным ходам, окружающим ситуацию весны 1821 года, огромное многообразие и многозначность. Революционные события в Европе, и ожидание их продолжения в России, осмысляются как провозглашение «нового Завета», призванного ниспровергнуть вселенскую империю «идола». Однако местом утверждения Завета оказывается inferно/Содом; его причастие сливается с образом inferнальной оргии. Это придает Завету и его adeptам черты сакрально-inferнальной двусмысленности, типичные для романтического мессианизма.

2. Причастие «нового Завета» (Послание «В. Л. Давыдову»)

В рамках мессианистического образа нового Завета, для развития которого такое большое значение имели события весны 1821 года, сама эта весна естественным образом осмыслялась в качестве времени первого причастия, в котором Завет находит свое утверждение.

Образ нового причастия получил развернутое воплощение в стихотворном послании Пушкина «В. Л. Давыдову». Оно написано около того же времени и посвящено тем же событиям, что и процитированный выше черновик письма. Но в отличие от последнего, это поэтическое произведение дает образ несравненно более сложный и более тесно связанный с характерными для Пушкина поэтическими мотивами. Евангельская символика и богохульства, фривольные шутки и актуальные политические намеки сопологаются и переплетаются в этом послании самым сложным и противоречивым образом.

Стихотворение начинается мотивами, типичными для дружеского послания: отсылкой к ситуации «пира» и шутливо-двусмысленными намеками на обстоятельства, общеизвестные в дружеском кругу.

Меж тем как генерал Орлов —
Обритый рекрут Гименя —
Священной страстью пламенея,
Под меру подойти готов;
Меж тем как ты, проказник умный,
Проводишь ночь в беседе шумной,
И за бутылками аи
Сидят Раевские мои —
Когда везде весна младая
С улыбкой распустила грязь,
И с горя на берегах Дуная
Бунтует наш безрукой князь <...>

Выше уже упоминалось о том, что предстоящая женитьба М. Орлова была в это время постоянным предметом шуток весьма двусмысленного характера со стороны Пушкина. В данном контексте примечательно введение такой детали, как «обритость». Она связывает Орлова с образом грешника, отмеченного «инфернальной печатью» (с типичным для этого образа сочетанием похоти и импотенции); эту ассоциацию дополняет упоминание языческого божества, которому готовится «служить», в качестве новообращенного адепта (рекрута) Орлов. Этот гротескный образ соположен 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. «Грязь» наступающей весны, возлияния и следующий за ними «бунт с горя», двусмысленные приготовления к женитьбе, и наконец, гротескная «отмеченность» участников этих картин — таковы компоненты этого, нарисованного с демонстративной иронией, образа весны 1821 года и связанных с нею событий.

В следующем разделе послания читателю сообщается, что описанные события происходят в предпасхальные дни, в ожидании праздника Воскресения. Этот сакральный аспект весенней картины подается с тем же нарочитым цинизмом, что и описание весеннего «бун-

та». Поэт комически описывает мучения, которые он вынужден претерпевать в связи с необходимостью выстаивать предпасхальные службы и принимать причастие:

Я стал умен, я лицемерю —
Пошусь, молюсь и твердо верю,
Что Бог простит мои грехи,
Как государь мои стихи. <...>
Однакож гордый мой рассудок
Мое раскаянье бранит,
А мой ненабожный желудок
«Помилуй, братец, — говорит, —
Еще когда бы кровь Христова
Была хоть, например, лафит...
Иль кло-д-вужо, тогда б ни слова,
А то — подумай, как смешно! —
С водой молдавское вино».
Но я молюсь — и воздыхаю...
Крещусь, не внемлю сатане...
А все невольно вспоминаю,
Давыдов, о твоём вине...

в

Именно эта Пасха 1821 года была связана для Пушкина с взрывом нарочитого цинизма и богохульства: к этой же весне относится «пасхальное» стихотворение «Христос воскрес, моя Ревекка», тогда же писалась «Гавриилиада». След «Гавриилиады» заметен и в послании к Давыдову, в том его месте, в котором описывается, в том же вызывающе-насмешливом тоне, смерть митрополита в качестве гротескного «знамения»:

На этих днях, среди собора,
Митрополит, седой обжора,
Перед обедом невзначай
Велел жить долго всей России
И с сыном Птички и Марии
Пошел христосоваться в рай...

Сниженной картине канонического церковного причастия, с его дешевым, и к тому же разбавленным, вином, противопоставлена картина дружеского пира в Каменке, на котором льется настоящее вино. Этой картиной «другого» причастия и завершается послание:

Вот эвхаристия другая,
Когда и ты, и милый брат,
Перед камином надевая
Демократический халат,
Спасенья чашу наполняли
Беспенной, мерзлую струей

И за здоровье *тех и той*
До дна, до капли выпивали!..
Но *те* в Неаполе шалят,
А *та* едва ли там воскреснет...
Народы тишины хотят,
И долго их ярем не треснет.
Ужель надежды луч исчез?
Но нет! — мы счастьем насладимся,
Кровавой чаши причастимся —
И я скажу: Христос воскрес.

Идея дружеского пира как причастия не была сама по себе изобретена Пушкиным. Ее источником является «гусарская» поэзия, в которой тон дружеской вольности легко сочетался с политическими намеками и богохульством. На этом приеме было построено послание Дениса Давыдова «Бурцову» (1804), в котором круговая чаша арака шуточно обыгрывалась в качестве образа Вечери:

В дымном поле, на биваке,
У пылающих огней,
В благодетельном араке
Зрю спасителя людей.
Собирайся в круговую,
Православный весь причет!
подавай *лохань златую*,
Где веселие живет!

В этом раннем стихотворении Д. Давыдова сопоставление пира с причастием (на основании парадоксальной контаминации чаши причастия и «круговой чаши» дружеских возлияний) подается в виде мимолетной вызывающей шутки (вполне в духе описываемой ситуации) и не имеет далеко идущих смысловых последствий. Однако Пушкин еще в лицейский период нашел такой прием развития этой тематической линии, в котором уже заключалось зерно образа «двух причастий» из послания 1821 года. В стихотворении «Вода и вино» (1815) дружеский пир не просто приобретал шутивную сакральную коннотацию, но противопоставлялся в этом качестве обычаю разбавлять вино водой; последнее, таким образом, приобретало характер «отступничества» от истинного исповедания веры и предавалось комически-торжественному проклятию:

Да будет проклят дерзновенный,
Кто первый *грешною рукой*,
Нечестьем буйным ослепленный,
О страх!.. смешил вино с водой!
Да будет проклят род злодея!
Пускай не в силах будет пить

Пушкин-лицеист шутивно обыгрывает анакреонтическую античную традицию прославления вина, разведенного водой, как символа умеренности. Анакреонтическая картина «языческих» возлияний становится символом ложной религии, адепты которой уклоняются от употребления «истинных» в своей крепости напитков.

Как обычно, Пушкин в своих ранних стихотворениях отыскивает (пока что неосознанно, как бы случайно) смысловой ход, который обретает полное развитие и раскрывает свое истинное значение только в его позднейшем творчестве. В послании к В. Давыдову противопоставление разбавленного и «настоящего» вина, не теряя первоначальной интонации застольной шутки, приобретает целенаправленный смысл, становясь органической частью темы «Нового Завета». Дружеский пир, на котором льется «истинный» символ крови — неразведенное вино, возвращает причастию его первоначальное значение. В соответствии с этим, разведение вина причастия водой осмысливается — в прямом и вызывающем противопоставлении церковному канону — в качестве еретической «подмены» таинства.

Пушкин иронически повествует о сетованиях своего «желудка», отказывающегося признать в разбавленном вине «кровь Христову»; выражение «*помилуй, братец*», в которое «желудок» облекает свою жалобу, вызывает ассоциацию с покаянной молитвой или заклинанием от «нечистой силы». Лицемерное благочестие, с которым поэт выстаивает церковную службу и принимает причастие, делает его «отступником» истинной эвхаристии, вино которого своим качеством поистине знаменует сакральную кровь — «кровавую чашу» воскресения-освобождения. Над ним как бы сбывается его собственное проклятие: подобно «злодею» из лицейских стихов, нарушившему «завет» дружеского пира, он осужден пить дешевое отечественное вино вместо «лафита».

Другая линия образов, последовательно проводимая в послании, строится вокруг «римских» ассоциаций, в окружении которых в стихотворении выступает образ нового причастия и его адептов. Римские ассоциации стихотворения отсылали к движению карбонариев, образующему, наряду с греческим восстанием, тот фон, на котором возникает ожидание скорого исполнения Завета. Именно неаполитанские карбонарии становятся адресатом торжественно-анонимного тоста «за здоровье тех и той», провозглашаемого за чашей нового причастия в финале стихотворения. Местоимения «те» и «та» в контексте стихотворения прозрачно подразумевают «карбонариев» и «вольность». Как справедливо указал Лотман, такое употребление местоимений (с подразумеваемым, но не названным адресатом) имеет «дантовский» оттенок (у Пушкина слова «те» и «та» подчеркнуты, что

придает им характер цитаты-намёка). В частности, этот стих послания соответствует по форме и по смыслу следующему месту «Божественной комедии» (*Inferno II: 22—24*):

*La quale e il quale, a voler dir lo vero
Fu stabiliti per lo loco santo,
U'siede il successor del maggior Piero.*

«Смысл этих сознательно затрудненных стихов у Данте в том, что герои Рима и его владычество подготовили век христианского Рима. Естественно было перенести эти слова на итальянских карбонариев и их идеи, подготавливающие век новой римской славы» (*Лотман 1980*, стр. 90). Конечно, дело «великого Петра» в рамках этих ассоциаций получает одновременную проекцию на русскую почву, осмысляясь в связи с Петром Великим и созданным им городом.

Пушкин не забывает упомянуть место, в котором разворачивается движение карбонариев: Неаполь, южная провинция будущей новой империи «del maggior Piero». Символическая топография Неаполя соответствует положению Бессарабии — места нового причастия и нового паломничества поэта в инферно — по отношению к столице империи «Августа».

Еще одной характерной деталью, придающей сцене «Вечери» римскую коннотацию, служит «демократический халат», упомянутый в качестве неперемennого атрибута дружеского пира. В арзамасском кругу халат издавна служил символом частной жизни и личной независимости, противопоставляемой миру служебных повинностей и официального лицемерия (большой популярностью пользовалось стихотворение Вяземского «Прощание с халатом», написанное в 1818 году в связи с отъездом на службу в Польшу). В контексте разговоров о вольности и античных ассоциаций, пробужденных греческим восстанием и движением карбонариев, «демократический халат» воспринимается как шутивное подобие тоги сенатора — символа республиканского Рима; естественен последующий переход от этой «катоновской» аллюзии к мотиву тираноубийства («кровавой чаши»).

Таков первый смысловой план образа каменского «Завета» и утверждающего его тоста-причастия. В этой проекции, символом истинного Завета становится бокал, поднимаемый в дружеском кругу; причащение разбавленным вином в Кишиневской церкви оказывается грехом, за который страдает желудок «отступника». Данное впечатление подтверждается, как будто бы, тем переключением тона, которым сопровождается переход к рассказу о «другой эвхаристии». В этом месте послание внезапно переходит от тона развязной дружеской «болтовни» к торжественно-патетическому стилю, от намеренно небрежного перечисления «новостей», циркулирующих в дружеском кругу и подаваемых с интонацией фри-

вольной насмешливости, — к героическим символам «республиканского» гражданственного мессианизма⁴.

Однако однозначному героико-мессианистическому пониманию финала послания препятствует тот факт, что многие мотивы его торжественной концовки обнаруживают явные связи и параллели с его фривольно-ироническим зачином. Заключительная часть послания возвращает нас к исходной ситуации, с которой послание начиналось, хотя и подает эту ситуацию в совершенно ином свете. Дружеская пирушка «за бутылкою ай», иронически упомянутая уже в самом начале стихотворения, превращается в Тайную Вечерю; «грязь» бесарабской весны становится знаком наступающего Воскресения; пренебрежительное упоминание о бунтующих «с горя» претворяется в торжественно-анонимный образ «тех», которым посвящается чаша нового причастия. Обращает на себя также внимание выражение «мы счастьем насладимся», появляющееся в последних строках. В идиоматическом словаре эпохи это выражение ассоциируется с «матримониальной» темой: оно может быть употреблено в связи с намерением вступить в брак, либо в качестве дружеского пожелания по этому поводу. В контексте образа причастия, этот «матримониальный» оттенок фразы привносит в ситуацию идею брака как символа причастия и пришествия Мессии (церковь — невеста Христова, Христос — жених, грядущий в полночь). Но вместе с тем, это выражение перекликается с известием о женитьбе генерала Орлова, которым открывалось послание. Картина приготовлений Орлова к женитьбе включала в себя выражение «священная страсть» — еще одно клише любовно-матримониальной фразеологии; теперь, в соположении с образом причастия как сакрального вступления в брак, намечаемым в финале, это выражение актуализирует свой буквальный смысл, еще более тесным и двусмысленным образом вписывая женитьбу Орлова в картину «нового Завета».

Гротескные «ритуалы», при помощи которых генерал Орлов совершает приготовления к женитьбе, представлены как служение его Гименею, то есть как акт «идолопоклонения». Мотив брака как служения языческому «идолу» оказался устойчив в пушкинском образном мире. 20 февраля 1826 он писал Дельвигу, по поводу недавней женитьбы последнего: «<...> долгое твое молчание великодушно извинял твоим Гименеем

Io hymen Нуманаеe iо,
Io hymen Нуменаеe!

т. е. черт побери вашу свадьбу, свадьбу вашу черт побери. Когда друзья мои женятся, им смех, а мне горе; но так и быть: апостол Павел говорит в одном из своих посланий, что лучше взять себе жену, чем идти в геенну и во огонь вечный, — обнимаю и поздравляю тебя». Гимн

во славу Гименея в «переводе» Пушкина оборачивается своего рода «дьявольской мессой». Однако тут же оказывается, что именно эта «служба» является залогом спасения — со ссылкой на авторитет первоапостола. Такой же двусмысленной коннотацией наделен образ женьгибы, как части картины «Завета», в послании к В. Давыдову.

Анти-каноническая, антиклерикальная направленность нового Завета придает его адептам демонический оттенок. «Истинное» причастие несет на себе оттенок безбожия. «Желудок» поэта, обнаруживший подмену «крови Христовой» в православной церкви, назван за это открытие «ненабожным». Речь «ненабожного желудка», разоблачающая ложное качество причастного вина, названа голосом сатаны. Страдания «Ненабожного желудка» и «гордого рассудка» поэта во время Церковной службы напоминают о картинах мучений грешника, терзаемого в аду («С лекарствами в желудке, // С Меркурием в крови, с раскаяньем в рассудке»), нарисованных Пушкиным в стихах 1819—1820 годов.

Провозглашаемая на «Вечере» дружеского пира в Каменке, эвхаристия «нового Завета» заключает в себе смешанные черты сакральности и демонизма, «истинного» исповедания веры и сатанического культа, торжественности и непристойности. Утверждение истинного Завета, восстановление истинного «престола великого Петра» означает возвращение к ценностям республиканского (языческого) Рима и ниспровержение «священной» империи. Эта парадоксальная двойственность придает новой эвхаристии, в ее отношении к каноническому причастию, характер апокрифического «анти-причастия», свидетелем которого поэт оказывается в своем паломничестве в глубины инферно.

Соответственно, все стихотворение приобретает амбивалентный смысл. Оно может быть истолковано как близящееся Воскресение, торжество Завета и его причастия, ведущее к ниспровержению «подменного» царства Антихриста; но оно может быть также понято как вакханалия демонических сил, готовящих восстание из глубин инферно. Эта двойственность соответствует двойной мифологической функции того локуса, в котором поэт-изгнанник совершает свою миссию: Иерусалима накануне явления мессии и Содома накануне казни.

ТЕМА ПОЭТИЧЕСКОЙ МИССИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА
1820-Х ГОДОВ1. *Встреча с тенью Овидия*

Почти три года (сентябрь 1820 — июль 1823) Южной ссылки Пушкина прошли в Кишиневе. Если экзотические впечатления первых месяцев ссылки, проведенных на Кавказе и в Крыму, вызвали ассоциации с картинами инферно, открывшимися перед поэтом-изгнанником, то прибытие в Бессарабию пробудило другую поэтическую ассоциацию: аналогию с судьбой Овидия, сосланного Августом и проведшего годы изгнания в тех же «пустынных» местах, вдали от родины и друзей. Символическая встреча с тенью Овидия «в пустынях Молдавии» стала одной из центральных тем как в поэзии, так и в переписке Пушкина этих лет. Помимо большого стихотворения «К Овидию» (1821), целиком посвященного этой теме, она присутствует в целом ряде стихотворных посланий (Чаадаеву, Гнедичу,¹ Баратынскому) и писем 1821—1822 гг., а также в поэме «Цыганы», законченной уже после отъезда из Кишинева. Интерес Пушкина к этой теме отразился не только в написанных им текстах: имеются свидетельства о книге французских переводов Овидия, которую он одолжил у И. П. Липранди тотчас по приезде в Кишинев¹, и о поездке к местам, где по преданию жил Овидий².

При всей очевидности той роли, которую сыграли в пробуждении интереса к образу Овидия реальные обстоятельства бессарабской ссылки, у этой темы была также и чисто литературная предыстория, восходящая к арзамасским временам. Обращение к великому предшественнику, чья «лира» по наследству переходит к поэту более поздних времен, является традиционным поэтическим ходом; арзамасцы неоднократно прибегали — всерьез и шутя — к этому приему в своих обращениях-призывах как к поэтам своего круга, так и к тем, кого они рассматривали в качестве своих идеальных предшественников.

В частности, в 1808 году этот прием использовал Батюшков в своем поэтическом обращении «К Тассу», в котором он изобразил итальянского поэта приемником Овидия:

Ты пел, и весь Парнас в восторге пробудился,
В Феррару с музами Феб юный приспустился.
Назонову тебе он лиру сам вручил
И гений крыльями бессмертья осенил.

В 1814 году, в период своего ученичества, Пушкин воспользовался этим примером для обращения к самому Батюшкову; послание «К

Батюшкову» заканчивается словами, рисующими «русского Тасса» наследником Овидия, буквально в тех же выражениях, в каких Батюшков обращался к Тассо:

Мирские забывай печали,
Играй: тебя младой *Назон*,
Эрот и Грации венчали,
А лиру строил Аполлон.

В обоих посланиях ничего не сказано о печальной судьбе Овидия и Тассо. (Батюшков написал большую элегию «Умиравший Тасс», но это произведение вызвало впоследствии скептическую оценку со стороны Пушкина, после того как он прошел житейский и поэтический опыт изгнания; перечитывая Батюшкова в начале 1830-х годов, Пушкин записал на полях этого произведения: «Это умирающий Василий Львович, а не Торквато»). Пока это — абстрактная, условно-литературная картина поэтической преемственности, в которую не вовлечены личные черты поэтов. Теперь, в обстоятельствах бессарабской ссылки, Пушкин возвращается к этому исходному образу и развивает его в мощную поэтическую модель, в которой жизненная конкретизация материала и его символическое осмысление оказываются неотделимы друг от друга.

Значимость поэтической идеи о «встрече с тенью Овидия» резко возросла для Пушкина в связи с тем, что эта идея положила на впечатления первых месяцев пребывания на юге, осмысленных как паломничество в ад. Новый источник поэтических ассоциаций, связанный с образом Овидия, не заслонил собою этого поэтико-мифологического фона, а совместился с ним, приобретая в силу этого особенно мощный смысловой потенциал. Пушкин инкорпорирует встречу с Овидием в образ дантовского паломничества в inferно, тем самым придав новый аспект мифологическому осмыслению своей ссылки. Делает он это, отыскивая сходные компоненты в обеих прототипических ситуациях и сливая эти компоненты в единый образ.

В произведениях, связанных с темой Овидия, постоянно возникает образ Молдавии как «пустынной страны». Этот образ отражает не столько реальные ощущения поэта (параллельно с этим в некоторых других произведениях возникает картина «роскошного» южного края), сколько восприятие Молдавии как «дикой» и «северной» страны глазами его двойника — Овидия в изгнании; по-видимому, само это выражение у Пушкина является реминисценцией из Овидия³.

В то же время, «мрачная пустыня Молдавии» продолжает тему бесплодного пейзажа inferно; в этом своем качестве, она соотносится с «il gran deserto» — местом, в котором происходит встреча Данте и Виргилия в первой песни «Ада». В силу этого параллелизма, вся ситуация встречи в пустыне поэта-изгнанника с тенью античного поэта

приобретает двойной смысл: она проецируется не только на образ Овидия в Бессарабии, тень которого встречает его преемник «по музе и по судьбам», но и на образ встречи Данте и Виргилия в преддверии ада — встречи, играющей решающую роль в исполнении поэтом-изгнанником его миссии.

Quand'io vidi costui nel gran deserto,
«Misere di me», gridai a lui,
«qual che tu sii, od ombra, od uomo certo».
Risposemi: «Non uomo, uomo già fui,
e li parenti miei furon Lombardi,
Mantovani per patria ambo e dui.
Nacqui *sub Julio*, anchore fosse tardi,
e vissi a Roma sotto il buono Augusto,
al tempo degli Dei falsi e bugiardi».

(*Inferno*, I:64—72)

Почти все детали этого эпизода «Божественной Комедии» отразились у Пушкина — хотя и в преображенном виде — в поэтическом послании и письме к Гнедичу (24 марта 1821), в котором тема Овидия получила особенно выразительное воплощение (дополнительным творческим стимулом для Пушкина в этом случае служила «античная» аура, окружавшая его адресата — переводчика Гомера):

В стране, где *Юлией* венчанный
И *хитрым Августом* изгнанный,
Овидий мрачны дни влачил;
Где элегическую лиру
Глухому своему кумиру
Он малодушно посвятил. <...>
Все тот же я — как был и прежде;
С поклоном не хожу к невежде,
С Орловым спорю, мало пью,
Октавию — в слепой надежде —
Молебнов лести не пою. <...>

О ты, который *воскресил*
Ахилла призрак величавый,
Гомера Музу нам явил
И смелую певицу славы
От звонких уз освободил. <...>

Вдохновительное письмо ваше, почтенный Николай Иванович, нашло меня в пустынях *Молдавии*.

Пушкинская реминисценция из Данте видоизменяет и реорганизует литературный источник таким образом, что он получает одновремен-

ную проекцию на другой поэтический прототип — образ Овидия; вместе с тем, эта двойная литературная отсылка искусно переплетается с прозрачными намеками на собственные житейские обстоятельства и переживания автора послания, и даже на идеализированный образ отношений его с адресатом. Имя Августа, упомянутое в монологе Вергилия, оказывается переадресовано в контекст ссылки Овидия и самого Пушкина; в этом своем качестве оно вписывается в историю неоклассического образа Александра как «цезаря», со всей иронией, которую этот образ способен был вызывать в начале 1820-х годов. Так «il buono Augusto» Вергилия/Данте превращается в «хитрого Августа». Саркастический эффект этой перифразы усугубляется каламбурным использованием имени «Юлия»; вместо Юлия Цезаря, которого имеет в виду Вергилий в своем монологе, Пушкин упоминает дочь Августа, чью скандальную репутацию предание связывало с причиной ссылки Овидия.

Выражение «глухой кумир» передает слепую преданность Овидия Августу и безжалостность императора. Вместе с тем, это выражение является типичным знаком ложного (языческого) божества; в этом значении оно соотносится с образом обожествляемого римского императора и его статуи как предмета поклонения. Данный смысл выражения «глухой кумир» не только вписывает его в систему пушкинских поэтических мотивов, связанных с темой «идола», но и соотносит со словами Вергилия «*Dei falsi e bugiardi*». Это переадресование образа ложного (буквально у Данте — «лживого, лгушего») божества фигуре «хитрого Августа» еще более усугубляет иронический, травестийный эффект пушкинской реминисценции.

В контексте послания, упоминание «призрака Ахилла» служит очевидной отсылкой к работе Гнедича над переводом «Илиады». Однако вместе с тем данное выражение продолжает и закрепляет мотив «встречи с тенью», лежащий в подтексте всей ситуации. В этой связи, призрак Ахилла ассоциируется с знаменитой встречей с Ахиллом в подземном царстве в «Энеиде». Тем самым, закрепляется ассоциативное соприсутствие Вергилия в подтексте стихотворения.

Мотивы Молдавии как пустыни, тени (или праха) Овидия и «кумира» закрепляются и распространяются еще в целом ряде произведений Пушкина, созданных в эти годы: «В стране, где я забыл тревоги прежних лет, // *Где прах Овидиев пустынный мой сосед*» («Чедаеву»); «Ты живо впечатлел в моем воображеньи // *Пустыню мрачную, поэта заточенье*». («К Овидию»);

*Сия пустынная страна
Священна для души поэта:
Она Державиным воспета
И славой Русскою полна.
Еще доныне тень Назона*

Дунайских ищет берегов;
Она летит на сладкий зов
Питомцев Муз и Аполлона.

(«Баратынскому. Из Бессарабии»)

Описанная поэтическая модель включает в себя несколько постоянных компонентов; все они восходят к эпизоду встречи Данте и Виргилия в «Божественной Комедии»:

а) современный поэт-изгнанник встречает тень античного поэта;

б) эта встреча происходит в мрачном пустынном месте, удаленном от мира живых;

в) на заднем плане этой встречи выступает фигура могущественного «кумира» (императора, языческого божества).

Данная поэтическая модель вобрала в себя и непосредственные впечатления поэта, и несколько различных литературных прототипов, выступающих в синкретическом слиянии. Она послужила для Пушкина мощным творческим импульсом. В течение по крайней мере десяти последующих лет он активно использует эту модель как средство поэтического отображения своего житейского, духовного и литературного опыта, проецируя ее на самые различные события и ситуации. Этот процесс носил двусторонний характер: не только описываемые явления преобразались и приобретали дополнительное смысловое измерение, соприкасаясь с пушкинским поэтическим «мифом», но и сам этот миф видоизменялся, составляющие его компоненты выстраивались во все новые соотношения друг с другом, по мере того как первоначальная модель вбирала в себя все новые конкретные ситуации.

Образ встречи двух поэтов и их контрастного сопоставления вырос из целого ряда реальных компонентов, сопровождавших пребывание Пушкина в Бессарабии, его человеческие контакты и творческое развитие в этот период. Однако данный образ имел и более широкое значение. Он символизировал собою встречу-столкновение «старого» и «нового» поэтического поколения; эта проблема, столь важная для Пушкина в арзамасский период его творчества, продолжала играть центральную роль в литературной жизни начала 1820-х годов, в связи с выдвижением на литературную авансцену младо-архаистов. Развитие этой модели в последующем творчестве Пушкина отразило в себе всю сложность и неоднозначность его позиции в борьбе между «старым» и «новым», классиками и романтиками, арзамасцами и архаистами, адептами гражданской и элегической поэзии.

Существенным фактором, определившим дальнейшую жизнь мифа о «встрече» в творчестве Пушкина, явился контраст между двумя поэтами: их возрастом (символизирующим различные литературные эпохи), личным поведением и творческим характером. Встреча происходит между старшим и/или древним (принадлежащим минувшей эпохе) поэтом, с одной стороны, и младшим/современным поэтом — с другой. Подчеркнут контраст их характеров: сильный, «суровый» младший поэт, стоически переносящий изгнание в «пустыню», противопоставлен старшему — слабому духом, оплакивающему свою судьбу и унижающемуся перед «кумиром». В зависимости от стилистического модуса, в котором подается образ старшего поэта, эта его черта может быть представлена либо как малодушие и трусость, либо как «кротость», вызывающая сочувствие; но в обоих случаях сохраняется контраст с его «суровым» преемником.

Отправной точкой, от которой берет развитие данное противопоставление, послужил разительный контраст между Пушкиным и его предшественником по бессарабской ссылке в их отношении к «Августу». Становлению этой идеи способствовал также парадокс, упомянутый в стихотворении «К Овидию»: то, что Овидий изображал как суровый и дикий север, в глазах северного поэта выглядит «цветущим» и «роскошным» югом. Контраст между двумя поэтами-изгнанниками афористически выражен в обращении к Овидию:

*Суровый славянин, я слез не проливал,
Но понимаю их. <...>*

Не довольствуясь этим изначальным противопоставлением, вполне очевидным в отношении к Овидию, Пушкин стремится отыскать и подчеркнуть аналогичные признаки «старшего поэта» также в образе Вергилия. В изображении Пушкина, и этот античный «старший» поэт, подобно Овидию, оказывается наделен чертами физической слабости и малодушия. Данный смысловой ход Пушкин применил в написанном несколько позднее — весной 1824 года — послании к В. Л. Давыдову:

*Когда чахототный отец
Немного тощей Энеиды
Пускался в море наконец,
Ему Гораций, умный льстец,
Писал торжественную оду,
Где другу Августов певец
Сулил хорошую погоду.
Но льстивых од я не пишу <...>*

Стихотворение написано по случаю нового конфликта Пушкина с «властителем» (на этот раз — наместником Новороссийского края Воронцовым). Заметен параллелизм ряда его образов и выражений с характеристикой Овидия, данной в послании к Гнедичу. Подобно Овидию, его коллеги по Золотому веку изображены «поющими» свои льстивые творения, обращенные к Августу⁴. В обоих случаях Пушкин категорически противопоставляет этому свое собственное поведение.

Столь же постоянным атрибутом старшего поэта, как его слабость, является необычайное богатство и спонтанный характер его поэтического дара. Данный признак находит выражение в образе поэтического творчества как «пения». Заметим, что даже в саркастических портретах поэтов Золотого века Пушкин неизменно изображает их в роли «певца». Высоко позитивный вариант того же образа развернут в рассказе об Овидии, вложенном в уста старого цыгана («Цыганы», 1824):

Он был уже летами стар,
Но млад и жив душой незлобной —
Имел он песен дивный дар
И голос, шуму вод подобный.

и

К аналогичной гиперболе (сравнению поэтического пения с потоком вод) прибегает Данте при первом своем обращении к Виргилию:

«Or se'tu quel Virgilio e quella fonte
Che spandi di parlar sì largo fiume?»
Rispuos'io liu con vergognosa fronte⁵.

Забегая несколько вперед и используя поэтический словарь, который был в полной мере разработан Пушкиным лишь к середине 1820-х годов, можно сказать, что старший и младший поэт противопоставлены друг другу как «певец» и «пророк»⁶.

Как видим, Пушкин не довольствуется применением своей образной модели к Овидию, «встреча» с которым послужила для него изначальным творческим импульсом, но стремится распространить эту модель на обобщенный образ старшего (прежде всего, античного) поэта. В соответствии с этой же тенденцией им строится в эти годы образ Гомера. В стихотворении «Внемли, о Гелиос» (1823) нарисован портрет Гомера, имеющий много общих черт с тем, как изображен Овидий в послании «К Овидию» и в «Цыганах»: Гомер предстает в образе беспомощного старца, оказавшегося посреди чуждого племени, в суровом и диком краю, и молящего о помощи, но при этом наделенного необыкновенным, божественным даром⁷.

Сюжет стихотворения «Внемли, о Гелиос» (представлявшего собой вольный перевод эклоги А. Шенье)⁸ не давал достаточного материала для реализации мифологемы о «встрече» двух поэтов. Позднее,

однако, Пушкину удалось реализовать в своем творчестве мифологическую ситуацию «встречи с тенью» Гомера. Поводом к этому послужило окончание Гнедичем его многолетнего труда — перевода «Илиады», в 1830 году:

Слышу умолкнувший звук божественной Эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

В начале 1820-х годов переписка с Гнедичем, работавшим в то время над «Илиадой», послужила одним из катализаторов, который способствовал появлению в творчестве Пушкина образа встречи с тенью Овидия; почти десятилетие спустя, в дистихе «На перевод Илиады», Пушкин вновь обратился к своему поэтическому мифу. В обоих случаях, Гнедич выступает как бы в роли «посредника», который, «воскрешая» античность, делает возможной эту мистическую встречу.

Таким образом, в первоначальной символической структуре «встречи» антиподом «нового» поэта всегда выступает поэт классической античности. Эта черта данной образной парадигмы вытекала из поэтических ситуаций, послуживших для нее непосредственными источниками, — встречи с тенью Овидия в Бессарабии и встречи Данте с тенью Вергилия в преддверии инферно. Однако к середине 1820-х годов Пушкин расширяет образную парадигму, в которой реализуется в его творчестве мифологическая ситуация «встречи». В ее состав включается целый ряд поэтов нового времени, творческая личность которых осмысливается в категориях все той же встречи-антитезы.

Первая половина 1820-х годов — период, когда с новой остротой встал вопрос о соотношении старой и новой школы, классиков и романтиков, серьезной ораторской поэзии и элегического направления. В этом новом споре с младо-архаистами Пушкин не мог уже выступать безоговорочным адептом карамзинской школы; но понимая, иногда даже с досадой, правоту многих критических замечаний младо-архаистов, Пушкин не мог принять ампирную помпезность и театральность их творчества. Его поэтический слух был слишком чуток, чтобы не замечать парадоксальных, комических эффектов (того, что он называл «bevue»), которые возникали, на волне ораторского пафоса, в поэзии Рылеева или Кюхельбекера.

Антитеза двух поэтов, самый контраст между которыми делает необходимой их мифологическую «встречу», оказывается символом, позволяющим рассечь узел противопоставлений между контрастными эпохами и литературными партиями и определить место пушкинского поэтического мира на пересечении всех этих борющихся между собой полярных тенденций. Эта антитеза служила для Пушкина одним из образных инструментов, помогавших осмыслить и выразить всю сложность и неоднозначность той позиции, которую он склонен был занять в борьбе между старым и новым, классиками и романти-

ками, поэзией мысли и «пением».

Свой собственный творческий образ Пушкин ассоциирует с типом поэта нового времени — «сурового», непреклонного в исполнении своей миссии. В этом амплуа, пушкинский лирический герой ощущает свое родство с Данте — в его противопоставлении античному Золотому веку, с Байроном и неистовыми романтиками — в их противопоставлении ложно-классическому искусству, и наконец, с гражданственностью младо-архаистов — этих «строгих критиков» элегической школы. Однако для Пушкина контраст с его антиподом — «певцом» минувших времен, осмысляется не как разрыв, а как необходимое соположение, без которого поэт-пророк не был бы в состоянии исполнить свою миссию; именно антипод сурового поэта, представляющий «гармонический» эстетический идеал далекого прошлого, должен стать его «вожатым». В этом Пушкин подобен Данте, в его отношении к Виргилию, но отличается от большинства своих «суровых» современников.

Пушкин разделяет с представителями романтической новой школы взгляд на искусство минувших эпох, лишенное мессианистической устремленности (будь то античная древность, классицизм или старшее поколение карамзинской школы), как на искусство «слабое», лишенное интеллектуальной и гражданской энергии. Однако мифологическая ситуация «встречи» позволяет ему свободно находить в прошлом поэтов, служащих для него — не союзниками и не образцом для подражания, но «вожатыми». Созданный Пушкиным поэтический миф о встрече с тенью позволяет ему шагнуть поверх временных и эстетических барьеров, преодолеть ограниченность новейшего искусства.

Важнейшую роль в этом развитии сыграло появление в поэтическом мире Пушкина образа Андре («Андрея») Шенье.

Обращение Пушкина к переводу из А. Шенье в 1823 году отразило его глубокий интерес к творчеству этого поэта, казненного в годы якобинского террора, большая часть сочинений которого вышла в свет лишь в 1819 году⁹. В 1825 году Пушкин начал даже писать заметку «Об Андрее Шенье» (заметка осталась неоконченной): «А<ndre> Ш<enie>r> погиб жертвою Фр<анцузской> револ<юции> на 31 году от рождения. Долго славу его составляло несколько сл<ов>, сказан<ных> о н<ем> Шатобр<ианом>, два или три отрывка, и общее сожаление об утрате всего прочего. — Наконец творения его были отысканы и вышли в свет 1819 года. — Нельзя воздержаться от горестного чувства».

Поэзия Шенье являла собой воплощенный образ позитивного аспекта классицизма: свободного как от сентиментальности и некоторой слащавости элегического направления, так и от ампирических неоклассических погрешностей против стилистического вкуса и чистоты языка. Греческое происхождение Шенье и факт его гибели в годы

Французской революции позволяли развить и конкретизировать этот альтернативный образ классицизма в качестве классицизма *греческого*. «Гармонический» греческий классицизм являл собой наглядную антитезу римскому классицизму, атрибутами которого в этом противопоставлении становились ампириная монументальность и тяжело-весность. Французский неоклассицизм эпохи Республики и Империи оказывается для Пушкина новейшим воплощением этого «ложного» классического искусства, подобно тому как поэзия А. Шенье выступает как новейшая инкарнация истинного, или греческого классицизма. Особенную остроту приобретает это противопоставление в связи с тем, что в пушкинском литературном пантеоне его олицетворяют фигуры двух братьев Шенье: Андре и Мари Жозефа. Последний был автором популярнейших в 1790—1800-е годы неоклассических трагедий; предание приписывало ему роковую роль в аресте и гибели его брата. Пушкин неоднократно отзывается о М. Ж. Шенье и его творчестве с крайним презрением, а трагедию французского классицизма объявляет самым неправдоподобным из всех литературных жанров: «Изю всех родов сочинений самые (*invraisemblables*) неправдоподобные сочинения драматические — а из сочинений драматических — трагедии» («О трагедии», 1825).

Таков был общий творческий фон, на котором в пушкинскую поэтическую мифологию вошел образ Андрея Шенье — вернее, «тени» казненного поэта. Этот шаг был сделан в большом стихотворении «Андрей Шенье», завершённом летом 1825 года. Стихотворению предпослан эпиграф из Шенье, пробуждающий ассоциацию с творчеством ссыльного Овидия: «*Ainsi, triste et captif, ma lyre, toutefois // S'éveillait...*». Шенье наделен чертами, типичными для поэта-«певца»: богатством, спонтанностью и гармоничностью поэтического дара — и отсутствием героической «суровости». Подобно пушкинскому Овидию (и в отличие от «сурового славянина»), он оплакивает свою участь. Эти черты образа Шенье вызывают у современного поэта — лирического героя стихотворения — стремление к встрече с его «тенью»:

Меж тем как изумленный мир
 На урну Байрона взирает,
 И хору европейских лир
 Близ Данте тень его вникает,
 Зовёт меня другая тень,
 Давно без песен, без рыданий
 С кровавой плахи в дни страданий
 Сошедшая в могильну сень.

Эпитет «суровый», впервые применённый Пушкиным в 1821 г. по отношению к самому себе в противопоставлении Овидию, становится теперь постоянным атрибутом «нового» поэта. Пушкин последователь-

но применяет этот эпитет по отношению к образам Данте и Байрона. Такова характеристика Байрона в стихотворении «Кто знает край» (1828):

И Байрон, мученик суровый,
Страдал, любил и проклинал.

Вторая строка этого портрета Байрона чрезвычайно близка к автохарактеристике, данной в I главе «Онегина» (1823); «Где я *страдал*, где я *любил*, // Где сердце я похоронил»; этот параллелизм соответствует тождеству той символической роли, с которой Пушкин отождествлял себя в этот период.

В черновиках стихотворения «Кто знает край» зафиксирована работа Пушкина с этим ключевым эпитетом, в ходе которой имена Байрона и Данте выступают в качестве взаимозаменяемых вариантов: «Где Альбиона бард суровый <...> Где Данте мрачный и суровый <...> Где Данте темный и суровый». Имя Данте не вошло в окончательный вариант этого текста. Однако образ «сурового Данта» получил воплощение в другом стихотворении, написанном два года спустя, — «Сонет»; стихотворение открывается словами: «Суровый Дант не презирал сонета». Пушкинский «Сонет» был написан по мотивам сонета В. Вордсворта «Scorn not the Sonnet»; тем более существенно, что образ «сурового Данта» совершенно не соответствует портрету Данте у Вордсворта — у последнего этот портрет выдержан, скорее, в элегическом ключе:

The Sonnet glitter'd a gay myrtle leaf
Amid the cypress with which Dante crowned
His visionary brow. <...>

Пушкин отходит в этом месте от оригинала, преображая образ Данте в соответствии с логикой своего поэтического мифа¹⁰.

Итак, Данте, Байрон, и наконец, сам Пушкин воплощают в себе роль «сурового» поэта нового времени. Заметим, что Данте, к которому XVIII век относился с пренебрежением и который был заново открыт романтиками, естественным образом получал в этой системе символических ценностей статус «нового» поэта, противопоставляемого классицизму и/или античности. Именно в силу этого тождества своей роли автор стихотворения «Андрей Шень» слышит «зов» не Данте и не Байрона (чья тень пребывает «близ Данте»), а голос «другой тени» — голос своего антипода, поэта «давних», классических времен. Длительное забвение, окружавшее творчество Шень, позволяет отнести его к «давнему» прошлому, в полном соответствии с его символической ролью в пушкинском мифе.

Еще одним представителем роли поэта-«певца» минувшей эпохи оказывается для Пушкина Расин. Пушкин не имеет никаких иллюзий

относительно слабостей трагедии французского классицизма — слабостей, делающих этот жанр отжившим, «самым неправдоподобным». Он предъявляет Расину те самые претензии, которые были характерны для критики «ложного классицизма» со стороны романтиков: отмечает интеллектуальную беспомощность Расина, неспособность к раскрытию сложных характеров и серьезной трагической темы; с этой точки зрения, Расин оказывается противопоставлен Байрону — этому воплощению нового «серьезного» искусства: «План и характеры «Федры» верх глупости и ничтожества в изобретении <...> Расин понятия не имел об создании трагического лица. Сравни его с речью молодого любовника Паризины Байроновой, увидишь разницу умов» (Письмо к Л. С. Пушкину, январь-февраль 1824). Интеллектуальные устремления поэта-«певца» выглядят «ничтожными», если сравнить их с «суровым» поэтом нового времени. Но в том же письме к брату Пушкин отмечает «точность и гармонию» стиха Расина — эти типичные свойства, составляющие силу поэта-«певца», в отношении к его младшему антиподу.

Греческий сюжет «Федры» дает Пушкину основание символически включить трагедию и ее автора в сферу «гармонического» греческого классицизма. В соответствии с этой установкой, Пушкин подвергает яростной критике перевод «Федры» на русский язык, выдержанный в нео-архаистическом стиле: «Кстати о гадости — читал я «Федру» Лобанова — хотел писать на нее критику, не ради Лобанова, а ради маркиза Расина — перо вывалилось из рук. <...> «Voulez-vous découvrir la trace de ses pas» — «надеешься найти Тезея жаркой след иль темные пути» — мать его в рифму! вот как все переведено. А чем же и держится Иван Иванович Расин, как не стихами, полными смысла, точности и гармонии!» Характерна в этой филиппике «русификация» Расина — еще один прием, делающий его адептом «греко-русского» классицизма. В этом контексте, монументально-неуклюжий архаистический перевод «Федры» осмысливается как неоклассицистическая подделка. Не менее характерным образом подчеркнут аристократизм «маркиза» Расина — с подразумеваемым противопоставлением его неоклассическому «республиканизму».

В стихотворении «Андрей Шенье» Пушкин прибег к специальному риторическому приему, позволившему поставить рядом образы Шенье и Расина. В примечаниях к стихотворению он цитирует свидетельство, согласно которому Шенье и его друг в последние минуты перед казнью читали друг другу Расина: «Racine fut l'objet de leur entretien et de leur dernière admiration. Ils voulurent reciter ses vers. Ils choisirent la première scène d'Andromaque». «Маркиз Расин» как бы оказывается союзником поэта, казнимого Республикой, воплощающей в себе дух «римского» классицизма.

Такие же отношения выстраиваются в символическом мире Пушкина между русским идеологическим и эстетическим «республика-

низмом», представленным в творчестве младо-архаистов, и поэтом, который еще в арзамасский период осмыслялся им как «вожатый» и «предтеча». — Жуковским. Любопытен в этой связи глубоко скрытый намек, содержащийся в одном из писем Пушкина к Рылееву; упрекая Рылеева в чрезмерно суровом отзыве того о поэзии Жуковского, Пушкин иронически замечает: «Ох! уж эта мне *республика словесности*. За что казнит, за что венчает?» (Письмо 25 января 1825 года). Выражение «республика словесности», конечно, шутливо намекает на радикальные политические взгляды Рылеева и на его эстетический радикализм, выражением которого явилось осуждение им «элегической» поэзия как устаревшей. Пушкин к этому времени уже полностью переоценил свое первоначально скептическое, «арзамасское» отношение к поэзия Рылеева; он адресуется к Рылееву как к союзнику, почти единомышленнику. Его шутка, как будто, имеет полу-сочувственный, даже лестный для Рылеева характер — ведь она перифразирует слова о высоком призвании Поэта из стихотворения самого Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом»; «Поэт казнит, поэт венчает»¹¹. Однако образ «казни», в ассоциации с «республикой», может быть понят и в буквальном смысле; в этом случае, приговор неоклассика Рылеева о Жуковском получает ассоциацию с судьбой Шенье — поэта, казненного Республикой (стихотворение «Андрей Шенье» создавалось около этого же времени — в первой половине 1825 года).

В юношеские годы Пушкина, в атмосфере литературного и идеологического мессианизма 1810-х — начала 1820-х годов идея «миссии» поэта оформлялась легко и естественно в рамках борьбы «старого» и «нового», «обветшалого» классицизма минувшего века и «нового Завета» антиклассицистической школы. Теперь, в середине 1820-х годов, сама поэтическая идея литературного мессианизма сохраняется, но сущность миссии поэта начинает изменяться; она становится все более многозначной, даже противоречивой, и все менее вмещается в какую бы то ни было формулу.

Пушкин очень рано, еще в конце лицейского периода, обнаружил тенденцию избегать готовых, раз навсегда определенных категорий и ценностей, стремление придавать двойственность, неоднозначность, парадоксальность любому образу, любой символической роли, любому смысловому ходу. В 1817—1823 годах это стремление питалось, в основном, осознанием биполярности, сакрально-инфернальной двойственности романтической личности и романтической миссии. Однако к середине 1820-х годов Пушкин перерос и эту «дуальную» модель; его поиски направляются на более сложный синтез различных — не обязательно диаметрально противоположных — ценностей и ролей. В этом процессе роль поэта-«певца», олицетворяющая собой «гармонический» образ античности и классицизма — со всеми его сильными и слабыми сторонами, — оказалась чрезвычайно важным творческим компонентом.

Сказанным можно объяснить то исключительно большое место, которое контрастные образы двух поэтов и ситуация их «встречи» продолжают занимать в творчестве Пушкина на всем протяжении 1820 и даже начала 1830-х годов. Возникнув первоначально в связи с полупоэтическими фигурами поэтов далекого прошлого (Овидий, Данте, Вергилий, Гомер), распространившись затем на европейских поэтов нового времени (Байрон, Шенье), пушкинская схема развивается все далее, постепенно включая в себя прототипы, взятые из современной русской литературной жизни.

Уже в начале 1820-х годов, в своем обращении к Гнедичу, Пушкин примеривал идеализированный образ последнего на роль «старшего» поэта. Такому осмыслению фигуры Гнедича способствовала и разница в возрасте, в то время представлявшаяся существенной, и роль Гнедича как покровителя, «восприемника» пушкинской поэзии (в то время Гнедич занимался изданием произведений Пушкина, в отсутствие ссыльного поэта), и наконец, ассоциация поэтической роли Гнедича с Гомером. Со временем, однако, разница в возрасте и положении в литературном мире перестала играть сколько-нибудь существенную роль: Пушкин середины 1820-х годов уже не смотрел на Гнедича как на «старшего» поэта. Что касается чисто литературной ауры образа Гнедича, то она скорее приближалась к образу «пророка». Гнедич по своим стилистическим устремлениям был близок неоархаистам; именно в таком стиле — эпически-суровом, нарочито негладком, был выдержан его перевод «Илиады». Пушкин предпринимает специальные усилия, чтобы адаптировать в рамках своего мифа ту новую перспективу, в которой ему виделся образ Гнедича как поэта на рубеже 1820—1830-х годов. Он находит новый смысловой ход, который позволяет отождествить Гнедича с ролью «сурового» поэта нового времени, не теряя в то же время такой доминантной характеристики его образа, как связь с античностью. Теперь Гнедич — переводчик Гомера изображается не как обитатель заповедного мира античности, но как современный поэт-пророк, переживший мистический опыт встречи с античным поэтом. Этот образ получил развернутое воплощение в стихотворном послании «Гнедичу», 1832 (см. Ч. III.).

В ранней попытке представить Гнедича в роли «старшего» поэта присутствовал еще один негативный фактор, не позволявший этой попытке развиваться далее мимо летнего намека: в пушкинском мифе, старший поэт неизменно выступает в образе «тени». Этот признак имеет принципиальное значение: он окружает образ старшего поэта сверхъестественным ореолом, который придает встрече с ним поэта-пророка мистический характер. Любопытным свидетельством того, сколь настойчивым было это требование, предьявляемое мифом к реальности, может служить письмо Пушкина к Н. И. Гречу, написанное осенью 1821 года — в период, когда Гнедич еще рисовался Пушкину в роли старшего поэта-вожатого: «Дельвигу и Гнедичу пробовал я было

писать — да они и в ус не дуют. Что б это значило: если просто забвение, то я им не пеняю: забвенье — естественный удел всякого отсутствующего; я бы и сам их забыл, если бы *жил с эпикурейцами*, в эпикурейском кабинете, и *умел читать Гомера*». Дельвиг и Гнедич изображены пребывающими в «элизиуме», в обществе Гомера, в состоянии блаженного «забвения». Не только Гнедич, но и Дельвиг — ровесник Пушкина — оказываются «теньями», обитающими по ту сторону реального мира с его заботами.

Многие черты поэтического дара и личности Дельвига напрашивались на осмысление этого ближайшего лицейского друга Пушкина в роли «певца». Однако этот смысловой ход долгое время оставался лишь мимолетно намечен и не получал развернутого развития. В 1829 году Пушкин посвятил Дельвигу стихотворение, в котором подчеркивалась принадлежность Дельвига к античному миру и чуждость современному «железному веку»:

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?
Кто Славянин молодой, Грек духом, а родом Германец?
Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши!

В этом шутивном послании Дельвиг изображен «нежным» переселенцем из «золотого века» античности в обстановку сурового севера; германо-славянское рождение Дельвига и принадлежность его к «молодому» поколению оказываются как бы обстоятельствами его «ссылки» из Золотого века античности. Однако как ни очевидно здесь применение к Дельвигу прототипической роли «певца», Пушкин в этом стихотворении (как и в процитированном выше письме) избегает образа своей *встречи* с этим посланником Золотого века.

Дельвиг внезапно умер в январе 1831 года, и письма Пушкина этого времени отражают его глубоко личную и непосредственную реакцию на это событие. Несколькими месяцами спустя Пушкин воплотил смерть Дельвига в обобщенный поэтический образ. Сделал он это в стихах, написанных к Лицейской годовщине 1831 года:

И мнится. очередь за мной,
Зовет меня мой Дельвиг милый. <...>

Товарищ песен молодых,
Пиров и чистых помышлений,
Туда, в толпу *теней родных*
Навек от нас утекший гений.

На первый взгляд, эти стихи не выходят за рамки общераспространенного элегического образа: ожидания встречи с тенью умершего друга или возлюбленной. Однако подтекст предшествующих личных и

творческих отношений между Пушкиным и Дельвигом придает ситуации специфические черты, характерные для пушкинского мифа о встрече двух поэтов. Зов тени Дельвига — это не только зов умершего друга из-за могилы, но призыв к мистической творческой встрече. Смерть Дельвига — превращение его в «тень» — добавила к его облику последний компонент, позволивший воплотить взаимоотношения двух друзей в многозначительном образе мистической «встречи».

Говоря о развитии темы встречи с тенью поэта в творчестве Пушкина 1820-х годов, следует упомянуть еще одно примечательное событие, которое произошло в ранней юности Пушкина и теперь было ретроспективно осмыслено им в категориях его поэтического мифа. Этим событием была встреча с Державиным на лицейском экзамене в январе 1815 года — встреча, символический смысл которой был очевиден как для самого поэта, так и для его современников. Пятнадцать лет спустя, в VIII главе «Евгения Онегина», Пушкин вернулся к этому событию, оформив его такими деталями, которые придали ему мифопоэтический смысл:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни, в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться Муза стала мне. <...>
И свет ее с улыбкой встретил;
Успех нас первый окрылил;
Старик Державин нас заметил,
И в гроб сходя, благословил.

В этой картине Царское Село наделено типичными атрибутами элегического пейзажа, придающими ему черты Элизиума. Такой характер был придан пейзажу Царского Села еще в «Воспоминаниях в Царском Селе» и сохранялся в последующем творчестве Пушкина. (Реальной основой этого образа была типичная для эпохи классицизма стилизация парка как «Элизиума» — черта, в полной мере проявившаяся в пейзаже Царскосельского парка, созданного в век Екатерины). Этот поэтический пейзаж соответствует мистическому характеру той местности, где должна происходить встреча двух поэтов. Эпитет «таинственные» подчеркивает мотив сверхреальности, а упоминание Цицерона и Апулея актуализирует ассоциацию с античной эпохой¹². На этом фоне происходит встреча юного поэта с Державиным. Характерным образом, в облике Державина подчеркнута не просто его «старость», но близость к «гробу», что придает ему соответствие с ролью «тени» старшего поэта.

Чем более серьезное значение имела для Пушкина та или иная идея, чем более глубоко он ощущал свою личную вовлеченность, — тем неуклоннее проявлялась у него потребность добавить к ситуации ее шуточный, пародийный аспект. Миф о встрече двух поэтов не был в этом отношении исключением. Его пародийной реализацией явилась «Ода Его Сият. Гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825). Как показал Тынянов, «Ода» явилась ответом младо-архаистам (Кюхельбекеру, Рылееву), призывавшим Пушкина обратиться к «серьезным» поэтическим темам и жанрам, и в частности, увековечить смерть Байрона в оде на эту тему¹³. Как ни далек был к этому времени Пушкин по существу своих убеждений от арзамасских идеалов в чистом их виде, это новое столкновение архаистов и новаторов не могло не оживить арзамасский субстрат его творческой личности. Обращение к образу Хвостова — одного из главных героев арзамасской «беседиады», как нельзя лучше отвечало этому умонастроению. Примечательно, однако, что Пушкин совмещает арзамасскую традицию с актуальным для него в это время поэтическим мифом. Смерть Байрона и долголетие Хвостова (которое, в сопоставлении с «мертворожденным» характером его произведений, постоянно обыгрывалось в качестве комического атрибута его арзамасского образа) оказались благодарным материалом, позволившим реализовать ситуацию мистической встречи двух поэтов в арзамасском пародийном ключе.

Хвостов изображен в оде устремляющимся в Элладу вслед «тени» Байрона:

*Певец бессмертный и маститый,
Тебя Эллада днесь зовет
На место тени знаменитой,
Пред коей Цербер днесь ревет.*

Мы видели, что Байрон воплощал в себе для Пушкина роль «сурового» поэта нового времени. В соответствии с этим, Хвостов, в сопоставлении его с Байроном, наделяется всеми типичными атрибутами поэта-«певца»; в этом своем качестве он иронически противопоставлен Байрону, как поэту «глубокому», но не обладающему божественной легкостью дарования:

*Глубок он, но единообразен,
А ты глубок, игрив и разен,
И в шалостях ты впрям певец.*

Пародийно здесь не только изображение Хвостова как «певца», наделенного божественным даром, но и сама ситуация встречи: «маститый певец» Хвостов оказывается среди живых, а его младший антипод выступает в роли «тени».

Таковы основные линии, по которым совершалось развитие поэтического мифа о встрече с тенью «старшего» поэта в творчестве Пушкина — от впервые намеченной в 1821 году прототипической ситуации, в которой ассоциации с судьбой Овидия совместились с идеей Южной ссылки как дантовского паломничества в ад, до поздних примеров осмысления текущего и прошлого жизненного опыта в рамках данного мифа в начале 1830-х годов. Встреча с «вожатым» осмысляется как необходимый компонент миссии поэта, ради которой он оставляет мир живых и устремляется в inferно/Аид. В этой мифологической ситуации Пушкин воплотил с большой символизирующей энергией свое новое, зрелое понимание отношений между «древностью» и «новизной», между «старшим» и «младшим» поэтическим поколением. Между этими двумя полюсами существует контраст, напряжение, но и необходимая связь, без которой поэт новой формации — мессия-пророк романтической эры — не был бы в состоянии исполнить свою миссию.

Описанная здесь поэтическая идея оказала большое влияние на развитие пушкинского творческого самосознания. В частности, она сыграла важнейшую роль в формировании образа поэта-пророка — образа, который стал одним из важнейших катализаторов в развитии эстетических принципов, идеологических воззрений и личного поведения Пушкина в последнее десятилетие его жизни.

ЧАСТЬ III

ПОЭТ-ПРОРОК

(Эсхатологические и пророческие мотивы
в зрелом творчестве Пушкина)

Глава I

ФОРМИРОВАНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА

1. От новой эвхаристии — к теме пророка (1824—1825)

Проследившая десятилетнюю эволюцию мессианистических и эсхатологических мотивов в творчестве Пушкина, от ранних стихов времени войны с Наполеоном до произведений периода Южной ссылки, можно заметить, что конечный исход апокалипсической катастрофы приобретает все более неоднозначный смысл. В ранних стихах (до 1817 года) внимание сосредоточивалось на конечном торжестве мессии (политического или литературного) и его войска. В произведениях конца 1810-х — начала 1820-х годов мессия приобретает двойственный сакрально-демонический характер; поэтому его триумф может оказаться лишь прелюдией к явлению «истинного» мессии и утверждению истинного Завета в будущем. На этой стадии система эсхатологических символов, утратив однозначную поляризацию ценностей, не утратила устремленности в будущее. В центре внимания по-прежнему остается ожидание будущего явления мессии и утверждения Завета. Для произведений этого ряда характерна ориентация на образы Нового Завета, устремленные к идее грядущего «спасения»: образы Рождества, Тайной вечери и причастия, пророчеств Апокалипсиса. Несмотря на то что все эти образы выступают в двойственном, даже двусмысленном свете, оставляющем открытым вопрос о конечном смысле совершающихся событий, они сохраняют изначально свойственную им мессианистическую энергию.

Кульминация этого этапа в развитии поэтического мышления Пушкина пришлась на годы жизни в Бессарабии. Однако к концу пребывания Пушкина на юге центр тяжести в его поэтическом космосе все более заметно переносится с ожидания будущей катастрофической перемены на понимание и предвидение ее неконечного, относительного характера. Сама эта относительность каждого нового «явления» мессии и утверждаемого им «истинного Завета», бесконечность эсхатологических катастроф осознается как единственный абсолют — непреложный закон Провидения.

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле Провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут.

(«Евгений Онегин», Гл. II, 1824)

Такая позиция исключает самого поэта из любого события, свидетелем и толкователем которого он выступает. В своем развитии система эсхатологических образов достигла такой ступени, на которой оказывается невозможным абсолютное утверждение какого бы то ни было «завета», а значит, и полное приобщение поэта к этому «завету» и полное отождествление с ним. Самосознание *мессии*, провозглашающего наступление «прекрасной зари» (на политическом либо литературном поприще), трансформируется в позицию *пророка*, наблюдающего за бесконечной цепью катаклизмов и постигающего их внутренних смысл.

Программным произведением, в котором отразилось это смешение смысловых акцентов, явилось стихотворение «Свободы сеятель пустынный», написанное в конце 1823 года. Эпиграф к нему — «Изыде сеятель сеяти семена своя», взятый из Евангелия от Матфея (13:3), казалось бы, продолжает цепь евангельских ассоциаций, связанных с темой явления мессии и провозглашения Завета. Однако смысл стихотворения служит прямым отрицанием притчи о сеятеле:

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

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

По своему образному строю стихотворение перекликается с мотивами послания к В. Л. Давыдову, написанного двумя годами ранее. В послании также появлялся образ народов, «надолго» обреченных ярму; но эта негативная нота сметалась финальным утверждением неизбежно наступающего Воскресения, залогом которого служила новая эхаристия. В более поздней версии ярмо оказывается *вечным* уделом

народов, и вместо Тайной Вечери поэт оказывается в мире, в котором еще не видно «звезды» Нового Завета.

В этой эволюции, несомненно, сыграли свою роль внешние обстоятельства, как общего характера, так и чисто личные. Важным внешним катализатором послужил переезд Пушкина из Кишинева в Одессу и связанное с ним отдаление от мира «новой эвхаристии» — мира Бессарабии и Каменки. Симптомом этой перемены было разочарование в греческом восстании, которое поэт прямо связывал с своим пребыванием в Одессе; с предельной резкостью это новое настроение было выражено в письме к Вяземскому из Одессы (24—25 июня 1824): «Греция мне огадила. О судьбе греков позволено рассуждать, как о судьбе моей братьи негров, можно тем и другим желать освобождения от рабства нестерпимого. Но чтобы все просвещенные европейские народы бредили Грецией — это непростительное ребячество. Иезуиты натолковали нам о Фемистокле и Перикле, а мы вообразили, что пакостный народ, состоящий из разбойников и лавочников, есть законнорожденный их потомок и наследник их школьной славы. Ты скажешь, что я переменяю свое мнение, приехал бы ты к нам в Одессу посмотреть на соотечественников Мильтиада и ты бы со мною согласился». Пушкин не просто выражает свое разочарование в гетеристах: он находит для этого такие выражения, которые обеспечивают связь и преемственность негативного образа с предыдущим, позитивным состоянием; противоположность оценок не прерывает единство мотивной системы, но выражается путем ее трансформации и переакцентировки. Целый ряд выражений в процитированном письме воспроизводит, в преобразенном виде, те образы, в которых в 1821 году воплощалась идея нового причастия — идея, образное оформление которой было органически связано с началом греческого восстания. Образ возрожденной славы Фемистокла фигурировал в письме к В. Л. Давыдову; теперь этот образ возвращается, но с подчеркиванием его «школьного», клишеобразного характера. Упоминание «наследников исконной славы» античного мира отсылает к образу «тех» — карбонариев как наследников величия Рима. Сомнение в «законнорожденности» этих наследников соотносится с мотивом неясных обстоятельств рождения мессии (и значит, неясной природы его миссии), игравшим центральную роль в «Гавриилиаде». Наконец, упоминание «пакостного народа» соотносится с мифологизацией Кишинева как Содомы/Инферно, оргии которого составляют фон новой эвхаристии.

Столь тесная соотнесенность этого высказывания Пушкина с его собственными поэтическими образами нового причастия и Воскресения заставляет предположить, что значение этого демонстративно сурового приговора потенциально относится не только к восстанию гетеристов, но подразумевает весь тот круг идей, с которыми для поэта связывались в предшествующие годы символы нового Завета.

Параллелизм, проведенный между судьбой греков и «моей братьи негров», вносит в текст письма тему «братства»; образ «моей братьи» вызывает в памяти отношения в кругу арзамасского братства (к которому принадлежит и Вяземский). Данную ассоциацию подтверждает упоминание «иезуитов». Оно включает в себе укол по адресу Вяземского, который в свое время учился в иезуитском пансионе в Петербурге (в 1805—1806 гг.). Таким образом, пушкинское суждение об «одесских греках» имеет далеко идущие скрытые применения. Оно представляет собой акт демонстративного, эпатирующе-резкого отстранения поэта от «своей братьи», во всех тех смыслах этого выражения, которые были актуальны для пушкинского мира 1810-х — начала 1820-х годов. Сохраняя сочувствие к «моей братии», Пушкин вместе с тем резко отвергает школьнический догматизм в отношении к тем идеям, которыми первоначально питалось чувство единения всех членов братства. Около этого же времени Пушкин декларирует свою эмансипацию от многих литературных оценок и символов, обязательных для арзамасского мира, — и делает это также в демонстративно резкой форме, в виде личных намеков-колкостей, направленных против Вяземского, Батюшкова, Дмитриева¹.

Письмо к Вяземскому по поводу Гетерии было в то время, по видимому, далеко не единственной декларацией Пушкина по данному вопросу. Во всяком случае, эти высказывания Пушкина — устные или письменные — дошли до В. Л. Давыдова, который, очевидно, выразил свое недоумение по этому поводу. Сохранились два черновика письма Пушкина к Давыдову, в которых он пытается объяснить с свидетелем его бывшего энтузиазма; один из них написан по-русски, другой по-французски. (Уже это колебание в выборе языка говорит о затруднениях, которые Пушкин испытывал в выборе правильного тона: обычно в его переписке русский и французский язык четко разграничивается функционально). «С удивлением слышу я, что ты считаешь меня врагом освобождающейся Греции и поборником турецкого рабства. Видно слова мои были тебе странно перетолкованы. Но что бы тебе ни говорили, ты не должен был верить, чтобы когда-нибудь сердце мое недоброжелательствовало благородным усилиям возрождающегося народа. <...>

Люди по большей части самолюбивы, беспонятны, легкомысленны, невежественны, упрямы; старая истина, которую все-таки не худо повторить. *Они редко терпят противуречие, никогда не прощают неуважения*; они легко увлекаются пышными словами, охотно повторяют всякую новость; и, *к ней привыкнув, уже не могут с нею расстаться*. — Когда что-нибудь является общим мнением, то глупость общая — вредит ему столь же, сколько единодушие ее поддерживает». Пушкин глубоко уязвлен подозрением в недоброжелательстве к «благородным усилиям возрождающегося народа». Однако его оправдания невольно принимают форму обвинений и полупрозрачных раздраженных наме-

ков по адресу тех, кто хотел бы навсегда остаться при идеях в убеждениях, которые когда-то были «новостью»; кто со школьным догматизмом стремится во что бы то ни стало сохранить былые верования, не терпя «противоречия» и «неуважения» по отношению к раз навсегда установленной иерархии ценностей. Широкий подразумеваемый смысл этого ответа, выходящий за рамки собственно греческой проблемы, так же очевиден, как и в письме к Вяземскому.

Для развития той образной ткани, в которую начинала в это время облекаться духовная эволюция Пушкина, особый интерес представляет французский вариант письма Давыдову: «Nous avons vu ces nouveaux Leonidas dans les rues d'Odessa et de Kichinev — <...> ils supportent tout, même les coups de bâton avec un sang-froid digne de Themistocle. Je ne suis ni un barbare ni un apôtre de l'Alcoran, la cause de la Grèce m'intéresse vivement, c'est pour cela même que je m'indigne en voyant ces misérables revêtues de ministère sacré de défenseurs de la liberté». Данное высказывание не только еще раз подтверждает новую, отстраненную позицию Пушкина по отношению к прежним идеалам (с той же иронией по поводу отождествления современных греков с «Леонидами» и «Фемистоклами»), но и находит — пока еще в отрицательной форме — один из образов, которому предстоит сыграть важную роль в оформлении поэтического мифа «пророка». В первой половине 1824 года Пушкин еще утверждает, что он *не является* «апостолом Корана». Но «слово» было «найдено», и уже в ноябре того же года, в Михайловском, работая над циклом «Подражания Корану», он шуточно замечает в письме к брату: «Я тружусь во славу Корана».

Новое самоощущение Пушкина, находившее выражение в образе ветхозаветного пророка, вышедшего в мир «до звезды», отдаляло его от мира каменной «эвхаристии», а в более широких подразумеваниях — и от мира арзамасской «священной войны». С точки зрения прежнего «братства» (в догматическом его истолковании), эта позиция ставила Пушкина в роль защитника «турецкого рабства», проповедника «Корана». Но как ни болезненно должно было быть для Пушкина такое обвинение, явное или подразумеваемое, от его поэтического сознания не укрылся тот факт, что в этом обвинении был потенциально заключен смысловой ход, важный для созревающей поэтической мифологемы «пророка».

Чтобы оценить всю символическую важность этого образного хода, следует вспомнить о тех вторичных значениях, которыми традиционно облекался образ «Корана» и связанные с ним ценности в кругах, связанных с Арзамасом и с политическим радикализмом. С одной стороны, «Коран», «янычары» традиционно выступали в качестве символов деспотизма, беззакония, тирании, а в более радикальном применении — и самодержавия, и монархии вообще. Сам Пушкин в оде «Вольность» (1817) назвал «янычарами» заговорщиков — убийц Пав-

ла. Пройдет несколько лет после описываемых здесь событий, и Тютчев, в стихотворении, посвященном подавлению польского восстания 1831 года, употребит сходный образ, обнаружив тем самым, что данная линия ассоциаций все еще была жива в риторическом словаре эпохи:

Не за *коран самодержавья*
Кровь русская лилась рекой.
Нет, нас одушевляло к бою
Не чревобесие меча,
Не *зверство янычар* ручное
И не покорность палача.
(«На взятие Варшавы», 1831)²

Столь же общим местом во времена «священной войны» карамзинской и шишковской партии было отождествление архаистического стиля с «татарщиной» — в противоположении апокалипсическому мессианизму арзамасского «братства». Таковы были ассоциации, стоявшие за отрицанием новозаветного образа «звезды спасения» и зарождением замысла «Подражаний Корану» на переломе Южной и Михайловской ссылки.

Внезапная катастрофическая перемена в жизни Пушкина, последовавшая в августе 1824 года — увольнение со службы и переход от южного полу-изгнания к несравненно более суровой ссылке в Михайловском, — сыграла роль заключительного штриха, который позволил окончательно оформиться этой новой фазе пушкинского творческого самосознания. Мы видели, что центральной мифологемой Южной ссылки послужил образ паломничества в ад. В этом паломничестве мессия-изгнанник не одинок; напротив, его жизнь наполнена внешними впечатлениями. Он встречает мистического «вожатого», перед ним разворачиваются экзотические картины и сцены вакханалий. Если Южная ссылка и могла быть названа «удалением в пустыню», то пустыня эта понималась в смысле романтической экзотики — как пейзаж инферно. В отличие от этого, «пустыня» Михайловского лишена такой романтической отмеченности; она осмысливается как место уединения, куда отшельник удаляется от мира людей. Паломничество в запредельный мир завершилось; теперь, в «тишине» уединения, поэт-отшельник готовится поведать о добытом им сверхъестественном, пророческом понимании событий и человеческих судеб.

2. *Тема поэта-пророка в поэзии Пушкина второй половины 1820-х годов*

Как обычно у Пушкина, новая творческая идея не существует в виде абстрактного идеологического концепта. Она вырабатывается в процессе образного ее оформления, через посредство постепенно на-

рациваемой системы смысловых ходов, образных и словесных связей. Эта система непрерывно растет, вбирая в себя и накопленный прежде фонд поэтических смысловых ходов, и новый опыт. Житейские обстоятельства, политические и литературные идеи, общепонятная культурная мифология, словесная игра, цитаты, намеки, аллюзии — весь этот многообразный материал перекладывается в новых сочетаниях; в ходе этой творческой работы прежняя сетка смысловых связей постепенно трансформируется, преобразуясь в новое состояние. Именно таким образом в середине 1820-х годов постепенно вырабатывался, реализуясь в поэтических произведениях, художественный концепт поэта-пророка.

Образ «пророка Корана» оказался первой, самой ранней конкретизацией этой идеи. Этому способствовала преемственная связь, которую Пушкин ощущал в первые месяцы в Михайловском с миром Южной ссылки — миром, для которого столь важное значение имело противопоставление «Евангелия» и «Корана»³. Образ пророка Корана доминирует в творческом мире Пушкина осенью 1824 года. Он реализуется с характерной для Пушкина двойственностью: с одной стороны, в работе над глубоко серьезным, исполненным пафоса циклом «Подражаний Корану», а с другой — в многочисленных шутках, намеках, каламбурах по поводу трудов «во славу Корана», которыми наполняется его переписка этого периода. Свое катастрофически-внезапное удаление из Одессы Пушкин иронически называет «бегством из Мекки в Медину». В свое время Пушкин оставил тетрадь своих рукописей (содержавшую, в частности, Вторую главу «Евгения Онегина») Н. В. Всеволожскому — под залог карточного долга; теперь приходилось вызволять рукопись через посредников, и переписка по этому поводу заняла несколько месяцев⁴. Эту житейскую неурядицу и свое раздражение по этому поводу Пушкин оформляет в рамках все той же мифологизированной роли: «<...> в 1820 г. переписал я свое вранье и намерен был издать его по подписке; напечатал билеты и раздал около сорока. Я проиграл потом рукопись мою Никите Всеволожскому (разумеется, с известным условием). Между тем принужден был бежать из Мекки в Медину, мой Коран пошел по рукам -- и доньне правоверные ожидают его» (Письмо к Вяземскому 29 ноября 1824). Любопытно, что в образе «священного текста» предстает рукопись, проигранная в карты, то есть приобретающая таким образом «демонические» свойства⁵. Этот штрих закрепляется и подтверждается в другом выражении по поводу той же рукописи (только что выкупленной), с которым Пушкин обращается к брату (письмо 14 марта 1825): «Перешли же мне *проклятую мою рукопись*». Повседневная идиома включается в контекст пушкинских мотивов и обретает свой первоначальный смысл, стершийся в общеязыковом употреблении. Священный текст «пророка» — его «Коран» — приобретает демоническую окраску.

Уже с конца 1824 г. в творческом мире Пушкина начинают прорасти другие варианты той же темы. Пушкин настойчиво, в нескольких письмах, просит брата прислать ему Библию; эта подчеркнутая необходимость чтения Библии имплицитно противопоставляет Ветхий Завет — Новому. Особенно симптоматично для развития новой темы следующее высказывание: «Михайло привез мне все благополучно, а Библии нет. Библия для христианина то же, что история для народа. Этой фразой (наоборот) начиналось прежде предисловие «Истории» Карамзина. При мне он ее и переменял» (Письмо к Л. С. и О. С. Пушкиным 4 декабря 1824). Пушкин обдумывает в это время замысел «Бориса Годунова», сюжет которого основывается на заключительном томе «Истории» Карамзина; на этом фоне, чтение Библии получает ассоциацию с его занятиями историей. Образ Карамзина как верховного божества, а его «Истории» — как священного текста, был распространенным мотивом среди адептов нового слога в 1810-е годы (ср. пушкинское обращение к Карамзину в стихотворении 1816 года: «Сокрытого в веках священный судия»). Теперь сам Пушкин готовится последовать по этой же стезе; он как бы «замещает» Карамзина, восстанавливая формулу, от которой сам Карамзин отказался.

Подобно тому как работа над «Подражаниями Корану» осенью 1824 г. сопровождалась комментариями в письмах, рисующими поэта в образе «пророка Корана», точно так же работа над «Борисом Годуновым» в 1825 г. сопровождается полушутливыми замечаниями в письмах, изображающими автора трагедии в образе пророка Библии или Откровения. Характерно в этом отношении шутливое стилизованное заглавие трагедии, которое Пушкин предложил в письме к Вяземскому (13 июля 1825): «13 июля. Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: *Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Писал раб Божий Александр сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Воронице. Каково?»* Указанная Пушкиным дата реально соответствует 1825 году в древнерусском исчислении. Число «7333» несет сильнейшую ассоциацию с символикой апокалипсических пророчеств; оно указывает на то, что в 1825 году миновала треть «восьмого века» — отрезок, составляющий половину «числа зверя» (666). В древней Руси дата конца света (явления Антихриста и последующего Второго пришествия) приурочивалась к 1492 году (7000 г. в старом исчислении — конец «седьмого века»). Последующая традиция апокалипсических пророчеств стремилась отыскать терминальную дату в пределах «восьмого века», исходя из числовой символики — прежде всего, символики «числа зверя». (В частности, можно вспомнить о том впечатлении, которое произвело начало церковной реформы Никона, официально провозглашенной Собором в 1666 году). К этому следует добавить, что петербургский «потоп» (ноябрь 1824) относился все к тому же 7333 году (древнерусский год начинался 1 сентября).

Предложенное Пушкиным шутовское заглавие его исторической трагедии соответствовало духу той эпохи, которой было посвящено это произведение. Вместе с тем, эта шутка была еще одним штрихом, с помощью которого отмечалось и оформлялось «пророческое» умонастроение автора трагедии. Она отражала ожидание апокалипсических катастроф, надвигающихся в «7333 году». Примеривая в очередной раз роль пророка, Пушкин вновь примешивает к этой роли демонический элемент: он специально выписывает дату «13 июля» непосредственно перед заглавием трагедии, хотя эта дата уже была проставлена в начале письма.

В уже цитировавшемся выше письме Пушкина к брату имеется еще одно полушутливое замечание, встраивающееся в ту же систему мотивов сакрального текста: «Не стыдно ли Кюхле напечатать ошибочно моего «Демона»! моего «Демона»! после этого он и «Верую» напечатает ошибочно». Эта шутка продолжает давнюю традицию насмешек над архаистическим (окрашенным в религиозные тона) пафосом «Кюхли», получающем комически неадекватное выражение в силу плохого знания им русского языка. Но одновременно с этим, она предлагает еще один мотивный ход, в силу которого пушкинские произведения приравниваются к сакральным текстам. Тот факт, что таким произведением на этот раз оказался «Демон», соответствует двойственной окрашенности этой сакральной миссии.

Решающую и драматическую роль в оформлении художественной концепции пророка сыграли события лета и осени 1825 года, прожившиеся на создание большого стихотворения, посвященного Андре Шенье. В это время Пушкин ведет переписку с властями по поводу лечения «сердечного аневризма» — болезни, которая, предположительно, могла иметь смертельный исход. Пушкин добивался разрешения выехать для лечения в Петербург или за границу; не получив такого разрешения, он отказывается лечиться в Пскове. На письмо Жуковского, умолявшего его принять услуги Дерптского профессора Мойера и предрекавшего, что зрелые произведения Пушкина принесут ему свободу, Пушкин отвечает в духе своей сакрализованной роли, с той смесью иронии и пафоса, которая была характерна для всего стиля их общения: «<...> я не умру; это невозможно; Бог не захочет, чтоб «Годунов» со мною уничтожился. Дай срок: жадно принимаю твое пророчество; пусть трагедия искупит меня...» (Письмо к Жуковскому 6 октября 1825). Летом 1825 года, на фоне этих событий, был написан «Андрей Шенье». Пушкин вложил в уста погибающего поэта пророчество о том, что «тиран», его убийца, погибнет вслед за ним (в действительности, падение и гибель Робеспьера совершились на следующий день после казни Шенье, на что Пушкин указал в примечании к стихотворению). Мы уже видели, какую важную роль играла судьба Шенье и образ его «гармонической» поэзии в формировании пушкинского мифа о миссии поэта. Неудивительно, что стихи, по-

священные судьбе Шенье, заключали в себе личный подтекст: отказ Александра дать Пушкину разрешение на выезд для лечения его, предположительно, смертельной болезни мог быть интерпретирован как «казнь» поэта. Это личное отождествление с ролью поэта, осужденного на казнь, Пушкин «примеривает» в письме к Вяземскому во второй половине ноября 1825: «Грех гонителям моим! И я, как А. Шенье, могу ударить себя в голову и сказать: Il y avait quelques chose là...» Пушкин ссылается на последние слова Шенье, сказанные им на эшафоте; эти слова он процитировал в примечаниях к своему стихотворению.

Всего лишь несколько дней спустя после того как было написано это письмо, в самом начале декабря, Пушкин узнал о внезапной смерти Александра; это событие немедленно связалось для него с «пророчеством», заключенным в стихотворении «Андрей Шенье»: «Душа! я пророк, ей-богу пророк! Я «Андрея Шенье» велю напечатать церковными буквами во имя Отца и Сына etc.» (Письмо к Плетневу, 4—6 декабря 1825). Известие о смерти Александра, по понятным причинам, привело Пушкина в возбужденное состояние. В этой ситуации «пророческое» самоощущение поэта, исподволь формировавшееся в течение всего предыдущего года, получило предельно драматическое выражение. Стихотворение «Андрей Шенье» обнаружило в себе свойства «знамения», предрекшего смерть «тирана».

Идея о «пророческом» характере «Андрея Шенье» имела неожиданное продолжение. В 1826 году едва не возникло следственное дело о найденном в списке отрывке из этого стихотворения — монологе Шенье, в котором поэт предрекает гибель тирана:

«Гордись, гордись, певец; а ты, свирепый зверь,
Моей главой играй теперь:
Она в твоих когтях. Но слушай, знай, безбожный:
Мой крик, мой ярый смех преследует тебя!
Пей нашу кровь, живи, губя:
Ты всё пигмей, пигмей ничтожный.
И час придет... и он уж недалек:
Падешь, тиран! Негодованье
Воспрянет наконец. Отечества рыданье
Разбудит утомленный рок».

Эти стихи и читателями, и властями воспринимались как актуальный и крайне дерзкий отклик на события 14 декабря 1825 и последовавшего за ними следствия и казни пятерых декабристов. Монолог Шенье как бы произносился от имени одного из осужденных на казнь (сравним стихотворение, написанное Рылеевым в Алексеевском равелине (см. стр. 163)). Пушкину пришлось доказывать, что этот отрывок вырван из контекста и что все произведение было им написано до декабрьских событий⁶. При всей случайности этого эпизода, в нем

была своя внутренняя логика. В монологе Шенье отразилась пушкинская «пророческая» идея о бесконечности апокалипсических катастроф. Эта художественная модель позволяла интерпретировать не только прошедшие события — такие, как Французскую революцию, убийство Павла, Наполеоновские войны, греческое восстание, — но и ожидаемые в будущем катастрофы. Текст стихотворения с естественностью допускал «применение» к событиям, произошедшим после того как он был написан. В этом смысле, «Андрей Шенье», действительно, оказывался «пророческим» текстом.

Пророчество «Андрея Шенье» заключало в себе одно драматическое потенциальное следствие: ведь гибель «тирана» оказывалась в нем связана с гибелью самого поэта. Летом 1825 года, когда писалось это стихотворение, данный поэтический ход имел для Пушкина личностную мотивацию; такой мотивацией служила его болезнь, в немедленную и смертельную опасность которой он сам, в пылу переписки по этому поводу, начал верить. Впоследствии, однако, в эту художественную модель ретроспективно встроились новые обстоятельства. В начале декабря, после того как Пушкин узнал о смерти императора, он был на грани того, чтобы отправиться в Петербург для участия в событиях, о приближении которых он имел основания догадываться. Поэтому участь казненных декабристов поэт мог рассматривать как неосуществившуюся возможность своей собственной судьбы.

Сохранилась знаменитая запись в бумагах Пушкина, относящаяся к лету 1826 года — рисунок повешенных и подпись: «И я бы мог, как <шут?>, висеть». Прямой смысл этой записи вполне очевиден⁷. Следует, однако, обратить внимание на ту форму выражения, в которую Пушкин облакает (для самого себя!) это суждение о своей несостоявшейся судьбе. Выражение «И я бы мог, как шут <...>» почти буквально воспроизводит процитированные выше слова из письма Вяземскому, в котором Пушкин заявлял о своем самоотжествлении с Шенье: «*И я, как А. Шенье, могу ударить себя в голову и сказать: Il y avait quelque chose là...*»⁸.

Таким образом, пророческое самоощущение приходит к поэту в сопровождении символического образа его смерти. Символическая «гибель» как бы ставит поэта по ту сторону мира живых, дает ему сверхъестественное знание, необходимое для совершения его пророческой миссии. Эта художественная идея, разработанная Пушкиным в проекции на свою личную судьбу, помогла окончательно оформиться мифологической роли пророка. Данная идея получила затем обобщенное мифологическое воплощение в произведении, в котором был подведен итог всей этой линии образного развития: стихотворения «Пророк» (1826).

На протяжении 1825—1826 годов развитие темы пророка проходило под знаком живого интереса Пушкина к Библии; пророчества, стилизуемые в качестве текстов Книги пророков и Откровения, продолжили собою линию, начатую в 1824 году «трудами во славу Корана». Непосредственным отражением интереса Пушкина к библейским источникам явилось создание им в 1825 году двух стихотворений, объединенных общим заглавием «Подражания»: «В крови горит огонь желанья» и «Вертоград моей сестры». Оба стихотворения являются очевидным переложением отдельных мест *Песни песней* (1:2—3 — 2:17 и 4:12—16, соответственно)⁹; на смену «Подражаниям Корану» пришли «подражания» Библии.

В Библии «Песнь песней» непосредственно предваряет собою Книги пророков, и в частности, первую из них — Книгу Исаии. В контексте развивающейся в это время творческой идеи поэта-пророка, переложение «Песни песней» может быть понято как своего рода вступление, предваряющее новое развитие этой темы, ориентированное на образы Книги пророков. И действительно, в следующем, 1826 году Пушкин создает стихотворение «Пророк», основные мотивы которого — шестикрылый серафим с углем в руке, являющийся пророку, прикосновение углем к устам, обращение Бога, призывающего пророка идти и проповедовать среди своего народа, — восходят к этому библейскому источнику (*Исаия* 6:6—9)¹⁰.

Стихотворение «Пророк» завершает и увенчивает собой вторую фазу в развитии пророческой темы, связанную с образом библейского пророка. Имеется свидетельство М. П. Погодина о том, что «Пророк» первоначально входил в состав цикла из четырех стихотворений. Если такой цикл (или по крайней мере его замысел) действительно существовал, это поэтическое построение корреспондировало с другим циклом, посвященным той же теме, — «Подражаниями Корану». Заметим, что стихотворение «Пророк» содержит целый ряд мотивных переключек с различными стихотворениями из «Подражаний Корану». Так, воззвание Бога к пророку составляет основную тему стихотворения «Восстань, боязливый!»; образ сна-смерти в пустыне, которую прерывает голос Бога, нарисован в стихотворении «И путник усталый на Бога роптал», и т.д.¹¹

Однако и у этого произведения, казалось бы, выразившего идею поэтического призвания с предельной, афористической обобщенностью, имелся, помимо библейского источника, реальный, глубоко личный подтекст, выраставший из конкретных житейских обстоятельств, человеческих и литературных отношений. В августе 1825 года Вяземский написал Пушкину под впечатлением от первого чтения «Цыган»: «Ты ничего жарче этого еще не сделал, и можешь взять эпиграф для поэмы стихи Державина из “Цыганской песни”»:

Шутки в сторону, это, кажется, полнейшее, совершеннейшее, оригинальнейшее твое творение. Твоего “Шенье в темнице” не знаю, но благодарю уже за одно заглавие. Предмет прекрасный» (*Переписка А. С. Пушкина*, т. 1, стр. 213). Цитата из Державина получает в этом контексте двойной, каламбурный смысл: она относится и к теме поэмы Пушкина, и к самому Пушкину, «смуглая» внешность которого была хорошо разработанным литературным фактом. Это остроумное «применение» совместились у Вяземского (совершенно случайно) с упоминанием «Андрея Шенье» — произведением, сыгравшим для Пушкина центральную роль в развитии его пророческой темы. Так, через ассоциацию по смежности, стих Державина вошел в орбиту работы Пушкина над темой пророка. Эта ассоциация всплыла в заключительной строке стихотворения «Пророк»: «Глаголом жги сердца людей». Слова Державина, адресованные (через «посредничество» Вяземского) Пушкину — автору «Цыган», оказались претворены в завет Бога, обращенный к Пророку. Излишне говорить о том, какой мощный резонанс вызывала в пушкинском творческом мире идея «благословения», полученного от Державина. отождествление Державина с ролью «Бога-отца» хорошо соответствовало не только пушкинской поэтической мифологии, но и автосимволизму, заключенному в поэзии самого Державина.

Присутствие в «Пророке» личного подтекста сообщает дополнительный драматизм лирическому «я», от лица которого написано это стихотворение. Личностная проекция образа Пророка сообщает специфический оттенок картине смерти Пророка, нарисованной в стихотворении: Пророк проходит через мучительную «казнь» для того, чтобы, преобразившись, преодолев границы своей человеческой природы, оказаться способным выполнить завет Бога.

В стихотворении «Пророк», в окончательной его версии, все эти личные мотивы получили обобщенное, чисто символическое выражение. Существует, однако, легенда о том, что у Пушкина имелся другой параллельный вариант окончания этого произведения:

Восстань, восстань, пророк России,
Позорной ризой облекись,
Иди — и с вервием на вые
К у<бийце?> г<нусному?> явись¹².

Этот вариант «казни» пророка несравненно ближе к личным пушкинским мотивам. Он отражает и реакцию поэта на известие о казни декабристов, и размышления над переломом его собственной судьбы — как дей-

ствительным (окончание многолетней ссылки и «выход в мир»), так и потенциальным, символическим (перерождение через гибель).

Существует рассказ о том, что текст «Пророка» с этим вариантом его окончания Пушкин взял с собой, отправляясь с фельдъегерем из Михайловского в Москву, не зная, какая участь его ожидает¹³. Данный вариант как бы санкционировал версию о гибели пророка, превращал символический сюжет в действительный. Согласно этому рассказу (быть может, апокрифическому, но весьма выразительному с точки зрения мифологии пушкинского поведения), поэт имел текст стихотворения при себе во время аудиенции у Николая, и даже выронил его на лестнице при выходе от императора.

Центральным, критическим моментом этой аудиенции, решившей судьбу Пушкина, был вопрос о его потенциальном участии в восстании 14 декабря — а значит, и о потенциальной возможности для него разделить участь осужденных. На вопрос императора, как бы он поступил, если бы находился 14 декабря в Петербурге, Пушкин ответил, что присоединился бы к восставшим. Несмотря на этот ответ — или благодаря ему, — аудиенция у императора закончилась благополучно. Сюжет о казни пророка, о явлении его «с вервием на вые» остался нереализованным. Но этот сюжет полностью сохранил свою силу в качестве символической, аллегорической картины — картины гибели как перерождения.

Нам остается упомянуть о последней, третьей ипостаси образа поэта-пророка, разработанной Пушкиным в середине 1820-х годов. Этот последний вариант темы получил выражение в стихотворении «Поэт», написанном в 1827 году. В стихотворении «Поэт» роль пророка проецируется на античную мифологию; поэт-пророк выступает в образе жреца-оракула Дельфийского храма Аполлона¹⁴. В целом, в творчестве Пушкина этого периода тема пророка получила последовательное воплощение в тройственном образе: пророк Корана, пророк Библии (Исаия) и Дельфийский жрец.

4. Образ пророка как продолжение темы поэта-мессии

О том, насколько органичным было развитие темы пророка в творчестве Пушкина, свидетельствует тот факт, что отдельные элементы этой темы уже присутствовали, в эмбриональном виде, в ранних его произведениях. Примечательную мотивную переключку можно обнаружить, например, между «Пророком» и стихотворением «Деревня» (1819):

О, если б голос мой умел сердца тревожить!
Почто в груди моей горит бесплодный жар,
И не дан мне судьбой *Витийства грозный дар?*

Эта мольба о пророческом даре «сердца тревожить» как бы исполняется в стихотворении «Пророк», герой которого получает дар «глаголом жечь сердца людей»; «бесплодный жар» преобразуется в «угль» (с алтаря небесного престола), который божественная сила вкладывает в грудь пророка.

Развитие темы пророка во второй половине 1820-х годов осуществляется у Пушкина через посредство мотивов, унаследованных от предшествующей десятилетней истории мессианистической темы в его творчестве. Это тем более примечательно, что новая роль пророка представляет собой, в сущности, отрицание предшествующего состояния; она связана с отказом от мессианизма нового Завета, с удалением пророка от апостольского «братства». Борьба между непрерывным движением поэтической системы и сохранением ее единства, между образным тождеством всех ее звеньев на всем протяжении ее развития и кризисами, сопровождающимися радикальной сменой ценностной ориентации, сообщает словесному миру Пушкина особое смысловое напряжение.

Одним из компонентов образа пророка, которыми Пушкин воспользовался при построении своей новой поэтической темы, является удаление пророка в пустыню, где его слуха достигает «божественный глагол», призывающий пророка к совершению его миссии. Мотив удаления в пустыню и происходящей там мистической встречи вырастает у Пушкина из его же поэтического мифа о встрече с тенью старшего поэта — «вожатого», который оформился в годы Южной ссылки. Различие между этими двумя образами «встречи» характерно для той смены ценностей у зрелого Пушкина, отражением которой явился его новый поэтический миф поэта-пророка. Поэт-мессия черпает свое вдохновение из встречи с старшим поэтом-вожатым — своим собратом по искусству, принадлежащим к минувшей эпохе. Эта встреча и утверждаемое ею призвание поэта целиком принадлежат миру людей. Даже паломничество в inferно имеет «человеческий» характер: оно связано с погружением поэта в стихию человеческих страстей, принимающих образ вакханалии. В отличие от этого, поэт-пророк получает свой дар от божественной, надчеловеческой силы. Пустыня, в которую удаляется пророк для встречи с божеством, — это «настоящая» пустыня? запредельная для всего человеческого. Мистический, сверхреальный характер этой встречи оттеняется тем обстоятельством, что божественная сила предстает пророку не в человеческом облике, а в виде воплотившегося слова: как «Бога глас», «божественный глагол».

В соответствии с этим различием, миссия поэта-изгнанника имела деятельный характер: она возвешала приход в мир нового Завета и провозглашала новое причастие. Но поэт-пророк не принадлежит людским делам и событиям; он произносит свой «высший суд» над миром с позиции запредельного этому миру знания.

Таков, в принципе, смысл различия между «встречей с тенью поэта» и «встречей с божественным словом». Однако это различие оттеняется образным сходством обеих ситуаций. Данное сходство позволяет Пушкину играть на соположении двух образов, создавать многообразные контаминации составляющих эти образы элементов. Божественное слово может отождествляться со словом *поэтическим*; соответственно, в облике божественной силы, обращающейся к пророку с «божественным глаголом», проступают черты «поэта».

Например, в стихотворении «Пророк» шестикрылый серафим, несущий Пророку его дар и божественное слово о его призвании, наделен такой чертой, как «легкие персты» — этим типичным атрибутом античного поэта-певца (в частности, Гомера). Этот же прием применен в стихотворении «Поэт»: Аполлон, призывающий своего жреца-поэта, симультанно заключает в себе две роли — носителя «божественного глагола» и певца-кифареда. Этот синкретизм божественного и поэтического «слова» открывает путь к использованию ситуации встречи с поэтом в рамках мифа о пророческой миссии.

Примером того, как в зрелом творчестве Пушкина его более ранний миф о встрече поэтов перетекал в картину встречи с божественным словом, может служить его отклик на завершение перевода «Илиады» Гнедичем (1830). Важным фактором, определившим собой образный характер этого стихотворения, была связь ситуации с прошлым, с миром юности Пушкина. В начале 1820-х годов работа Гнедича над «Илиадой» явилась одним из творческих компонентов, из которых складывался миф о встрече двух поэтов; теперь Пушкин поэтически оформляет завершение труда Гнедича в образе мистической встречи:

Слышу умолкнувший звук божественной Эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

Однако с точки зрения мотивов зрелого пушкинского творчества, это двуступенчатое имеет двойной мифопоэтический смысл. С одной стороны, оно рисует образ встречи с «тенью» античного поэта — в полном соответствии с пушкинским миром начала 1820-х годов. С другой стороны, эта же ситуация подается как встреча с «божественной речью». Последнее выражение представляет собой расхожую метафору, конвенциональный атрибут литературного пантеона¹⁵. Однако в контексте пушкинских поэтических мотивов это выражение обретает живой смысл: «божественная речь» может быть осмыслена как «божественный глагол». Образ «Илиады» как воплощения «божественной речи» позволял представить встречу Гнедича и самого Пушкина с «словом» Гомера в качестве мистического опыта, переживаемого поэтом-пророком.

Эта потенция образа была развернута Пушкиным два года спустя в стихотворении «Гнедичу».

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали,
И светел ты сошел с таинственных вершин
И вынес нам свои скрижали. <...>

Смутились мы, твоих чуждая лучей.
В порыве гнева и печали
Ты проклял ли, пророк, бессмысленных детей,
Разбил ли ты свои скрижали?

Мистическая встреча происходит в заповедном месте, вдали от мира живых. Поэт нового времени выносит из этой встречи сакральное знание — «скрижали», которые он делает затем достоянием смертных. Такие ключевые слова стихотворения, как «таинственные вершины», «пророк», «скрижали», прозрачно отсылают к образу Моисея на Синайской горе. В этом образе пророческого призвания поэта искусно контаминированы образы «божественной» и поэтической речи. «Скрижали» — этот «перевод» на язык людей услышанного пророком божественного слова, оказываются переводом мистической «беседы» с Гомером. В образе «таинственных вершин» как места встречи соединяются черты Синайской горы и Парнаса.

(Послание Пушкина было ответом на стихотворение Гнедича, в котором Пушкин был увенчан именем «протeya» — этим высшим титулом романтического гения¹⁶. Ниже мы увидим, что в другой ситуации Пушкин нашел еще один, парадоксальный поворот темы пророка в применении к Гнедичу и его поэтическому труду).

Контаминация библейских и античных образов в послании к Гнедичу соответствует той множественной природе, которую принимал образ пророка в произведениях середины 1820-х годов. Эта многомерность образа включает в себе потенцию смыслового напряжения. То, что Коран, Библия и Дельфийский храм выступают в качестве вариантов единого образа, не отменяет длительной истории противопоставления этих символов в пушкинском творческом мире; достаточно вспомнить о противопоставлении Завета и языческой империи «идола» (античного императора-божества), или противопоставлении русского языка и «татарщины» в арзамасской традиции. Присутствие в образе пророка различных и потенциально противоречивых воплощений способно, при известных условиях, стать источником двусмысленности. Аполлон — носитель божественного глагола, может быть переинтерпретирован в качестве идола — ложного божества, подвергающего пророка inferнальному искушению, под личиной божественной миссии. Как и в более раннем творчестве Пушкина, эта демоническая проекция темы получает такое же широкое развитие, как и сакральная ее проекция.

В стихотворении «Поэт» духовное пробуждение поэта для его миссии вызывалось встречей его с Аполлоном. Параллельно с этим, од-

нако, разрабатывалась и иная версия этой же мифологической ситуации. В 1830 году Пушкин создал стихотворный фрагмент «В начале жизни школу помню я». Описанный в нем великолепный и таинственный пейзаж пустынного сада со статуями античных богов перекликается с картинами Царского Села как зачарованного места («Элизиума»), проходящими через весь творческий путь Пушкина. Герой фрагмента, подросток, встречается в саду с двумя «кумирами», одним из которых является статуя Аполлона. Эта встреча приводит подростка в состояние вдохновения-безумия, которое отделяет его от мира живых — мира его школьных товарищей:

Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были *двух бесов* изображенья.

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

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

Безвестных наслаждений темный голод
Меня терзал — уныние и лень
Меня сковали — тщетно был я молод.

Средь отроков я молча целый день
Бродил угрюмый — всё *кумиры* сада
На душу мне *свою бросали тень*.

Состояние отрока напоминает пророческое прозрение и бегство из мира Поэта, призываемого Аполлоном. Однако, при большом сходстве двух ситуаций, они имеют противоположный ценностный модус. В стихотворении 1830 года Аполлон оказывается ложным божеством — идолом, кумиром; его влияние на отрока, отделяющее последнего от мира живых, имеет мрачный, гибельный характер. Вдохновение, внушаемое Аполлоном, есть искушение «беса»: оно оборачивается безумием («тенью», ложающейся на душу).

Образ вдохновения-безумия восходит к античной идее о сродстве безумия и пророчески-поэтического дара. Однако помимо этого источника, имеющего непосредственное отношение к ситуации встречи с Аполлоном, у стихотворения мог быть и другой, личный подтекст. В 1830-м году Пушкин навещил больного Батюшкова, и состояние последнего произвело на него глубокое и горестное впечатление (вскоре после этого Пушкин перечитал «Опыты в стихах» Батюшкова, сделав множество замечаний на полях). Это впечатление, по-ви-

димому, отразилось в стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума» (1833)¹⁷, может быть, и в ряде других произведений 1830-х годов, трактующих тему вдохновения-безумия — таких как «Странник» (1835) и, конечно же, «Медный всадник». Этот личный подтекст мог способствовать активизации мрачных, негативных сторон темы пророческого вдохновения, которые становятся все более заметными в развитии этой темы у Пушкина в 1830-е годы.

Стихотворения «Поэт» и «В начале жизни школу помню я» посвящены, в сущности, одной теме: оба они рисуют образ бегства от мира и вдохновения, обретаемого во встрече с «Дельфийским идолом». Вместе они составляют поэтический образ, биполярный с ценностной точки зрения. Вдохновение, которым Аполлон наделяет своего жреца, может принимать как высоко позитивный, так и негативный, демонический образ.

Еще более драматическое столкновение-соположение двух ценностных полюсов обнаруживается между двумя, столь же тесно сопряженными между собой, стихотворениями, посвященными образу библейского пророка. В 1836 году, десять лет спустя после того как был написан «Пророк», Пушкин создал стихотворение «Подражание италиянскому»:

Как с древа сорвался предатель ученик,
Диявол прилетел, к лицу его приник,
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной
И бросил труп живой в гортань геенны гладкой...
Там бесы, радуясь и плеща, на рога
Прияли с хохотом всемирного врага
И шумно понесли к проклятому владыке,
И Сатана, привстав, с веселием на лике
Лобзанием своим насквозь прожег уста,
В предательскую ночь лобзавшие Христа.

Стихотворение является переложением итальянского оригинала (сонета Франческо Джанни) и/или его французского перевода, принадлежавшего А. Дешану¹⁸. Однако это стихотворение занимает свое закономерное место в поэтическом мире самого Пушкина. Структура его мотивов тесно соотносится с мифологической ситуацией, изображенной в «Пророке». Иуда встречает посланца Сатаны, подобно тому как Пророк встречает серафима, подготавливающего его к встрече со словом Бога; оба посланника имеют крылья. Серафим «приник» к устам Пророка, так же как дьявол «приник» к лицу Иуды. Пылающий уголь с алтаря, принесенный серафимом, соответствует прожигающему лобзанию Сатаны. Прикосновение серафима позволяет Пророку услышать звуки неба: «неба содроганье и горний ангелов полет»; Иуда, оживленный дьяволом, слышит «шум» преисподней и хохот бесов. В обеих ситуациях присутствует мотив смерти-оживления. Но значение

этого мотива в «Подражании италиянскому» составляет инверсию по отношению к аналогичному мотиву «Пророка». Серафим превращает Пророка в «труп» для его воскрешения словом Бога: дьявол, напротив, «вдыхает жизнь» в Иуду — для конечной его гибели в руках Сатаны. Пророка воскрешает голос Бога, и этот акт соответствует назначению самого Пророка — «глаголом жечь сердца людей»; Иуду губит поцелуй Сатаны, соответствующий деянию самого Иуды — его «предательскому лобзанию»¹⁹.

Драматический смысл этого позднего стихотворения становится еще очевиднее, если учесть те ассоциации, которые должен был вызывать в сознании Пушкина и его современников образ повешенного, сорвавшегося с виселицы, в связи с слухом об обстоятельствах казни пяти декабристов.

Двойственная проекция образа пророка и пророческого вдохновения позволяет инкорпорировать в этот образ характерную деталь, игравшую огромную роль на всем протяжении творческого развития Пушкина, — мотив физической «отмеченности» пророка. Носитель пророческой миссии наделяется физическим недостатком, который служит «печатью» его встречи с божественной силой. Одновременно, однако, физический недостаток может пониматься как «инфернальная печать». Как и вдохновенное сверхъестественное видение пророка, эта черта в такой же степени может быть знаком сакральной миссии, как и знаком сопричастности демоническим силам.

Данный мотив имплицитно присутствовал уже в стихотворении «Пророк», в картине «увечья», которое серафим наносит пророку, подготавливая его к его миссии. Он получил дальнейшее развитие в «Путешествии в Арзрум» — произведении, законченном в 1835 году, но отразившем впечатления второй поездки Пушкина на Кавказ (1829). Одно из кульминационных мест «Путешествия» — встреча с телом Грибоедова, убитого в Персии. Драматическая гибель Грибоедова, проецируясь на актуальную для Пушкина поэтическую мифологию, вызвала ассоциацию с образом пророка, растерзанного толпой. Чтобы подчеркнуть эту образную проекцию, Пушкин включает в свое повествование рассказ о том, как Грибоедов, при последней их встрече, «предсказал» свою смерть: «<...> пророческие слова Грибоедова сбылись. Он погиб под кинжалами персиян, жертвой невежества и вероломства. Обезображенный труп его, бывший три дня игралищем тегеранской черни, узнан был только *по руке, некогда простреленной пистолетною пулею*». Простреленная рука оказывается «печатью», по которой был узнан поэт-пророк. Напомним, что такие признаки, как «безрукость» и «хромота», выступали в качестве вариантов мотива «печати» (в двойственном ценностном значении) уже в произведениях Пушкина начала 1820-х годов (сравним, в частности, образ еще одного Александра — «без-

рукого князя» Ипсиланти). В соответствии с образом гибели Грибоедова выдержан в «Путешествии» и последующий рассказ о его жизни: упоминается его добровольное восьмилетнее «затворничество» в Грузии, проведенное в «уединенных, неусыпных занятиях», после которых он возвратился в свет с плодами своих трудов, принесшими ему славу. Эта деталь отчетливо соотносится и с рассмотренным выше образом Гнедича в роли пророка на Синайской горе, и с поэтическим осмыслением Пушкиным его собственного опыта Михайловской ссылки.

Особенно активно мотив «печати» в связи с образом пророка стал разрабатываться начиная с 1830-го года, когда в творчестве Пушкина все настойчивее зазвучал демонический аспект темы пророка и его вдохновения-безумия. Вновь, как и в более раннем, мессианистическом творческом мире конца 1810-х — начала 1820-х годов, «печать» оказалась важной деталью, позволяющей представить ее носителя в двойственном свете.

Важным мотивным звеном, позволяющим связать увечье и сакральную миссию, явилась библейская сцена мистической борьбы Иакова с ангелом. В записях «Table-talk», относящихся к первой половине 1830-х годов, Пушкин прибег к прямой аллюзии этой сцены в обрисовке образа Байрона: «Гете имел большое влияние на Байрона. Фауст тревожил воображение <творца>²⁰ Чильд-Гарольда. Два раза Байрон пытался бороться с Великаном романтической поэзии — и остался хром, как Иаков». Пушкин имеет в виду байроновские опыты романтической поэмы «Манфред» и драмы «Преображенный урод» («The Deformed Transformed»), в которых отразилось влияние Гете. Это позволяет символически обыграть хромоту Байрона. Хромота становится знаком высокого подвига, сопричастности высшей силе — но одновременно и знаком невозможности сравняться с этой силой, невозможности овладеть «божественным словом» прототипического текста. Поэтическое слово оригинала выступает в качестве божественного абсолюта; ситуация перевода/переложения воплощает в себе исполнение поэтом-пророком миссии, к которой его зовет «божественный глагол», — и невозможность ее полного исполнения. «Хромота» становится в такой же мере знаком избранности пророка, как и знаком тщетности его усилий.

Интересно отметить, что прототип этой мифологической ситуации был намечен еще в самом начале творческого пути Пушкина. В 1815 году в стихотворении «Тень Фонвизина» Пушкин подверг неприменному арзамасскому осмеянию старческие стихи Державина: его «Гимн лиро-эпический на прогнание Французов из Отечества», с тяжеловесной прямолинейностью рисовавший победу над Наполеоном в образах Откровения. Примечательно то образное оформление, которое Пушкин-подросток придал этой ситуации:

<...> И старик,
Покашляв, *почесав парик*,
Пустился петь свое творенье,
Статей Библейских преложенье. <...>
И спотыкнулся мой Державин
Апокалипсис преложить.

В самом начале своего творчества, в стадии ученичества, Пушкин уже находит смысловой ход, предвещающий развитие его поэтической мифологии, к которому он придет на высшей ступени зрелости: Державин пытается переложить «божественное слово» Откровения и оказывается в результате «охромевшим». Таковы временные расстояния, на которые простирается пластическое единство пушкинского творческого мира.

В стихотворении 1815 года Державин наделялся двумя (комически представленными) «увечьями», отражающими безуспешную «борьбу» с божественным словом Откровения: он «спотыкается», и у него сползает парик. Хромота и «обритость» (отсутствие волос, прикрываемое венцом/колпаком/париком) неизменно выступают в пушкинской образной системе в качестве двух вариантов мотива «печати». Неудивительно, что вторая сторона этой картины также получила продолжение в позднем творчестве Пушкина в связи с образом пророка. Она проявилась в стихотворном фрагменте 1833 года, посвященном Буало. Напомним, что уже в пушкинском «литературном Апокалипсисе» лицейских лет Буало выступал в мифологизированной роли литературного мессии, чье «второе пришествие» ожидается посреди литературных катаклизмов 1810-х годов. Эту роль воскресшего «нового Буало» 18-летний Пушкин шутливо примеривал к самому себе, комически обыгрывая, в частности, ношение парика. Позднее, в период работы над «Подражаниями Корану» и формирования мифологической роли пророка, Пушкин вновь вернулся к Буало, адаптировав его образ к этой новой функции. В наброске статьи «О поэзии классической и романтической» (1825) он изобразил Буало в роли Магомета: «Буало обнародовал свой Коран — и французская словесность ему покорилась». Теперь, в 1830-е годы, в период активизации негативных и амбивалентных черт в образе пророка, Буало и его «парик» вновь выходят на поверхность пушкинской образной ткани, вписываясь в эту новую стадию ее развития:

Французских рифмачей *суровый судия*,
О классик Депрео, к тебе *взываю я*:
Хотя, постигнутый *неумолимым роком*,
В своем отечестве *престал ты быть пророком*,
Хоть дерзких умников *простерлася рука*
На *лавры твоего густого парика*;
Хотя, *растрепанный новейшей вольной школой*,
К ней в гнев *обратил ты свой затылок голый* <...>

«Увечье», понесенное Буало, имеет такой же пародийно-комический характер, как и увечье Державина из юношеских стихов. Однако эта картина легко может быть переведена в серьезный модус, в качестве сцены поругания пророка буйной толпой. В этом качестве, данная ситуация неоднократно появляется у Пушкина в стихах начала 1830-х годов, посвященных теме высокого назначения поэта; сравним образ колеблемого «треножника» поэта (в сонете «Поэту», 1830), или картину буйства «бессмысленных детей», к которым сходит пророк со своими скрижалями («Гнедичу»).

Мотив физической отмеченности пророка с неизбежностью должен был получить ассоциации с физическим обликом Гнедича как одного из носителей данной мифологической роли. Гнедич, в результате перенесенной в детстве оспы, потерял один глаз и остался с обезображенным лицом. Мы видели, что в 1830-м году Пушкин откликнулся на окончание Гнедичем перевода «Илиады» двустишием, представившим это событие в торжественно-мистическом плане: как явление миру «божественной эллинской речи». Параллельно с этим, однако, он написал еще одно двустишие, посвященное той же теме и абсолютно тождественное первому по форме:

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод.

(Пушкин записал в черновике это второе двустишие непосредственно вслед за первым, после чего тщательно его зачеркнул)²¹.

Ядовитость этой эпиграммы усугублялась тем обстоятельством, что Пушкин, с обычной для него поразительной культурной памятью, инкорпорировал в свой каламбур далекую «предысторию», связанную с шутовым обыгрыванием самим Гнедичем своего физического недостатка. В 1813 году, в период своей размолвки с «Беседой», Гнедич написал шуточное стихотворение «Циклоп»; стихотворение явилось пародийным откликом на перевод Мерзляковым идиллии Феокрита, который был выдержан в архаистической традиции и оказался непомерно насыщен русскими фольклорными реалиями. В предисловии к своей шуточной версии того же сюжета Гнедич заявлял: «Мой Циклоп есть житель петербургский; физиономия его моим читателям должна быть знакома». Гнедич иронически намекал на «автопортретные» черты своего «Циклопа», пародируя тем самым неумеренное «одомашнивание» греческого источника у Мерзлякова.

Такова была далекая предыстория «кривизны» Гнедича и ассоциации этой черты с проблемой перевода античного автора. Теперь острота этой шутки оказалось направлено на самого Гнедича, обратившись в гротескную картину его собственного перевода «Илиады». Сохранялся даже прежний повод, который побудил в свое время Гнедича пародировать архаистический стиль Мерзлякова: сам Гнедич, в

принципе, тяготел к архаистическому стилю, и эта черта его перевода была особенно заметна в сравнении с отрывками из Гомера, переведившимися одновременно Жуковским (тема «соперничества» Жуковского и Гнедича фигурирует в пушкинской переписке этих лет).

Создается впечатление, что два параллельных отклика Пушкина на перевод «Илиады» диаметрально противоположны по смыслу: один выдержан в форме торжественного панегирика, другой представляет собой ядовитую и оскорбительную эпиграмму. Однако в контексте мотивов, в которые облекается тема пророка в поздних произведениях Пушкина, «кривизна» Гнедича приобретает не только негативный смысл. Она становится печатью миссии, знаком «борьбы» с высшим, божественным словом. Сама неадекватность перевода может быть понята не просто как искажение оригинала, но как знак того, что оригинал *невозможно* было перевести точно, так как он находится «по ту сторону» человеческой речи. Неудача переводчика — знак причастности его к высшему, надчеловеческому деянию, сходному борьбе Иакова с ангелом. С другой стороны, «печать», полученная пророком, с неизбежностью выставляет его в комическом свете перед «толпой» и делает его объектом осмеяния.

Таким образом, каждое из двух двустий «На перевод Илиады» *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. Эта черта проявлялась, например, в его резко противоположных по внешней оценке высказываниях о греческом восстании, в поразительных контрастах между возвышенно-лирическим женским образом (стихотворение «К*** <А. П. Керн>») и циническими шутками по тому же адресу, во многих других «противоречивых» высказываниях Пушкина по различным политическим, моральным, религиозным, эстетическим поводам.

Внешняя судьба высказываний, заключавших в себе различные решения творческой проблемы, могла различаться в зависимости от многих обстоятельств. Некоторые из версий пушкинского творческого мира получали законченную художественную форму и были опубликованы, либо широко ходили в списках; другие сохранились лишь в виде мимолетных высказываний в переписке и дневниках; третьи Пушкин опасался оставить даже в рукописи. К последнему разряду относилась, в частности, эпиграмма на Гнедича, которую Пушкин вымарал, — но лишь после того, как эпиграмма была написана. Внутренний творческий процесс развертывался независимо от этих внешних побуждений, повинуюсь логике саморазвития творческой идеи, потребности выявить все ее смысловые потенции, все связи и прорастания. Только с учетом этой доминантной черты творчества Пушкина можно понять весь диапазон пушкинского отношения к «старому»

и «новому» веку, к «своим» и «чужим», пушкинского политического радикализма и антирадикализма, мистицизма и кощунств, «протеистического» всепринятия и демонической разрушительности, лиризма и вызывающе-цинической веселости, пушкинской неизменной лояльности к «священным» для него именам и идеям и пушкинского дерзкого и насмешливого утверждения своей независимости.

ОТ «ГРАФА НУЛИНА» К «МЕДНОМУ ВСАДНИКУ»:
ПУШКИНСКИЙ ПРОФЕТИЧЕСКИЙ МИФ.

1. «Граф Нулин» (14 декабря 1825)

В предыдущей главе было показано, как в течение первого года Михайловской ссылки нарастало — и обростало все большим числом образных деталей — «профетическое» самосознание Пушкина. Этот процесс достиг кульминации в начале декабря 1825 года, когда поэт получил известие о внезапной смерти Александра I; в контексте пушкинского профетического мифа это событие оформлялось как исполнение пророчества, произнесенного в «Андрее Шенье».

Но конечно, весть о смерти императора поразила Пушкина не только своей воображаемой связью с его недавно написанной элегией. Эта смерть означала окончание эпохи, вместившей в себя всю предыдущую жизнь и творческое развитие поэта; апофеозом этой эпохи было торжество над Наполеоном, а в литературной жизни — возникновение арзамасского «братства»: два события, из недр которых вышел пушкинский художественный мир. Теперь же символическое завершение эпохи создавало резонанс с тем внутренним отдалением от всех ее ценностей, как идеологических, так и литературных, которое зрелый Пушкин все отчетливее ощущал в себе к середине 1820-х годов.

Ожидание нового «начала» активизировало в сознании Пушкина настроение, с которым он и его друзья кишиневско-каменского круга встречали весну 1821 года. В чисто символическом плане, этому способствовало имя предполагавшегося нового императора — «Константина I», который должен был наследовать престол «Августа». Пушкин не преминул отметить этот мотив в письме к Катенину 4 декабря 1825, по свежим следам только что полученного известия (он не знал еще об отречении Константина от престола в пользу младшего брата): «Как верный подданный, должен я, конечно, печалиться о смерти государя; но, *как поэт, радуюсь восшествию на престол Константина I*. В нем очень много романтизма; бурная его молодость, походы с Суворовым, вражда с немцем Барклаем напоминают Генриха V».

Пушкин всячески противопоставляет Константина эпохе Александра: он связывает его с временем Суворова и упоминает о его конфликте с военным командованием в кампании 1812 года. В контексте «классического» статуарного образа Александра, «романтизм» нового императора также служит этому противопоставлению¹.

Политическое «витийство» начала 1820-х годов связывало исполнение «нового Завета» с падением (гибелью, убийством) императора — языческого «идола». Пушкин участвовал во многих таких беседах и

в Петербурге в конце 1810-х годов, и в годы своей жизни в Кишиневе. Он не был, однако, допущен в тайные общества, хотя подозревал о их существовании и настойчиво расспрашивал о них друзей. Все это, конечно, было живо в памяти поэта. Известие о смерти Александра, накладываясь на эти воспоминания, не могло не вызвать ожидание-предчувствие надвигающихся «апокалипсических» событий. Пророческая роль, в которой Пушкин ощущал себя, в частности, в связи с открывшимся в эти дни «пророческим» смыслом «Андрея Шенье», должна была сообщить этому предчувствию силу мощного творческого импульса. События нескольких последующих дней еще более усилили это напряжение.

Существует версия о том, что в начале декабря Пушкин получил письмо от Пушина, от которого в свое время он тщетно добивался откровенности в отношении тайных обществ. Теперь Пушин звал его в Петербург «на рандеву». Такое приглашение заключало в себе явный подтекст, поскольку было известно, что Пушкину запрещено покидать Михайловское. Во всяком случае, достоверно известно, что Пушкин собрался ехать в Петербург инкогнито, по документам крестьянина П. А. Осиповой². Он намеревался прибыть в Петербург 13 декабря вечером; в этом случае он попал бы на последнее собрание заговорщиков на квартире у Рылеева, на котором окончательно решено было выступать назавтра.

Пушкин имел уже фальшивую подорожную и готовый экипаж. Однако его приготовления к отъезду столкнулись с дурными предзнаменованиями. Во время последнего визита в Тригорское ему встретился на пути священник; когда же он уже выезжал из Михайловского, дорогу ему перебежал заяц. Этот последний «знак судьбы» заставил Пушкина внезапно переменить свое намерение; в раздражении и тревоге он отказался от поездки³.

Когда год спустя Пушкин адресовал проникновенное поэтическое послание Пушину, уже к тому времени сосланному в Сибирь («Мой первый друг, мой друг бесценный»), он пометил стихи датой «13 декабря 1826» — годовщиной их несостоявшейся встречи; послание открывалось напоминанием о последней встрече двух друзей — визите Пушина в Михайловское в январе 1825.

След несостоявшегося отъезда из Михайловского протянулся в жизни и творчестве Пушкина на многие последующие годы. Восемь лет спустя, осенью 1833 года, Пушкин совершал поездку по волжским и уральским губерниям, собирая материалы еще об одном «апокалипсическом» событии русской истории — восстании Пугачева. В ночь на 13 сентября он выехал из Симбирска в Оренбург (эпицентр военных действий при Пугачеве), но возвратился с дороги, встретив все тот же «знак судьбы» — зайца. Об этом происшествии он писал жене (14 сентября 1833): «Опять я в Симбирске. Третьего дня выехав ночью отправился я к Оренбургу. Только выехал на большую дорогу заяц

перебежал мне ее. Черт его побери, дорого бы дал я, чтоб его затравить. <...> Пошумев изо всей мочи, решил я возвратиться и ехать другой дорогой. <...> Дорого бы дал я, чтоб быть борзой собакой; уж этого зайца я бы отыскал». Две недели спустя Пушкин прибывает в Болдино — и опять оказывается под знаком дурных предзнаменований и связанных с ними тревожных предчувствий: «Подъезжая к Болдину, у меня были самые мрачные предчувствия, так что не нашел о тебе никакого известия я почти обрадовался — Так боялся я недоброй вести. <...> Въехав в границы болдинские, встретил я Попов и так же озлился на них, как на Симбирского зайца — Недаром все эти встречи» (Письмо к Н. Н. Пушкиной 2 октября 1833). Пушкин пишет об этих «мистических встречах» с оттенком иронии, отчасти стилизуя, отчасти поддразнивая жену. Однако по прибытии его в Болдино, этот настрой вылился в работу над поэмой «Медный всадник» (закончена 31 октября), сюжет которой тесно связан с апокалиптическими мотивами.

Аналогичную роль, как видим, сыграли «поп» и «заяц», встретившиеся Пушкину в Михайловском в декабре 1825 года. К этим знакам следует, конечно, добавить и символику 13 числа — времени предполагаемого приезда в Петербург. 13 число, помимо своего общеупотребительного смысла, играло особую роль в пушкинском мире символов, в связи с его кратностью другой многозначительной для него дате — 26. Датой «13 июля» («7333 года») было помечено стилизованное заглавие его трагедии, отметившее связь 1825 года с числовой символикой Откровения. И наконец, сама идея «дурных предзнаменований» вызывала резонанс с античными образами (мотив предзнаменований, предвещающих убийство Цезаря), столь тесно связанными своей стилистикой с тем дружеским кругом, который призывал теперь Пушкина на «рандеву».

Но как бы ни были красноречивы все эти приметы-ассоциации в своей образной значимости, сами по себе они не были, конечно, первопричиной столь радикальной перемены Пушкиным его намерений. «Дурные приметы», со всех сторон «явившиеся» Пушкину, лишь символически воплощали для него то, что он должен был ощущать внутри себя: и предчувствие катастрофического исхода ожидаемого события, и ощущение своей новой «профетической» отделенности от тех идей и дел, к которым его призывала память о прошлом и дружеская лояльность, и главное — понимание того, что предстоящая катастрофа внутренне закономерна. Прежний Пушкин, возвещавший причастие нового Завета, «умер», символически исполнив пророчество «Андрея Шенье». Его место заступил пророк — не герой, но автор «пророческой» элегии, — взору которого совершившиеся и ожидаемые события открывались в более широкой, мистической, надчеловеческой перспективе.

Таково было состояние дел, когда 13 и в ночь на 14 декабря (время

своего несостоявшегося «рандеву» в Петербурге) Пушкин написал, внешне и с необыкновенной стремительностью, произведение, на первый взгляд, резко противоречившее всему этому психологическому фону: «Графа Нулина», поэму-шутку с нарочито сниженным, анекдотическим сюжетом и обилием бытовых, абсурдно-прозаических деталей.

То, что описанные выше обстоятельства привели к сочинению «Графа Нулина», в высшей степени характерно для пушкинского творческого мышления. Создание поэмы выглядит парадоксом, идет вразрез со всеми ожиданиями⁴. Однако, подобно многим другим пушкинским парадоксам, этот творческий результат имеет свою внутреннюю логику и глубинный, скрытый под поверхностью, смысл. Разрушая и опрокидывая, по всей видимости, назревающую кульминацию в развитии «профетической» темы, поэма в действительности осуществляет эту кульминацию — и осуществляет ее именно в такой парадоксальной форме, в какой только и могла быть выражена самая важная, центральная мысль «пророческой» поэтической концепции; следующей ступенью в нарастании профетического пафоса, после «Бориса Годунова» и «Андрея Шенье», мог быть только гротеск «Графа Нулина».

В 1830 году Пушкин написал «Заметку о “Графе Нулине”», которая явилась своеобразным ключом к смыслу поэмы — хотя сам этот ключ «зашифрован» символами пушкинского поэтического мира. Текст заметки необходимо привести полностью: «В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая Лукрецию, довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? — Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те.

Итак, *республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем* мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде.

Мысль *пародировать историю и Шекспира* мне представилась, я не мог противиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть.

Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. Гр.<аф> Нулин писан 13 и 14 дек<абря>. Бывают странные сближения». Заметка недвусмысленно указывает на связь поэмы (символическую, по принципу «странного сближенья»), с событиями 14 декабря 1825. Эта явная аллюзионность тона «Заметки» побуждала многих исследователей искать скрытое в ней «применение», которое разъяснило бы «странность» указанного Пушкиным «сближенья». Большинство авторов, писавших на эту тему, сходятся на том, что поэма указывает на роль случайности, ничтожного события, от которого может зависеть ход истории⁵.

Мотив нежданного случая, несомненно, подчеркнут в пушкинском комментарии к его поэме. Однако «Заметка» ничего не говорит о

том каким именно образом описанное в поэме «случайное происшествие» могло соотноситься с событиями 14 декабря. Совпадение многозначительно выделено — но остается не раскрытым тот внутренний смысл, который придает этому совпадению значимость. Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо показать, какие конкретные черты поэтической образности, заключенные в пушкинской пародии на «довольно слабую поэму Шекспира», могли проецироваться на круг смыслов, воплощением которых явилась дата 13/14 декабря.

Со времени статей о Пушкине Белинского, «Граф Нулин» получил признание в качестве одного из самых радикальных достижений Пушкина на пути к «реалистическому стилю» в поэзии. Соответственно, те из позднейших авторов, которые рассматривают эволюцию творчества Пушкина как последовательный процесс приближения к реализму, отмечают комическую поэму в качестве важной вехи на этом пути, всячески подчеркивая в ней бытописательный, «фламандский» аспект повествования. Г. А. Гуковский, в своем изображении литературного процесса (и в частности, творчества Пушкина) как тотального движения к реализму, категорически отрицает наличие у «Графа Нулина» какого-либо «применения»⁶. Гуковский прав в том смысле, что «Граф Нулин», конечно же, не является простой аллегорией каких-либо исторических или политических идей; первый план поэмы, ее прямой смысл имеет свое собственное полноценное значение. Второй смысловой план «Графа Нулина» возникает в качестве напряжения, существующего между рассказанной в поэме историей, вполне реальной в ее гротескном правдоподобии, и тем символическим потенциалом, который заключен в ее образах и положениях.

Сам замысел «Нулина» как пародии поэмы Шекспира соотносится с «Борисом Годуновым» — «шекспировской» трагедией Пушкина. В этом смысле, история «нового Тарквиния» (как первоначально была названа комическая поэма Пушкина)⁷ относится к апокалипсическим событиям, нарисованным в исторической трагедии, в качестве пародийной антитезы. Заметим, что «Лукреция» Шекспира описывала изгнание царей из Рима как освобождение от иностранного владычества (первые римские цари были этрусского происхождения) и как торжество над дьяволом, осквернившим храм (в этом образе у Шекспира представлено преступление Тарквиния). Обе эти черты соотносятся с сюжетом «Бориса Годунова»; но они же получают пародийное отражение в перипетиях «Графа Нулина».

Имя Нулина, помимо своего очевидного комического смысла, выводимого из традиции литературных «говорящих имен», несет в себе и другие потенциальные ассоциации. Его латинское происхождение придает ему «римскую» окраску, незаметно связывая «нового Тарквиния» с его древнеримским прототипом. Граф Нулин является на сцену из Парижа — этого «нового Вавилона», который осмыслялся в культурной символике, окружавшей события 1812 года, в качестве

источника апокалипсического пришествия «зверя». Он «хромает» при первом своем появлении (после того как опрокинулся его экипаж); эта типично фарсовая деталь включает в себе демонический потенциал (использование образа «хромоты» в творчестве Пушкина имеет, как мы знаем, длительную историю). Описываемый инцидент происходит на пути Нулина в русскую столицу, которая в этом случае названа своим архаическим (греческим) именем, несущим античную ассоциацию, — *Петрополь*⁸. Примечательны выражения, в которых иронически описывается «Миссия» Нулина, ради которой им принято путешествие в столицу:

*Себя казать, как чудный зверь,
В Петрополь едет он теперь.*

Общепонятная метафора, относящаяся к диковинному виду «щеголя», включает в себе второй смысловой план. Прочитанная буквально, она представляет героя поэмы в мифологической роли: являющим свой сверхъестественный («чудный») лик «зверя» древней (античной) столице.

Мотив «зверя» многократно — и с неизменной пародийностью — реализуется в поэме в связи с образом ее главного героя. Так, граф, крадущийся в спальню героини, сравнивается с котом, подкарауливающим мышь (этот образ, в свою очередь, пародирует сравнение Тарквиния, отправляющегося к Лукреции, со «свирепым львом» в поэме Шекспира)⁹. Сравнение с котом получает затем комическое продолжение: в решающий момент графа обращает «в постыдный бег» нападение домашней собаки; он вынужден бежать из спальни, так как лай «косматого шпица» разбудил служанку.

Муж Натальи Павловны, возвратившись с охоты, объявляет, что он «затравил русака»; это событие комическим образом накладывается на его гнев по адресу Нулина, так что его угрозы графу воплощаются в образ заячьей охоты:

Он говорил, что граф дурак,
Молокосос; что если так,
То графа он визжать заставит,
Что псами он его затравит.

Эта ситуация ассоциирует Нулина еще с одним «зверем» — зайцем. (Напомним в этой связи о роли зайца в событиях, послуживших предысторией создания поэмы; вспомним также о желании Пушкина превратиться в борзую, чтобы затравить зайца, перебежавшего ему дорогу в 1833 году). В обоих случаях «зверя» обращают в бегство собаки. Данная ситуация, в ее проекции на образ нашествия мифологического «зверя», заставляет вспомнить знаменитую басню Крылова 1812

года «Волк на псарне», в которой изгнание Наполеона из России изображалось в образах травли волка: «ловчий»-Кутузов выпускал «гончих стаю» на волка-Наполеона.

Не менее любопытны атрибуты, которыми граф Нулин обставляет свое явление в качестве «чудного зверя»:

<...>С запасом фраков и жилетов,
Шляп, вееров, плащей, корсетов.
Булавок, запонок, лорнетов,
Цветных платков, чулков à joug.
С ужасной книжкой Гизота,
С тетрадью злых карикатур,
С романом новым Вальтер-Скотта,
С bon-mots парижского двора,
С последней песней Беранжера,
С мотивами Россини, Пера,
Et cetera, et cetera.

Обилие различных (в частности, иностранных) нарядов связано с мотивом дьявольской мимики; ср. использование этого мотива в качестве одного из атрибутов inferнального облика Александра в раннем стихотворении «Noël»: Александр объявлял «российскому народу», при своем появлении из Европы, о том что он «сшил» себе прусский и австрийский мундир. «Ужасной книжкой» иронически названы сочинения Гизо, доказывавшего историческую неизбежность падения монархии и установления республиканской формы правления; этот насмешливый эпитет в буквальном своем применении придает данному атрибуту графа Нулина inferнальный оттенок.

Мотив «песен Беранжера» фигурирует не только в поэме, но и в переписке Пушкина этого периода; это позволяет косвенно судить о том, какую именно «последнюю песню» этого автора Пушкин мог иметь в виду. В письме к Вяземскому (в начале июля 1825) Пушкин предлагал в очередной раз подшутить над своим дядей следующим образом: «A demain les affaires serieuses... Какую песню из Beranger перевел дядя Василий Львович? *уж не le bon Dieu ли?* Объяви ему за тайну, что его в том подозревают в Петербурге и что готовится уже следственная комиссия, составленная из графа Хвостова, Магницкого и г-жи Хвостовой. <...> Не худо уведомить его, что уже давно был бы он сослан, если б не чрезвычайная известность (*extrême popularité*) его «Опасного соседа». Опасаются шума! — Как жаль, что умер Алексей Михайлович! (дальний родственник Пушкиных, известный своими шутками над Василием Львовичем — Б.Г.) *и что не видал я дядиной травли!*» Образ Василия Львовича как «шеголя», насыщенный галлицизмами (отражающий ироническое отношение Пушкина к старшим карамзинистам); песня Беранже как один из атрибутов этого образа; и наконец, желание посмотреть на его «травлю», — всё это

мотивы, протянувшиеся от данного письма к «Графу Нулину». Наличие этих ассоциативных связей позволяет предположить, что под «последней песней Беранжера» Пушкин имел в виду «богохульную» песню «Le bon Dieu».

В полном соответствии со своей демонической ролью, граф произносит «брань» по адресу «святой Руси»:

Святую Русь бранит, дивится,
Как можно жить в ее снегах,
Жалует о Париже страх.

Выражение «святая Русь» употреблено иронически, в качестве цитаты из саркастического монолога Нулина; но, подобно многим другим знакам, введенным в этой сцене, данное выражение своим прямым значением обращено к образу апокалипсического столкновения сакральной и демонической силы.

Итак, образ заглавного героя поэмы несет в себе множество черт, имеющих на поверхности чисто комический и сниженно-бытописательный характер; однако внутренняя форма всех этих бытовых клише, совершенно стершаяся в повседневном их употреблении, с замечательной последовательностью проецирует «явление» графа в план апокалипсических символов. В этой проекции Нулин предстает в облике Антихриста, «чудного зверя», который неожиданно является из Парижа («нового Вавилона»), вооруженный inferнальными атрибутами: богохульной песней, насмехающейся над Богом, «ужасной книгой», провозглашающей падение «священной власти» монарха. Сама парадоксальность этого вторичного смысла, несоответствие комическому внешнему облику ситуации может быть понята как часть мимикрии Сатаны, истинная личина которого открывается только умеющим читать скрытые «знаки»; эти расставленные скрытые знаки пародийно соответствуют тому напряженному поиску апокалипсических «знамений», который был характерен для умонастроения русского общества в 1812 году.

Нулин произносит брань по адресу «святой Руси» и намеревается явить себя, в качестве «чудного зверя», в священном городе Петра (Петрополе). На этом пути и происходит его неожиданная встреча с Натальей Павловной.

Имя героини поэмы имеет многочисленные смысловые связи в пушкинском творческом мире. В раннем творчестве Пушкина имя Наталья, Наташа ассоциировалось с национально-простонародной стилистической сферой. Очевидным биографическим источником этой ассоциации послужило увлечение Пушкина-подростка двумя «Наталями»: крепостной актрисой драматического театра В. В. Толстого (стихотворение «К Наталье», 1813) и горничной фрейлины В. М. Волконской (стихотворение «К Наташе», 1814)¹⁰. Традиционно-рус-

ская коннотация этого имени, несомненно, подкреплялась и важным литературным источником: повестью Карамзина «Наталья боярская дочь». Позднее это же амплуа имени отразилось у Пушкина в стилизованной под фольклор балладе «Жених», героиней которой является «купеческая дочь Наташа»¹¹ (баллада была написана в 1825 году).

На первый взгляд, внешний облик героини, как он нарисован в поэме, противоречит такому стилистическому ореолу ее имени:

<...> Что не в отеческом законе
Она воспитана была.
А в благородном пансионе
У эмигрантки Фальбала.

Французская воспитательница наделена «говорящим именем», в полном соответствии с эстетикой эпохи сентиментализма: *falbala* — «отделка, банты». Мотив «отделки», поверхностного украшения несколько раз появляется в поэме в связи с описанием внешнего облика героини — сначала в описании ее приготовлений к приходу гостя:

Наталья Павловна спешит
Взбить пышный локон, шаль накинуть,
Задернуть завес, стул подвинуть.

— и затем в оценке графом ее наряда:

Позвольте видеть ваш убор...
Так... *рюши, банты... здесь узор...*
Все это к моде очень близко.

Таким образом, французская оболочка составляет лишь тонкий поверхностный слой внешности героини, сквозь который проступает ее истинный характер, соответствующий ее имени, — подобно тому как деревенский румянец пробивается сквозь обязательные румяна:

<...> Лица *румянец деревенской* —
Здоровье краше всех румян.

(Данные строки, возможно, пародируют образ из поэмы Шекспира: «борьбу роз и лилий» на лице Лукреции).

Именно в силу этой двойственности своего облика и характера, героиня поэмы сначала пунктуально следует правилам кокетства, но в решительный момент резко нарушает ход любовной игры — и тем самым, ход прототипического (пародируемого) сюжета.

Однако имя Натальи имело в поэтическом мире Пушкина и другой круг ассоциаций; эти ассоциации, по-видимому, развивались по-

степенно и стали явными только во второй половине его творчества. В 1828 году, работая над «Полтавой», Пушкин первоначально назвал героиню Натальей, но затем заменил это имя на Марию (в действительности дочь Кочубея звали Матреной)¹². Одной из причин такой замены было стремление создать ассоциацию с именем «утаенной любви» поэта, носителнице которого адресовано посвящение к поэме. Примечателен, однако, сам факт соположения этих двух имен, в качестве двух вариантов имени героини «Полтавы». Наличие ассоциативной связи между «Марией» и «Натальей» стало очевидным два года спустя (1830), когда Пушкин написал сонет «Мадона», адресовав его своей невесте — Наталье Гончаровой. Словесно-«этимологическим» основанием для ассоциации между «Натальей» и «Мадонной/Марией» могла послужить этимологическая связь между франц. natal «родной, урожденный» и Noël.

И наконец, следует упомянуть еще одну коннотацию имени Наталья, зафиксированную литературной традицией; она была связана с тем, что днем именин Натальи было 26 августа — день Бородинского сражения. Эту ассоциацию обыграл в свое время Катенин в стихотворении 1814 года «Наташа»: «Именинница Наташа! // В день твой, в день Бородина <...>».

Любопытно, что в том же 1830 году, когда был написан сонет «Мадона», Пушкин впервые использовал для «бытового» ампула другое женское имя: он назвал героиню «Домика в Коломне» *Парашей*; впоследствии имя Параша было использовано в сходном значении в «Медном всаднике». Имя «Параша» было созвучно «Наташе» и заменило собою последнее, в связи с развитием иного, высокого ореола, окружившего образ «Натальи»¹³.

Поэма «Граф Нулин» по времени своего написания занимала как бы промежуточное положение между двумя периодами пушкинского творчества, в которых имя «Наталья» выступало в различных стилистических и ассоциативных модусах — простонародно-почвенническом и сакральном. Можно полагать, что в имени героини поэмы сталкиваются и контаминируются оба этих смысловых плана. Такому предположению соответствует тот факт, что автор, в сущности, дает своей героине *два имени*:

К несчастью, героиня наша...
(Ах! я забыл ей имя дать.
Муж просто звал ее: *Наташа*,
Но мы — мы будем называть:
Наталья Павловна) <...>

Оговорка автора, под видом сниженной «небрежности» повествования, в сущности, привлекает внимание читателя к моменту надления героини именем. Двойное имя героини символически отражает

двойную проекцию ее образа. Бытовой облик Нулина как «шеголя» заключал в себе черты апокалипсического «зверя»; подобно этому бытовой, простонародно-деревенский характер героини скрывает в себе мифологический подтекст. В своей встрече с графом, Наташа/Наталья Павловна олицетворяет не только «Русь», в почвенническом и бытовом значении этого знака (то есть укорененность «здоровых традиций», торжествующих над сюжетной логикой любовной интриги), но и «святую Русь», в ее противостоянии нашествию «зверя».

Не меньшего внимания заслуживает и третий персонаж поэмы — муж Натальи Павловны. Его портрет нарисован комически-торжественными штрихами в самом начале повествования:

Пора, пора! рога трубят;
Псаря в охотничьих уборах
Чем свет уж на конях сидят,
Борзые прыгают на сворах.
Выходит баран на крыльцо,
Все, подбочась, обзревает;
Его довольное лицо
Приятной важностью сияет. <...>

Вот мужу *подвели коня;*
Он холку хватить и в стремя ногу,
Кричит жене: не жди меня! —
И выезжает на дорогу.

Спустя три года данная картина была воспроизведена, в весьма близких выражениях (хотя и в совершенно ином стилистическом модусе), в портрете Петра I перед началом Полтавской битвы:

Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как Божия гроза.
Идет. *Ему коня подводят <...>*

Портрет «барина» накануне псовой охоты представляет собой не что иное как прототип-эскиз этой торжественной картины.

Образ Петра в Полтавской битве нес в себе аллюзии образа апокалипсического Всадника: «И увидел я отверстое небо, и вот конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует. Очи у Него как пламень огненный, и на голове Его много диадим; имел имя написанное, которое никто не знал, кроме Него самого <...> И воинства небесные следовали за Ним на конях белых, облеченные в виссон белый и чистый» (*Откровение* 19:11—14). При всей комичности «барина» и его свиты, приведенная выше картина, открывающая собой поэму «Граф Нулин», соотно-

сится с этой апокалипсической ее проекцией многими деталями. Звук охотничьих рогов комически соответствует звуку апокалипсических труб, возвещающих о наступлении «срока» апокалипсической битвы и Второго пришествия; вид барина, озирающего с возвышения (с крыльца) окруживших его людей и животных, соответствует видению небесного престола в начале «Откровения». И наконец, конный портрет барина с «сияющим» лицом и его воинства на конях и в специальных охотничьих «уборах» соотносится с приведенной выше картиной начала апокалипсической битвы. Сама безымянность «барина» в этом контексте обнаруживает свою связь с образом Всадника, имени которого «никто не знал, кроме него самого». (Пародирование образов «Откровения» имело давнюю арзамасскую традицию: В «Видении в такой-то ограде» Блудовым заседание Беседы было изображено как «видение» inferнального престола; в «Венчании Шутовского» Дашкова свистки публики сравнивались с апокалипсическими трубами, возвещающими явление «Антихриста» — театрального директора).

Многие мотивы приведенной сцены, в их апокалипсической проекции, воспроизводятся затем в картине, живописующей Наталью Павловну после отъезда мужа:

Она сидит перед окном;
Пред ней открыт четвертый том
Сентиментального романа:
Любовь Элизы и Армана,
Иль переписка двух семей —
Роман классической, старинный,
Отменно длинный, длинный, длинный,
Нравоучительный и чинный,
Без романтических затей.

Наталья Павловна сначала
Его внимательно читала,
Но скоро как-то развлеклась
Перед окном возникшей дракой
Козла с дворовою собакой
И ею тихо занялась.
Кругом мальчишки хохотали.
Меж тем печально, под окном,
Индеек с криком выступали
Вослед за мокрым петухом;
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор;
Погода становилась хуже —
Казалось, снег идти хотел...
Вдруг колокольчик зазвенел.

Эта сцена — самый знаменитый пример «фламандского» стиля, которым написана поэма. Однако ее прозаические образы парадоксально обнаруживают в себе черты иного, символического плана. Наталья Павловна, как и ее муж, помещена на возвышении, в окружении людей и животных. Она «раскрыла четвертый том» книги — мотив, пародирующий последовательное раскрытие семи печатей Книги Судеб: «И видел я Ангела сильного, провозглашающего громким голосом: кто достоин раскрыть книгу и снять печати ея? <...> И когда Он снял четвертую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри» (*Откровение* 5:2, 6:7). В этой связи, ироническая характеристика «нравоучительного» романа обретает пародийный смысл, в качестве образа Книги Судеб. Вся эта сцена завершается новым звуком «апокалипсических труб», в роли которых на этот раз выступает колокольчик. Звон колокольчика возвещает явление главного героя поэмы.

Суммируем общий смысл «профетического» сюжета поэмы, как он вырисовывается из рассмотренных ее подтекстов. Явление героя Наталье Павловне пародирует явление Антихриста на «святую Русь»; это явление совершается по следам апокалипсического пришествия Наполеона и обставляется атрибутами и идеями, почерпнутыми в «новом Вавилоне». Явление «чудного зверя» и его попытка завоевать героиню совершается в тот момент, когда она остается «одна, в отсутствии супруга». Успех предприятия, по всей видимости, гарантируется и этим обстоятельством, и тем фактом, что внешний облик и поведение героини (следствие воспитания в пансионе «эмигрантки Фальбала»), казалось бы, указывает на ее готовность следовать предложенному сюжету. Сюжет этот предопределен: он записан в «книге» («довольно слабой поэме Шекспира»). Однако в критический момент героиня вырывается из этого литературно-обусловленного ряда и ведет себя в соответствии с своей здоровой «деревенской» натурой. «Соблазнительное происшествие» не состоялось, а вместе с ним не состоялись и все те его следствия, которые пять лет спустя Пушкин перечислил в «Заметке»: «республика, консулы, диктаторы, Катоны, Кесарь».

Перечисленный Пушкиным ряд знаков довольно точно соответствует последовательному развитию событий Французской революции, в их неоклассицистической образной проекции. Вместе с тем, этот неоклассический и «наполеоновский» образный модус был в высшей степени характерен для того круга идей и лиц, с которыми для Пушкина, в момент написания им его поэмы, ассоциировались ожидания «13 декабря»¹⁴.

Целый ряд подтекстов поэмы последовательно отсылает к событиям 1812 года и к окружавшей эти события культурной мифологии. Следует вспомнить в этой связи популярный образ Отечественной войны как войны *народной*, чуждающейся «правил», и именно поэто-

му оканчивающейся победой, вопреки всем ожиданиям, основанным на военной «науке». Этот популистский образ войны «дубиной против шпаги» (отраженный впоследствии у Толстого) заявлял о себе в «афишках» Растопчина, в многочисленных карикатурах и анекдотах, публиковавшихся русскими журналами в 1812 году. Важную роль в оформлении этого образа сыграли басни Крылова, писавшиеся по свежим следам событий и их анекдотического журнального отображения. Можно заметить легкий след этого круга идей в письме Пушкина к Плетневу 4 декабря 1825: Пушкин упоминает, среди достоинств «Константина I», его «вражду с немцем Барклаем» (в популистской мифологии Отечественной войны Барклай выступал как олицетворение «немецкого» метода ведения войны «по науке»). Таким образом, новая попытка Антихриста завоевать «Святую Русь» идет по следам предыдущего апокалипсического события — и оканчивается тем же «неожиданным» результатом, и по той же причине.

В 1830 году, в рецензии на «Историю Русского народа» Н. А. Полевого Пушкин упрекнул Гизо в недооценке случайности в исторических катастрофах. Согласно мысли Пушкина, такой «алгебраический» подход к истории, как к чему-то predetermined, характерен для западной исторической мысли; он совершенно неприменим к русской истории: «Поймите же и то, что *Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою*; что история ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенных Гизотом из истории христианского Запада. — Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но Провидение не алгебра. Ум ч^{еловеческий}, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть случая — мощного, мгновенного орудия Провидения». В этом высказывании звучит отголосок пушкинского «пророчества» — пророчества, ставшего таковым именно в силу того, что в основе его лежали не «глубокие предположения», а опровергающая их «случайность»; эта случайность была им увидена как типичная черта русской истории.

Итак, классический сюжет об изгнании царей и основании Римской республики оказался недейственным при столкновении с героиней «Графа Нулина» потому, что заимствованная ею, полученная в «пансионе» модель поведения была лишь внешним поверхностным слоем, «фальшбалой». Героиня остается в обладании своего безымянного супруга-всадника, временное отсутствие которого дало повод к «соблазнительному происшествию». Этот конечный итог, как и все предшествующие ему перипетии, подан в поэме в гротескно-парадоксальном свете:

Смеялся Лидин, их сосед,
Помещик двадцати трех лет.
Теперь мы можем справедливо
Сказать, что в наши времена
Супругу верная жена,
Друзья мои, совсем не диво.

Гармония брачного союза Натальи Павловны и ее «супруга» приобретает весьма двусмысленные черты. Но что бы ни скрывалось за его фасадом, этот союз торжествует в качестве итога, конечного состояния дел. Наталья Павловна, в качестве «верной жены», отрицает «модную жену» И. И. Дмитриева, каким бы двусмысленным ни выглядело это отрицание.

Все подтексты поэмы прячутся за бытовыми и языковыми клише, автоматическое прочтение которых, обычное при их повседневном употреблении, делает совершенно незаметным скрывающийся за ними второй смысловой план. Эта «криптология» житейской и языковой рутины вполне соответствует апокалипсической идее Пришествия как тайного события, которое первоначально открывается «пророкам» и лишь впоследствии становится явным. Поверхностному взгляду предстает ничтожное «соблазнительное событие», случившееся в «новоржевском уезде» — но лишь пророческое видение оказывается способным разглядеть его «странное сближение» с грандиозным.

Еще в 1817 году, по свежему впечатлению от первого посещения Михайловского (куда он приехал летом после окончания Лицея), Пушкин написал пародийный «мадригал» Новоржевскому уезду:

Есть в России город Луга
Петербургского округа;
Хуже не было б сего
Городишки на примете,
Если б не было на свете
Новоржева моего.

Буквальный смысл этих стихов подразумевает, что Новоржев есть *последний* город «на свете». Это определение «сбывается» в 1825 году: именно Новоржевский уезд, в качестве «последнего» места, оказывается ареной апокалипсических событий (сравним аналогичный по замыслу симультанный образ Кишинева как Содомы/Иерусалима в мессианистических стихах начала 1820-х годов).

Таков был полный спектр смысла, заключенного в символах-клише «Графа Нулина». Свою комическую поэму Пушкин написал вскоре после завершения своей исторической трагедии, в поэтическом самоощущении «пророка» и в ожидании драматических событий, которые должны последовать в преддверии воцарения «Константина Первого» — написал, по «странному сближенью», именно в день Декабрь-

ского восстания. На пороге катастрофы, поэт отказался от деятельного участия в надвигавшихся событиях. Он вернулся в свое уединение (которое сам он в письмах не раз шутливо сравнивал с «островом Пафмосом»), чтобы написать свое «Откровение»: тот, открывшийся его видению, скрытый смысл грядущего события, в котором заключалось пророчество о конечном его исходе.

Та непосредственная, живая связь, которую Пушкин должен был ощущать с предметом своего «пророчества», сыграла свою роль в выборе парадоксальной, сниженно-пародийной формы выражения, скрывавшей серьезный смысл того, что поэт хотел высказать. Облечение в пародию самых важных для него идей — или, вернее, освоение этих идей путем их пародийной травестики — было типично для Пушкина на всем протяжении его творческого пути. Но как бы то ни было, «пророчество» было произнесено, и этот факт несомненно сыграл важную роль в том направлении, по которому пошло личностное и творческое развитие Пушкина в последующее десятилетие. В течение этого времени Пушкин будет неоднократно возвращаться к той же теме, находя для ее воплощения все новые символические формы. При этом, по мере удаления от «горячей» кульминационной точки, эта тема будет облекаться во все более серьезные и непосредственно с ней связанные образы. От «фламандских» сцен «Графа Нулина» протянутся многие нити к финалу «Евгения Онегина», «Маленьким трагедиям», стихам на взятие Варшавы и, наконец, к «Медному всаднику».

2. Финал «Евгения Онегина»

Нет нужды говорить о том, насколько многоплановым является поэтический смысл и жанровая ориентация «Евгения Онегина»; словесная фактура романа в стихах складывается на пересечении многих различных поэтических кодов и ассоциаций и различных возможностей их прочтения¹⁵. Один из смысловых планов романа, существенный для понимания его как целого, возникает в силу соотносительности его сюжета с пушкинским «профетическим мифом», процесс формирования которого (1823 — вторая половина 1820-х гг.) шел параллельно работе над «Евгением Онегиным».

Как известно, развязка пушкинского романа в стихах (вернее, основной его сюжетной канвы, заключенной в восьми главах) построена по принципу «анти-финала»; она перечеркивает все литературные ожидания, определяемые течением сюжета в жанровых рамках романного повествования. Роман завершается внезапно, неожиданно для читателя и даже, как будто, для самого автора:

<...> И здесь героя моего
В минуту, злую для него,

Читатель, мы теперь оставим.
Надолго... навсегда. За ним
Довольно мы путем одним
Бродили по свету. Поздравим
Друг друга с берегом. Ура!
Давно б (не правда ли?) пора!

Несколько лет спустя (в 1835 г.) Пушкин иронически прокомментировал недоумение публики (в том числе и людей его круга) по поводу отсутствия у его романа «подобающего» окончания:

Вы мне советуете, други,
Рассказ забытый продолжать.
Вы говорите справедливо,
Что странно, даже неучтиво
Роман не конча прерывать,
Отдав его уже в печать,
Что должно своего героя
Как бы то ни было женить,
По крайней мере уморить,
И лица прочие пристроя,
Отдав им дружеский поклон,
Из лабиринта вывести вон.

По логике стандартного романного сюжета, признание героини в любви к герою должно было привести либо к их соединению, либо к драматическим поступкам, прекращающим нормальное течение их жизни (гибель, уход в монастырь, бегство за пределы «обитаемого мира», очерченного романным пространством, и т.д.). Но в романе Пушкина за решительным объяснением и признанием Татьяны в любви к Онегину «ничего» не следует («ничего» с точки зрения предуказанной литературной схемы).

В исследовательской литературе о романе немало было сказано о том, какое значение имел данный прием в качестве демонстративного нарушения инерции литературного кода. Однако заслуживает внимания вопрос о *позитивной* функции этого финала, о его собственной логике: вопрос о том, какой смысл заключает в себе финал «Онегина» не только как сюжетный «анти-прием», но в качестве внутренне закономерного завершения сюжета. Как кажется, для такого понимания сюжетной развязки «Евгения Онегина» существенное значение имеет заключенная в ней смысловая связь с пушкинским «профетическим мифом».

Финал «Онегина» создавался знаменитой Болдинской осенью 1830 года. Пушкин оказался внезапно заперт в Болдино, куда он приехал для устройства своих дел перед женитьбой, холерными карантинами. Накануне очередной решительной перемены в своей жизни, он оказался заключенным в принудительном уединении, в тревожной неиз-

вестности о судьбе невесты, оставшейся в Москве, и друзей. Это состояние напоминало ту ситуацию, в которой Пушкин находился в Михайловском в декабре 1825 года и в которой был написан «Граф Нулин». Известия о распространении холеры, вид холерных карантинных (через которые Пушкин несколько раз безуспешно пытался пробиться) должны были еще более усиливать «апокалипсические» ассоциации. Пушкин не преминул отметить мифологические обертоны этой ситуации в своей переписке. Холера персонифицируется им в образе inferнального «зверя»: «Около меня Колера Морбус. Знаешь ли, что это за зверь? того и гляди, что забежит он и в Болдино, да всех нас перекусает» (Письмо к Плетневу, 9 сентября 1830). Два года спустя, Пушкин использовал воспоминание о холерном карантине в написанных терцинами шуточных «Подражаниях Данту»; серные курения карантинных выступают здесь в качестве пародийно-натуралистической детали дантовского инферно:

Тогда услышал я (о диво!) запах скверный,
Как будто тухлое разбилось яйцо,
Иль карантинный страж курил жаровней серной.

Ассоциация холерных карантинных с дантовским адом воскрешала в творческой памяти идею паломничества в ад. (Одним из следствий данной ассоциации было появление в «Путешествии Онегина», также писавшемся Болдинской осенью, «дантовской» картины целебных горячих источников.

На этом фоне, естественным было возникновение у поэта «профетического» самоощущения, сходного с тем, которое владело им в конце 1825 года; оно заявляет о себе, как обычно, в полушутливой форме в переписке с друзьями: «Дважды порывался я к вам, но карантинные опять отбрасывали меня на мой несносный островок, откуда простираю к вам руки и вопию гласом велиим. Пришлите мне *слово живое, ради Бога*. <...> Посылаю вам *из моего Пафмоса Апокалипсическую песнь*» (Стихотворение «Герой», посвященное Наполеону — Б.Г.) (Письмо к Погодину, начало ноября 1830). Отсылка к «Пафмосу» и «Апокалипсической песни», упоминание «живого слова», в соположении с «Богом» (как часто у Пушкина, затушеванное идиоматической стертой употребленного выражения) — все эти знаки создают недвусмысленную аллюзию образа Иоанна, пишущего свое Откровение. Вместе с тем, мотив «острова», отрезанного от внешнего мира, потенциально сопоставляет эту «апокалипсическую» ситуацию с темой «наводнения». (Данный компонент апокалипсического бедствия получил еще более отчетливое выражение в письме к Дельвигу 4 ноября: «Я живу в деревне как в острове, окруженный карантинами»). В исподволь накапливающихся образах уже проглядывают черты той мифологической картины бедствия, которая получит развернутое

воплощение три года спустя, Болдинской осенью 1833 года — в поэме «Медный всадник».

Такова была психологическая атмосфера, в которой Пушкин завершил свой роман. Неудивительно, что внезапная развязка «Онегина» отразила в себе «проphetический» символический смысл, аналогичный тому, который впервые получил развернутое отображение в «Графе Нулине».

При всем очевидном различии стилистического модуса, в котором предстают взаимоотношения Татьяны и Онегина, с одной стороны, и приключение графа Нулина, с другой, в построении сюжета «Евгения Онегина», и в частности, его развязки, обнаруживается примечательный параллелизм с комической поэмой Пушкина¹⁶. В обоих случаях герой оказывается отвергнутым героиней, которая демонстрирует верность мужу и «установленному» порядку вещей, нарушая этим сюжетный шаблон и читательские ожидания. Рассмотрим более подробно параллелизм между двумя произведениями, скрытый за стилистическим контрастом между ними.

Мы видели, что образ мужа Натальи Павловны в «Графе Нулине» предварял собою (в пародийном воплощении) образ Петра в Полтавской битве; аналогично, явление мужа Татьяны в финале «Евгения Онегина» предваряет собой другой образ Петра в поэзии Пушкина — фигуру оживающего Медного всадника. Сцена внезапного появления мужа в развязке романа несет в себе «статуарные» реминисценции; она напоминает, в частности, явление статуи Командора¹⁷. Характерно в этой сцене, в качестве образной подготовки будущей кульминации «Медного всадника», сочетание мотивов «грома» и «звона»; герой романа «поражен как громом» неожиданной развязкой; в этот момент он слышит «звон шпор», возвещающий явление мужа:

Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен.
В какую бурю ощущений
Теперь он сердцем погружен!
Но шпор незапный звон раздался,
И муж Татьянин показался <...>

Это же сочетание мотивов появится впоследствии в кульминационной сцене пушкинской «Петербургской повести»:

<...> Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

«Звон шпор», возвещающий явление мужа Татьяны, указывает, в

частности, что этот «генерал» (как он несколько раз назван ранее) является *кавалерийским* генералом, то есть «всадником». Подобно мужу Натальи Павловны, он остается без собственного имени. (Муж Татьяны оказывается одним из очень немногих не названных по имени лиц в этом романе, где собственными именами наделены даже мельчайшие эпизодические персонажи). Отсутствие имени, заменяемого перифрастическими наименованиями, типично для пушкинских портретов «мужа судеб» — апокалипсического Всадника, имени которого «никто не знал, кроме Него самого» и явление которого знаменует собою волю Провидения. Пушкин неоднократно применял данный прием в обрисовке Наполеона (в частности, в стихотворении «Герой» — этой «Апокалипсической песни», создававшейся той же Болдинской осенью); этот же прием был использован впоследствии в обрисовке Петра как Медного всадника. Муж Натальи Павловны, в его роли «всадника», отправляющегося на охоту, являл собой пародийную ипостась этого образа.

Финал «Онегина» своей катастрофической неожиданностью вырывает повествование из конвенционального смыслового ряда — и тем самым высвечивает символическую смысловую проекцию; отсюда обилие в этом финале знаков, исподволь, скрыто указывающих на «сверхъестественную» значимость нарисованной картины (напоминающей финал «Каменного Гостя» или «Медного Всадника»). Однако эта символическая проекция сюжета «Онегина» возникает не только при его неожиданной развязке. Развязка романа подготавливалась всем его предшествующим ходом. На протяжении восьмилетней работы Пушкина над романом в стихах, в обрисовке его главных героев и различных сюжетных положений постепенно (и по-видимому, полу-осознанно для самого автора) накапливались смысловые ходы и акценты, которые получили окончательное оформление и разрешение в финале¹⁸.

Татьяна наделена в романе двойственной характеристикой; эта двойственность представляет собой одно из наиболее красноречивых «противоречий», на которых строится пушкинский роман в стихах. В начальных главах Татьяна предстает романтической героиней, воспитанной на западных романах; она «по-русски плохо знала», и свое письмо к Онегину пишет по-французски, насыщая его романтической фразеологией. Но в Пятой главе Татьяна, «русская душою», предстает погруженной в стихию фольклора и народной обрядности.

На функциональный характер этого противоречия и его роль в построении романа уже указывалось исследователями¹⁹. Среди многих возможных интерпретаций, которые данная черта может получить в различных смысловых проекциях пушкинского романа, заслуживает внимания тот факт, что такая двойственность сближает Татьяну с образом главной героини «Графа Нулина». Заметим, что первоначально Пушкин избрал для героини своего романа имя «Наташа»;

черновой вариант соответствующей строки II главы читался: «Ее сестра звалась Наташа». Имя «Татьяна», в качестве окончательного авторского выбора, сохраняло простонародно-провинциальную коннотацию²⁰, но было свободно от нежелательных ассоциаций с амплуа «ingenue», которыми у Пушкина был первоначально окружен образ «Наташи»²¹.

В «Евгении Онегине» имеется и иная, комически сниженная проекция этого «противоречия» в построении женского образа, которая стилистически вполне соответствует портрету героини «Графа Нулина». Она реализована в двойственном облике «старушки Лариной», у которой под оболочкой сентименталистской героини, почерпнутой из английских романов и французских стихов, очень скоро проступают черты русской барыни, хранительницы «привычек милых старины». Конечно, и у Лариной, и у Натальи Павловны сочетание западной «фальбалы» и деревенского «здоровья» имеет комически-поверхностный характер, не сравнимый с той серьезностью, с которой нарисован образ Татьяны. Но схема, по которой строится образ главной героини «Евгения Онегина», в такой же мере напоминает черты героини «Графа Нулина», в какой обнаруживаются черты сходства в сюжетной развязке этих двух произведений.

Такой же двойственный — традиционно-почвеннический и куртуазный — модус в отношениях с женщиной проявился любопытным образом в жизни самого Пушкина — в его взаимоотношениях с женой. Его переписка с Н. Н. Гончаровой в роли его невесты строилась по-французски (как почти всегда обращался Пушкин в своих письмах к женскому адресату). Письма Пушкина к невесте из Болдина написаны в условно-изысканном стиле: «*Ma bien chère, ma bien aimable Наталья Николаевна — je suis à vos genoux pour vous remercier et vous demander pardon de l'inquietude que je vous ai causée*» (Письмо 9 сентября 1830). Однако в конце октября, раздраженный и обеспокоенный длительным молчанием Натальи Николаевны, Пушкин впервые пишет ей по-русски: «Милостивая государыня Наталья Николаевна, я по-французски браниться не умею, так позвольте мне говорить вам по-русски, а вы, мой ангел, отвечайте мне хоть по-чухонски, да только отвечайте». Вместе с языком сменилась вся ситуация общения: на место салонного обращения к «даме» пришла манера нарочито грубоватая, традиционная (в духе «старого времени»), с оттенком «почвенной» простонародности. Именно в этом тоне Пушкин впоследствии всегда будет обращаться в письмах к своей жене. «Здравствуй, женка мой Ангел. Не сердись, что третьего дня написал я тебе только три строки; мочи не было, так устал. <...> Душа моя, женка моя, Ангел мой! сделай мне такую милость: ходи 2 часа в сутки по комнате, и побереги себя. Вели брату смотреть за собою и воли не давать» (Письмо 8

декабря 1831). «Какая ты умнинькая, какая ты миленькая! какое длинное письмо! как оно дельно! благодарствуй, женка. Продолжай, как начала, и я век за тебя буду Бога молить. Заключай с поваром какие хочешь условия, только бы не был я принужден, отобедав в доме, ужинать в клобе» (Письмо 25 сентября 1832). Пушкин как будто разыгрывает (с едва приметным оттенком иронии) идеал патриархального быта, который он — с той же иронией — сформулировал однажды в «Евгении Онегине»:

Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желанья — покой,
Да шей горшок, да сам большой.

Двойственность образа «русской женщины» — воспитанницы французского «пансиона» и «хозяйки» патриархального склада, карамзинской «милрой дамы» и шишковской «барыни» — была глубоко укоренена в творческом мире Пушкина, по крайней мере, в годы его зрелости. Эта двойственность в полной мере проявилась в обрисовке героини его романа и ее отношения к Онегину.

Центральным событием Третьей главы романа является письмо Татьяны к Онегину. В своем письме Татьяна воспроизводит романтическую фразеологию, почерпнутую ею из прочитанных книг, наивно облекая Онегина в сакральные-демонические символы, типичные для романтического героя:

Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю, ты мне послан Богом,
До гроба ты хранитель мой <...>

*Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искуситель:
Мои сомненья разреши.*

Тот факт, что письмо Татьяны соткано как из общеупотребительных клише, так и из литературных реминисценций, восходящих к конкретным источникам, стал в последнее время (в особенности после выхода комментариев к роману В. Набокова) предметом целого ряда исследований²². Однако, при всей очевидности проделанной поэтом стилизаторской работы, нельзя забывать, что письмо составляет часть поэтической структуры романа: его автором является не Татьяна, а Пушкин. Поэтому прочтение письма «от лица» романтической героини не отменяет наличия в нем другой смысловой проекции; романтические клише в обращении Татьяны к Онегину соотносятся с поэтическими мотивами, важными для структуры романа в целом, и шире — для всей пушкинской поэтической мифологии.

Третья глава писалась в 1824 году, то есть в то время, когда поэтическая идея мистического «посланника Провиденья» и двойственной природы его миссии достигла в творчестве Пушкина кульминационного выражения в двух стихотворениях, посвященных Наполеону. Приведенные строки из письма Татьяны перекликаются с обращением к Наполеону в одном из этих стихотворений:

Зачем ты послан был и кто тебя послал?
Чего, добра иль зла, ты верный был свершитель?

Письмо Татьяны отразило типичную черту пушкинской поэтики: возможность переключения общеупотребительных метафор-клише в совершенно иной смысловой план путем *буквального* их прочтения, оживляющего образ, смысл которого стерся в повседневном употреблении. Эта смысловая потенция выражений, с которыми Татьяна обращается к Онегину, получает реализацию в VII главе романа:

Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? <...>

Характеристика Онегина составлена из тех же компонентов, что и его наивно-романтический образ, нарисованный в письме Татьяны. Но ее тон уже не напоминает о романтических клише; мысли Татьяны об Онегине сливаются здесь с голосом самого автора.

За этой двойной характеристикой Онегина, перекликающейся между Третьей и Седьмой главой, встает символическая проекция его образа, рисующая его в мифологической роли «посланника»²³. Описание его «явления» героине в письме Татьяны вызывает ассоциации с приходом мистического «жениха» и со сценой Благовещения.

Я знаю, ты мне послан Богом,
До гроба ты хранитель мой...
Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый, ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался
Давно... нет, это был не сон!
Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!
Не правда ль? я тебя слыхала:
Ты говорил со мной в тиши,
Когда я бедным помогала
Или молитвой услаждала
Тоску волнуемой души?

Впоследствии Пушкин написал шуточный комментарий к иллюстрации этой сцены романа, помещенной в «Невском альманахе»:

Пупок чернеет сквозь рубашку,
Наружу титька — милый вид!
Татьяна мнет в руке бумажку,
Зане живот у ней болит.

(«На картинки к «Евгению Онегину» в
«Невском Альманахе», 1829)

Придав поэтической картине визуальную наглядность и бытовую конкретность, «картинка» в альманахе как бы реализовала образный потенциал, связывающий эту сцену с иконографическим образом Аннунциации, — но сделала это в комическом воплощении, напрашивающемся на пародию. Эта ситуация не могла не вызвать отзыв в творческом мире автора «Гавриилиады».

В своем письме-монологе Татьяна обращается к «посланнику» на ты, как в молитве²⁴. Его мистическая природа открывается для нее в том, что он «незримым» являлся ей в сновидениях. Этому мотиву соответствует в последующем течении романа тот факт, что Татьяна действительно видит Онегина во сне. В этом случае, однако, Онегин «является» ей в образе разбойника, в обстановке inferнального шабаша. Сон Татьяны оказывается вещим: он предрекает ссору на балу и убийство Ленского²⁵.

Размышления о природе Онегина и смысле его «явления» героине продолжаются в VII главе, в сцене посещения Татьяной кабинета Онегина. Вновь перед героиней встает сакрально-демоническая альтернатива («Сей ангел, сей надменный бес»); однако на этот раз данная альтернатива снимается неожиданным открытием Татьяны, что герой романа является *подражанием*:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье.
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?

Ужель загадку разрешила?
Ужели слово найдено?

Татьяна разгадала мистическую «загадку». Подражание обречено остаться «призраком»; в какие бы серьезные черты оно ни облакалось, подражание таит в себе «пародию» (в этом смысл его скрытого

сходства с сюжетом «Графа Нулина» — этой пародии «довольно слабой поэмы Шекспира»). Такова сущность пророческого «слова» (оно выделено курсивом в тексте романа), произнесенного над Онегиным. Это «слово» предопределяет конечный исход романа²⁶.

«Евгений Онегин» и «Граф Нулин» заключают в себе сходную систему «профетических» мотивов, при помощи которых сюжет обоих произведений проецировался на идею апокалипсического «пришествия». Назовем еще раз основные образные компоненты этой символической схемы. Ее главными протагонистами являются героиня, у которой чисто русские черты, глубоко укорененные в народной традиции, первоначально скрываются под тонкой оболочкой романтического европеизированного воспитания, но постепенно обнаруживаются все яснее по мере развития действия; ее муж («барин», «генерал») — монументальная и несколько загадочная в своей анонимности фигура, в которой проступают черты Петра-всадника; и наконец, заглавный герой, который «является» героине в окружении материальных и духовных атрибутов западного мира (в этом отношении описание кабинета Онегина в I главе и перечень его книг в VII главе находят пародийное соответствие в длинном перечне предметов, привезенных графом Нулиным из Парижа). Герой несет в себе черты, указывающие на его «наполеоновскую» апокалипсическую роль. Торжество героя предсказывается литературным сюжетом, по канве которого он следует и который, как кажется, полностью должен диктовать героине ее поведение. Однако внезапно героиня обнаруживает дотоле скрытые пружины своего характера, которые вырываются из рамок предустановленного (западного) литературного образца. Это переключение героини в другой смысловой ряд (отвечающий ее внутренней сущности) нарушает шаблонное течение сюжета, и тем самым обнаруживает его внутреннюю несостоятельность; миссия романтического «посланника» оказывается пародией, «чужих причуд истолкованьем». Героиня отвергает «посланника» и сохраняет верность мужу:

«Я вышла замуж. Вы должны,
Я вас прошу, меня оставить;
Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость и прямая честь.
Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна».

Описанная система символов органически вытекала из размышлений Пушкина о судьбе России и «тайной воле Провиденья», проявляющей себя в исторических катастрофах. Эти размышления составили одну из важнейших линий, по которым совершалось духовное развитие поэта на протяжении первой половины 1820-х годов. В пушкинском

творческом мире образ революционного «нового Завета» и готовящегося покушения на «престол Великого Петра» сближался с фигурой Наполеона как «мужа судеб», апокалипсического посланника, «пред кем унизились цари». Эта ассоциация не могла не навести на размышления о смысле «воли Провидения», определившей судьбу Наполеона в России. Образ эпопеи 1812 года, в характерном для него мистическом и символическом ореоле, в свою очередь вызвал еще более далекую историческую проекцию: историю Лжедмитрия и его покушения на престол «могущего Иоанна». Итогом этих ассоциаций и «эр сопоставленья» явилось «пророческое» прозрение смысла событий, в ожидании и предчувствии которых прошла вся молодость поэта, и их неизбежного (хотя и никем не ожидаемого) катастрофического исхода.

Характерно, что эта идея нашла свое символическое воплощение в двух контрастных стилистических планах: серьезном и лиричном, с одной стороны, гротескном и сниженном — с другой²⁷. Однако при всем несходстве «Евгения Онегина» и «Графа Нулина», в их жанровой природе обнаруживается одна общая черта: и новаторский роман в стихах, нарушающий все каноны сюжета и жанра, и комическая поэма, пародийно переворачивающая сюжет «Лукреции», своей литературной структурой символизируют тот резкий слом, внутренне закономерный, но неожиданный с точки зрения готового шаблона, который составляет квинтэссенцию заключенного в этих произведениях «профетического» сообщения.

В «Евгении Онегине» к этой схеме добавился еще один красноречивый компонент, отсутствовавший в «Графе Нулине», но получивший развернутое выражение в другом «профетическом» произведении 1825 года — стихотворении «Андрей Шенье». Таким компонентом является образ «певца», оказавшегося волею судьбы на пути апокалипсического «пришествия» и павшего его жертвой. Этот момент в становлении профетического сюжета найдет свое дальнейшее развитие в «Медном всаднике».

3. Десятая глава: еще раз об окончании романа в стихах

В том же 1830 году, когда был закончен «Евгений Онегин», Пушкин написал «Заметку о “Графе Нулине”». В этом прозаическом фрагменте содержалась прямая отсылка к событию, «пророческое» постижение которого было символически воплощено в пародийном сюжете и характерах поэмы.

В это же время (1829—1830) Пушкин делает наброски предполагаемой «Десятой главы» своего романа. По-видимому, эта глава должна была принять форму дневника Онегина, следующего за описанием его путешествия²⁸. Ее содержание составляла «хроника» (по выражению Вяземского) движения декабристов — от его предыстории, связанной с войной с Наполеоном, до первых шагов зарождавшихся

тайных обществ. В этом смысле, «X глава» играла такую же роль по отношению к сюжету романа, какую «Заметка» играла по отношению к «Графу Нулину». В ассоциативное поле обоих произведений вводились события «14 декабря» — вводились без всякой внешней связи с сюжетом, в виде «странного сближения»²⁹. Такое соотношение с основным текстом сообщает и «Заметке», и «X главе» функцию *мета-текста* по отношению к основному корпусу поэмы и романа; этот мета-текст остался в обоих случаях в виде неопубликованного эскиза.

Основные события, о которых Пушкин вспоминает в своей «хронике» — это эпоха начала 1820-х годов: время начала работы над романом, время провозглашения «причастия нового Завета». Теперь, завершив свой труд, Пушкин бросает ретроспективный взгляд на эту эпоху, осуществляя тем самым ее «сближение» с тем фактом, что именно в то время зародился замысел «Евгения Онегина». Образы Десятой главы живо перекликаются с произведениями Пушкина начала 1820-х годов, посвященными теме нового причастия и апокалипсического «посланника»: такими, как послание В. Л. Давыдову 1821 года и стихотворения 1824 года о Наполеоне-всаднике, «исчезнувшем, как тень зари»³⁰.

У них свои бывали сходки
Они за *чашею вина*
Они за рюмкой русской водки
.....

Витийством резким знамениты
Сбирались *члены сей семьи*
У беспокойного Никиты
У осторожного Ильи.
.....

Друг Марса, Вакха и Венеры,
Им резко Лунин предлагал
Свои решительные меры
И *вдохновенно бормотал.*
Читал свои Ноэли Пу<шкин>
Меланхолический Як<ушкин>
Казалось молча обнажал
Цареубийственный кинжал.
Одну Россию в мире видал,
Лаская в ней свой идеал,
Хромой Т<ургенев> им внимал
И слово: рабство ненавидя,
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян. <...>
Сначала эти заговоры
Между Лафитом и Клико
Лишь были дружеские споры <...>

В этом, одном из немногих сохранившихся связных мест X главы, представлены в высочайшей концентрации мотивы Тайной Вечери и нового причастия, ретроспективно отсылающие как к духовной атмосфере конца 1810-х — начала 1820-х годов, так и к пушкинскому поэтическому миру того времени. Выражение «члены сей семьи» может быть понято как фигура умолчания, отсылающая к тайным обществам, а также, быть может, к масонским ложам описываемого времени; однако одновременно с этим архаическая торжественность фразы вызывает ассоциацию с собранием апостолов. То, что члены собрания названы их личными именами («Никита», «Илья»), еще более усиливает евангельскую коннотацию. В этой цепи ассоциаций «чаша вина» становится знаком причастия, подобно тому как этот же образ знаменовал собой «кровавую чашу» новой эвхаристии в послании Давыдову.

Ассоциации с Тайной Вечерей и причастием выступают в нераздельном слиянии с образами, принадлежащими к совершенно иной стилистической сфере. К образу «чаши вина» непосредственно присоединено упоминание «чарки русской водки», резко переключающее тональность повествования и превращающее Тайную Вечерю в дружескую попойку; эта же двойная функция «сходки» подкрепляется последующим упоминанием «Лафита и Клико», служивших атрибутами причастия-пира в послании к Давыдову. Чтение «Нозелей», на первый взгляд, как нельзя более подходит к идее «благой вести», которую несет Тайная Вечеря; однако реальное содержание этих пушкинских нозелей конца 1810-х годов (таких, как «Сказки», или сохранившийся в отрывках «Нозель на лейб-гусарский полк») составляют радикальные политические намеки, воплощенные в резко сниженных, доведенных до гротеска и непристойности сакральных образах.

Двойственность рисуемой картины проявляется и в том, что она, подобно картине эвхаристии в Послании 1821 года, строится на смешении символов Священного Писания, с одной стороны, и символов республиканского (дохристианского) Рима и современных революционных (антиклерикальных) движений, с другой. Так, один из апостолов оказывается «другом Марса, Вакха и Венеры», то есть «поклоняется» античным богам (в аналогичной функции в послании В. Л. Давыдову выступало упоминание Орлова — «рекрута Гименя») ³¹. Его «вдохновенное бормотание» вызывает ассоциацию с образом пророка, но смысл его слов состоит в предложении «решительных мер» — выражение, явно заимствованное из лексикона радикальных политических дискуссий. «Цареубийственный кинжал» является одним из центральных тираноборческих символов; но одновременно образ обнажаемого кинжала вызывает, в контексте Тайной Вечери, ассоциации со сценой в Гефсиманском саду: меч, обнажаемый Петром. И наконец, многозначность ситуации усиливается упоминанием «хромого Тургенева» — детали, придающей собранию демонический от-

тенок (Н. И. Тургенев — младший брат А. Тургенева, «апостола Петра» шутилкой арзамасской мифологии). Пушкин не забывает также упомянуть о «безруком князе» — Александре Ипсиланти, еще одном носителе мотива «печати», образ которого выступал в этой функции уже в письме и послании к В. Л. Давыдову:

Тряслися грозно Пиреней —
Волкан Неаполя пылал
Безрукий князь друзьям Морей
Из К<ишинева> уж мигал.

Мотив «печати» придает членам тайной «семьи» демонический оттенок, а их собранию — характер вакханалии, не отменяя этим, однако, их роли апостолов нового Завета³².

Мир тайной «сходки» противопоставлен царству Александра; император изображен в своей роли «плешивого идола», обычной для него в стихотворениях Пушкина конца 1810-х годов:

Вл<аститель> слабый и лукавый
Плешивый щеголь враг труда
Нечаянно пригретый славой
Над нами царствовал тогда.

.....

Его мы очень смиренным знали
Когда ненаши повара
Орла двуглавого щипали
У Б<онапартова> шатра.

«Властитель» повелевает вселенской империей: он назван (в соответствии с риторикой времен победы над Наполеоном) «главой царей». Символ его империи — двуглавый орел, унаследованный от Византии (то есть, в конечном счете, от имперского Рима). В этой картине имперский орел оказывается «ощипанным», как и сам властитель — «плешивый щеголь».

Связь сюжета романа с исторической эпохой, описанной в Десятой главе, не была реализована. Десятая глава осталась лишь рядом разрозненных фрагментов и не была включена в состав текста романа; ее роль по отношению к роману осталась ролью мета-текста, побочного соположения. Однако эта потенциальная историческая проекция не безразлична для понимания всего спектра смыслов, заключенных в романе в стихах, — смыслов прямых и переносных, непосредственно выраженных или подразумеваемых. В частности, рассмотрение материала Десятой главы побуждает вернуться еще раз к вопросу о «прерванном» сюжете романа, символическая значимость которого уже обсуждалась выше. Соположение романа с эпохой «нового

причастия», намечавшееся в Десятой главе, добавляет к его сюжетной развязке еще один смысловой компонент. В заключении Восьмой главы звучат обертоны, присутствие и смысл которых становится более явным при соположении с X главой.

Рассмотрим с этой точки зрения заключительную строфу Восьмой главы, завершающую собой основной текст романа в стихах:

Но *те*, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.
Без них Онегин дорисован.
А *та*, с которой образован
Татьяны милый Идеал...
О много, много Рок отъял!
Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Вся эта заключительная строфа романа построена на автореминисценциях, личных и литературных, относящихся ко времени, когда начинал создаваться «Евгений Онегин». Упоминание изречения Саади отсылает к эпохе начала 1820-х годов, прежде всего, в силу прямой реминисцентной ассоциации: данная формула приобрела широкую известность в качестве эпиграфа к поэме «Бахчисарайский фонтан», создававшейся на юге в 1821—1823 годах³³.

Цитата из Саади служила прозрачным намеком на судьбу многих друзей — тех, которым поэт читал «первые строфы» своего романа (Первая глава была написана на юге в 1823 году)³⁴. Этот намек был, конечно, ясен и сам по себе, но его смысл откликнулся в сознании современного читателя с особой живостью потому, что к тому времени отсылка к «Саади» стала своего рода устойчивой формулой, перифрастически обозначавшей тему казненных и ссыльных друзей. В 1827 году Баратынский использовал эту формулу в стихотворении «Стансы» («Судьбой наложенные цепи»):

Я братьев знал; но сны младые
Соединили нас на миг:
Далече бедствуют иные.
И в мире нет уже других³⁵.

(Эта строфа не была пропущена цензурой при опубликовании стихотворения в 1828 г.).

Еще более явным примером «применения» этой формулы явилась

ремарка, которую Вяземский вставил в статью Н. Полевого «Взгляд на русскую литературу 1825 и 1826 гг.» (Опубликована в «Московском Телеграфе» за 1827 г.): «Смотрю на круг друзей наших, прежде оставленный, веселый, и часто (думая о тебе) повторяю слова Сади (или Пушкина, который нам передал Сади): *Одних уж нет, другие странствуют далеко!*». Эта фраза стала предметом анонимного доноса, по поводу которого Вяземский получил полуофициальное письмо-предупреждение от Блудова (бывшего арзамасца, а в это время высокопоставленного чиновника, активного участника следствия над декабристами)³⁶.

Итак, от афоризма Саади протянулись многие нити к людям и обстоятельствам, которые лично для Пушкина были связаны с годами пребывания его на юге и начала работы над романом.

Еще один реминисцентный мост, перебрасываемый из заключительной строфы к людям и положениям начала 1820-х годов, создается парой местоимений — «те» и «та». Они вызывают в памяти послание к В. Л. Давыдову и картину пира-вечери, на котором, в качестве новой эвхаристии, провозглашалось «здоровье тех и той», то есть «Вольности» и ее адептов. Эта автореминисценция еще с большей конкретностью связывает изречение Саади с образом «тех», к кому оно обращено.

По-видимому, связующим звеном между аллегорической женской фигурой Свободы, подразумевавшейся в послании В. Л. Давыдову, и женским образом «той», который упомянут в последних строках романа в качестве прототипа Татьяны, являлась Мария Раевская-Волконская — наиболее вероятный адресат посвящения «Полтавы» и «утраченной любви» поэта³⁷. Разумеется, литературный образ Татьяны никоим образом не был тождествен этому или какому бы то ни было иному реальному прототипу. Однако в контексте заключительной строфы, перебрасывающей мост к моменту зарождения романа, подразумевание под «той» именно Марии Волконской, в качестве прототипического источника его замысла, представляется весьма вероятным. Судьба М. Волконской, находящейся в Сибири вместе с ссыльным мужем, естественно связывала ее с воспоминанием о «тех». Известно также, что она послужила прототипом-адресатом знаменитого лирического отступления в Первой главе «Онегина»:

Я помню море пред грозою:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурною чредою
С любовью лечь к ее ногам!

В основе этой картины лежал реальный эпизод, случившийся во время поездки Пушкина по Крыму с семьей Раевских³⁸. Это обращение к анонимному женскому адресату в Первой главе как бы предве-

шает собой образ главной героини романа, которая появляется в последующих главах. В этом смысле, упоминание «той», в контексте воспоминания о времени создания Первой главы, отсылает скорее к этому эпизоду Первой главы, чем к последующему повествованию о Татьяне. Память о «той» становится еще одним связующим звеном между заключительным «прощанием» и временем зарождения пушкинского замысла.

Таким образом, подтекст заключительной строфы «Евгения Онегина» отсылает к картине дружеского круга как Тайной Вечери, схожей с той, которая была нарисована в послании к В. Л. Давыдову и в одном из фрагментов Десятой главы. Непременным компонентом этого образа является чтение поэтом своих стихов, в качестве «сакрального» текста, утверждающего новое причастие. В Десятой главе в этой роли выступают «Ноэли» («Читал свои ноэли Пушкин»); в заключительной строфе Восьмой главы эту роль получают «первые строфы» романа, которые поэт читает своим друзьям.

Этот дружеский пир, «праздник жизни», был прерван, многие его участники (в их числе В. Л. Давыдов, сосланный в Сибирь) покинули его, не допив свой бокал. Их книга жизни («роман») осталась недочитанной, как недочитанным остался для них и роман Пушкина, начало которого создавалось на их глазах. В память об этом прерванном пире-чтении Пушкин и заканчивает теперь свой роман неожиданно, «вдруг» расставаясь со своим героем. Тем самым, роман Пушкина приобретает символическую роль «книги жизни»: его течение и внезапный обрыв символически заключили в себе судьбу «тех», кто был свидетелем его начала³⁹. Эта поэтическая идея придает оттенок «профетического» смысла знаменитым строкам:

<...> И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.

(То есть, в то время поэту еще «неясен» был смысл прорицания/ пророчества, заключенный в его «книге судьбы»)⁴⁰.

В том, что Пушкин отказался от включения своей «хроники», задуманной в качестве Десятой главы, в состав романа, была определенная композиционная логика. Герои «хроники» незримо присутствуют в заключении «Евгения Онегина» — присутствуют в символическом образе его «прерванного» финала и в словах прощания автора с своим трудом.

«Евгений Онегин» заканчивался в переломное для Пушкина время, накануне резкой перемены в его жизни. В этот момент он бросает ретроспективный взгляд на целую эпоху своей жизни, хронологические рамки которой приблизительно очерчивались временем работы над романом. Поэт как бы последним покидает символическое засто-

лье, расставаясь, вслед за своими братьями по пиру-причастию, с «праздником жизни» — эпохой 1820-х годов.

4. *Послесловие: несколько замечаний о структуре пушкинского «профетического сюжета»*

В течение первых десяти лет творчества Пушкина его поэтическое сознание развивалось во взаимодействии с категориями символического языка его эпохи. Поэт осознал себя в роли непосредственного участника мессианистических движений, образ которых питал идеологический радикализм и романтическое самосознание его современников. В образном строе раннего Пушкина поэт-мессия выступает в окружении «братства», политического или литературного; его миссия — разоблачение поддельного божества («идола») и провозглашение наступающего «истинного Завета» — осуществляется в окружении членов «братства», в обстановке символического застолья («Вечери»).

Однако чем глубже Пушкин постигал циклическую повторяемость мессианистических «явлений» и апокалипсических катастроф, тем более он оказывался способным взглянуть на мир романтического мессианизма извне — «взглядом Шекспира», как однажды он выразился, призывая своих друзей оценить Декабрьские события (письмо к Дельвигу, февраль 1826). Все то, с чем поэт прежде отождествлял себя и свой мир: и «священная» литературная война карамзинской партии, и мир «нового причастия» тайных обществ, и мессианистические ожидания, связанные с греческим восстанием и европейским революционным движением, — предстало ему теперь с высоты достигнутой им творческой и человеческой зрелости. На смену напряженному сопереживанию мессианистических «канунов» пришла идея о принципиальной *неизменности* космического порядка, о единстве и ненарушимости божественного космоса. Приход в мир все новых «посланников» и их неизбежная конечная гибель служит лишь утверждению этого единства и тем самым исполняет «тайную волю» Провидения; вечный миропорядок проявляет и утверждает себя через коловращение катастроф, которые тщетно стремятся его ниспровергнуть.

Эта новая идея нашла свое воплощение в пушкинском «профетическом» сюжете, утверждающем неизбежное поражение мессианистического «посланника» при «явлении» его в России. Окруженный аурой романтического демонизма, принявший наполеоновский или байронический облик, «посланник» оказывается обречен на поражение в силу именно того обстоятельства, в котором он видит залог успеха своей миссии: в силу того, что он следует по канве предустановленного сюжета, принесенного извне образца. На русской почве, при столкновении с глубинным смыслом русской жизни (скрытым под «модной» оболочкой), происходит разоблачение демонического героя-посланника как «подражания». Это несоответствие русской жиз-

ни — западному образцу, и вообще, «настоящей жизни» — литературным и идеологическим штампам, обрекает «подражание» на несостоятельность. Ожидания «посланника», сформированные литературным образцом, оказываются нарушены совершенно для него непредсказуемым и «нелитературным» образом.

Пушкинское «пророческое» сообщение облекалось в форму демонстративного выхода из «литературного ряда». То, что в его романе «ничего не происходит» (с точки зрения категорий романного сюжета), противоречит канону романной формы; это та самая «дьявольская разница», которая отделяет пушкинский роман в стихах от конвенционального романа (см. письмо Пушкина к Вяземскому 4 ноября 1823). Однако пушкинский «анти-сюжет», отвергая *литературную* модель, тем самым сближается с другой повествовательной стратегией; сюжетные мотивы произведений Пушкина второй половины 1820 — начала 1830-х годов во все большей степени обнаруживали в себе черты сходства с фольклорной повествовательной моделью, и в частности, с структурой сказочного повествования.

Основной характеристикой сказочного повествования является его замкнутый, круговой характер: все перипетии действия ведут к восстановлению первоначального «правильного» порядка вещей. Нарушение первоначального равновесия оказывается временным и в конечном итоге ликвидируется⁴¹. В этом своем качестве сказка воплощает в себе, в более конкретном образном материале, идею цикличности космического порядка, типичную для мифа: идею, согласно которой нарушение космического равновесия (негативная фаза мифологического цикла) является лишь временным и транзитным состоянием, которое сменяется затем апофеозом — восстановлением исходного сакрального порядка.

В этом отношении, сказочный сюжет противоположен повествовательному сюжету литературы нового времени. В последнем случае, между начальной и конечной точкой сюжета обязательно существует «историческое» развитие, в ходе которого герои перемещаются относительно исходных обстоятельств. Основу такого повествования составляет некая «история», конец которой представляет собой определенный контраст по отношению к начальному положению дел. Можно сказать, что сказка так же отличается от повествовательных жанров литературы нового времени, как концепция исторического прогресса отличается от мифологической идеи «вечного возвращения»⁴².

Пушкинский отказ от «литературности», многообразно заявляющий о себе в «Евгении Онегине»⁴³, вел к сближению с фольклорным сюжетным мышлением. Естественным развитием этой тенденции явился интерес зрелого Пушкина к жанру сказки, вылившийся в создание нескольких стихотворных сказок в 1831 году. Примечательным, однако, является тот факт, что уже для своего первого крупного произведения Пушкин избрал форму сказки.

Конечно, связь «Руслана и Людмилы» с фольклором была весьма условной и поверхностной. Молодой Пушкин еще в полной мере разделял арзамасскую иронию по отношению к фольклору и выступал безусловным адептом просвещенной «литературности» карамзинской школы. Примененный им прием условно-ироничной, на грани пародии, стилизации сказочного сюжета был далек от реального фольклорного повествования и следовал чисто литературным образцам⁴⁴. Однако с точки зрения сюжетного построения «Руслан» полностью соответствовал круговой схеме, типичной для сказочного повествования.

Следующим этапом в этом развитии явилось создание «Гавриилиады» — этого «сочинения во вкусе Апокалипсиса», как шутливо называл его сам 22-летний поэт в письме к А. И. Тургеневу. Пушкин изобразил в нем комические перипетии, скрывающиеся за фасадом божественного мироустройства.

Всевышний Бог, как водится, потом
Признал своим еврейской девы сына,
Но Гавриил (завидная судьбина!)
Не преставал являться ей тайком.

Внимание Пушкина сосредоточено на парадоксальности и двусмысленности конечного исхода; однако за всей этой двусмысленностью потенциально встает идея о том, что «божественный порядок» (что бы он ни означал «на самом деле») в конечном счете оказывается утвержденным.

Образ юного Гавриила, чья тайная «завидная судьбина» скрывается за фасадом восторжествовавшего божественного миропорядка, нашел затем продолжение в образе Лидина — «помешика двадцати трех лет», смеющегося над неудачной попыткой графа Нулина нарушить супружескую верность героини поэмы. Однако Гавриил является заглавным героем поэмы, в то время как Лидин появляется лишь в качестве заключительной детали, бросающей последний отблеск двусмысленности на уже завершившуюся историю. Можно сказать, что различие между ранним «сочинением во вкусе Апокалипсиса» и апокалипсической символикой «Графа Нулина» лежит в перестановке смысловых акцентов: от бесконечных перипетий — к неизменности и нерушимости их конечного исхода.

Таким образом, уже в юности Пушкин обнаружил склонность к использованию фольклорной циклической повествовательной стратегии — склонность, отдаленные последствия которой, разумеется, не могли быть в то время ясны ему самому. Впоследствии эта черта пушкинского юношеского мира реализовалась в его пророческом сюжете, сделавшись мощной категорией пушкинской поэтической метафизики и инструментом, с помощью которого поэт преодолевал каноны и границы литературных форм.

Описанная здесь предыстория профетического сюжета может служить еще одной иллюстрацией единства пушкинского поэтического мира. Как далеко ни уходит последующее развитие, его зерно всегда оказывается заключено уже в самых ранних произведениях — заключено в эмбриональной форме, смысл которой становится ясен только в ретроспекции, «сквозь магический кристалл» поэтических образов зрелого Пушкина.

ЭПИЛОГ: «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Работа над образом Петра Великого занимает центральное место в творчестве Пушкина последних десяти лет. Начавшись во второй половине 1820-х годов («Стансы», 1826, «Полтава», 1828), эта работа вылилась в 1830-е годы в такие центральные для Пушкина замыслы этого периода, как «Медный всадник» и проект Истории Петра. «Медный всадник» представляет собой кульминационное поэтическое воплощение этой темы. Вместе с тем, «Медный всадник» образует кульминацию в развитии эсхатологических и мессианистических мотивов в творчестве Пушкина. В этом произведении различные линии апокалипсической темы, развивавшиеся и взаимодействовавшие на протяжении двадцати лет, синтезировались в художественный организм, исключительный по своей многозначности и слитности символических смыслов.

I. Основание Города

Начальные строки Вступления к поэме рисуют картину, мифологическим подтекстом которой является акт сотворения мира:

На берегу пустынных волн
 Стоял он, дум великих полн',
 И вдаль глядел. Пред ним широко
 Река неслася; бедный челн
 По ней стремился одиноко.
 По мшистым, топким берегам
 Чернели избы здесь и там,
 Приют убогого чухонца;
 И лес, неведомый лучам
 В тумане спрятанного солнца,
 Кругом шумел.

Пушкин отверг несколько вариантов первых строк, в которых Петр был прямо назван («Стоял глубокой думы полн // Великий Петр»; «Стоял задумавшись глубоко // Великий царь»)². В окончательном варианте ситуация приобрела черты мистической анонимности; курсив выносит местоимение *он* из ординарного повествовательного ряда, придает ему аллюзионный характер. Эта общая тональность сообщает символический смысл таким деталям пейзажа, как пустынность, заполненность пространства водой, отсутствие света. Вся картина проецируется на начальные фразы Книги Бытия, рисующие мир в начале Творения. В этой символической рамке, решение Петра основать Город (его имя так же скрыто за вселенской анонимностью, как и имя его

творца) принимает характер сотворения божественного космоса.

Сакральный характер этого акта творения подтверждается далее мотивом *камня* («гранита»), который настойчиво вплетается в картину созданного города:

В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темнозелеными садами
Ее покрылись острова. <...>

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгой, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит.

В этом месте имя Петра названо впервые. Оно создает резонанс с мотивом гранита как камня, который, завоевав «пустынную» водную стихию, утвердил создание Города. Соположение имени Петра и мотива камня отсылает к имени первоапостола и к его миссии основания церкви: «И Я говорю тебе: ты Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (*Матфей* 16:18). Связь символики имени Петра и образа камня — в данном случае, камня набережной, ограждающей водную стихию, — как символа «города Святого Петра» являлась общим местом одической традиции, идущей из XVIII века и посвященной основанию Петербурга³. В рамках этой богатой традиции, пушкинский образ имел целый ряд конкретных источников. Сам Пушкин назвал, в качестве своих источников образа города Петра, поэму Мицкевича, стихи В. Рубана на создание памятника Петру, и стихотворение Вяземского «Петербург» («Я вижу град Петров небесный, величавый, // По манию Петра воздвигшийся из блат»). В. Я. Брюсов впервые указал на описание (в прозе) петербургской набережной в «Прогулке в Академию художеств» Батюшкова (1814) как на важный источник пушкинской картины⁴. Наконец, в позднейших исследованиях было вскрыто соотношение образов «Медного всадника» и стихотворения Шевырева «Петроград» (1829)⁵.

Среди этих источников важное место занимает один текст, до сих пор, как кажется, не привлекавший внимания исследователей: ода С. Боброва «Торжественный день столетия от основания града Св. Петра мая 16 дня 1803».

В оде Боброва контраст между пустынной местностью, темными лесами и топиями — этими атрибутами первозданного хаоса — и воздвигнутыми «стенами» и устремившимися сюда со всего света кораблями выражен в символическом монологе Невы; многие формулы в этом монологе обнаруживают любопытное сходство с пушкинской картиной:

«Как? Стены предо мною ныне!
Ужель в стенах бегут струи?
Мне кажется, в иной долине
Пустыни я вела край.
Доселе *сосна, ель тенисты*
Гляделися в моих водах <...>

А ныне там, где скромно крались
Рыбачьи челны близ берегов,
С бесценным бременем помчались
Отважны сонмища судов».

К Боброву, по-видимому, восходит и формула апофеоза, провозглашаемого по прошествии «ста лет»:

«Сто лет, потомки восхищенны! —
Так дщерь престольна вопиет, —
Сто лет уже, как град священный
Возник из тьмы ничтожной в свет».

Сравним у Пушкина:

Прошло сто лет — и юный град,
Полношных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво.

(Так Пушкин осуществил свое, когда-то шутливо высказанное в письме к Вяземскому, желание «что-нибудь украсть» у этого крайнего представителя архаистического направления, яростного врага карамзинской школы)⁶.

Однако вся эта образная и словесная структура, вырастающая из почти «столетней» литературной традиции, послужила для Пушкина лишь внешним материалом. Образ основания Города имел внутреннюю творческую историю в его собственном поэтическом мире; этот образ формировался постепенно, проходя через ряд последовательных ступеней развития, в ходе которого кристаллизовался его смысл. Уже в «Полтаве» Пушкин нашел афористический образ реформаторской деятельности Петра. В этой первоначальной формуле еще не было идеи «камня» и вызываемых ею сакральных ассоциаций; вместо этого, Пушкин воспользовался символикой *молота*:

<...> Так тяжкой млат,
Дробя стекло, кует булат.

Молот воплощает в себе деятельность Петра, отсылая к его иконографическому образу «плотника»-строителя. Этот образ как бы про-

должал картину деятельности Петра, нарисованную двумя годами ранее в стихотворении «Стансы» (1826):

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник.

Образ молота, дробящего камни, получил продолжение в последующем творчестве Пушкина; поэт применил этот образ при описании Одессы в «Путешествии Онегина» (1830):

В году недель пять-шесть Одесса,
По воле бурного Зевеса,
Потоплена, запружена,
В густой грязи погружена.
Все дома на аршин загрязнут,
Лишь на ходулях пешеход
По улице дерзает вброд;
Кареты, люди тонут, вязнут,
И в дрожках вол, рога склоня,
Сменяет хилого коня.

Но уж дробит камня молот,
И скоро звонкой мостовой
Покроется *спасенный* город,
Как будто *кованой* броней.

Эта шутливая картина несет в себе явные черты «потопа», который — в полном соответствии с греческой аурой Одессы — получает античную мифологическую проекцию. В картине одесского потопа примечателен образ «спасения» города посредством камня, дробимого молотом. Слово «спасение» вносит в картину сакральную коннотацию; в сочетании с картиной бедствия, приносимого «Зевесом», оно приобретает символический характер избавления от власти языческого бога. В этот момент, Одесса получает торжественно-анонимное наименование: «спасенный город». Как видим, словесное оформление этой картины оказалось заимствовано из формулы, с помощью которой в «Полтаве» была изображена деятельность Петра: формулы, компонентами которой служили образы «молота», «дробления» и «ковки». В «Медном всаднике» эта поэтическая идея получила окончательное оформление; образы Петра и его деяний, «потопа» и города, спасаемого камнем, сложились в единый смысловой аккорд.

Любопытно, что при описании потопа в последующем течении своей «Петербургской повести» Пушкин использовал образ античного божества, всплывающего из пучины:

<...> И всплыл Петрополь как тритон,
По пояс в воду погружен.

«Спасение» Одессы означало победу «камня» над «волею Зевеса». Теперь, в момент торжества стихии, в образе священного города-камня проступают черты античного божества: в этот момент, он получает греческое наименование: «Петрополь».

Итак, картина творения, многие компоненты которой (создание священного города, превращение тьмы в свет, пустынного места в цветущее, топи в камень) были полустершимися клише, освоенными массовой поэтической традицией, проходит в творчестве Пушкина индивидуальный процесс образного оформления. В ходе этого процесса, поэтический образ постепенно вбирал в себя такие подтексты, такие смысловые ходы, связи и различия, которые сообщили ему вид стройного целого. Камень, одевающий Неву — это камень, дробимый молотом Петра-«плотника». Основание города означает «спасение», и притом спасение из-под власти языческого божества. Но у священного города сохраняется античный (языческий) субстрат, который всплывает в момент восстания стихии: «град Петров» превращается в «Петрополь». Этой органической связностью всех своих компонентов пушкинская символика отличается от одических клише, послуживших для нее материалом, в которых различные образные ряды, античные и христианские коннотации произвольно смешивались, выступая в поверхностных, необязательных сочетаниях.

2. *Побежденная стихия: ода и элегия*

У священного города-камня, основание которого являет собой акт божественного творения, имеется мифологический антипод: демоническая сила восставшей стихии. Традиция закрепила за этим образом целую парадигму его символических воплощений: таких, как восстание адских сил, извержение вулкана, разлив вод, нашествие-нападение разбойников, вырвавшиеся на свободу дикие звери⁷. Все эти символы тесно соотносятся друг с другом; любая жизненная ситуация, реально соответствующая одному из них (реальный «потоп», или нашествие врага, и т.д.), может быть представлена посредством всей этой парадигмы в полной ее совокупности. В частности, многообразные комбинации всех перечисленных образов использовались в свое время для символического изображения нашествия Наполеона.

Пушкин в полной мере реализует данную образную парадигму в своей картине петербургского наводнения. «Потоп» принимает образ апокалиптической казни («<...> Народ // Зрит Божий гнев и казни ждет»). Этот образ конкретизируется далее в виде картин военного нашествия и нападения разбойников: наступление воды названо «приступом», «злые волны» сравниваются с «ворами», «свирепой шай-

кой», и т.д. В этом же образном ряду выступает сравнение реки с диким зверем:

Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась.

(«Клокотание» вод отсылает также к образам восстания ада и извержения вулкана).

Всем этим образам, символизирующим временное торжество стихийных сил, соответствует на противоположном полюсе мифологической картины утверждение о победе над стихией Города-камня — «града Петрова». Это утверждение, исполненное высокого одического пафоса, появляется в конце «Вступления» к поэме:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

Казалось бы, перед нами традиционная для одической поэтики мифологическая картина торжества сакрального космоса над демоническими силами хаоса. Однако на заднем плане этого апофеоза проступает ряд подтекстов, глубоко укорененных в истории творческой эволюции Пушкина; эта предыстория образа, тот субстрат, из которого он прорастает в пушкинском поэтическом мире, придает ему более сложный смысл.

Важнейшим источником, к которому непосредственно отсылает концовка Вступления к «Медному всаднику», является Эпилог романтической поэмы Баратынского «Эда»:

Ты покорился, край гранитный!
России мочь изведал ты
И не столкнешь ее пяты,
Хоть дышишь к нам *враждою* скрытной!
Срок *плена* *вечно*го настал <...>

И сходство словесного и образного материала, и отнесенность этих образов к теме покоренного финского края указывают на роль эпилога «Эды» как прототипического текста по отношению к этому месту поэмы Пушкина. Чтобы понять функциональный смысл этой, весьма отдаленной и по времени, и по своему стилистическому спектру ре-

минисценции, необходимо рассмотреть тот резонанс, который поэма Баратынского вызывала в образном мире Пушкина.

Написанная в 1824 году, «Эда» была одним из типичных — и лучших — воплощений романтического жанра повествовательной поэмы, завоевавшего огромную популярность на русской почве в первой половине 1820-х годов. Типичен для этого жанра был ее сюжет: история любви финской девушки к русскому гусару, который появляется с победоносной русской армией и затем уходит дальше, к новым завоеваниям, оставляя ее «увядать» от несчастной любви; столь же типичным был романтический антураж этой истории — экзотический пейзаж Финляндии, которому соответствует экзотическая «безыскусность» героини, ее любви и преданности оставляющему ее возлюбленному. Вполне очевидно, что и по общим принципам своей поэтики, и по своему сюжету «Эда» была теснейшим образом связана с «Южными поэмами» Пушкина, и прежде всего с первой из них — «Кавказским пленником» (1820—1821). «Кавказский пленник» послужил для «Эды» образцом, тональность которого Баратынский искусно модифицировал, переключив колорит своей поэмы из «южной» экзотики в «северную»; история любви и гибели экзотической «девы» получила более лирический и вместе с тем минорный, сумрачный колорит. Пушкин неоднократно выражал свое восхищение поэмой Баратынского и проводил шуточные параллели между его «чухонкой» и своей «черкешенкой».

Однако «Кавказский пленник» и «Эда», помимо явных черт жанрового сродства, содержали один общий для них мотив, который сам по себе совершенно не соответствовал поэтике «байроновского» романтико-экзотического повествования. Таким мотивом было наличие в обеих поэмах ораторски-торжественного эпилога, рисовавшего картину торжества русского оружия в традиционном для такой картины одическом ключе. И стилистика этого эпилога, и содержание его, казалось, противоречили основному течению поэмы: ведь одическое славение возникало непосредственно вслед за элегической картиной смерти героини.

У Пушкина этот контраст особенно разителен. Картина расставания Пленника и Черкешенки полностью выдержана в романтическом ключе. Героиня произносит прощальный монолог, типичный в своей элегической условности («Она исчезла, жизни сладость; // Я знала все, я знала радость, // И все прошло, пропал и след»), и гибнет в горной реке. Однако поведение Пленника в этой ситуации отклоняется от канона романтического героя: он лишь мимолетно оглядывается на место гибели героини («Все понял он»), чтобы затем устремиться туда, куда его призывает военный долг. Этому переключению кода поведения героя соответствует переключение всей стилистической тональности произведения — переход к одической картине покоренного края, наполненной гимнически-условной героикой и архаически торжественными оборотами ораторской речи:

Но се — Восток подымлет вой!..
Поникни снежною главой,
Смирись, Кавказ: идет Ермолов! <...>
Подобно племени Батыя,
Изменит прадедам Кавказ,
Забудет алчной брани глас,
Оставит стрелы боевые.

Баратынский применил в эпилоге «Эды» точно такой же прием: гусар уходит с своим полком дальше продолжать завоевания, героиня произносит свой предсмертный элегический монолог («Ты мне постыл, печальный свет! // Конца дождусь ли я иль нет?»), следует типично элегическое описание ее могилы — после чего эта картина внезапно сменяется гимническими стихами о покорившемся «гранитном крае». Таким образом, и Пушкин, и Баратынский в конце романтической поэмы неожиданно «отдали честь» классицизму: поэма завершалась эпилогом-одой.

Несоответствие между «байроническим» образом Пленника и его поведением в финале не прошло мимо внимания читателей. В письме А. Тургеневу (27 сентября 1822) Вяземский точно указал на это несоответствие, осудив и смысл, и архаический стиль Эпилога: «Мне жаль, что Пушкин окровавил последние стихи своей повести. Что за герой Котляревский, Ермолов? <...> Поэзия не союзница палачей; политике они могут быть нужны, и тогда суду истории решить, можно ли ее оправдывать или нет; но гимны поэта не должны быть никогда славословием резни. Мне досадно на Пушкина: такой восторг — настоящий анахронизм» (*Остафьевский архив*, т. II, стр. 274—275). На замечания этого рода Пушкин отвечал шутками в том же духе, в каком спустя семь-восемь лет он отвечал на советы «закончить» подобающим образом свой роман в стихах. В феврале 1823 г. он писал Вяземскому: «Еще слово об «Кавказском пленнике». Ты говоришь, душа моя, что он сукин сын за то, что не горюет о черкешенке <...> Другим досадно, что *пленник* не кинулся в реку вытаскивать мою черкешенку — да, сунься-ка; я плавал в кавказских реках — тут утонешь сам, а ни черта не сыщешь; мой пленник умный человек, рассудительный, он не влюблен в черкешенку — он прав, что не утопился. Прошай, моя радость». Пушкин прибегает к нарочитому натуралистическому снижению ситуации, тем самым обнажая условно-литературный смысл замечаний о том, что финал его поэмы отклоняется от «правды» характеров и положений. И романтическая история, и одический эпилог — это литературные коды, и поэт утверждает за собой право их нарушать и смешивать. Со своей точки зрения, Вяземский прав: Пушкин отклоняется от логики развития сюжета, впадает в идеологический и политический «анахронизм». Но это замечание справедливо только при условии, если считать поэму и ее автора целиком вклю-

ченными в политические и литературные идеи, новейшие и наиболее прогрессивные на данный момент, — так, как в них включен сам Вяземский. Проблема, однако, состоит в том, что Пушкин никогда и ничему не принадлежал полностью; его творческая мысль устремлялась одновременно по разным направлениям, стремясь исчерпать все многообразные валентности той или иной идеи, образа, выражения. Он следует внутренней логике развертывания мотивов, а не внешней логике того идеологического и литературного направления, из которого эти мотивы были им первоначально получены.

С точки зрения канона романтического повествования, те обстоятельства, в силу которых герой попадает в ситуацию своего экзотического приключения (в качестве путешественника, пленника, потерпевшего кораблекрушение мореплавателя и т.д.), совершенно неважны и существуют лишь как внешний повод к завязке сюжета. Но для Пушкина тот факт, что его герой попадает в плен в качестве солдата завоевательной армии, имеет свою необходимую валентность. В содержание романтической повести этот факт потенциально вносит тему завоевания Россией восточных земель и народов, а вместе с ней — литературный модус одической традиции, воспевающей победы над «Магометом». Это поле ассоциаций получает реализацию в Эпilogе. Экзотический колорит романтического повествования совмещается с классицистической героикой покорения Востока. В этом наложении, образ «завоевания» героем романтически-безыскусной «девы» проецируется на образ подчинения экзотического «дикого» края сакральному космосу империи.

В «Кавказском пленнике» эта взаимная проекция романтического и классицистического аспектов повествуемой истории была впервые намечена. Баратынский в «Эде» развил этот прием, сделал параллелизм между образом Эды и покоренной Финляндией более прозрачным. Соположение женского образа с образом покоренного «дикого края» дает внутреннее основание для столкновения и слияния противоречивых литературных кодов — одического и элегико-романтического; в потенции такое слияние заключает в себе возможность соположения противоречивых аспектов исторической картины: личного и вселенски-объективного. Все эти потенциальные смысловые и жанровые возможности приема, намеченного в «Кавказском пленнике» и затем проведенного с полной отчетливостью в поэме Баратынского, послужили, десять лет спустя, важным творческим стимулом для Пушкина при построении символического мира «Медного всадника». Существенным для замысла пушкинской «Петербургской повести» был, конечно, и тот факт, что образы Баратынского относились к финскому краю — этому субстрату сакрального космоса пушкинского Города-камня. Такова была цепь ассоциаций, связавшая Вступление «Медного всадника» с Эпilogом «Эды».

Чрезвычайно выразительна композиционная перестановка контра-

стных стилистических компонентов, осуществленная Пушкиным в его позднем произведении, по сравнению с ранними его источниками. И в «Кавказском пленнике», и в «Эде» гимническая нота вступает лишь в самый последний момент, как бы с запозданием. В «Медном всаднике» одический «восторг» занял традиционно принадлежащую ему инициальную позицию. Однако жанровая неоднородность картины, двойственность ее модуса, унаследованные из «Эды» и «Кавказского пленника», не только сохраняются в «Медном всаднике», но становятся центральной смысловой осью поэмы. С последними словами Вступления гимническое утверждение торжества Города над «побежденной стихией» сменяется интонацией элегического дружеского послания, погружающей читателя в размышление об «ужасной поре»:

Была ужасная пора.
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ.

«Эда» и «Кавказский пленник» вносили в романтическую историю любви и гибели иную, эпически-абстрактную, надличностную проекцию только в заключении, после завершения основного повествования. Смысловая панорама «Медного всадника» строится иначе: она сначала развертывает эпически-обобщенную картину создания и утверждения сакрального космоса, но затем дробит этот идеальный образ, рассекая его другими углами зрения⁸.

Итак, одический символ торжества «града Петрова» над «побежденной стихией» заключал в себе, в качестве своего субстрата, романтический образ «девы», павшей жертвой любви к завоевателю; ее смерть служит как бы символической жертвой, утверждающей победу сакрального космоса. Присутствие этого смыслового субстрата в апофеозе «града Петрова» служит своего рода смысловым контрапунктом к ритуально-торжественному образу Города.

3. «Неколебимый» космос: к вопросу о польской теме в «Медном всаднике»

Столь же глубокий смысловой контрапункт обнаруживается в образе антипода побежденной стихии — Петра, погруженного в «вечный сон», и «неколебимого» города его имени. Чтобы оценить в полной мере индивидуализированные черты этого, на первый взгляд, ритуального одического образа, обратим внимание на одну его черту, которая незаметно, но настойчиво проводится во всей этой картине апофеоза. В созданной Пушкиным мифологической картине торжества космоса над хаосом сакральная сила представлена не в динами-

ческом образе победоносного войска, устремляющегося в апокалипсическую битву (как это происходит, в частности, в «Полтаве»), а в статичном образе незыблемого порядка — «вечного сна». Этот порядок не столько «победоносный», сколько «непобедимый»; он не столько побеждает стихийные силы хаоса, сколько «неколебимо» выдерживает их напор.

Данный образ, с этим специфическим, статически-пассивным оттенком смысла, обнаруживает глубокую укорененность в творческом мире зрелого Пушкина. Его смысл выразительно перекликается с знаменитым окончанием «Бориса Годунова» — финальной ремаркой «Народ безмолвствует». Завершая свою историческую трагедию, Пушкин ничего не говорит о сопротивлении, которое будет оказано апокалипсическому «пришельцу», и о конечном торжестве над ним. Противостояние апокалипсическому нашествию рисуется в виде статичного, пассивного образа — образа оцепенения и безмолвия; но сама эта пассивность служит залогом «неколебимости», которая обрекает Самозванца и его миссию.

Именно в процессе работы над «Борисом Годуновым» (1825) у Пушкина сформировалось то новое видение истории, которое воплотилось затем в его профетическом мифе. Сущность пушкинского исторического «пророчества» состояла в утверждении незыблемости сложившегося на русской почве миропорядка. Любое «пришествие», стремящееся опрокинуть этот порядок, обречено на неудачу: все приносимые с Запада сюжеты завоевания оказываются недейственными, ломаются и опрокидываются при столкновении с «святой Русью». Как бы ни был близок лично Пушкину герой-«пришелец», какую бы глубокую симпатию он ни испытывал к тому культурному источнику, которым этот герой руководствуется в своей попытке, — все это не может поколебать непреложность открывшегося ему закона.

Сильнейшим историческим импульсом, который стимулировал развитие пушкинского профетического символизма, явились события 1825—1826 годов — Декабрьское восстание и судьба его участников. Пять лет спустя эта поэтическая идея получила новый заряд жизненных впечатлений. Таким новым историческим материалом явились бурные события 1830—1831 годов: холерная эпидемия и связанные с ними холерные бунты, на которые наложилось восстание Польши.

Холерная эпопея тесно переплелась с жизненным и творческим миром Пушкина. Осенью 1830 года, отрезанный в Болдино от внешнего мира карантинными мерами, не получая некоторое время известий от невесты, он оказался в ситуации, когда его женитьба, до этого решенная окончательно, казалось, была поставлена под сомнение его отсутствием. Вынужденное пребывание в Болдино вылилось в самую продуктивную в жизни Пушкина осень, в течение которой, в числе многих других работ, был завершен «Онегин» и созданы «Маленькие трагедии»⁹.

Пушкин возвратился в Москву в декабре; в феврале 1831 состоя-

лась его женитьба¹⁰. Лето 1831 года он проводил с женой в Царском Селе; к этому времени эпидемия достигла Петербурга, и Царское Село, куда укрылась царская семья, было окружено карантинами. Тревожное положение, вызванное эпидемией и вспыхивающими бунтами, усугубилось восстанием Польши. Восстание началось успешно, русская армия терпела поражения. Европейское общественное мнение поддерживало борьбу Польши за независимость. Возникла даже возможность того, что европейские государства (в первую очередь, Франция) окажут военную помощь повстанцам¹¹.

В письмах Пушкина весны — лета 1831 года настойчиво повторяется сочетание всех этих тем: холера, холерные бунты, изолированность Царского Села, вести из Польши, угроза выступления западных государств в поддержку Польши и начала Европейской войны. Последний мотив как бы превращал польское восстание в потенциальное *вторжение* «двунадесяти языков» в Россию, вызывая исторические ассоциации с Смутным временем, вторжением Карла XII и, конечно, Отечественной войной 1812 года. Все эти ассоциации проходят в виде образов-символов в пушкинских письмах. Так, говоря о предстоящем решающем сражении за Варшаву, он цитирует Петра, с явным подразумеванием Полтавской битвы: «Кажется, дело Польское кончается; я все еще боюсь: генеральная баталия, как говорил Петр I, дело зело опасное» (Письмо к Вяземскому 3 августа 1831). Летом 1831 года император лично явился в военные поселения, охваченные холерными бунтами, чтобы усмирить мятежников. Этот поступок царя произвел на Пушкина сильное впечатление; сама ситуация — неожиданное явление верховной силы, ломающей своим появлением ход мятежа, — несомненно, вызвала сильный символический отклик в пушкинском творческом мире. Пушкин возвращается к этой сцене во многих письмах, каждый раз варьируя тон своего повествования — от одически-восторженного (в письмах к П. А. Осиповой) до каламбурно-иронического (к Вяземскому) и «почвенного», исполненного жалостью к поверженным мятежникам (к Нашокину)¹². Эта ситуация послужила как бы вступлением, подготовившим образы-лейтмотивы для той поэтической реакции, которой Пушкин встретил подавление польского восстания¹³.

Описывая Осиповой сцену явления царя перед мятежниками, Пушкин использовал цитату из «Бориса Годунова»: «Государь говорил с народом — Чернь слушала на коленях — тишина — один царский голос как звон святой раздавался на площади» (Письмо к Осиповой 29 июня 1831). Подчеркнутые Пушкиным слова взяты из монолога Бориса:

Будь молчалив: не должен царский голос
На воздухе теряться по-пустому;
Как звон святой, он должен лишь вещать
Велику скорбь или великий праздник.

В этой цитате уже звучит пушкинская тема, которая отразится впоследствии и в «Медном всаднике», — тема «молчаливости», статической неподвижности высшей силы как залога ее неколебимого характера. Месяц спустя, Пушкин опять возвращается к эпизоду холерного бунта, и вновь вводит ту же тему, на этот раз в прямом применении к Николаю: «L'empereur y est allé, et à apaisé l'emeute avec un courage et un sang froid admirable. Mais il ne faut pas que le peuple s'accoutume aux émeutes, et les émeutes à sa présence» (Письмо к Осиповой 29 июля 1831). Особенно сильные ассоциации вызывала ситуация лета 1831 года с событиями Отечественной войны. Потенциальная угроза вмешательства Франции, неудачное начало польской кампании, последовавшая смена командующего и назначение прославленного полководца, только что отличившегося в Турецкой кампании, — все это вызывало живые параллели с событиями 1812 года. Венцом этого мифологического наложения явилось совпадение даты взятия Варшавы — 26 августа 1831 — с годовщиной Бородинского сражения. «Поэтическая» значимость этого факта усиливалась для Пушкина личными обертонами: помимо общей значимости для него «26 числа», «день Бородина» был днем именин Натальи.

Таков был мифопоэтический фон, на котором возникли два стихотворения Пушкина 1831 года, посвященные Польскому восстанию и его подавлению, — «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина». Вместе с стихотворением на эту же тему Жуковского, эти стихи были немедленно (в начале сентября) выпущены в свет отдельной брошюрой — так, как издавались в свое время наиболее «горячие» патриотические стихи, появлявшиеся во время кампании 1812 года.

Взятое вне контекста его образного мира, содержание этих стихотворений Пушкина — с чисто рациональной, гражданской, моральной точек зрения — выглядит малопривлекательным. В определенном смысле, справедливой была реакция на эти стихи со стороны Мицкевича, вылившаяся в презрительные строки стихотворения «Do przyjaciół moskali» — послесловия-посвящения его поэмы «Dziady»; Мицкевич обращается к своим друзьям, которых постигла участь худшая, чем судьба повешенного Рылеева¹⁴:

Innych może dotknęła sroższa niebos kara;
Może kto z was urzędem, orderem zhańbiony,
Duszę wolną na wieki przedał w łaskę cara
I dziś na progach jego wybija poklony.

Może płatnym językiem tryumfjego sławi
I cieszy się ze swoich przyjaciół mecenstwa,
Może w ojczyźnie mojej moją krwią się krwawi
I przed carem, jak z zasług, chlubi się z przekłęstwa¹⁵.

Не менее остро реагировал на эти произведения Пушкина Вяземский, который, как мы видели, уже в начале 1820-х годов отметил непривлекательность, как в моральном, так и в эстетическом плане, одического финала, присоединенного к романтической поэме. 11 сентября 1831 года Вяземский пишет Пушкину письмо, содержащее, как кажется, презрительный и ядовитый намек по поводу его поэтического «приношения»: «Дмитриеву минуло вчера 71. Славная старость. Он тебя очень любит и очень тебе кланяется. Вчера утром приходит к нему шинельный поэт и, вынимая из-за пазухи тетрадь, поздравляет его: Дмитриев, занятый мыслью о дне своего рождения, спрашивает его: а почему Вы узнали? — Шинельный поэт заминается и наконец говорит: признаться, вчера в газетах прочел. Дело в том, что он поздравлял с Варшавой и приносил оду Паскевичу. Прощай. Наши все здоровы. *Хорошо, если бы и все так же*». На протяжении многих лет Пушкин не раз высказывал скептическое отношение к Дмитриеву, отказываясь отдать обязательную для лояльного члена новой школы дань этому ее «столпу». Вяземский в своем письме подчеркнуто рисует идеализированную картину единства «наших», картину, в которой нет места какому-либо антагонизму и антипатиям. Этому «славному» и «здоровому» миру противопоставляется гротескная фигура «шинельного» поэта — мелкого чиновника, который по долгу службы сочиняет оду «на случай» и подносит ее высокопоставленному лицу (Дмитриев был отставным министром). Заметим, что именно летом 1831 года Пушкин был вновь принят на службу — император поручил ему работу над историей Петра; пушкинская служебная карьера катастрофически прервалась в 1824 году, и поэтому он по-прежнему официально числился в ничтожном чине коллежского секретаря. Все эти обстоятельства, хорошо известные обоим корреспондентам, придают оскорбительным намекам Вяземского полную прозрачность.

Такова была реакция людей, близких Пушкину и лично, и по своим творческим устремлениям, на его одические стихи, прославлявшие торжество «Руси» над побежденной бурей¹⁶. Однако стихи Пушкина нуждаются в объяснении с точки зрения той внутренней, творческой логики, которая направляла его поэтический отклик и определила характер образов в этих произведениях. Пушкину не раз случалось совершать «необъяснимые» и «непростительные» поступки, как в жизни, так и в творчестве, — необъяснимые с точки зрения общественной логики, с точки зрения стандартов личного и творческого поведения, принятых в его время и в его кругу. Пушкинские разрушительные идеи так же не знали никаких барьеров на пути их саморазвертывания, как и его охранительные идеи; любой феномен, попадавший в орбиту его творческого мира, он должен был развернуть до конца, реализовать все его скрытые потенции, все смысловые и стилистические валентности. В этом смысле, образ взятия Варшавы и противостояния России европейскому общественному мнению — со всем

символизмом, окружившим эти события, — оказался той критической точкой, в которой пушкинская «проphetическая» идея о неколебимости верховной силы, воплощенной в исторической судьбе России, получила свое самое крайнее и радикальное выражение.

Образ неколебимости России является центральной идеей, смысловым стержнем стихов о Польских событиях. В «Бородинской годовщине» — оде, написанной непосредственно по случаю одержанной победы, в центре внимания оказывается не сама эта победа, а подтверждение незыблемости силы, противостоящей «напору» любых бурь:

Сильна ли Русь? Война, и мор,
И бунт, и внешних сил напор
Ее беснуясь, потрясали —
Смотрите ж: все стоит она!
А вокруг ее волненья пали —
И Польши участь решена...

Признаком этой силы, залогом ее неколебимости является ее «каменная» неподвижность, статичность. Образом, в котором эта сила воплощает себя, оказывается сказочный богатырь, погруженный в волшебный сон и неподвижно покоящийся на ложе своего сна/смерти:

Вы грозны на словах — попробуйте на деле!
Иль старый богатырь, покойный на постеле,
Не в силах завинтить свой измайловский штык?

(«Клеветникам России»)

Этот сказочный мотив получает жизненную и историческую конкретизацию в «Бородинской годовщине»; Пушкин использовал для этой цели известие о том, что главнокомандующий русскими войсками генерал Паскевич был ранен в битве за Варшаву. Это обстоятельство, поэтически преображенное, дает ему возможность ввести в апофеоз «Бородинской годовщины» образ «одра» сна/смерти, на котором покоится герой-победитель:

Россия! встань и возвышайся!
Греми, восторгов общий глас!..
Но тише, тише раздавайся
Вокруг одра, где он лежит,
Могучий мститель злых обид,
Кто покорил вершины Тавра,
Пред кем смирилась Эривань,
Кому суворовского лавра
Венок сплела тройная брань.
Восстав из гроба своего,
Суворов видит плен Варшавы:

Вострепетала тень его
От блеска им начатой славы!
Благословляет он, герой,
Твое страданье, твой покой <...>

(Суворов взял Варшаву штурмом в 1794 году, положив этим конец первой войне Польши за независимость).

«Покой» раненого героя, сказочный сон богатыря, могила Суворова — таковы символы, в которых выражает себя образ восторжествовавшего сакрального космоса. Его удел — зачарованная неподвижность. Лишь изредка, «потревоженный» яростным натиском стихии, каменный колосс приходит в движение (мотив «оживающей статуи»). Богатырь пробуждается от своего сна, Суворов восстает из гроба, и это их драматическое появление-оживание отражает стихийный напор и утверждает сакральную власть, сковывающую мир «вечным сном».

Еще два события лета 1831 года вплелись, в качестве мотивных нитей, в тот узор, который составил фон для двух стихотворений на подавление польского восстания и послужил основанием замысла «Медного всадника». В июле у царя родился младший сын — великий князь Николай Николаевич, младший брат наследника престола (Пушкин фиксирует этот факт, в числе других новостей, в своей переписке). Это событие гарантировало линию наследования русского престола — немаловажный факт для времени, когда еще свежо было воспоминание о событиях, поводом к которым послужила смерть бездетного императора. Наложившись на ожидаемое известие о падении Варшавы, это событие послужило еще одним компонентом мотива «незыблемой» твердыни города-камня. Соположение этих двух событий, как кажется, отразилось впоследствии во Вступлении к «Медному всаднику», в строках, непосредственно предваряющих слова о неколебимости «града Петрова»:

Люблю, военная столица,
Твоей твердыни дым и гром,
Когда полнощная царица
Дарует сына в царский дом,
Или победу над врагом
Россия снова торжествует <...>

У этой одической картины триумфа имеется конкретный подтекст, который, не снимая вселенской обобщенности образа, придает ему острый жизненный резонанс. Сочетание двух упомянутых здесь событий отсылает к лету 1831 года — рождению цесаревича и победе над Польшей. В этом контексте, слова «снова торжествует» осмысляются как знак именно этой конкретной победы — победы, в которой «снова» повторился «день Бородина».

Тем же летом 1831 года Пушкин приступил, по личному поруче-

нию императора, к работе над «Историей Петра». Отсюда, от всех личных, исторических и творческих событий этого лета, протянулась прямая нить к замыслу его поэмы о петербургском «потопе». Проанализированный здесь узел событий объясняет, почему этот замысел Пушкина строился по канве поэмы Мицкевича о памятнике Петру.

Стихотворения «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» заключали в себе зерно образа побежденной стихии, которая не должна тревожить «вечный сон Петра», ввиду тщетности этих попыток. Противоречивое содержание этого образа, вобравшего в себя длительное и напряженное развитие пушкинской эсхатологической темы, определило собою многоплановость замысла «Медного всадника»¹⁷.

4. Статуя Петра

В 1826 году в стихотворении «Стансы» Пушкин нарисовал портрет Петра, воплощавший в себе динамическую созидательную энергию. Приведем еще раз эти строки:

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник.

Однако у этой характеристики имелся неожиданный поэтический субстрат; многие ее черты живо напоминали нарисованный Пушкиным пятью годами ранее портрет Иосифа в «Гавриилиаде»:

Ее супруг, почтенный человек,
Седой старик, *плохой столяр и плотник,*
В селенье был единственный работник.
И день и ночь, имея много дел,
То с уровнем, то с верною пилою.
То с топором, не много он смотрел
На прелести, которыми владел.

Аналогия между этими двумя фигурами выглядит настолько парадоксальной, что может показаться результатом случайного совпадения (или экономного ведения Пушкиным его «поэтического хозяйства», по выражению В. Ходасевича). Однако контраст тона и оценки, заключенной в этих двух портретах, не только не исключает их возможное смысловое сродство, но скорее может служить аргументом в пользу такого сродства: чем важнее была для Пушкина та или иная поэтическая идея, тем настойчивее он стремился рассмотреть ее в различных ракурсах, представить в контрастных стилистических сферах. В данном случае, важным признаком, общим у фигур Петра и Иосифа и объясняющим сходство их словесного портрета, является

символическая роль «супруга», отводимая им обоим в пушкинской поэтической мифологии. В этом качестве, муж «еврейки молодой» являл собой ранний образец того полукомического, но не лишеного иконографической импозантности образа, позднейшими воплощениями которого стали наездник-«барин» — муж Натальи Павловны, и «толстый генерал» — муж Татьяны.

Общим атрибутом, свойственным данной роли, является законное обладание «супругой». Законный порядок грозит быть поколебленным в силу притязаний со стороны некоего пришельца, динамичная, авантюристическая природа которого являет собой контраст статичной важности и пассивности «супруга». В результате всех перипетий, однако, муж торжествует, даже если его торжество имеет чисто номинальный и явно двусмысленный характер. Наталья Павловна остается «супругу верная жена», несмотря на едва не удавшуюся попытку Нулина и на присутствие на заднем плане двусмысленной фигуры «помещика двадцати трех лет». Аналогично, Иосиф остается в своей, предназначенной для него божественной волей, роли номинального главы «святого семейства» — несмотря на попытку дьявола (не совсем неудачную) разрушить божественный план, и на «завидную судьбину» Гавриила. «Евгений Онегин» завершается торжеством статуарной фигуры мужа уже в более серьезном ключе, без двусмысленного контрапункта. Параллельную образную структуру имеет и финал «Каменного гостя»¹⁸.

В 1830-е годы этот образный ряд получил дальнейшее продолжение в некоторых прозаических произведениях Пушкина. Прежде всего в этой связи следует назвать «треугольник»; Марья Кирилловна — Дубровский — князь Верейский («Дубровский», 1832—1833). Заключительные слова героини, обращенные к Дубровскому, по сути дела представляют собой перифразу заключительной сцены между Татьяной и Онегиным: «— Вы свободны, — продолжал Дубровский, обращаясь к бледной княгине. — Нет, — отвечала она. — Поздно — я обвенчана, я жена князя Верейского. — Что вы говорите, — закричал с отчаяния Дубровский, — нет, вы не жена его, вы были приневолены, вы никогда не могли согласиться... — Я согласилась, я дала клятву, — возразила она с твердостью, — князь мой муж, прикажите освободить его, и оставьте меня с ним. Я не обманывала. Я ждала вас до последней минуты... Но теперь, говорю вам, теперь поздно. Пустите нас».

Замысел «Дубровского» интересен тем, что параллельно с любовной интригой здесь развернута картина стихийного народного «бунта». Посягательства героя на существующий порядок (явно несправедливый) и на героиню (выданную замуж против ее воли) равным образом оканчиваются неудачно — он добровольно отступает, понижая ценность своих усилий.

В более опосредованном виде эта же схема проявляется в отноше-

ниях между старой графиней. Сен-Жерменом и Германном («Пиковая дама», 1833); попытка Германа вырвать у графини тайну, сообщенную ей Сен-Жерменом, оканчивается неудачей, причем эта неудача обнаруживается лишь в последний момент, когда неожиданно ломается, казалось, predetermined сюжет карточного выигрыша. Тайна трех карт остается нерушимой, и герой, после неожиданного крушения его попытки, погружается в безумие. Интересной и характерной деталью этого замысла является то, что два «любовника» графини — один, владеющий ее тайной, и другой, посягающий на нее — имеют черты *двойников*: имя Германа представляет собой не что иное как вариант имени Сен-Жермена¹⁹. Для пушкинского мифа о неудачном посягательстве «посланника» характерны также такие мотивные детали, как ярко выраженный демонизм и «наполеоновский профиль» Германа, в соположении с «сакральной» символикой имени его двойника — Сен-Жермена. Важной деталью этого замысла является также образ Лизы, чья гибель сопровождается крушением «наполеонских» планов Германа.

Во всех этих замыслах, развертывавшихся на протяжении более десяти лет, тема «супруга» и его нерушимой, хотя отнюдь не вызывающей энтузиазма, супружеской власти проходит через множество различных жанровых и стилистических ключей, является в бесчисленном разнообразии масок. «Медный всадник», утверждающий «неколебимость» заведенного порядка, представляет собой как бы кульминацию этого мифологического сюжета²⁰. В этом смысле, Петр (или, вернее, его статуя — Медный всадник), в его отношении к «России», являет собой самое непосредственное, ключевое воплощение мифологической роли «супруга»²¹. Символика «супружества» получает прозрачное выражение в сравнении столицы империи с «царицей»:

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова.

Теперь мы видим, что изображение Петра в символической роли «супруга» подспудно намечалась уже в «Стансах» — в уподоблении его, на первый взгляд парадоксальном, насмешливому изображению Иосифа.

Характерным атрибутом роли «супруга» является *пассивность* его супружеской роли. Данная черта педалируется во всех без исключения вариантах данной роли, проявляя себя в различных модусах — от мрачно-торжественного до двусмысленно-комического. «Супруг» пребывает в отдалении, в состоянии статуарной неподвижности, являя собой как бы лишь абстрактный, мертвый символ супружеской власти — символ, который легко заподозрить в том, что он «ничего не зна-

чит». Такая ситуация провоцирует посягательство со стороны «пришельца», как будто гарантируя успех его попытки. Идея о том, что «вдова должна и гробу быть верна» («Каменный гость»), не выглядит убедительной защитой этого супружеского союза. Как ни торжественен образ супруга-«памятника», он представляется взгляду не более как пустым «кумиром», «идолом», «горделивым истуканом»; его право выглядит пустым, ничего не значащим принципом, который может и должен быть ниспровергнут.

В начале 1820-х годов Пушкин однажды высказал замечание по поводу герба Российской империи — двуглавого орла, — в котором ярко отразился такой взгляд на имперскую власть и ее символы; замечание Пушкина относилось к анахронистической ошибке в «думе» Рылеева «Олег Вещий»: «Душа моя, как перевести по-русски *beuves*? — должно бы издавать у нас журнал *Revues des Beuves*. Мы поместили бы там выписки из критик Воейкова, полудневную денницу Рылеева, его же герб Российский на вратах Византийских — (во время Олега герб Русского не было — а двуглавый орел есть герб Византийский и значит разделение Империи на Западную и Восточную — у нас же он ничего не значит» (Письмо к Л. С. Пушкину 1—10 января 1823). Саркастическое уличение в «бессмысленности» поэта архаической ориентации оборачивается символом, типичным для пушкинского образного мира этих лет. Русский орел оказывается ложным знаком имперской власти, подражанием, в котором утрачен изначальный смысл. Продолжением этого образа явилось презрительное упоминание «двуглавого орла», ошпыливаемого французскими поварами, в X главе «Евгения Онегина». (X глава, созданная в конце 1820-х годов, ретроспективно возвращала читателя к миру пушкинской молодости и была написана как бы с позиции человека «додекабрьской» эпохи; существует предположение, что она должна была стать дневником Онегина).

В этом же ключе, характерном для пушкинского мира начала 1820-х годов, Мицкевич нарисовал памятник Петру, как символ русского самодержавия, в поэтической картине «*Pomnik Piotra Wielkiego*», включенной в состав Вступления (*Ustęp*) к третьей части поэмы «*Dziady*». (Откликом на этот раздел поэмы Мицкевича, опубликованный в 1832 году, и явился замысел «Медного всадника») ²². У Мицкевича характеристика памятника вложена в уста «русского поэта», в котором узнаются черты Пушкина.

«Już wzgórek gotów: leci car miedziany,
Car knutowładny w todze Rzymianina,
Wskakuje rumak na granitu sciany,
Staje na brzegu i w górę się wspina. <...>
Juz koń szalony wzniosł w górę kopyta,
Car go nie trzyma, koń wędzidłem zgrzyta,

Zgadniesz, że spadnie i prysnie w kawaly.
Od wieku stoi, skacze, lecz nie spada,
Jakj lecaca z granitów kaskada,
Gdy sieta mrozem nad przepaścia zwiśnie: —
Lecz skoro słońce swobody zablyśnie
I wiatr zachodni ogrzeje te państwa,
I cóz się stanie z kaskada tyraństwa?»

В «Медном всаднике» Пушкин ведет диалог с Мицкевичем, но также и с самим собой, с творческим миром своей молодости — временем «Нозлей» и нового причастия, временем разоблачения «идола» и утверждения Завета. Уже в то время образ тиранической власти, давящей мир своим «железным ярмом», наделялся у Пушкина чертами мрачно-притягательной силы. Интересна в этом отношении сцена ночной встречи юного поэта с грозным «памятником», нарисованная еще в 1817 году, в оде «Вольность»:

Когда на мрачную Неву
Звезда полуночи сверкает,
И беззаботную главу
Спокойный сон отягощает,
Глядит задумчивый певец
На грозно спящий средь тумана
Пустынный памятник тирана,
Забвенью брошенный дворец.

Здесь в роли «памятника» выступает Михайловский замок, символ одного из «апокалипсических» событий русской истории, которое занимало Пушкина всю жизнь, — убийства Павла I. Примечательна образная связь этой картины с сценой ночной встречи Евгения с памятником Петра.

Другой образ тиранической верховной власти, выступавший в таком же мрачно-волшебном ореоле, был создан Пушкиным в годы Южной ссылки, в стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге». В образе русского императора — «владыки Севера» — и его «чертога» всячески подчеркивались такие черты, как безмолвие, тяжесть, неподвижность. «Владыка Севера» обзревает с высоты своего престола созданный им мир и произносит слова Книги Бытия: «*Се благо*». Эта картина предваряла собой начальный образ «Медного всадника», которым открывается Вступление, — образ Творения.

В названных здесь ранних произведениях Пушкина мрачно-неподвижный образ верховной (тиранической) власти служил негативным антиподом мессианистической стихийной силы, несшей гибель тирану и провозглашавшей наступление нового Завета. Кризис 1825—1826 годов, в ходе которого оформился пушкинский профетический миф, заставил поэта отказаться от прежней мессианистической идеи

ниспровержения «идола», привел его к мысли о том, что посягнувение романтического демонического мессии-«посланника» обречено на неудачу на русской почве. Поэтическое видение Пушкина подсказывало ему, что в крушении «нового причастия» был заключен какой-то внутренний смысл. Именно в этот кризисный момент в середине 1820-х годов — момент поиска нового позитивного полюса мифопоэтического космоса — Пушкин активно обращается к образу Петра.

В том, как Пушкин рисует образ Петра в произведениях второй половины 1820-х годов, ощущается стремление противопоставить его идолоподобной фигуре «владыки Севера», против которой направлялась мессианистическая энергия братства «нового причастия». В портрете Петра подчеркиваются черты предельного динамизма, являющего собой яркий контраст с неподвижным образом верховной власти, символом которой служил Михайловский замок и «чертог» владыки Севера. В «Стансах» Петр изображен в вихре неутомимой и разнообразной деятельности. В «Полтаве» образ Петра принимает черты апокалипсического Всадника, ведущего в битву сакральное войско²³:

Тогда-то свыше вдохновенный,
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с Богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как Божия гроза.
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могущим седоком.

В это время Пушкин предпринимает явные творческие усилия, направленные на то, чтобы разглядеть и показать в новом царе и новом царствовании черты Петра и его дела. Как кажется, в это время Пушкину виделся смысл его «профетического» откровения в том, что идея революционного завета была направлена мимо цели и потому обречена на неудачу; она могла поколебать царство «Августа», но этим только способствовала возвращению «Святой Руси» и ее властителя к истинным, здоровым началам. Образ Петра вдохнул в идею верховной божественной власти жизнь и энергию, которые отсутствовали в мертвяще-неподвижной фигуре «владыки» и созданной им «тихой неволи», сковавшей мир. Такова была первая, оптимистическая фаза пушкинского профетического мифа, время, когда поэт склонен был

смотреть «без боязни» на то, что открывалось ему в его мифопоэтических образах.

Однако к началу 1830-х годов поэтический космос зрелого Пушкина, не изменяя своих общих очертаний, начинает окрашиваться во все более темные тона. Наиболее заметным переломным рубежом явилась Болдинская осень 1830-го года, в которую поэт произнес слова прощания с «праздником жизни» — миром своей молодости. В образе пророческого вдохновения проступают черты безумия и отверженности; встреча пророка с «божественным глаголом» обнаруживает тающиеся в ней мрачно-демонические стороны.

Это «потемнение» пушкинского мира сказалось в той новой тональности, в которой теперь в его творчестве выступает тема верховной власти и нерушимости утвержденного ею миропорядка — тема, высшим воплощением которой является фигура Петра. В «Медном всаднике» образ Петра «отяжелел», приобрел черты каменной неподвижности. Даже в одическом Вступлении Петр изображен погруженным в «вечный сон». Образ Петра-плотника и его молота, дробящего камни и кующего сталь, замещен образом самих этих камней («гранита») и кованных чугуновых решеток, в которые оделся город его имени — город-камень. Апокалипсический всадник превратился в *статую* Всадника. Во Вступлении упоминается «Сиянье Шапок этих медных, // Насквозь простреленных в бою», — след апокалипсического динамизма Полтавской битвы; но в финале поэмы этот мотив преображается, оборачиваясь «медною главой» памятника-истукана: «Кто неподвижно возвышался // Во мраке медною главой».

Может показаться, что Пушкин отказался от «профетического» оптимизма времен «Полтавы» и вернулся к поэтическому миру своей молодости. В последней главе его поздней поэмы памятник Петра предстает взгляду Евгения таким же символом неподвижности, «горделивым истуканом», каким рисовался «памятник тирана» взгляду юного певца в оде «Вольность», или каким виделся Медный всадник «русскому поэту» в поэме Мицкевича. В этот момент, *в глазах Евгения*, памятник Петру являет собой тот же образ тиранической власти, какой был нарисован в произведениях, отразивших в себе мир романтического мессианизма.

Однако в кульминации поэмы внезапно открывается драматическое различие между всеми этими застывшими, мрачно-неподвижными образами тирании и, как казалось, таким же неподвижным Медным всадником. И Михайловский замок, и «владыка севера» остаются навеки скованными в своем заколдованном «покое»; они не в силах выйти из этого состояния даже в критический момент, когда появляется «пришелец», грозящий им гибелью. «Грозный» Михайловский замок оказывается открыт убийцам (их вторжение характерным образом сравнивается с нападением «зверей»):

Молчит неверный часовой,
Опущен молча мост подъемный,
Врата отверсты в тьме ночной
Рукой предательства насмной...
О стыд! о ужас наших дней!
Как звери, вторглись янычары!..
Падут бесславные удары...
Погиб увенчанный злодей.

Аналогично, «недвижный страж», охраняющий чертог «владыки севера», не способен защитить его от вторжения призрака Наполеона; постаревший, скованный неподвижностью «владыка» оказывается бессилён против когда-то поверженного им демонического противника, который восстает теперь «во цвете мужества и мощи». Таков же смысл пророчества о том, что неподвижная ледяная глыба тирании растает от дуновения теплого ветра с запада, которое произносит «русский поэт» в поэме Мицкевича.

Однако встреча Евгения с «кумиром на бронзовом коне» заканчивается иначе. В решающую минуту обнаруживается, что неподвижность «истукана» была мнимой; статуя оживает, приходит в движение и отражает нападение-угрозу. Предшествующий сюжет о мертвой неподвижности «кумира», разработанный в поэме Мицкевича и в мессианистических стихах молодого Пушкина, оказывается опровергнутым.

Чтобы понять внутреннюю логику этого кульминационного смыслового хода в развитии «Петербургской повести», необходимо рассмотреть тот мотивный механизм, с помощью которого Пушкин рисует соотношение полярных сил своего поэтического космоса — побеждающего камня и побежденной стихии, сакральной власти и демонического посягательства. Между этими полюсами обнаруживается не только антагонизм, но и глубокая внутренняя связь, «двойничество», скрытое за внешней противоположностью их ролей. Это скрытое родство обнаруживает себя посредством целого ряда сигналов-намеков, указывающих на мотивное сродство и даже тождество антагонистических фигур.

Обратимся с этой точки зрения к начальным строкам поэмы, изображающим Петра на пороге акта Творения:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася: бедный челн
По ней стремился одиноко. <...>

И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел. И думал он <...>

Словесное оформление этой картины имеет явный антецедент в предшествующем творчестве Пушкина; ее прототипом является стихотворение «Поэт», рисовавшее образ Поэта-пророка в момент творческого порыва:

Бежит он, дикой и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

В обоих произведениях нарисован образ вдохновения, непосредственно предшествующего акту творчества.

Однако изображение Петра «на берегу пустынных волн» имело в творчестве Пушкина и другой прототип — несравненно более далекий и по времени, и по внешнему его смыслу. В 1815 году, еще в пору своих подражаний героической поэзии Отечественной войны, Пушкин нарисовал наивно-прямолинейный демонический образ Наполеона, замышляющего свое inferнальное «второе пришествие» в мир («Наполеон на Эльбе»). Наполеон изображался произносящим «свирепый» монолог, составленный из стандартных атрибутов его inferнальной роли, в котором он проклинал и весь мир, и свое собственное «злодейство» и «позор». В качестве рефрена в этом монологе выступали строки, в которых стандартные приметы элегического пейзажа включались в картину зловещего затишья накануне апокалиптической катастрофы:

«Вокруг меня все мертвым сном почило,
Легла в туман пучина бурных волн,
Не выплывет ни углый в море чолн,
Ни гладный зверь не взвояет над могилой —
Я здесь один, мятежной думы полн».

Рифмы «полн/волн» и «волн/челн», пробуждающие ассоциации с излюбленными образами элегической поэзии, были в моде в 1813—1815 годах. В это время обе рифмующиеся словесные пары не раз появляются в произведениях Батюшкова, Жуковского и Вяземского (сам Пушкин впервые испробовал пару «полн/волн» в «Городке», написанном в начале 1815 г., в подражание Батюшкову). В своем первом стихотворении о Наполеоне, Пушкин-подросток воспользовался «модной» рифмой и связанной с нею аурой элегического пейзажа и уединенных медитаций, для того чтобы оттенить образ Наполеона в изгнании. Однако более общая смысловая потенция образа, к которому была отнесена эта тройная рифма в его стихотворении — образа уединенного размышления накануне решающего, катастрофического деяния, — отложилась в его поэтическом сознании. Эта потенция просла много позднее, в образе Петра накануне принятия его велико-

го решения. На заднем плане этого образа, в его реминисцентной фактуре просвечивали две прототипические фигуры: поэт, охваченный мистическим вдохновением, и демонический образ Наполеона на пороге его «пришествия» в мир. Тройная реминисценция объединила в одну парадигму образы Петра, поэта-пророка и революционного «пришельца», бросающего вызов сакральному космосу.

Зерно такого синтеза было намечено Пушкиным еще в 1823 году, в краткой записи о Петре, оставшейся в черновых бумагах: «Только революционная голова, подобная Мир<або?> и Пет<ру?>, может любить Россию — так, как писатель только может любить ее язык. Все должно творить в этой России и в этом русском языке». Общим атрибутом, объединяющим три соположенных образа-символа — Петра, «писателя» и деятеля Французской революции, — является утверждаемая за ними способность творить «все», то есть действовать без конвенциональных запретов и ограничений. Эта черта представлена как специфическое свойство «России» и «русского языка». В этой записи, как в зерне, уже заключена идея пушкинского «профетического мифа»: мысль о том, что любые конвенциональные сюжеты, исторические и литературные, оказываются «своевольны» сломаны на русской почве. Стихийная мощь сакрального творения, его нескованность никакими ограничениями служит залогом его неподвластности общим правилам и законам.

Таким образом, побеждающая сила, воплощенная в образе Петра, оказывается *сродни* побежденной ею демонической стихии. В «Полтаве» Петр был назван именем, в котором сливались сакральная природа его миссии и его сродство со стихией — «Божия гроза». Этот характер образа Петра, едва намеченный в произведениях Пушкина 1820-х годов, оказывается в полной мере развернут в структуре символов «Медного всадника»²⁴.

Как обычно, Пушкин, отрицая какой-либо предыдущий смысловой ход, не отвергает этот ход вовсе, но находит для него определенное место в новой, более сложной картине. Символическая судьба русского самодержца оказывается иной в «Медном всаднике», по сравнению с более ранними стихотворениями, посвященными Павлу и Александру. Но это различие не отменяет собой предыдущее состояние; последнее остается закономерной деталью в нарисованной Пушкиным поэтико-мифологической картине.

Картина бедствия, нарисованная в «Медном всаднике», включала в себя портрет императора Александра:

<...> В тот грозный год
Покойный царь еще Россией
Со славой правил. На балкон
Печален, смутен, вышел он
И молвил: «С Божией стихией

Царям не совладеть». Он сел
И в думе скорбными очами
На злое бедствие глядел.

Образ Александра нарисован здесь иными красками, чем во многих более ранних произведениях Пушкина. Однако суть его роли не отличается от образа «владыки севера»: он бессилен против натиска стихии, посланной «волей Провидения», обречен на неподвижное ее созерцание. Победа над стихией, отражение ее нападения не является заслугой Александра. Именно так — хотя и в совершенно ином стилистическом тоне, — рисовал Пушкин роль Александра и в своей «хронике» 1812 года — Десятой главе «Евгения Онегина»:

Гроза 12 года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Б<арклай>, зима иль Р<усский> Б<ог>?
.....
Но Бог помог — стал ропот ниже
И скоро *силою вещей*
Мы очутились в П<ариже>
А Р<усский> ц<арь> — главой ц<арей>

Между Александром и Петром, «владыкой Севера» и Медным всадником имеется глубокое, хотя не столь заметное на поверхности различие²⁵. Первый лишен динамизма и бессилен в своей верховной власти; его власть мертва в своей неподвижности, символ ее — двуглавый орел, заимствованный у Византии, — «ничего не значит». Апокалипсический натиск стихии срывает внешние атрибуты этой власти и обнажает ее бессилие и пустоту; царь оказывается «плешивым шеголем», двуглавого орла «ощипывает» французский повар.

Внешне Медный всадник подобен владыке Севера: он так же неподвижно застыл, скованный камнем и металлом, так же погружен в вечный сон; по-видимому, эти качества представляются теперь Пушкину неизбежными атрибутами верховной власти. Однако он способен — изредка, в критические минуты — пробуждаться от своего сна, и в этой способности заключается залог его торжества над стихией. В этот момент оживает, выходя из своего окаменелого состояния, «всадник» и «плотник», основавший Город.

Интересна образная структура, с помощью которой в «Медном всаднике» изображается ожившая статуя:

<...> Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

Эти образы возвращают нас к динамической картине деятельности Петра. Они напоминают о сравнении его с «Божией грозой» в сцене Полтавской битвы и о молоте, дробящем камни и покрывающем «звонкой мостовой» «спасенный город».

Таково различие между «кумиром» памятника Петру, таящим в себе скрытую энергию, и внешне с ним сходным ложным «идолом» — действительно пустым, и потому бессильным, воплощением тиранической власти. Александр признает свое бессилие перед «Божией стихией»; бессилён он и перед «грозой двенадцатого года». «Плеши-вый шеголь» спасается лишь вмешательством иной, высшей силы, лишь благодаря мистическому присутствию его покровителя, стоящего на страже созданного им сакрального космоса. Эта высшая сила оказывается способна одолеть стихию в силу своего тайного сродства с нею — сродства, скрытого за их внешней противоположностью и антагонизмом. Однако поверхностному «человеческому» взгляду остается незаметно то, что скрывается за неподвижной оболочкой памятника-истукана; скрытое становится явным лишь в критический момент оживания статуи.

Сродство-двойничество «чудотворного строителя» со стихией позволяет обнаружить заложенное в нем демоническое начало. Наличие в фигуре Медного всадника демонических черт объясняет его сходство с другим уже явно демоническим образом «кумира», наделенного сверхъестественной силой, — статуей Аполлона в стихотворении «В начале жизни школу помню я» (1830). Мы уже говорили о том, что это стихотворение послужило в творчестве Пушкина важным шагом в выявлении негативных, мрачных сторон темы пророческого творческого вдохновения. Замечательно, в связи с этим, сходство между картиной встречи подростка со статуей Аполлона, нарисованной в этом стихотворении, и кульминационной сценой встречи Евгения с Медным всадником.

Состояние Евгения при встрече его с «горделивым истуканом» описывается в образах, вызывающих представление о творческом (пророческом) вдохновении. В этот момент Евгений обретает пророческую ясность видения («Прояснились // В нем страшно мысли»). В описании его состояния использован тот же словесный материал, что и в картине вдохновения-безумия, охватывающего «отрока» при встрече со статуями в парке:

Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом.

Сравним «В начале жизни <...>»:

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

Столь же тесно связан образ статуи Петра, готовый прийти в движение, с описанием статуи «Дельфийского идола» в стихотворении:

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

Сравним с этим описание статуи Петра в «Медном всаднике»:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта! <...>

<...>

Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенным гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

Подобно встрече юноши-поэта с Дельфийским «идолом», встреча Евгения с Медным всадником сообщает ему пророческий дар, но вместе с тем губит его, вырывая из мира живых. Прозрение Евгения состоит в том, что ему открывается «ужасная» сторона Медного всадника. Творческая воля, утверждающая победу Города над водной стихией, оказывается «роковой волей» — но именно в силу этого своего характера она торжествует, утверждая «неколебимость» сакрального города²⁶.

Демонический субстрат деяния Петра проявляется в том, что сотворенный им мир требует себе жертв. Только восстание стихии способно пробудить Медного всадника, привести его в движение, оживить апокалипсический динамизм его деяния. Но эта катастрофа, необходимая для утверждения непоколебимости «града Петрова», каждый раз уносит жертвы, оказавшиеся на ее пути.

Мы уже говорили о женском образе искупительной жертвы, который был намечен в ранних романтических поэмах Пушкина и Баратынского и обрел свою мифологическую роль в поэтическом космосе «Медного всадника». Не менее богатую предысторию имела соответствующая мужская роль в творчестве Пушкина 1820-х годов. Для понимания связей образа Евгения с пушкинским творческим миром важен тот факт, что его «бунт» несет в себе черты поэтического/пророческого вдохновения (хотя и окрашенного чертами безумия и отверженности, типичными для этого образа у позднего Пушкина). На-

помним, что образ поэта — жертвы апокалипсической катастрофы, играл огромную роль в образном мире Пушкина середины 1820-х годов. К этому времени относится создание поэтического образа Андре Шенье — жертвы Французской революции, и проекция этого образа на творческое самосознание и поведение самого Пушкина. Более опосредованным воплощением этой же роли явился образ Ленского, в его соположении с мифологической ролью Онегина как «посланника». Именно в описании отношений Онегина и Ленского во Второй главе (1824) Пушкин нашел формулу противоположности-симбиоза, которая замечательным образом предвещает собой соотношение между «стихией» и «градом Петровым» в его поздней поэме:

Они сошлись. *Волна и камень,*
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой.

Ленский погиб от руки демонического «посланника». Его гибель выявляет в образе Онегина демонические черты (они открываются в вешем сне Татьяны); однако эти черты Онегина обнаруживают в себе свойства «подражания» и обрекают его на неудачу. Так виделось Пушкину отношение демонического мессии и его жертвы в середине 1820-х годов. Однако в «Медном всаднике» все эти роли переплетаются более тесно, выступают в многозначном симбиозе. Не только демонический «посланник Провидения», но и торжествующий над ним высший миропорядок несет в себе черты стихийного демонизма и ответственность за гибель искупительной жертвы. Своей гибелью жертва свидетельствует о соприсутствии стихийной демонической силы в самом акте божественного творения. Присутствие в сотворенном божественном космосе Города «роковых» черт оказывается знаком его высшей природы, непричастной конвенциональным измерениям добра и зла, и залогом его нерушимой и всесокрушающей силы.

Поэма заканчивается описанием пустынного, бесплодного, отверженного места, в котором был погребен Евгений:

<...> Остров малый
На взморье виден. Иногда
Причалит с неводом туда
Рыбак на ловле запоздалый
И бедный ужин свой варит,
Или чиновник посетит,
Гуляя в лодке в воскресенье,
Пустынный остров. Не взросло
Там ни былинки. Наводнение
Туда, играя, занесло
Домишко ветхой. <...>
<...> У порога
Нашли безумца моего,

И тут же хладный труп его
Похоронили ради Бога.

Упоминание чиновника, посещающего остров «в воскресенье», анagramматически указывает на название этого места — это остров Holiday (названный так потому, что он служил местом воскресных загородных прогулок иностранцев — посольских чиновников), первоначальное имя которого народная этимология переделала в «остров Голодай». Эта деталь подтверждает догадку А. Ахматовой о том, что место погребения Евгения в финале пушкинской поэмы связано с преданием, согласно которому на острове Голодай были погребены повешенные декабристы²⁷. Такой финал добавляет еще один штрих к тому симбиозу ролей, к тем многослойным отождествлениям и противопоставлениям, на которых построен мир «Медного всадника». Евгений погребен в этом пустынном и отверженном месте, но погребен «ради Бога», то есть приобщен к божественному миру актом милосердия.

Пейзаж этого пустынного места многими своими чертами напоминает картину, нарисованную в начальных строках поэмы²⁸ — картину первозданного хаоса, которого еще не коснулся божественный акт Творения. Эта пустынность и отверженность не исчезла с созданием Города, не была уничтожена актом творения, но осталась частью божественного космоса, свидетельством его сверхъестественной мощи и его «роковой» природы.

Пророческое прозрение истинной природы этого космоса называется «бунтом» против него, так как оно приоткрывает в нем зловещие черты. В конечном итоге, пророк оказывается так же обречен на гибель, как и восстающая и побежденная стихия; могила Евгения соседствует с последним следом наводнения. Этот заключительный символ как бы подводит итог многолетним поэтическим размышлениям Пушкина о своем призвании «пророка», который был спасен от грозивших ему волн и вынесен на берег, путь которого разошелся с теми, кто преждевременно покинул «праздник жизни». Шаг за шагом, поэт-пророк двигался к все более глубокому образному постижению скрытого смысла произошедших катастроф и своей собственной миссии и судьбы.

5. Итог

В «Медном всаднике» сошлись в единое целое едва ли не все линии предшествующего двадцатилетнего развития мессианистической темы в творчестве Пушкина. Мы видели, как проходил внутренний рост и постепенное усложнение этой образной системы. В этом процессе каждый предшествующий этап сохранялся на последующей стадии, становясь органической составной частью вновь достигнутого, более сложного состояния. Даже в самых ранних попытках были уже

заложены ростки наиболее высоких и сложных позднейших художественных достижений. Это позволяет Пушкину инкорпорировать в свое зрелое творчество поразительно отдаленный по времени, характеру и степени творческой значимости материал.

Первоначальным толчком к развитию мессианистической темы у Пушкина послужила мифопоэтическая модель, с большой энергией утвердившаяся в русской культуре середины 1810-х годов. Эта модель открывала возможность к тотальному осмыслению жизненного опыта — исторических событий, новостей литературной жизни, частных деталей повседневного быта и человеческих взаимоотношений — через призму столкновения полярных апокалипсических сил. На этой стадии — в годы Отечественной волны и «священной войны» Арзамаса — образ божественной силы, ниспровергающей восставшего из ада Антихриста, восхищение этой силой и ощущение собственной сопричастности ее миссии служили мощным творческим импульсом, получавшим многообразные образные приложения.

Вслед за этим пришло познание неоднозначной и смешанной природы обеих борющихся сил — как в их многообразных земных (политических и литературных) воплощениях, так и в идеальной мифопоэтической модели. Доминирующей чертой пушкинского мира становится всепроникающий дуализм, романтическая диалектика сакрального и инфернального, бесконечные взаимные превращения добра и зла, гибели и спасения, служения и отступничества, сакральной миссии и адской вакханалии. Верховный повелитель сакрального космоса обнаруживал в себе черты «идола»; адские оргии его антагонистов обрачивались причастием нового Завета. Паломничество поэта-миссии в подземное царство являло собой картину, в которой сливались черты дантовского подвига и наказание грешника, низвергнутого в ад.

Еще позднее приходит осознание того, что непрерывная цепь апокалипсических катастроф самой своей непрерывностью служит утверждению вечного и неизменного божественного миропорядка. Центральное положение в пушкинском мире занимает фигура пророка, которому открылся тайный смысл катастроф — тот смысл, в силу которого всякая восстающая и обновляющая мессианистическая сила обречена на гибель, и гибель эта должна быть принята как неизбежность и благо. В своем лирическом самоощущении, Пушкин сохраняет и выражает горячую симпатию к «падшим» и лично отождествляет себя с ними, примеривает на себя их роль; но в качестве «пророка», он произносит свой приговор, утверждающий торжество божественного космоса. В разработке этого образа используется все разнообразие стилистических ключей, вся диалектика оценочных модусов и точек зрения, обретенная Пушкиным в его «романтический» период, в годы Южной ссылки. Но сама идея незыблемости божественного космоса, в его противостоянии демоническому посягательству «посланника», как бы возвращала, в несравненно более зрелой и разви-

той форме, к первоначальной апокалипсической поляризации ценностей, господствовавшей в эпоху 1812 года, из которой брал свои истоки пушкинский творческий мир.

И наконец, в тридцатые годы наступает окончательный синтез всех этих предшествующих фаз. В «Медном всаднике» сошлись вместе, совместились в более сложную систему, две мифопоэтические модели истории, которые разворачивались в предшествующем творчестве Пушкина: более ранняя мессианистическая модель, провозглашавшая ниспровержение ложного «идола» и утверждение нового Завета, и пророческая модель, утверждавшая тщетность мессианистических попыток ниспровержения миропорядка, установленного волей Провидения. Новая модель включает оба эти состояния в качестве необходимых компонентов сакрального космоса, которые служат залогом его нерушимости. Сакральный миропорядок утверждает и воплощает себя в «камне»; застывание, превращение в «истукана» является его неотъемлемым атрибутом. Но столь же неотъемлемым свойством верховной власти является ее способность оживать, приходить в движение — и делать это вопреки внешней видимости, в моменты, когда этого никто не ожидает.

На поверхности застывшего, облеченного в чугун и камень сакрального творения вырастают ложные изваяния-«идолы», которые лишь случайно, «силою вещей» (как правило, благодаря тайному преступлению или обману) принимают на себя роль символов верховной власти. Символы эти на самом деле «пусты», и поклонение им является «идолопоклонством»; рано или поздно «идол» исчезнет, уйдет в небытие, и тогда всем откроется его пустота и бессилие. Но те, кто принимают «идола» за *сущность* сакрального миропорядка и направляют свои усилия на то, чтобы его ниспровергнуть, совершают такую же роковую ошибку, как те, кто этому идолу поклоняется. Неподвижность сакрального «камня» вводит их в заблуждение и представляется неподвижностью пустого «истукана», который только ждет, чтобы быть опрокинутым. Эта ошибка становится ясна тогда, когда «камень» приходит в движение, обнаруживая свою сверхъестественную, божественную природу.

Одной из сторон этой новой, более многозначной и глубокой пророческой модели было осознание темной, мрачной стороны в самом акте пророческого прозрения и в открывшейся картине божественного космоса. Пророк прозревает неизбежность поражения восставшей демонической стихии; но сам этот дар пророческого прозрения в своей сверхъестественной природе заключает демонические черты, оказывается сродни безумию-«бесованию». Это обрекает самого пророка на уход из мира живых и гибель — его участь, в конечном счете, оказывается сродни участи побежденной демонической силы. Пророческое видение позволяет понять, в чем состоит причина «неколебимости» гранитного «града», торжествующего вопреки всем

ожиданиям; причина эта состоит в тайном средстве основателя «града» с стихийными демоническими силами, в соприсутствии «роковой воли» в акте сакрального Творения. Демонизм сакрального космоса имеет губительную природу, он требует себе искупительных жертв; одной из этих неизбежных жертв является сам пророк, которому в стихийном порыве вдохновения-безумия открывается демоническая тайна Всадника. Но самый акт принесения искупительной жертвы являет собой торжество незыблемого миропорядка. Прозрение пророка получает в этом акте свое высшее подтверждение.

Таков тот предельно сложный симбиоз мифопоэтических символов, который нашел свое воплощение в последней поэме Пушкина. В этом образном мире сливаются, образуя нераздельное единство, одическая поляризация мирового космоса и романтический дуализм, героический пафос утверждения объективного миропорядка и демонический порыв индивидуальной воли, осознающей себя в разрушительном иконокластическом деянии, познание и утверждение непреложного закона и творческий бунт против него. Пророческое прозрение и бунт, вдохновение и губительный порыв, стихийное творчество и стихийное разрушение, созидаящая и губительная сила — все эти полярные состояния оказываются внутренне нераздельны, связаны между собой тайным средством²⁹.

СЛОВЕСНЫЙ МИР ПУШКИНА И ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Мир пушкинских образов и пушкинского поэтического языка складывается из многих резко различных источников — различных по своему происхождению и по времени своего появления в русской и западноевропейской культуре, различных по своему положению на иерархической шкале культурных ценностей, по своему стилевому и жанровому модусу, по своей идеологической направленности, наконец, различных с точки зрения своей принадлежности к тем или иным литературным и политическим партиям и поколениям.

Все эти источники соединяются в творчестве Пушкина в единую систему, в которой они не просто сосуществуют и сопологаются друг с другом, но переплавляются в совершенно новое качество. В этом новом сплаве первоначальные свойства каждого из входящих в его состав компонентов существенно изменяются, будучи включены в многообразные, часто совершенно неожиданные и глубоко парадоксальные связи и переплетения с другими компонентами.

Мысль о синтезирующем характере пушкинского творчества составляет одну из центральных тем литературы о Пушкине — от появившихся еще при жизни поэта эссе, проникнутых духом романтического национализма, до целого ряда фундаментальных филологических исследований этого столетия¹. Предметом этой книги, ее специфической темой на фоне этой традиции явилось наблюдение над теми конкретными ходами, в которых реализовалась эта гигантская синтезирующая работа, в их системном единстве и развитии. Автор стремился найти некий «средний путь» между общими идеологическими и эстетическими категориями, в которых протекало творческое развитие Пушкина (такими, как развитие революционных идей и их кризис после поражения Декабрьского восстания, полемика архаистов и новаторов, возникновение романтической эстетики и последующее ее преодоление, появление романтических концепций национальной истории и религиозного сознания), и бесчисленными частными приемами, конкретными эпизодами, в которых находили реализацию его творческие усилия. Наукой о Пушкине достигнуто понимание его общей исторической роли и накоплено огромное количество частных филологических наблюдений над тем, как протекала пушкинская работа со словом и с образом. Нашей целью было пред-

ставить этот конкретный филологический материал (или, по крайней мере, значительную его часть) в качестве целостной системы мифопоэтических сюжетов, в категории которых поэт претворял весь используемый им творческий материал — от самых общих идей своего времени до мельчайших частиц индивидуального жизненного и литературного опыта. В этих мифопоэтических моделях пушкинский творческий мир выявляет себя как динамическое целое, как система, развертывавшаяся и развивавшаяся на протяжении всей творческой жизни поэта.

Только пройдя через категории пушкинского мифопоэтического мышления, весь этот гигантский и разнообразный материал становится фактом пушкинского творчества. Пушкин индивидуализирует идеологические и эстетические проблемы своей эпохи, категоризируя их в своих индивидуальных творческих мета-сюжетах — таких, как явление литературного мессии, его изгнание-паломничество, встреча с поэтическим антиподом-вожатым, провозглашение нового причастия, превращение мессианистической роли в профетическую, постепенное развитие и усложнение профетического мифа. В развитии этих сюжетов поэт обнаруживает замечательную последовательность. Как правило, зерно последующего развития содержится уже на самой ранней творческой стадии; развитие совершается в виде непрерывного единства, путем постепенной регенерации предыдущих состояний поэтического мифа в новые, по мере того как миф вбирает в себя вновь поступающий жизненный, идеологический и художественный материал. Именно эта исключительная степень слитности, динамического единства, пластической непрерывности творческого процесса создает тот синтезирующий эффект, который остался в памяти последующих поколений в качестве идеального образа пушкинского творчества и который оказал огромное воздействие на последующее развитие русской литературы и литературного языка.

Обращаясь в этой связи к миру мессианистических образов Пушкина как к важной и типичной части его общего поэтического мира, мы видим, прежде всего, уникальное совмещение «классицистических» и «романтических» образных и стилевых парадигм, относящихся к таким мифопоэтическим концептам, как «явление мессии», наступление апокалипсической катастрофы и конечное утверждение «нового Завета». Данные концепты играли важную роль как в поэтике оды и героической трагедии, так и в самосознании романтического движения, в его противопоставлении классицизму. Пушкин находит такие индивидуальные сюжетные ходы в своей поэтической мифологии, которые позволяют синтезировать классицистические и романтические аспекты мессианистических образов².

Так, в поэзии Пушкина конца 1810-х — первой половины 1820-х годов мощное развитие получил образ героя-демиурга, раздираемого противоречиями, соединяющего в себе черты мученической святости

и демонизма: образ, типичный для романтической поэтики и несший на себе явные следы влияния Байрона, отчасти также Гофмана и Шиллера; более отдаленной проекцией того же явления служили характеры Шекспира, которые в контексте романтической эпохи воспринимались как первый пример романтической «диалектики» человеческой личности.

Однако с меньшей отчетливостью в мессианистической поэтической концепции Пушкина проступает другая традиция, диаметрально противоположная романтизму: традиция русской классицистической поэзии, с типичным для нее интересом к объективному, космическому, надличностному порядку вещей (в отличие от преимущественно субъективной установки романтического мессианизма). Эта традиция с легкостью проецировала исторические и литературные события и даже факты повседневной жизни в сферу объективного, в космический и метафизический план божественного миропорядка. На заднем ее плане также встает более отдаленный ее прототип — сакральный космос «Божественной комедии».

Романтическая поэтика открыла диалектику сакрального и инфернального, взаимосвязь противоположностей, но при этом ограничивала использование данного концепта сферой индивидуального характера и внутренней жизни героя. Классицизм более широко использовал мессианистическую символику в ее метафизическом значении, в применении к всеобщим законам бытия, но при этом был чужд диалектике и склонен был резко разделять полюсы добра и зла. Поэтический мир Пушкина вырастает из синтеза этих двух художественных систем. Он воспринимает диалектику характера романтической личности, но при этом проецирует романтический релятивизм в объективную, космически-универсальную сферу. Борьба и переплетение добра и зла, происходящие в душе байронического героя, превращаются в универсальный закон человеческой истории и космического миропорядка.

Этим синтезом далеко не исчерпывается содержание образной системы, вырастающей в зрелых произведениях Пушкина. Не менее важным ее источником явилась традиция фривольной и кощунственной поэзии века Просвещения — традиция Вольтера и Парни. Ассимиляция этой традиции придала пушкинской «космической диалектике» такую амплитуду снижения и пародирования, какой романтизм не достигал даже применительно к индивидуальному характеру. Байронический герой склонен был относиться к демоническим порывам своей натуры с должной серьезностью; но у Пушкина слияние добра и зла, неба и ада достигает таких пропорций, при которых высокий пафос оказывается неотделим от гротескной непристойности и безжалостного, демонстративно цинического, поистине инфернального осмеяния. В этой безжалостности пушкинской диалектики, несравнимой в этом отношении с «романтической иронией», виден отпечаток

рационализма и салонного остроумия XVIII столетия.

И наконец, на заднем плане пушкинской поэтической эсхатологии проступает традиция русского апокалипсического мышления, с его склонностью к циклическому умножению, уходящему в бесконечность, как самих эсхатологических катастроф, так и состояния их ожидания, предчувствия и прозревания. Эта традиция, до того времени в полной мере проявлявшая себя, главным образом, в народном сознании и низовой массовой литературе, в поэзии Пушкина выходит на поверхность русской культуры, дав толчок мощному последующему развитию — от Гоголя и Достоевского до Владимира Соловьева, символистов и их многочисленных культурных преемников. У Пушкина эта народная традиция сливается с чисто литературной «парнасской» символикой, и этот синтез придает пушкинской поэтике еще одну неповторимую черту: вольнодумное острословие эпохи рококо смешивается с иконокластическим идеологическим пафосом раннехристианских апокрифов и русского религиозного движения XVII века; в условно-литературных античных образах выявляются черты античного мира времен провозглашения Нового завета и создания Апокалипсиса.

Соединение всех этих, столь различных по своему происхождению, стилистике, ассоциативным потенциям пластов языка и культурной памяти совершается в форме, внешний вид которой очень мало говорит поверхностному взгляду о тех смысловых катаклизмах, которые происходят в ее недрах. На поверхности стих Пушкина отличается конвенциональной «гладкостью», используемые им образы и выражения в большинстве своем входят в общий фонд поэтических средств и в качестве таковых легко опознаются читателем. Какие бы катастрофы и откровения ни совершались в этом поэтическом космосе, читатель никогда не теряет ощущения легкости, несколько условного литературного изящества, конвенционального «удобства» поэтической формы. Глубинное значение не ломает конвенцию, но «просвечивает» в ней. Индивидуальный поэтический смысл не требует для своего выявления отказа от сложившейся нормы; напротив, он исчез бы, если бы разрушилась оболочка общепринятых речений и смысловых ходов, в которую он облечен. Этим поэтика Пушкина отличается от поэтики «остранения» и «обнажения приема». Творческая личность Пушкина в такой же мере сознает свою мессианистическую способность проникновения в скрытую сущность вещей, как это свойственно и многим современным ему западным романтикам, и писателям и поэтам последующих поколений, исповедующим «остранение». Но в отличие от последних, творческое «я» Пушкина выступает в роли «светского» человека, признающего власть «обычая». Романтическая энергия проникновения сквозь условную оболочку вещей сочетается с органическим вживанием в условные формы, свойственным XVIII веку.

Каждый акт мессианистического «откровения», совершаемого по-этом, приобретает характер новой формы литературности, нового условного кода. Пушкин прорывается не от условности к «действительности» или трансцендентной «сущности», но от условности к другой условности. Его мир, во всех своих смысловых трансформациях и катаклизмах, сохраняет свою *словесную природу*. Это всегда — литература, а не «действительность», всегда — «поэзия», а не окончательно достигнутая «правда». Подобно сентименталистской пасторали или анакреонтической элегии, пушкинская поэзия не силится быть ничем другим кроме «искусства». Но в отличие от этих явлений XVIII века, пушкинский словесный мир разворачивается в виде смысловых катастроф и откровений, в бесконечных столкновениях и преобразованиях различных смыслов, различных кодов, различных поворотов каждого образа и каждой темы.

Отсутствие «сущностной» ориентации придает этой работе беспредельную широту и подвижность. Пушкинский акт поэтического мессианизма никогда не достигает «последнего» откровения, никогда не дает результата, который не мог бы быть преобразован следующим поворотом смыслового калейдоскопа, подвергнут сомнению, выставлен в гротескном и комическом свете — с тем чтобы в дальнейшем и это преобразование обнаружило свой релятивизм и свою условность. Отсюда необыкновенная широта диапазона сталкивающихся кодов, далеко превосходящая масштабы романтической иронии и романтической раздвоенности.

Другая особенность пушкинской «литературности», введившая этот салонный субстрат его творчества в контекст литературного движения романтической эпохи, состояла в конкретности используемого жизненного материала. Пушкинский «словесный мир» вовлекает в свою сферу материал пронзительной жизненной достоверности и индивидуальности — от острых социальных и политических ситуаций до интимных сторон жизни поэта и его окружения. Однако этот материал подается не прямо, а в преобразованном, кодифицированном виде. «Исповедь» разворачивается в духе салонной *coterie*, скользящими переходами от одной интонации к другой, пропусками и умолчаниями, заметными только посвященным, многослойными и противоречивыми намеками. Этот акт «откровения» обращен не ко всему миру, не к «человечеству», а к «немногим», способным понять и оценить аллюзии, разделяющим с автором все стилевые и эмоциональные модусы, сквозь которые и мимо которых скользит его лирический монолог. Романтический «новый завет» посвященных, в кругу которых совершается мессианистическое откровение, призванное преобразить мир, оказывается герметическим кружком «своих»; сакрально-демоническая раздвоенность романтического мессии, сомнение в природе его миссии оборачивается ироническим релятивизмом «истинно светского» человека — при этом отнюдь не теряя драматизма,

конфликтности и напряжения, свойственного романтическому трансцендентному прорыву.

Таковы масштабы синтезирующей работы, совершающейся в поэтическом языке Пушкина. В ходе этой переплавки бесчисленных и разнородных смысловых ингредиентов в новое целое, изменялся характер каждого из этих ингредиентов, а в конечном счете, характер всего поэтического языка. Любое выражение, образ, любой формальный или жанровый прием, будучи включены в пушкинский мир, испытывали на себе необычайно высокое «давление» аллюзионных и ассоциативных связей. Этот повышенный режим ассоциативной работы высвечивал в каждом компоненте дотоле скрытые потенциалы смысловых преобразований, придавал ему новую, несравнимую с прежним его состоянием, глубину смысла и новую гибкость его потенциальных семантических и стилистических связей. В каждом знаке поэтического языка как бы высвобождается дополнительная, до тех пор скрытая смысловая энергия, которая создает потенцию его нового, гораздо более разнообразного и интенсивного использования в последующей поэтической традиции.

Это развитие совершалось с головокружительной стремительностью, которая вообще была свойственна людям и событиям пушкинской эпохи. К 1825 году русский читатель находился уже в совершенно ином стилистическом и жанровом мире по сравнению с тем, каким этот мир был за десять лет до того. Гибкость и синтетичность этого мира оставила далеко позади все те границы и барьеры, которые до того разделяли в поэзии высокое и низкое, ораторский пафос и салонную ироничность, мир космической объективности и мир интимной камерности, идиосинкретизм национальной традиции и космополитическую просвещенность, стремление к гармонии и уравновешенности и мессианистический экстремизм. Эта новая гибкость стилей и жанров, новая смысловая глубина поэтического слова и образа, их способность к бесконечным взаимным перетеканиям и превращениям явили собою принципиально новое качество поэтического языка, новый его потенциал, реализация которого служила мощным импульсом дальнейшего развития. Данный эффект отложился в культурной памяти в качестве идеи о «рождении» новой русской литературы и нового русского литературного языка.

Конечно, глядя на проблему с строго исторической точки зрения, необходимо признать, что «рождение» литературного языка никогда не бывает одномоментным актом, выходящим из-под пера одного писателя. Как бы ни были велики достижения писателя-«основоположника», его роль, становясь категорией культурной традиции, неизбежно приобретает идеализированные и мифологизированные черты. В глазах последующих поколений, этот идеализированный образ «всеобъемлющего гения» становится абсолютной точкой отсчета, задающей перспективу всего последующего развития. Историческая крити-

ка может и должна указать на то, что у Пушкина было много предшественников и современников, совместными усилиями которых было достигнуто новое качество в развитии стилиевой и жанровой системы русского языка.

К этому следует добавить, что Пушкин, с его удивительной восприимчивостью, самым активным образом использовал все уже достигнутое, весь уже имевшийся в наличии материал, — и что в его произведениях мы, строго говоря, не найдем ничего, или почти ничего, что не имело бы какого-либо предшествования и прецедента. Но это обстоятельство только делает еще более явной и разительной ту синтезирующую работу, которая была осуществлена в творчестве Пушкина.

Становление русской литературы и литературного языка нового времени, как исторический процесс, происходило путем длительного накопления творческих усилий, направлявшихся как на разработку внутренних, чисто русских культурных ресурсов, так и на сближение с общеевропейским культурным процессом. В этом поступательном движении Пушкину принадлежит важная, но не исключительная — и может быть, даже не самая большая — роль. Но качественный эффект синтезирующего скачка, открывшего новые возможности и новые пути развития, был достигнут в его эпоху; и эпицентром, фокусом этого процесса послужило пушкинское творчество и творческая личность поэта, в символическом ее значении. Этот эффект, последствия которого стали ощутимы на протяжении одного читательского поколения, был объективирован в культурном сознании в образе универсально-всепроникающего, «протеистического» пушкинского гения.

«Золотой век» был эпохой в историческом развитии русской культуры, которая искала своего воплощения в гетеанской фигуре «органического» синтезирующего гения. Пушкин смог выполнить эту роль, и это во многом определило последующее развитие не только русской литературы, но всего русского культурного самосознания, с его утопическим стремлением к органическому всеразрешающему синтезу. Однако сказанное не означает, что Пушкин просто «заполнил» собой необходимую историческую функцию. То, каким образом он выполнил эту свою роль, было связано с особенностями его творческой личности, с характером его творческой работы с поэтическим словом. Именно эти индивидуальные ходы пушкинской творческой мысли, в их взаимодействии и взаимосвязи, составили главный предмет нашего анализа. Пушкинский словесный мир был подвергнут исследованию в его поступенном становлении, в соотношении с историческими, языковыми и литературными процессами его эпохи; пушкинская «протеистичность» сделалась предметом филологического толкования и комментирования. Историко-филологическая анатомия культурного идеала «золотого века», как момента основополагающе-

го «органического» синтеза, предполагает внесение синтезирующего единства в самый предмет и метод филологического анализа. Такой баланс между частным и общим, между исторической концепцией и текстуальной конкретностью ее воплощения, между общими эстетическими, идеологическими и языковыми категориями и личностью художника, в творчестве которого воплотились эти категории, составляет главную и самую трудную проблему, к которой автор этой книги хотел привлечь внимание своим исследованием.

Предисловие

1 См. в особенности: (*Левин 1964*), а также коллективный труд *Поэтическая фразеология Пушкина (Григорьева 1969; Иванова 1969)*.

2 Отметим прежде всего в этой связи комментарий к «Евгению Онегину» В. В. Набокова (*Nabokov 1964, vol. 2 & 3*). Среди многочисленных работ этого направления, появившихся в последние десять лет, выделяется исследование Ю. М. Лотмана: (*Лотман 1983*).

3 См., например: (*Вацуро 1974; Лотман 1975, Гл. 3, 5--6; Гиллельсон 1977; Паперно 1978*).

4 Крайним проявлением такой тенденции следует признать исследования инвариантных мотивов пушкинского поэтического мира (*Жолковский 1979; Жолковский 1980*). Данные работы содержат множество пронципальных наблюдений над единством пушкинского творчества, но фактически трактуют это творчество в качестве единой (и тем самым статичной) системы.

5 «Путь Пушкина к прозе» является проблемой, которая особенно часто связывается исследователями с общей исторической тенденцией к развитию реалистического стиля. На этом фоне, типичном для работ о прозе Пушкина, выделяется недавнее исследование П. Дебрецени, в котором сделана интересная попытка рассмотреть пушкинский прозаический стиль вне рамок телеологической историко-литературной схемы (*Debreczeny 1983*).

6 Блестящий анализ той роли, которую эсхатологические образы сыграли в формировании романтической поэтики, дан в книгах Г. Абрамса (*Abrams 1963; Abrams 1971*).

Введение

Глава I

1 См. обсуждение данной проблемы в контексте европейской литературной традиции: (*Bayley 1971, Introduction*).

2 (*Levitt 1992*).

3 (*Hushes 1992; Б. Гаспаров 1992*).

4 Через несколько дней С. Н. Карамзина в письме к брату описала вынос тела и отпевание, выразительно передавая то чувство общенациональной утраты, которое внезапно проявилось в самых различных слоях общества: «Ce jour-là il etait venu, dit-on, plus de 20 mille personnes, des чиновники, des officiers, des méchants, tout cela dans un calme religieux, avec un attendrissement bien doux pour ses amis. Un de ces inconnus a dit à Rossetti: «Видите ли, Пушкин ошибался, когда думал, что потерял свою народность: она вся тут, но он ее искал не там, где сердца ему отвечали». <...> L'église de la Конюшенная n'est pas grande, on n'y a laissé entrer que ceux qui avaient des billets, c. a. d. a peu près la haute société et le corps diplomatique qui s'y est rendu tout entier. (Un d'eux a même dit: «C'est ici pour la lere fois que nous apprenons ce qu'était Pouchkin pour la Russie. Jusqu'à présent nous l'avons recontré, nous l'avons connu, et nul de vous — il s'adressait à

une dame — ne nous a dit que c'était une gloire nationale»)» (*Пушкин в письмах Карамзиных*, стр. 300—301).

5 Стихотворения П. А. Вяземского цитируются по изданию: (*Вяземский 1986*).

6 Стихотворения Н. И. Гнедича цитируются по изданию: (*Гнедич 1956*).

7 Произведения Н. В. Гоголя цитируются по изданию: (*Гоголь 1901*).

8 (*Паперно 1988*).

9 «Кто только не приписал Пушкина к своему лагерю, единомышленником кого только не перебивал поэт за 85 лет! <...> Вчера М. О. Гершензон выдал свою мудрость за мудрость Пушкина, сегодня В. Я. Брюсов своими комментариями убеждает читателя в политическом радикализме Пушкина». (*Гофман 1922*, стр. 21)

10 Данный мотив присутствовал уже в критике Д. И. Писарева. Та же тема, хотя в совершенно ином идеологическом контексте, проявилась спустя несколько десятилетий в эссе Вл. Соловьева «Судьба Пушкина» (см. *Todd 1992*). В недавнее время эта тема вновь прозвучала в «Прогулках с Пушкиным» А. Терца.

Глава II.

1 Вопрос о барочной струе в русском классицизме был рассмотрен Д. И. Чижевским, проследившим истоки барочной поэтики в творчестве Кантемира, Тредиаковского и Ломоносова (*Chizhevskij 1962*, pp. 393—428). Согласно концепции Чижевского, эпоха русского барокко длилась до 1740-х годов, сливаясь на последнем этапе с классицистическим влиянием; после этого барокко вытесняется чистым классицизмом в творчестве Сумарокова. Такая интерпретация, однако, вынуждает автора в дальнейшем говорить о последующих «рецидивах», «оживлении» и «возвращении» элементов барокко в творчестве Державина и Петрова. Позднейшие исследователи не без основания усматривают во всей истории русского классицизма скорее гибридизацию двух художественных направлений, чем смену одного направления другим, — процесс, которому остался чужд, быть может, один лишь Сумароков и его непосредственные подражатели. См. например (*Brown 1980*, pp. 6—7).

Большинство советских авторов не ставят вопрос о наличии элементов барокко в русском классицизме, предпочитая описывать соответствующие черты в творчестве Державина как явление предромантизма. Радикальным исключением является, однако, работа (*А. Морозов 1974*).

2 В статье «Ода как ораторский жанр» Тынянов, хотя и не упоминая прямо поэтику барокко, дал выразительную характеристику двойственной природы оды ломоносовского времени, вобравшей в себя как рационализм и дидактизм классицистической поэтики, так и «поэтический беспорядок», напряженную орнаментальность и ораторский пафос барочного стиля. Одностороннее развитие каждого из этих противоречивых аспектов ломоносовской оды в эпигонских сочинениях приводит к появлению таких категорий литературной жизни и литературной полемики конца XVIII — начала XIX вв., как «сухая ода», с одной стороны, и «бессмысленная ода», с другой (*Тынянов 1929 а*, стр. 52—53). На тесную генетическую связь поэтики оды с литературными явлениями конца XVII — начала XVIII вв., которые в настоящее время общепризнаны в качестве явлений поэтики барокко в русской литературе, указывал в тот же период Г. А. Гуковский (*Гуковский 1927*, стр. 11).

3 См. о перипетиях литературной борьбы 1730—1740-х годов: (*Берков 1936*).

4 Данный процесс получил детальное освещение в работах Б. А. Успенского:

(Успенский 1975, стр. 64—71; Успенский 1981; *Uspenskij* 1984; Успенский 1985, гл. II—III).

5 Упомянем лишь важнейшие работы обобщающего характера, посвященные данной проблеме: (Тынянов 1929 б; *Виноградов* 1950, гл. I—IV; *Левин* 1964; *Лотман*, *Успенский* 1975; *Лотман*, *Успенский* 1984). Предыстория этой полемики, восходящая к первой трети XVIII века, была последовательно раскрыта Успенским (*Успенский* 1975; *Успенский* 1981; *Uspenskij* 1984; Успенский 1985). Следует также отметить недавнюю попытку проследить в полемике архаистов и новаторов корни западнического и славянофильского движения: (*Альтшуллер* 1984). Наконец, перенесение этой языковой полемики на новую идеологическую почву в середине XIX века прослеживается в работе: (*Gasparov* 1984 а).

6 Характерную картину состояния филологических взглядов в России к концу XVIII века нарисовал Лотман в связи с вопросом о характере текста «Слова о полку Игореве» и его филологического прочтения в то время (*Лотман* 1962).

7 Так, С. Т. Аксаков, рассказывая о том огромном влиянии, которое оказали на него сочинения Шишкова и личность их автора, в то же время не затушевывает комическую сторону суждений кумира своей юности по конкретным вопросам литературы и языка. Характерным примером такого ретроспективного взгляда может также служить следующее суждение Аполлона Григорьева: «Шишков и его последователи, в сущности, сами не знали, за что они стояли. Сам Шишков, как известно, был одною из благороднейших личностей той эпохи, но филолог он был весьма плохой и постоянно смешивал славянский язык с деланным и переделанным языком библейским. В сущности, оппозиция шла не против языка Карамзина, а против новых нравственных понятий, вносимых им в жизнь общественную» (*Ап. Григорьев* 1861, стр. 184—185).

8 «Записки» Ф. Ф. Вигеля цитируются по изданию (*Вигель* 1928, т. 1, стр. 200).

9 Значение теоретической позиции Шишкова по вопросу о языковой семантике пронизательно отметил В. В. Виноградов в одной из ранних своих работ: «<...> реакционный сторонник церковно-книжной культуры, но замечательный лингвист Шишков. <...> Благодаря этим (Шишкова — Б.Г.) семантическим исследованиям, открылась более глубокая перспектива в понимании исторической традиции русского языка» (*Виноградов* 1941 а, стр. 548).

Аналогичную, умеренно-позитивную оценку теоретических воззрений Шишкова можно встретить у А. С. Орлова, подчеркнувшего влияние его идей на зрелое творчество Карамзина и Пушкина (*Орлов* 1937).

В последнее время решительный пересмотр традиции негативной оценки Шишкова был осуществлен в работе (*Лотман*, *Успенский* 1975, стр. 177); в этой работе был поставлен вопрос о предромантических чертах позиции Шишкова. Отмечая такие черты движения старших архаистов, как мистическая идеализация национальной истории, установка на затрудненность и «темноту» изложения, авторы проводят в этой связи параллель между Шишковым и Шатобрианом. На связь концепции Шишкова с предромантизмом указывает также Альтшуллер, подробно исследовавший, в частности, вопрос об интересе круга Шишкова к русскому фольклору (*Альтшуллер* 1984, стр. 54, 273—295).

10 Все стихотворения К. Н. Батюшкова цитируются по изданию: (*Батюшков* 1934).

11 См. также о позиции Пушкина в отношении языковых и литературных суждений «прекрасных читательниц»: (*Виноградов* 1935, стр. 209—236; *Томашевский* 1956 а, стр. 138—139).

12 Цитируется по работе: (*Лотман 1973 а*, стр. 14).

13 См. (*Левин 1964*, стр. 88).

14 Стихотворения М. В. Ломоносова цитируются по изданию: (*Ломоносов 1986*).

15 Детальный анализ эволюции техники гекзаметра в русской поэтической традиции содержится в работе: (*М. Гаспаров 1984*, стр. 125—127).

16 Цитируется по изданию: (*Поэты 1790—1810-х годов*, стр. 283).

17 См. подробно об этой полемике: (*Кукулевич 1939; М. Гаспаров 1984; Бонди 1978 а*).

18 См. о связи Крылова с движением архаистов: (*Тынянов 1929 б*, стр. 104; *Альтшуллер 1984*, стр. 210—243).

19 Цитируется по изданию: (*Вяземский 1963*, стр. 15).

20 Произведения И. А. Крылова цитируются по изданию: (*Крылов 1969*).

21 Ср. блестящий анализ черт радикализма и утопизма в позиции Шишкова, противоречивших его поверхностно «ретроградному» облику (*Лотман, Успенский 1975*, стр. 175—176): «Шишков был не традиционалистом, а утопистом. Реальная стихия церковного языка ему отнюдь не была органична; в церковнославянском он допускал ошибки. Даже подлинные архаизмы в его сочинениях часто играли роль неологизмов, поскольку их надо было искусственно вводить в современный реформатору язык. Парадоксально, что в полемике о языке именно карамзинисты ссылались на употребление, то есть на нечто, фактически узаконенное традицией, как на оправдание своей позиции, а Шишков доказывал, что «рассуждение», то есть абстрактно-теоретическое построение, в вопросах языка выше реальности. <...> Такое отношение Шишкова к проблеме традиции менее всего заставляет видеть в нем деятеля, реально обращенного к историческому прошлому. Это не отменяет субъективной ориентированности Шишкова на прошлое. Однако это интересовавшее его прошлое было на самом деле плодом фантазии основателя «Беседы»».

22 В целом ряде мемуарных свидетельств изображается та мгновенная «перемена декорации», имевшая оттенок маскарадного переодевания, которая произошла на следующее же утро после убийства Павла. См. (*Кумпан, Паперно 1975*).

23 См. ироническое изображение официальной помпезности и театральности «Беседы» у Вигеля: «Маститый Державин, который воспел все минувшие славы России, для заседаний «Беседы» отдал великолепную залу прекрасного дома своего на Фонтанке. В этой зале, ярко освещенной, как во храме бога света, не помню сколько раз, зимой бывали вечерние, торжественные заседания «Беседы». <...> Дамы и светские люди, которые ровно ничего не понимали, не показывали, а может быть, и не чувствовали скуки: они исполнены были мысли, что совершают великий патриотический подвиг, и делали сие с примерным самоотвержением» (*Вигель 1928*, т. 1, стр. 360).

24 Подобно тому как литературная позиция старших архаистов послужила источником движения младших архаистов, тесно связанного с политическим радикализмом и распространением тайных обществ, — так и ампириная театрализация начала века послужила прототипом того психологического и поведенческого типа, который сформировался впоследствии в голы декабристского движения. Его отличительными чертами являлась театрализация повседневного поведения и быта, стилистическим и иконографическим образом для которой послужили театр и изобразительное искусство наполеоновской эпохи (*Лотман 1973; Лотман 1975 а*).

25 После казни короля и якобинского террора, взгляды Карамзина и соответствующей части русского общества эволюционировали в сторону все более

отрицательного отношения к Французской революции и ее идеям. См. об этом (Теплова 1969; В. Степанов 1975, стр. 91—92).

26 Ср. гипотетическую реконструкцию маршрута путешествия Карамзина по Европе, согласно которой автор «Писем русского путешественника» побывал в Париже дважды — второй раз тайно, что вызвало необходимость замаскировать в тексте «Писем» определенную часть путешествия: (Лотман, Успенский 1984, стр. 536—340).

27 Настроение этого времени ярко отразилось в письме Батюшкова к Гнедичу, написанном в октябре 1812 года, под свежим впечатлением от разоренной Москвы: «Мишения, мишения! Варвары, вандалы! И этот народ изуверов осмелился говорить о свободе, о философии, о человеколюбии! И мы до того были ослеплены, что подражали им, как обезьяны! Хорошо и они нам заплатили!» (Цитируется по изданию: (Каллаш 1912, стр. 205—206)).

28 (Арзамас, стр. 141—149). см. также (Гиллельсон 1974, стр. 80—92).

29 Дмитриев имеет в виду стих из комедии Алексиса Пирона «La Metromanie». См. (Лотман 1983, стр. 340).

30 (Лотман 1983, стр. 341—342).

31 На этот антиофициозный аспект установки на вкусы и язык «дамского» салонного общества в свое время указывал еще Белинский. Данная проблема рассматривается в работах: (Виноградов 1950, стр. 191—192; Булаховский 1957, стр. 48—50; Левин 1964, стр. 130).

32 См., например, описание одного характерного эпизода из отношений дружеского круга старших сентименталистов на рубеже века: историю поездки В. Л. Пушкина в Париж в 1803 году и шутовой поэмы, написанной по этому случаю Дмитриевым и изданной в немногих экземплярах специально для узкого дружеского круга: (Трубицын 1914; Одинокоев 1983, стр. 11).

Этот эпизод примечателен тем, что он оставил заметный и долгий след в «семейной» творческой памяти Пушкина: перифраза стиха из поэмы Дмитриева (передающего восторги Василия Львовича по поводу «фраков и панталон») появилась в I Главе «Евгения Онегина» (1823); начальные стихи поэмы послужили эпиграфом к первой главе «Арапа Петра Великого» (1837). И наконец, в 1836 году Пушкин написал об этом эпизоде короткую заметку («Путешествие В.Л.П.»), проникнутую ностальгическим чувством по поводу «незадумчивого и невесторженного» стиля человеческих отношений и творчества, отразившегося в стихах Дмитриева.

33 См. (Лотман 1958).

34 Целый ряд исследователей отмечает тщетность попыток пушкинского круга во второй половине 1820 — начале 1830-х годов консолидироваться в идеологически монолитное и организационно сплоченное литературное направление, и связанную с этим неудачу целого ряда издательских предприятий (Ликсанов 1907; Гиллельсон 1977, стр. 9—11). С другой стороны, имеется тенденция придавать журнальной и цензурной борьбе пушкинского круга последовательно идеологическую направленность, что представляется мне некоторым преувеличением. Ср. (Вацууро, Гиллельсон 1972; Вацууро 1978).

35 Лицейские годовщины, ежегодное празднование которых 19 октября началось с 1822 года, превратились в ритуал, неукоснительно соблюдавшийся всеми лицеистами, находившимися в этот день в Петербурге. Начиная с 1838 года, этот ритуал объединил лицеистов первого (пушкинского) и всех последующих выпусков, которые до этого праздновали годовщину раздельно. В этом виде, с постепенно обновляющимся составом участников, празднование ли-

цейских годовщин просуществовало до 1890-х гг. См. (*Грот 1910*).

Пушкин посвятил датам 19 октября пять стихотворений: 1825, 1827, 1828, 1831 и 1836; см. (*Левкович 1974*). Стихи к годовщине писали и другие лицейские поэты -- Дельвиг, Илличевский.

36 Д. Бэйли очень точно замечает по этому поводу, что арзамасский круг культивировал «семейственные отношения» как раз в то время, когда для таких фигур европейского романтизма, как Вордсворт, Байрон, Шелли, был характерен культ индивидуализма и в связи с этим — отталкивание друг от друга (*Bayley 1971*, p. 33).

37 См. в подробностях (*Вацуро 1978*).

38 Вот как об этом свидетельствует А. А. Дельвиг (племянник поэта): «Пушкин выговаривал Дельвигу, что тот приблизил к себе такого неблагонадежного и малоспособного человека. Плетнев и все младшие литераторы были того же мнения. Между тем все ошибались насчет Сомова. Он был самый добродушный человек, всю душою предавшийся Дельвигу и всему его кругу и весьма для него полезный в издании альманаха «Северные цветы» и впоследствии «Литературной газеты». <...> Жена Дельвига и все его общество очень полюбили Сомова. Только Пушкин продолжал обращаться с ним с некоторою надменностью» (*Пушкин в воспоминаниях современников*, т. 2, стр. 118).

39 См. также (*Данилов 1908*). Попытка С. Н. Браиловского опровергнуть представление об отчужденном личном отношении Пушкина к Сомову (*Браиловский 1909*) не представляется убедительной, по крайней мере для рассматриваемого периода.

40 (*Гиллельсон 1974*). В книге Гиллельсона, однако, подчеркивается чисто идеологический аспект этого «братства» и несколько затушевываются другие, не менее важные аспекты «арзамасского духа».

41 *Chenier, Andre-Marie. Oeuvres completes*. Paris, 1819.

42 См., в частности, о полемике по этому вопросу Пушкина с французской критикой: (*Томашевский 1960*, стр. 156).

43 В частности, образ Ф. А. Толстого-«Американца», нарисованный в послании к нему Вяземского 1818 г. («Американец и цыган <...>»), во многом предвещал черты «байронического» героя пушкинских Южных поэм.

44 Роль фрагментарности в пушкинской поэтике и связь данной категории с романтизмом пушкинского круга (в его пересечениях с западноевропейским, в особенности с немецким, романтизмом) была блестяще показана в работах Моники Френкель. См. (*Frenkel 1984*, Ch. 2; *Frenkel Greenleaf 1992*).

45 Томашевский пронизательно замечает по этому поводу, что впечатления от «греческих» пейзажей Крыма, полученные Пушкиным в 1820 году, симультанно способствовали развитию в его творчестве как романтического ориентализма, так и классической по своему духу эллинистической струи, причем обе эти линии развития имели «антилатинскую» направленность (*Томашевский 1960*, стр. 154).

46 См. о связи специфически греческого образа классического искусства с русской историко-культурной традицией: (*Bazzarelli 1987*, p. 130).

47 В 1820 году вышла книга двух арзамасцев — Уварова и Батюшкова: «О греческой антологии». Она содержала теоретические рассуждения Уварова и переводы Батюшковым античных поэтов. Эта книга несомненно способствовала, наряду с другими факторами, распространению антологической стилистики в кругу адептов романтической школы; см. (*Сандомирская 1979*).

48 Как увидим ниже, Пушкин проявил незаурядную изобретательность в

разработке автопроекции образа А. Шенье. Что касается Э. Парни, то в этом случае аналогичный процесс, быть может, дополнительно стимулировался креольским происхождением последнего. см. (*Bayley 1971*, p. 34).

49 Цитируется по изданию: (*Кюхельбекер 1979*, стр. 456—457).

50 Такая трактовка оды имела свою традицию на русской почве, укорененную в культуре русского классицизма. Понимание русской оды как лирического жанра, восходящего к «пению» Пиндара, было высказано Державиным в трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или об оде». 1811—1815 (трактат Державина был опубликован в «Чтениях Беседы любителей русского слова»).

51 См. анализ реценции взглядов Кюхельбекера Пушкиным и другими членами его круга в работах Тынянова: (*Тынянов 1929 б*, стр. 184 и след.; *Тынянов 1969*). Позиция Вяземского в этой полемике детально рассматривается в работе: (*Гиллельсон 1969*, Гл. IV).

52 Стихотворения Н. М. Языкова цитируются по изданию: (*Языков 1964*).

53 См. о связи элегии Ленского с полемикой по поводу элегической поэзии: (*Савченко 1926*).

54 (*Тынянов 1922*; *Тынянов 1969 б*, стр. 206—218).

55 (*Флейшман 1968*, стр. 51—52).

56 Неясность и поливалентность высказываний Пушкина по вопросу о романтизме неоднократно служила поводом к спору между различными исследователями. Так, В. В. Сиповский выдвинул тезис о том, что пушкинская концепция романтизма относилась исключительно к проблеме свободы литературной формы и была лишена каких-либо идеологических параметров (*Сиповский 1916*); Сиповскому возражает Н. В. Фридман, усматривающий в позиции Пушкина прежде всего содержательную сторону, которую данный автор определяет как «вольнлюбивый романтизм страстей» (*Фридман 1980*, стр. 180—181), и т.д.

57 См. о позитивном противопоставлении Пушкиным французского классицизма века Людовика XIV современному французскому романтизму: (*Томашевский 1926*).

58 Как отмечает целый ряд авторов, полное развитие романтизма на русской почве совершилось значительно позднее — лишь к 1830-м годам (*Garrard 1973*; *Terras 1980*). В. Террас говорит в этой связи о романтических явлениях пушкинского времени как о подготовительной стадии, означавшей лишь начало «пути к романтизму» (*Op. cit.*, p. 58). Пожалуй, применительно к пушкинскому времени более правомерно говорить не о недостаточном развитии какого бы то ни было феномена, а о *смешанном* характере этого развития, отсутствии четких доминантных эволюционных линий. В этом смысле можно полностью согласиться с тем, что русский романтизм как доминанта всей культурной жизни развился по крайней мере десятилетием позднее «пушкинского» романтизма.

59 Вопрос о «стернианском» (не в смысле «Сентиментального путешествия», но в смысле «Тристрама Шенди») аспекте поэтики пушкинской эпохи был поставлен В. Б. Шкловским (*Шкловский 1923*).

60 Пожалуй, единственным мощным литературным течением в последующем развитии русской литературы, перекликавшимся с этими чертами поэзии «золотого века», явилась эстетика «прекрасной ясности», выдвинутая М. Кузминым и получившая развитие в поэтике акмеизма. Данное направление в поэзии 1910—1920-х годов сформировалось в качестве «аполлонической» реакции на пафос и затемненность символистического языка; в этом своем качестве, эстетика «кларизма» непосредственно апеллировала к ценностям пушкинской эпохи.

1 «На восьмом году возраста, умея уже читать и писать, он сочинял на французском языке маленькие комедии и эпиграммы на своих учителей. Вообще воспитание его мало заключало в себе русского. Он слышал один французский язык; <...> библиотека его отца состояла из одних французских сочинений. <...> Пушкин был одарен памятью неимоверной и на одиннадцатом году уже знал наизусть всю французскую литературу». (Л. С. Пушкин, «Биографическое известие об А. С. Пушкине до 1826 года») (*Пушкин в воспоминаниях современников*, т. 1, стр. 58).

2 Вопрос о значении в творчестве Пушкина устойчивых «кочующих формул» был поставлен в 1920-е годы различными исследователями. См., например (*Ходасевич 1924; Гиппиус 1930*).

3 (*Тынянов 1929 б*, стр. 107—111).

4 Д. Д. Благой справедливо отмечает в этой связи, что пародии Пушкина едва ли не чаще адресовались друзьям и единомышленникам, чем литературным противникам: (*Благой 1972*, стр. 275).

ЧАСТЬ I

Глава I

1 В 1814 году была также издана антология в двух томах: «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году».

2 (*Андреев 1870; Смиттеу 1970; Плюханова 1982—1985*).

3 (*Успенский 1974; Плюханова 1982*).

4 (*Гуковский 1957*, стр. 186—187).

5 См. описание античных и фольклорных мотивов, послуживших источником батальной фразеологии этого времени: (*Григорьева 1969*, стр. 74—104).

6 Отождествление ворон, галок и сорок с «погаными» широко распространено в русском фольклоре. Основанием для такого уподобления является беспорядочный крик этих птиц, который интерпретируется как «речь» на иностранном языке (*Журавлев 1979*). Широко использован данный мотив в «Слове о полку Игореве», завоевавшим огромную популярность сразу после издания его в 1800 г. (*Б. Гаспаров 1984*, стр. 70).

7 Произведения М. М. Хераскова цитируются по изданию: (*Херасков 1961*).

8 См. о влиянии высокой риторики Отечественной войны на поэтику младо-архаистов и на творчество молодого Пушкина: (*Базанов 1953; Базанов 1961; Городецкий 1970*, стр. 18—20; *Михайлова 1978*).

9 (*Богданович 1859*, т. 1, стр. 92, 134). Впоследствии эту деталь, характерную для настроения того времени, использовал Л. Н. Толстой в «Войне и мире».

10 Произведения Г. Р. Державина цитируются по изданию: (*Державин 1864*).

11 «Сын Отечества», 1813, кн. XV, стр. 153—155.

12 См. подробный обзор газетных и журнальных материалов 1811 года, комментировавших явление кометы и необычайное качество вина этого сезона в качестве апокалипсических «знамений»: (*Кузнецов 1930*).

13 «Денница: Свет, видимый пред восхождением солнечным; утренняя заря.

(Словарь Академии Российской, т. II. СПб., 1809, стлб. 51).

14 Стихотворения Н. М. Карамзина цитируются по изданию: (*Карамзин 1966*).

15 Эпизод с Мясоедовым нашел отражение в рукописном журнале «Лицейский мудрец» (То. 4, 1815, статья «Исповедь Мясоежорова»). См. разбор различных версий этого анекдота: (*Гаевский 1863; Грот 1911*, стр. 301; *Гастфрейнд 1912*, стр. 414—415; *Бартенева 1912*, стр. 15).

16 Стихотворения К. Ф. Рылеева цитируются по изданию: (*Рылеев 1934*).

17 Цитируется по изданию: (*Поэты 1820—1830-х годов*, т. I, стр. 131).

18 Элегия Ленского вся скомпонована из цитат-клише романтической поэзии элегически-медитативного направления; по этому вопросу имеется довольно обширная литература, в которой вскрываются ее различные конкретные источники: (*Савченко 1926; Гиппиус 1930, Лотман 1983*, стр. 296—300). Стихотворение Олина может служить еще одним добавлением к списку, подтверждающим клишеобразный характер этой строфы «Онегина».

19 Вот в каких выражениях описывал эту мифологизированную ситуацию много лет спустя А. С. Норов: «Наполеон хотел бы всю местность ненавистной ему Москвы, сделавшуюся гробницею его славы, вспахать и посыпать солью, как сделал Адриан с Иерусалимом, и изгладить ее имя с лица земли, но Иерусалим остался святынею мира, а обновленная новым блеском Москва осталась святынею России» (1868; цитируется по изд.: (*Калаш 1912*, стр. 209))

20 Примечательно сходство выражений, в которых описывает аналогичную сцену одна из современниц в своих воспоминаниях, написанных много лет спустя; это единство образов говорит о большой устойчивости образной системы, выработанной в эпоху Отечественной войны: «One had thrown away his helmet and was muffled up in a woman's velvet hood and black satin mantle, under which you could see his spurs. Another had enveloped himself in the ornaments and vestments of the church, stoles, casubles, and altar-cloths all piled one upon another to keep out the cold» (*Choiseul-Gouffier 1828*, p. 120).

21 «Сын Отечества», кн. XVII, 1813, стр. 229—234.

22 Сохранилось, в частности, письмо Батюшкова к Гнедичу из Парижа, описывающее эту сцену. См. о резонансе, который получило данное событие: (*Lednicki 1956; Алексеев 1967*, стр. 165—173).

23 Стихотворение «Памятник» было помещено в IX (дополнительном) томе посмертного собрания сочинений Пушкина (1841). См. историю этой цензурной правки: (*Алексеев 1967*, стр. 8).

24 Произведения В. Ф. Раевского цитируются по изданию: (*Раевский 1967*).

25 (*Богданович 1869*, т. III. Приложение: «Расстопчинские афишки», стр. 70).

26 См. (*Рейсер 1961*).

27 «Сын Отечества», 1812, кн. VIII, стр. 84.

28 (*Поэты 1790—1810-х годов*, стр. 673).

29 См. сведения о его употреблении в поэтическом языке начала 1820-х годов: (*Виноградов 1935*, стр. 392).

30 Цитируется по изданию: (*Мартенс 1878*, стр. 5—6).

31 См. «Описание праздника, данного в Москве 19 мая 1814 г. обществом благородных людей. Сочинено А. В-м» (издано отдельной брошюрой: М., 1814). В мемуарах (*Choiseul-Gouffier 1828*, p. 178) упоминается также бюст Александру в Париже, со следующей латинской надписью: «Alexandro Russiarum omnium imperatori memores Galliarum populi».

32 См. дальнейшие сведения о хождении сравнения Александра с Титом в поэтической риторике 1810-х гг.: (*Цявловский 1962 а*).

33 *Поэты 1790—1810-х годов*, стр. 272.

34 «Сын Отечества», 1812, кн. X, стр. 183—184.

35 Вопрос о соотношении литературных моделей первой половины XIX века с реальностью занимает одно из центральных мест в исследованиях Л. Я. Гинзбург. См. в особенности (*Гинзбург 1977*, стр. 3—34; *Гинзбург 1979*; *Гинзбург 1982*).

36 Цитируется по изданию: (*Эпиграмма и сатира*, т. 1).

37 См. также о влиянии на батальный язык Пушкина поэзии Батюшкова: (*Элиаш 1914*).

38 Хотя Александр отказался официально принять титул «Благословенный», поднесенный ему Сенатом в 1815 г., это имя обрело широкую популярность в применении к русскому императору.

39 В Академическом словаре первой половины XIX века слову «язва» давались следующие толкования, контрастные по сфере своего применения: «Рана»: *Иже иматъ язву оружную* (Апок. XIII.44); *О язвы тяжкие! благословляю вас* (Озеров). «Прилипчивая болезнь, зараза, чума»: *Умер от язвы. Безиравственный человек есть язва общества*. (*Словарь Церковно-Славянского и Русского языка, составленный Вторым Отделением Императорской Академии Наук*, тт. I-IV, СПб., 1842—43; т. IV, стлб. 1010—1011).

40 См. наблюдения над этой особенностью поэтики Пушкина: (*Иванова 1969*).

41 См. материал о знакомстве Пушкина-лицеиста с Софией Велио: (*Цявловский 1951*, стр. 92, 96, 110; *Черейский 1975*, стр. 60).

Глава II.

1 См. анализ посланий этого времени с точки зрения кристаллизации в них арзамасской фразеологии: (*Краснокутский 1977*).

2 См. анализ данного источника арзамасских ритуалов: (*Лотман 1979*).

3 Цитируется по книге: (*Гиллельсон 1969*).

4 См. о той роли, которую такая круговая передача писем играла в дружеском кругу представителей карамзинской школы: (*Todd 1976*, pp.71—73).

5 Цитируется по работе: (*Гозеннуд 1961*, стр. 774).

6 См., в частности, о влиянии, которое имело на Александра мистическое учение В.-Ю. Крюднер и И.-Ф. Штиллинга: (*Пытин 1869*).

7 См. о связях ряда деятелей Библейского общества с «духовным союзом» Е. Татариновой — мистической сектой, пользовавшейся большим влиянием в Петербурге в конце 1810-х и 1820-х гг.: (*Липранди 1868*).

8 (*Греч 1868*, стр. 580).

9 (*Шеголев 1904*).

10 (*Поэты 1820—1830-х годов*, т. 1, стр. 163). См. об истории создания сатиры «Два века» и взаимоотношениях Родзянки с членами арзамасского круга: (*Вацуро 1971*).

11 (*Гиллельсон 1969*, стр. 34—36).

12 (*Семенко 1977*, стр. 578).

13 (*Поэты 1790—1810-х годов*, стр. 666).

14 Цитируется по изданию: (*Эпиграмма и сатира*, т. 1).

15 Цитируем вариант, помещенный в издании: (*Эпиграмма и сатира*, т. 1).

16 Послание «К В. А. Жуковскому»: (*Поэты 1790—1810-х годов*, стр. 665).

17 (*Паперно 1978*).

18 См. описание этого эпизода: (*Модзалевский 1903*, стр. 55).

19 Оба письма цитируются по работе: (*Тынянов 1929 б*, стр. 184—185).

20 См., например: (*Благой 1933; Мейлах 1958*, стр. 268; *Гиллельсон 1969; Гиллельсон 1974*).

21 Вполне трезвую оценку данная ситуация получила у Анненкова (*Анненков 1912*).

22 См. описание этого эпизода — с полным одобрением позиции Вяземского — в работе (*Гиллельсон 1969*, Гл. II).

23 Об этом приведении образов в единую систему как об отличительной черте поэтического языка, из которого выросла поэзия Пушкина, тонко пишет А. Д. Григорьева (*Григорьева 1969*, стр. 5—21).

24 Цитируется по изданию: (*Литературные салоны и кружки*, стр. 103—105).

25 *Выбранные места из переписки с друзьями* (глава IV: «О том, что такое слово»).

26 См. описание историко-литературного фона, отразившегося в этом послании, в работах: (*Томашевский 1926; Томашевский 1960*, стр. 106—107; *Цявловский 1962 б*). См. также подробно о связях арзамасских стихов Пушкина с теми и языком поэзии Жуковского: (*Семенко 1964; Иезуитова 1982*).

27 Цитируется по изданию: (*Эпиграмма и сатира*, т. 1, стр. 35).

28 Исследователи указывают, в качестве источника «троичных» эпиграмм Пушкина, эпиграмму времен Французской революции на трех членов Конвента (*Коровин 1929; Томашевский 1929*). Недавно А. Гляссе показала, что эта французская эпиграмма ходила в списках среди лицеистов в 1815 году (*Гляссе 1972*). Однако наличие указанного выше прототипа пушкинской эпиграммы, вышедшего из среды старших карамзинистов еще в 1800-е годы, делает эту связь с французским источником более опосредованной: если французская эпиграмма и послужила источником для Пушкина, то лишь в более общем контексте эпиграмматического творчества карамзинской школы. Само соединение сакрального символизма и реминисценций Французской революции было, как мы видели, характерно для арзамасской поэтики.

29 (*Поэты 1790—1810-х годов*, стр. 669).

30 *Вестник Европы*, 1810, ч. 19, стр. 222. См. анализ этого эпизода языковой полемики: (*Альтшуллер 1984*, стр. 114).

31 См. материалы о контактах Пушкина с членами арзамасского круга в 1815—1818 гг.: (*Лотман 1960; Измайлов 1963*).

32 (*Цявловский 1951*, стр. 94; *Черейский 1975*, стр. 84, 173, 329 и др.).

33 (*Цявловский 1951*, стр. 97).

34 (*Рукою Пушкина*, стр. 645—646).

35 См. о взаимоотношениях Пушкина и Е. А. Карамзиной: (*Тынянов 1969 а*). Хотя гипотеза Тынянова о Екатерине Андреевне как «утаенной любви» Пушкина не выглядит убедительной, юношеская влюбленность Пушкина в жену Карамзина, так же как и то глубокое уважение, которое он испытывал к ней в зрелые годы, засвидетельствованы многими современниками.

36 Сам замысел поэмы «Руслан и Людмила» был, по-видимому, связан с неосуществленным Жуковским замыслом «романтической поэмы» из древнерусской жизни, относившимся к 1814 году: (*Назарова 1956*).

37 Принцип совмещения интимных биографических деталей с их символической проекцией был в наибольшей степени характерен, из всех членов карамзинского круга, именно для Жуковского, раньше других воспринявшего эту типичную черту романтической поэтики; прямое влияние Жуковского на

Пушкина в этом плане несомненно (*Гуковский 1965*, стр. 143; *Семенко 1975*, стр. 121—124; *Сидяков 1984*; *Сидяков 1986*).

ЧАСТЬ II

Глава I

1 Упомянем классический анализ данного мотива в творчестве Пушкина: (*Jakobson 1935*). См. также ряд последующих работ, в которых разрабатывается исследование данной группы мотивов: (*Якобсон 1976*; *Гаспаров, Паперно 1979*; *Senderovich 1980*).

2 В работе (*Ильичев 1987*) показано преодоление традиции сентименталистской медитации, осуществленное Пушкиным в этом стихотворении.

3 Цитируется по изданию: (*Переписка Пушкина*, т. 1, стр. 57).

4 Цитируется по работе: (*Я. Грот 1899*, стр. 184).

5 (*Гиллельсон 1974*, стр. 77).

6 В 1834 году Пушкин записал в дневнике анекдот о плешивости как о «родовой» черте сыновей Павла I. См. о связи этой записи с мотивами ранних эпиграмм: (*Одинокое 1983*, стр. 11).

7 О В. Ф. Раевском и его взаимоотношениях с Пушкиным имеется обширная литература: (*Шеголев 1905*; *Базанов 1949*; *Архипова, Базанов 1967*; *Цявловский 1962*).

8 В работе (*Ениколопов 1979*) приводится ряд аргументов в пользу того, что автором этой эпиграммы был Пушкин.

9 Мотив двойственности скульптурного/живописного портрета имел и еще более поздние отголоски в творчестве Пушкина. В частности, этот мотив проявился в обрисовке внешности Барклая в стихотворении 1835 г. «Полководец» (*Кока 1969*, стр. 31; *Петрунина 1974*, стр. 280—282; *Краснов 1976*, стр. 9).

10 Многие исследователи, писавшие о «Гавриилиаде», отмечали возможные связи ее сюжетных мотивов с апокрифическими источниками (*Лурье 1926*; *Алексеев 1972*; *Мурьянов 1973*). Не останавливаясь на вопросе о специфических источниках «Гавриилиады», заметим, что поливалентный и циклический характер ее сюжетных перипетий в принципе хорошо соответствует структуре фольклорно-эсхатологического сознания; с этой точки зрения, гипотеза о присутствии в этом замысле Пушкина апокрифических источников представляется вероятной.

Глава II

1 (*Лотман 1979*).

2 Детальному анализу культурных материалов, связанных с первыми шагами приобщения русского общества к миру Данте (конец XVIII — начало XIX вв.), посвящена работа (*Алексеев 1970*). См. также: (*Голенищев-Кутузов 1971*, стр. 456—458; *Данченко 1973*).

3 Влияние Байрона на Пушкина и взаимодействие этого процесса с другими источниками превосходно освещено в ряде работ (*Сиповский 1899*; *Жирмунский 1924*, см. в особ. гл. 1: «Байронизм Пушкина как историко-литературная проблема»; *Викери 1963*; *Karlinsky 1963*). Авторы этих работ не ограничиваются описанием частных случаев заимствования Пушкиным тех или иных сюжетов и

мотивов, но стремятся показать роль Байрона и «байронизма» в формировании пушкинского поэтического мира. Задачей настоящей книги является выведение данной проблемы в еще более широкий контекст, в котором обнаруживается сплавление байроновских мотивов с такими многообразными источниками, как Данте, символика Завета, поэтика оды, античные образы.

4 А. М. Карагыгина. Мое знакомство с Пушкиным (*Пушкин в воспоминаниях современников*, т. 1, стр. 200).

5 (*Цявловский 1951*, стр. 208).

6 (*Цявловский 1951*, стр. 210).

7 Л. Гроссман считает, что этот поступок Пушкина послужил непосредственной причиной последовавшего обыска у него на квартире и начала его «дела», окончившегося высылкой из Петербурга (*Гроссман 1928*). Можно, во всяком случае, с уверенностью утверждать, что этот инцидент не прошел незамеченным и отложился в культурной памяти в качестве яркой манифестации демонически-разрушительного типа поведения. Именно в таком ореоле выступает эта деталь в сатирическом портрете Пушкина, нарисованного в сатире Родзянки «*Два века*»; «*Гимн Занду на устах, // В руке портрет Лувеля*».

8 Систематическое изучение пушкинских реминисценций из Данте, начатое в свое время работой (*Розанов 1928*), стало в последнее время предметом целого ряда исследований. Назовем в этой связи обобщающие работы Благого (*Благой 1967*; *Благой 1973*), а также труды, посвященные отдельным аспектам этой проблемы (*Picchio 1976*; *Лотман 1980*; *Бэлза 1982*; *Б. Гаспаров 1983*). Целью настоящей книги, однако, является не столько описание дантовских реминисценций и мотивов самих по себе, сколько показ той роли, которую эти мотивы, в соположении и слиянии с многими другими источниками, играли в развитии поэтического языка Пушкина, в развертывании и оформлении его поэтической мифологии.

9 (*Рукою Пушкина*, стр. 483).

10 И. С. Брагинский усматривает в этом стихотворении только поверхностный «восточный колорит», отражающий самые первые, еще не конкретизированные впечатления поэта от встречи с «Азией» (*Брагинский 1974*, стр. 315). Эта оценка справедлива, если рассматривать пушкинский поэтический пейзаж как таковой; однако мимолетная зарисовка экзотического ландшафта, в которой легко узнаются конвенции романтического травелога, сплавляется у Пушкина с отсылкой к Данте, и через посредство последней — с его индивидуальной мифологией поэтического призвания. Этот синтез придает конвенциональному «восточному колориту» совершенно иную смысловую проекцию. Именно такое преобразование условного и общепринятого литературного материала типично для пушкинской работы со словом.

11 (*Поэты 1820—1830-х годов*, т. 1, стр. 101).

12 *Ibid.*, стр. 111.

13 данное стихотворение цитируется по изданию: (*Пушкин 1949*, т. II, стр. 106). В этом издании оно дано в более полном виде, чем в Большом академическом собрании, в котором приведенные строки отсутствуют.

14 (*Лотман 1980*, стр. 88—89).

15 Данный эпизод в жизни Пушкина подробно анализируется в работе: (*Цявловская 1974*). Следует, однако, заметить, что в этой работе слишком прямолинейно отождествляются реальные события и их творческое отображение — без учета той мифологизирующей работы, которая подвергала жизненный материал преобразованиям, прежде всего, в произведениях самого Пушкина, а

вслед на ним, в поэтических откликах, переносе и мемуарных свидетельствах его окружения.

16 Неоднозначность религиозной темы у Пушкина, разительный контраст между проникновенной религиозностью и фривольной веселостью, переходящей в гротеск и вызывающее кощунство, нередко по отношению к одним и тем же образам (ср. трактовку образа «рыцаря бедного» и его служения Малонне в одноименном стихотворении и в «Сценах из рыцарских времен»), издавна служили предметом дискуссий, нередко окрашенных эмоционально. Одни авторы выносили суровый приговор этой стороне пушкинской творческой личности (см. в особенности (*Соловьев 1898*)), другие, напротив, видели в «языческой» аконфессиональности высшее проявление «органического» гения (*Гершензон 1919*), обладающего исключительной способностью сочетать в равновесии два противоположных начала — духовное, устремленное «к Богу», и языческое, устремленное «к земле» (*Мережковский 1906*, стр. 47).

Чем большие масштабы принимал культ Пушкина как символа национального духа, тем более настойчивым оказывалось стремление пишущих так или иначе истолковать этот феномен и, по возможности, найти ему объяснение в рамках духовной (если не чисто христианской) традиции. На этом пути возникает идея о высшей, идеальной религиозности Пушкинского гения, проявляющейся в его «служении добру» и преодолевающей «чувственную» внешнюю оболочку (*Гиппиус 1915; Антоний 1929; Зайцев 1937*). Другим распространенным приемом, помогавшим разрешить эту дилемму, было представление о фривольно-кощунственной струе пушкинской поэзии как о чистой литературной игре, стилистическом эксперименте, лишенном какого бы то ни было предметного содержания (*Штейн 1931; Ходасевич 1937 а; Иоанн 1938*). Нет необходимости упоминать ряд работ советского времени, представляющих позицию Пушкина как сознательно и последовательно антихристианскую и атеистическую.

Задачей настоящего исследования является показ последовательного разрывания пушкинского поэтического языка в качестве единого и синтезирующего процесса, в котором то, что выглядит несовместимым и взаимно исключаящим с общепринятой точки зрения, включалось поэтом в единую систему, сплавлялось в слитный смысловой комплекс, неразделимый в своей полярности. С этой точки зрения, кощунства Пушкина оказываются не поверхностными и случайным явлением, но необходимым звеном в реализации и разрывании мессианистической темы, тем материалом, из которого строится пушкинский поэтический миф о паломничестве поэта-мессии в отверженный мир. На этом пути традиции фривольной поэзии оказываются поэту так же необходимы, в качестве строительного материала, как и высокая одическая риторика, античная и неоклассическая мифология, реминисценции из Данте и Овидия, «байронизм», фольклорная сказочная струя, и многое другое.

17 Об «ориентальном» облике пушкинского Кишинева хорошо сказал Л. Гроссман: «В пушкинском Кишиневе с его ориентализмом было нечто от Константинополя или даже от Багдада, и неудивительно, что в этой атмосфере сама жизнь поэта принимает такой странный полуфантастический характер авантюрного романа <...> Все эти экзотические костюмы, нравы и эпизоды производят впечатление какой-то волшебной сказки, богатой приключениями и вымыслами». (*Гроссман 1928 а*, стр. 39; см. также *Гуковский 1965*, стр. 258).

18 См. подробный реальный комментарий к кишиневским поэтическим рисовкам Пушкина: (*Двойченко-Маркова 1975*).

19 См. подробные сведения об истории кишиневской масонской ложи «Ови-

дий»: (*Трубейской 1983*, стр. 125—134).

20 Цитируется по изданию (*Пушкин 1937—1949*, т. XIII, стр. 68).

21 См. интерпретацию этого подтекста эпиграммы Пушкина: (*Ильинский 1930*).

22 На использование Библейской риторики в послании к Вигелю обратил внимание В. Ф. Ходасевич. Однако, поскольку в этом приеме исследователь видел только «шутку», ему показался несколько странным обнаруженный им параллелизм между некоторыми местами послания и написанными двумя годами позднее «Подражаниями Корану»: «Пушкин не побрезговал пародировать шутку, превратив ее в трагедию, и обратно — не погнушался для изображения мировой катастрофы сделать заимствование из порнографической шутки. <...> Кажется, будто в стихах великое и смешное были для него равны» (*Ходасевич 1924*, стр. 10). В действительности великое и смешное для Пушкина не «равны», а неразделимы: шутка, пародия, гротеск всегда потенциально присутствуют в самых серьезных поэтических откровениях, точно так же как серьезный план всегда потенциально присутствует во всякой фривольной шутке.

23 Произведения Д. В. Давыдова цитируются по изданию (*Давыдов 1984*).

24 Цитируется по изданию: (*Переписка Пушкина*, т. I, стр. 159).

25 Анализ неоднородного и противоречивого характера стилистической фактуры как принципа повествования в «Евгении Онегине» дан в работе: (*Лотман 1975*). См. также анализ «калейдоскопического стиля» как черты его поэтики в работе: (*Н. Степанов 1966*).

26 На ступени «Гавриилады» как смелого стилистического эксперимента, подготовившего собою поэтику «Евгения Онегина», впервые обратил внимание Брюсов (*Брюсов 1929 а*). Впоследствии та роль, которую играла «легкая поэзия» раннего Пушкина в развитии его зрелого стиля, неоднократно отмечалась исследователями (*Ходасевич 1937; Благой 1950*, стр. 495; *Баевский 1982*).

Глава III.

1 Я. Л. Левкович справедливо отмечает, что черновики пушкинских писем значительно отличаются от окончательных вариантов степенью отделанности, так что их нельзя полностью отождествлять с «письмом Пушкина» (*Левкович 1979*, стр. 123). В рассматриваемом нами случае, этот феномен, быть может, проявляет себя в том изобилии общеупотребительных образных ходов и речений, которыми насыщен черновик письма к Давыдову. Как бы то ни было, но клишеобразный характер этого отрывка не подлежит сомнению. Это обстоятельство побудило Левкович прибегнуть к искусственному объяснению, атрибутирующему высказывание Пушкина о Греции как «цитату» из некоего неизвестного нам источника (*Левкович 1987*). Данный текст не нуждается в таком «оправдании», поскольку он отражает типичное для молодого Пушкина развитие творческой мысли: от первичной аккумуляции общеупотребительных источников — к индивидуальному их освоению и переработке. Еще одним творческим свидетельством энтузиазма, с которым Пушкин относился к греческому восстанию на ранних его этапах, является замысел поэмы о гетеристах, оставшийся нереализованным. см. об этом замысле Пушкина и о тех обстоятельствах, которые сопровождали его возникновение: (*Измайлов 1937; Томашевский 1953*, стр. 193—212).

3 (*Пушкин в воспоминаниях современников*, т. I, стр. 300—301).

4 В. А. Грехнев указывает на эту смену тональности, «переход из одной

стихии в другую» как на постоянную черту поэтического послания пушкинской эпохи (*Грехнев 1978*, стр. 37).

Глава IV.

1 См. свидетельство об этом И. П. Липранди (*Пушкин в воспоминаниях современников*, т. 1, стр. 303).

2 (*Малеин 1916*, стр. 46). См. также подробные сведения об «овидиевских местах» в их отношении к жизни и творчеству Пушкина этих лет: (*Бориневич-Бабайцева 1958*; *Формозов 1979*).

3 Quocumque adspicias, campi cultore carentes.

Vastaque, quae nemo vindicet arva iacent.

(*Epistolae ex Ponto*, I,3:55—567).

(*Малеин 1916*, стр. 48).

См. также детальный анализ реминисценций из Овидия в произведениях Пушкина этого периода: (*Вулих 1974*).

4 Исчерпывающая подборка высказываний Пушкина о поэтах Золотого века — Овидии, Virгилии и Горации — представлена в работе (*Ванслов 1963*).

5 (*Inferno* I:79—81). Образ Овидия в «Цыганах» строится на пересечении многих различных источников. Помимо реминисценции из Данте, он вообрал в себя, по-видимому, и бессарабский фольклор, отразивший в легендарной форме образ античного поэта-певца (*Двойченко-Маркова 1966*), и образ Сына Человеческого из Откровения: «Глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег <...> и голос Его — как шум вод многих» (*Откровение* I:14—15) (см. подробнее *Gasparov 1985*, pp. 125—126).

6 Б. П. Городецкий отметил двойной смысл противопоставления двух поэтов применительно к стихотворению «К Овидию»: контраст античного и «северного» поэта относится не только к их характерам, но реализует собой антитезу двух типов творческого мышления (*Городецкий 1970*, стр. 65).

7 Присутствие иронии как одного из модусов в поэтических высказываниях Пушкина о Гомере отмечается в работе (*Тахо-Годи 1971*, стр. 181—182).

8 См. анализ соотношения этого стихотворения Пушкина с оригиналом: (*Сандомирская 1974 б*).

9 См. подробный анализ многочисленных реминисценций из А. Шенье в творчестве Пушкина: (*Реузов 1971*). Данная работа, впрочем, не свободна от некоторых преувеличений: нередко примерами «реминисценций» в ней оказываются образы и выражения, представляющие собой *loci communi* элегической и анакреонтической лирики.

10 Весьма вольное обращение Пушкина с оригиналом этого сонета отмечается в целом ряде работ: (*Яковлев 1926*; *Розанов 1930*).

11 См. комментарий В. Э. Вацуру в кн.: (*Переписка Пушкина*, т. 1, стр. 440).

12 Связь картины «встречи» с Державиным в элизуме Царского Села с античной эпохой дополнительно подкрепляется тем, что начальные строки этого эпизода представляют собой реминисценцию из элегии Овидия (*Ахматова 1977*, стр. 174—176).

13 (*Тынянов 1922*).

1 О переломном значении одесского года в личностном и творческом развитии Пушкина пишут многие исследователи; см., в частности, (*Томашевский 1956*, стр. 548 и след.; *Лотман 1981*, стр. 93—98). С. М. Бонди проводит прямую параллель между кризисом политических идеалов Пушкина в 1823—1824 годах и кризисом романтической эстетики в его творчестве (*Bondu 1978*); см. также аналогичную аргументацию в работе (*Медведева 1941*).

2 Произведения Тютчева цитируются по изданию: (*Тютчев 1965*).

3 См. историю работы Пушкина над циклом, и в частности, использование им источников: (*Фомичев 1981*). См. также анализ автобиографических мотивов в составе цикла «Подражания Корану»: (*Томашевский 1961*, стр. 42—45).

4 См. в подробностях историю «тетради Всеволожского»: (*Томашевский 1934*; *Томашевский, Цявловский 1936*).

5 (*Лотман 1975 в*).

6 См. детальную документацию всех обстоятельств этого «дела»: (*Щеголев 1909*).

7 См. подробный рассказ об обстоятельствах казни декабристов и ходивших об этом слухах в связи с данной записью Пушкина: (*Невелев 1985*).

8 Многие исследователи испытывали потребность объяснить, почему Пушкин избрал для передачи трагической судьбы повешенных (и своей собственной потенциальной участи) образ «шута». Н. О. Лернер видел в этом горькую автоиронию, вызванную тем, что Пушкин оказался в действительности неспособен разделить участь повешенных и «осудил себя за шутовство» (*Лернер 1929*, стр. 208). В последующих работах такая чрезмерно прямолинейная трактовка сменялась поисками литературных прототипов, которые объяснили бы использование Пушкиным данного образа. М. А. Цявловский обнаружил в этом образе реминисценцию из «Елисея» В. Майкова (*Рукою Пушкина*, стр. 159—160; см. также *Крестова 1963*). В работе (*Л. Лотман 1981 а*) указывается еще один литературный источник: роман В. Скотта «Айвенго». Автореминисценция (слова об Андре Шенье) добавляет еще один «литературный слой» к семантике данного образа.

9 (*Мурьянов 1974*, стр. 59—60). См. также сопоставление этих стихотворений Пушкина с переложениями «Песни песней», сделанными Вольтером: (*Backes 1987*).

10 В комментариях к этому стихотворению в большинстве изданий подчеркивается «политическая» направленность его замысла (несмотря на то, что применительно к каноническому тексту «Пророка» такая направленность нигде не засвидетельствована): соответственно, роль библейского подтекста всячески умаляется. См.: Н. О. Лернер, комментарий в Собрании сочинений под ред. С.А. Венгерова, т. VI, стр. VII; (*Томашевский 1961*, стр. 501); Т. Г. Цявловская, примечания в изд. (*Пушкин 1959—1962*, т. II, стр. 688). Это распространенное мнение опровергается детальным сопоставлением с текстом Библии в работе (*Коплан 1922*). В работе (*Городецкий 1970*, стр. 106—107) отмечается также, что образы стихотворения «Пророк» перекликаются с библейской символикой в лирике декабристов, в частности, в стихотворении Кюхельбекера «Пророчество» (1822).

11 См. о связи цикла «Подражания Корану» с образом поэта-пророка: (*Фридман 1947*, стр. 90). Параллелизм образов этих двух произведений побудил Н. И.

Черняева даже утверждать — вопреки очевидности, — что непосредственным источником «Пророка» явился Коран, а не Библия (*Черняев 1898*).

12 Данную расшифровку сокращений дошедшего до нас текста предложил М. А. Цявловский (*Цявловский 1925*, стр. 91—94).

13 По поводу этой версии окончания «Пророка» имеется обширная исследовательская литература. Большинство авторов, начиная с исследования (*Лернер 1910*), приходит к выводу, что данный текст действительно принадлежал Пушкину. Расхождения касаются лишь его места в пушкинском творчестве: в то время как некоторые признают его лишь черновым фрагментом какого-то нереализованного замысла (*Цявловская 1975*, стр. 201—202), другие исследователи рассматривают данное четверостишие в качестве первоначальной концовки «Пророка». Д. Д. Благой даже полагает, что каноническое окончание этого стихотворения было написано Пушкиным лишь при подготовке его к печати, то есть полутора годами позднее (*Благой 1950*, стр. 535—541). Это последнее предположение не подтверждается, как будто бы, наличием указанной выше реминисценции из письма Вяземского 1825 года.

14 См. указание на параллелизм образов стихотворений «Поэт» и «Пророк»: (*Сумцов 1912*).

15 Символическое значение встречи с Гомером как встречи с «классическим» искусством (во всех его исторических измерениях) подчеркнут в дистихе Пушкина тем, что он представляет собой перифразу слов Филоктета в трагедии Лагарпа о «сладких звуках эллинской речи». см. (*Альтман 1971*, стр. 37).

16 Как известно, Гоголь в статье «О лиризме наших поэтов» (1846) интерпретировал это стихотворение как обращенное к императору Николаю и отсылающее к реальному эпизоду. Эта версия многократно опровергалась как современниками, так и последующими исследователями, почти единодушно видевшими в адресате стихотворения Гнедича (см. *Бельчиков 1924*). Особняком стоит работа (*Каллаш 1909*), автор которой отказывается видеть в прототипе адресата послания Гнедича и утверждает, что оно было обращено к другому, неизвестному нам адресату.

17 См. (*Комарович 1934*, стр. 895—896). В последнее время был сделан целый ряд попыток оспорить датировку помет Пушкина на полях батюшковских «Опытов», отнеся их к значительно более раннему времени — около 1825 года (*Сандомирская 1974 а; Горохова 1979*). Попытки эти не представляются убедительными; они целиком основываются на содержании пушкинских помет, якобы связанном с обстоятельствами до Декабрьского восстания. Так, Р. М. Горохова замечает, что иронические высказывания Пушкина о Василии Львовиче «психологически» не могли быть сделаны вскоре после смерти последнего (летом 1830 г.), и следовательно, должны быть отнесены к более раннему периоду.

18 Литературная предыстория этого стихотворения Пушкина была подробно проанализирована в работе (*Томашевский 1930*).

19 Любопытно, что некоторые из перечисленных здесь мотивов этого стихотворения, принципиально важных для мифопоэтической структуры пушкинского творчества, отсутствуют как в итальянском, так и во французском тексте-прототипе. Таково, в частности, выражение «Дхнул жизнь в него»; ср. (*Макогоненко 1982*, стр. 455).

20 Принимаем поправку к тексту, предложенную Я. Л. Левкович на основании текстологических наблюдений над рукописью: (*Левкович 1986*, стр. 162).

21 См. историю этого текста: (*П. Морозов 1910 а*).

I У «романтического» портрета Константина, нарисованного в письме Пушкина, могла также быть любопытная личная предыстория. Ф. И. Глинка, который весной 1820 года принимал деятельное участие в хлопотах о смягчении грозившей Пушкину ссылки, в своих воспоминаниях подробно касается этого эпизода. По словам Глинки, он советовал Пушкину, которого вызвал к себе для объяснений петербургский генерал-губернатор Милорадович, быть откровенным и положиться на «рыцарские» черты характера генерала — героя кампании 1812 года: «Он не поэт; но в душе и в рыцарских его выходках у него много романтизма и поэзии <...> Идите и положитесь безусловно на благородство его души: он не употребит во зло вашей доверенности» (Пушкин именно так и поступил, и благоприятное впечатление, которое он произвел на Милорадовича, сыграло свою роль в смягчении условий его высылки из Петербурга; см. (Оксман 1936)).

Теперь, пять лет спустя, Пушкин употребляет однажды слышанное от Глинки выражение в применении к другому лицу, от которого в этот критический момент может зависеть смягчение его участи.

2 В.Э. Вацуро в своем комментарии приводит подробную библиографическую историю свидетельств, относившихся к этому эпизоду в жизни Пушкина (*Пушкин в воспоминаниях*, т. 1, стр. 537). Большинство свидетелей, слышавших об этом эпизоде со слов самого Пушкина (А. Мицкевич, Погодин, Вяземский, Даль, С. А. Соболевский), сходятся в указании на то, что письмо прибыло в начале декабря и, таким образом, заключало в себе приглашение поэта на «рандеву», предшествующее восстанию (см. в особенности (*Погодин 1875*, разд. II, стр. 24); достоверность свидетельства Погодина подтвердил Вяземский в письме к Я. К. Гроту: (*Грот 1911*, стр. 107)). М. А. Цявловский предполагает возможную дату получения Пушкиным письма между 5 и 13 декабря (*Цявловский 1951*, стр. 655).

С другой стороны, М. И. Осипова относит эпизод с письмом и предполагавшейся поездкой Пушкина ко времени после того, как он узнал о совершившемся восстании. Хотя М. Осипова была единственной «непосредственной свидетельницей» этого события (как отмечает Вацуро), в 1825 году ей было 5 лет, а свои воспоминания она сообщила в 1866 году. Это заставляет считать ее свидетельство менее достоверным. Вообще, трудно предположить, что Пушкин решился бы нарушить запрет выезжать из Михайловского, уже зная о поражении восстания и неизбежно связанных с этим строгих полицейских и военных мерах.

3 Приведем безыскусный рассказ М. Осиповой об этой поездке: «На другой день — слышим, Пушкин быстро собрался в дорогу и поехал; но, доехав до погоста Врева, вернулся назад. Гораздо позднее мы узнали, что он отправился было в Петербург, но на пути заяц три раза перебежал ему дорогу, а при самом выезде из Михайловского Пушкину попалось навстречу духовное лицо. И кучер, и сам барин сочли это дурным предзнаменованием, Пушкин отложил поездку в Петербург, а между тем подоспело известие о начавшихся в столице арестах, что окончательно отбило в нем желание ехать туда» (*Пушкин в воспоминаниях*, т. 1, стр. 425).

4 С. Гессен высказывает убеждение в апокрифическом характере истории о поездке Пушкина в Петербург накануне восстания. Одним из его аргументов является факт написания «Графа Нулина», факт, свидетельствующий, по мне-

нию Гессена, о шутовском умонастроении поэта, несовместимом с таким серьезным и опасным предприятием: «Психологически совершенно невероятно, чтобы это не нашедшее выхода душевное напряжение разрядилось «Графом Нулиным»» (*Гессен 1936*, стр. 381). Такая версия не учитывает парадоксальной органичности пушкинского творческого мышления, его не только способности, но и склонности к противоречивым смысловым поворотам.

5 М. О. Гершензон, по-видимому, первым указал на то, что поэма Пушкина имеет серьезное содержание, «одетое» в шутку. Сопоставляя указание Пушкина о «странном сближеньи» с обстоятельствами его несостоявшейся поездки в Петербург, Гершензон приходит к выводу о том, что поэт рассуждает о случайности, аналогичной той, которая помешала ему принять участие в восстании (*Гершензон 1926 а*). Такая интерпретация, однако, правдоподобна лишь в том случае, если принять историю с «зайцем» в качестве действительной причины — роковой случайности, — помешавшей Пушкину присоединиться к восстанию.

Б. М. Эйхенбаум, сопоставляя сюжет «Нулина» с «Заметкой», относящей этот сюжет к произведению Шекспира, показал внутреннюю связь «Графа Нулина» с размышлениями Пушкина об истории, отразившимися в его трагедии и в письмах по поводу смерти Александра (*Эйхенбаум 1937*, стр. 352). Позднейшие авторы, идя по тому же пути, указывают на интерес Пушкина к историческому анекдоту (*Вацуро 1972*), на роль случая («странного сближения») как категории его исторического мышления (*Краснов 1976*). По мнению Э. И. Худошина, символическая значимость даты написания «Графа Нулина» выявилась лишь в ретроспекции, и это ретроспективно обозначившееся «сближение» Пушкин отмечает в своем автокомментарии (*Худошина 1979*, стр. 39—40). При всей точности этих наблюдений, они не объясняют те конкретные смысловые ходы, которые связали сюжет поэмы Пушкина (ретроспективно или в самый момент ее создания) с его мыслями об истории.

Наиболее близко подошел к решению проблемы Ю. М. Лотман. Он установил, что источником заключительной фразы «Заметки» о «странных сближеньях» является письмо Лоренса Стерна. Наблюдения над контекстом, в котором эта фраза употреблена у Стерна, позволили Лотману сделать вывод о том, что в подтексте поэмы «речь идет о совпадении предмета размышлений и неизвестного еще события реальной жизни. Именно это хотел подчеркнуть Пушкин цитатой из Стерна: в ночь на 14 декабря 1825 г. он размышлял об исторических закономерностях и о том, что из-за сцепления случайностей великое событие может не произойти». (*Лотман 1977*, стр. 90). К этому проницательному анализу следует, однако, добавить, что Пушкин, по всей вероятности, ожидал не «великого события», а именно отрицательного его исхода. Ниже мы увидим, как эта мысль отразилась в образах и сюжете его комической поэмы.

6 «Можно быть уверенным, что ни современники Пушкина, ни читатели последующих поколений не замечали этого «второго плана» поэмы. Они были правы, так как в тексте поэмы такого «второго плана» нет. В поэме содержится бытовой анекдот — и только». (*Гуковский 1957*, стр. 74).

7 В конце 1810-х годов в круге «Зеленой лампы», с которым в то время тесно был связан Пушкин, пользовались популярностью анекдоты, пародирующие стиль исторического повествования Карамзина (первые тома «Истории государства Российского» были только что опубликованы). В своих биографических записках Пушкин, в частности, отмечал «уморительную» пародию на Карамзина, использовавшую сюжет «Лукреции». См. (*Вацуро, Гиллельсон 1972*, стр. 44).

8 В. Харкинс отмечает изобилие в стиле поэмы торжественной архаической лексики — черта, противоречащая анекдотическому характеру ее сюжета (*Harkins 1976*, pp. 200—201).

9 (*Harkins 1977*, p. 75).

10 См. сведения об этих двух прототипах ранних стихотворений Пушкина: (*Черейский 1975*, стр. 267).

11 Сходные наблюдения над семантикой этого имени в раннем творчестве Пушкина сделал в свое время Ходасевич (*Ходасевич 1924*, стр. 75—76).

12 См. подробную историю этой замены имени героини: (*Измайлов 1975*, стр. 33—34).

13 И. Д. Ермаков отметил, что в черновике «Домика в Коломне» Пушкин в одном месте написал по ошибке «Наташа» — имя своей невесты, вместо «Параша». Ермаков предлагает «психоаналитическую» интерпретацию этой описки (*Ермаков 1923*, стр. 204); однако данный случай имел и чисто литературный механизм, связанный с предысторией использования имени «Наташа» в творчестве Пушкина.

14 Отметим, в частности, «наполеоновский профиль» Пестеля как одну из иконографических черт эпохи (*Лотман 1975 а*).

15 Этот аспект поэтики романа в стихах и его функциональная значимость составили основной предмет монографии Лотмана (*Лотман 1975*, стр. 8—32). См. также: (*Тынянов 1977*, стр. 58—64).

16 Черты сходства между «Евгением Онегиным» и «Графом Нулиным»,ступающего сквозь внешний стилистический контраст этих произведений, впервые отметил Г. А. Гуковский (*Гуковский 1957*, стр. 73—76). В последнее время сходство отдельных мотивов двух произведений было проанализировано в целом ряде исследований: (*Благой 1977; Сидяков 1978; Худошина 1979*).

17 На связь между финалом «Евгения Онегина» и «Каменного гостя» обращал внимание целый ряд исследователей. См. в особенности (*Чумаков 1970*, стр. 74; *Чумаков 1975; Одинокое 1983*, стр. 104—105). Данная параллель подробно рассматривается А. А. Ахматовой на фоне биографических связей (*Ахматова 1977*).

18 Соотношение единства замысла и его эволюции в процессе создания Пушкиным его романа хорошо прослежено в работе (*Гуковский 1957*, стр. 132—139).

19 (*Лотман 1983*, стр. 260).

20 (*Лотман 1983*, стр. 196—198).

21 И. М. Дьяконов объясняет замену имени героини тем, что для Пушкина в молодости имя «Наташа» было «именем горничных и субреток» (*Дьяконов 1982*, стр. 87). В работе (*Сидяков 1979*, стр. 117) указывается на параллелизм замены имени главной героини в «Евгении Онегине» и «Полтаве» как на одну из черт, сближающих эти произведения.

22 (*Nabokov 1964*, v. 2, p. 386 ff.; *Штильман 1958; Сержан 1974; Лотман 1983*, стр. 228—229).

23 В работе (*Фейнберг 1981*, стр. 109—110) убедительно показано влияние фразеологии письма Татьяны на монолог Демона у Лермонтова. В этой реминисценции проявилась символика романтического мессианизма, заключенная в выражениях письма пушкинской героини.

24 Как показала К. Поморска, переход к форме *ты* четко отграничивает ту часть письма, которая представляет собой «как бы цитату из любого сентименталистского романа, французского или английского» (*Pomorska 1980*, стр. 63). Возможный литературный источник этого приема был указан Набоковым: пе-

реход на «ты» в письме Сен-Пре в «Новой Элоизе» Руссо (*Nabokov 1964*, в. 2, р. 392). Сакральная коннотация и литературное клише отнюдь не противоречат друг другу: именно наличие сакрального подтекста обусловило широкое использование данных выражений и превращение их в сентименталистские и романтические штампы.

25 «Вещий» сон Татьяны послужил предметом специального исследования М. О. Гершензона (*Гершензон 1926 в.*, стр. 105 и след.). На более далекий метафизический смысл сна, выходящий за рамки непосредственной психологической мотивировки, указывает его реминисцентная связь с Данте, отмеченная (*Picchio 1976*). Наконец, целый ряд мифологических и литературных источников сна Татьяны, создающих символический фон этого эпизода, был проанализирован в работах (*Маркович 1980; Маркович 1981*).

26 На наличие второго, символического плана у реалистического повествования как на характерную черту поэтики Пушкина указывал В. В. Виноградов, обозначивший это явление как «символический реализм» (*Виноградов 1936*, стр. 105). В последнее время данная черта пушкинского стиля в применении к «Евгению Онегину» стала предметом анализа в работе (*Макогоненко 1982*).

27 В работе (*Хаев 1979*) очерчивается круг произведений Пушкина, которые исследователь называет «онегинским кругом»; сюда входят, помимо самого романа в стихах, «Нулин», «Домик в Коломне» и «Езерский». По мнению Хаева, характерной чертой, определяющей единство этого круга, является непрерывное стилистическое коловращение — «круговорот и взаимопревращение всех оценок и стилистических модусов как на определяющую черту поэтики романа Пушкина указывают также (*Гурвич 1977; Чумаков 1978*).

28 Текст X главы был дешифрован П. О. Морозовым (*П. Морозов 1910*); Н. О. Лернер впервые атрибутировал этот фрагмент в качестве наброска главы «Евгения Онегина» (в комментарии к Собранию сочинений 1915 г.). Большой вклад в дальнейшую работу над текстом и его атрибуцией внес Томашевский (история изучения текста «X главы» суммируется в работе (*Томашевский 1961*, стр. 200—244)).

29 Как справедливо указал Ю. М. Лотман (*Лотман 1983*, стр. 411—412), ни в сохранившихся отрывках пушкинского текста, ни в отзывах современников о чтении Пушкиным этой «хроники» нет никаких свидетельств того, что данный текст каким-либо образом включал в себя фигуру Онегина и продолжал сюжетное течение романа — вопреки широко распространенному мнению, что в X главе должно было описываться участие Онегина в восстании декабристов и, возможно, гибель его в ссылке на Кавказе. Это обстоятельство побуждает современных исследователей искать более сложные и косвенные каналы, связывающие «X главу» с содержанием романа; см., в частности (*Дьяконов 1963; Чумаков 1970; Лотман, op. cit.*).

30 Эту связь заметил уже один из первых комментаторов стихов X главы, ошибочно предположивший на данном основании, что эти стихи входили в состав цикла о Наполеоне, наряду с двумя стихотворениями (также не оконченными) 1824 года. см. (*Д. Соколов 1913*).

31 (*Макогоненко 1982*, стр. 460—461) считает, что в символике Десятой главы увеличивается роль христианских символов за счет античных, занимавших большее место в гражданских стихах Пушкина начала 1820-х годов. Данный вывод не подтверждается рассматриваемым нами текстуальным материалом; характерной чертой пушкинских стихов как начала, так и конца 1820-х гг. явля-

ется фузия обоих образных рядов.

32 Двойственность тона, в котором в «X главе» повествуется о событиях начала 1820-х годов, отмечается в недавней работе Лотмана (*Лотман 1987*). По мнению Лотмана, именно эта внешне неприметная двойственность вызвала неожиданно раздраженную реакцию одного из протагонистов «хроники» — Николая Тургенева. Следует, однако, подчеркнуть, что такая амбивалентность нарисованной картины не обязательно отражает ретроспективно ироническое отношение Пушкина к описываемым событиям; с не меньшей двусмысленностью аналогичная ситуация описывалась в стихах 1821 года (Послании В. Давыдову), позитивный общий настрой которых не вызывает сомнений. Скорее, эта двойственность глубоко коренится в общих закономерностях поэтической трактовки предмета, свойственных творческому миру Пушкина.

33 Хотя этот эпиграф имеет все внешние приметы «цитаты», его источник, как это часто бывает в пушкинских цитатных и псевдоцитатных выражениях, оказался множественным и трудноуловимым. Б. В. Томашевский указал, как на источник цитаты, на поэму Томаса Мура «Лалла-Рук» («*Lalla Rookh*», 1817), где данная формула приведена со ссылкой на персидский первоисточник (*Томашевский 1956*, стр. 506). В других исследованиях отмечается, что использованная Пушкиным форма скорее соотносится с французским переводом романа, чем с его английским оригиналом (*Бонди 1936*, стр. 468, со ссылкой на устное сообщение К. И. Чайкина). В последнее время Н. Н. Зубков показал, что аналогичная формула содержалась уже в элегии В. С. Филимонова 1815 года «К друзьям отдаленным» (была опубликована в «Вестнике Европы») (*Зубков 1981*). Возможно, именно этот множественный и синтезирующий характер придал эпиграфу ту афористическую законченность, в силу которой он сделался устойчивой формулой перифрастического языка эпохи.

34 На этот аспект значения «изречения Саади» и его общепонятность для современного читателя указывал уже Н. О. Лернер (*Лернер 1935*, стр. 110—111). См. также (*Гуковский 1957*, стр. 384); в последней работе указывается еще один, несколько более поздний текст, в котором данная формула использована в аналогичном значении — «Фрегат Надежда» Бестужева-Марлинского (1833).

35 Произведения Е. А. Баратынского цитируются по изданию: (*Баратынский 1982*).

36 «Полицейский» аспект этого эпизода был изложен в работе (*Лемке 1908*, стр. 257—258). См. также позднейшие исследования деталей этого эпизода: (*Гилдельсон 1964*; *Бродский 1964*, стр. 319). Анализ того влияния, которое подтекст Вяземского оказывает на смысл заключительной строфы «Евгения Онегина», содержится в работе (*Лотман 1983*, стр. 372—373).

37 Вопрос о реальном прототипе таинственного адресата многих произведений Пушкина 1820-х годов, к которому поэт обращается как к предмету своей «утаенной любви», с необыкновенной широтой и остротой дебатировался в пушкиноведении последних 70 лет. Уже в 1910-х годах по этому вопросу завязалась горячая дискуссия между П. Е. Щеголевым, атрибутировавшим прототип «утаенной любви» как Марию Раевскую (в замужестве Волконскую), и М. О. Гершензоном, отстаивавшем другой, более ранний прототип — «северную любовь» поэта (М. К. Голицыну) (*Гершензон 1919*; *Гершензон 1911*; *Щеголев 1911*; *Щеголев 1911 а*). Впоследствии большинство исследователей склонялось в пользу кандидатуры М. Волконской-Раевской (*Ледницки 1926 а*; *Благой 1967 а*, стр. 330—332; *Измайлов 1975*, стр. 98—109). Выдвигались и новые предположения — например, идея Тынянова о том, что прототипом «утаенной любви»

была Е. А. Карамзина (*Тынянов 1969 а*). Как кажется, решающие текстологические аргументы в пользу того, что по крайней мере посвящение к «Полтаве» (один из центральных текстов этого цикла) было обращено к М. Волконской, были приведены в работе (*Лотман 1975 б*).

Следует заметить, что в большинстве указанных работ прототип пушкинского лирического образа трактуется с излишней буквальностью. (В применении к «Онегину», эта тенденция проявилась с особенной яркостью в работе (*Lo Gatto 1959*); автор трактует роман Пушкина как «лирическое произведение», понимая под этим наличие многочисленных непосредственно автобиографических прототипов). Между тем, кто бы ни был основным прототипом «утаенной любви», обобщенный и стилизованный характер данного образа в поэзии Пушкина не подлежит сомнению; данная проблема подробно рассмотрена в работе (*Лотман 1981*). Эта обобщенность особенно наглядно проявляется в анонимной фигуре «той», к которой обращены последние строки Восьмой главы.

38 Вот как рассказывает об этом эпизоде М. Н. Волконская в своих «Записках»: «Завидев море, мы приказали остановиться, вышли из кареты и всей гурьбой бросились любоваться морем. Оно было покрыто волнами, и, не подозревая, что поэт шел за нами, я стала забавляться тем, что бегала за волной, а когда она настигала меня, я убежала от нее; кончилось тем, что я промочила ноги. Пушкин нашел, что эта картинка была очень грациозна, и, поэтизируя детскую шалость, написал прелестные стихи; мне было тогда лишь 15 лет» (*Пушкин в воспоминаниях*, т. 1, стр. 214—215).

39 Проницательный анализ того множественного смысла, который приобретает выражение «праздник жизни» в финале пушкинского романа, содержится в работах С. Г. Бочарова (*Бочаров 1974*, стр. 99—104; *Бочаров 1978*).

40 На наличие данного подтекста впервые указал (*Лернер 1935*, стр. 105—108). Дополнительные аргументы в пользу такого понимания привел Лотман в своем комментарии (*Лотман 1983*, стр. 370—371). См. также подробный реальный комментарий, относящийся к приемам гадания с помощью кристаллов в пушкинскую эпоху: (*Nabokov 1964*, в. 3, р. 245; *Мурьянов 1970*).

41 (*Propp 1928*). Повествовательная схема волшебной сказки, разработанная Проппом, получила дальнейшее развитие в трудах Е. М. Мелетинского и его соавторов (*Мелетинский et. al. 1964*), с еще большей отчетливостью выявивших замкнутый круговой характер инвариантного сказочного сюжета.

42 На наличие фольклорных мифологических истоков у пушкинских мифопоэтических сюжетов указывает (*Kodjak 1980*).

43 См. в особенности (*Лотман 1975*).

44 См. о жанровых источниках «Руслана и Людмилы» (*Ситовский 1906*).

Глава III.

1 Цитируется по изданиям: (*Пушкин 1949*, т. IV.), и (*Медный всадник 1978*). В Большом академическом собрании курсив отсутствует.

2 См. варианты основного текста в изданиях: (*Медный Всадник 1978*, стр. 27—28; *Пушкин 1937—1949*, т. М, стр. 436 и след.:).

3 Традиционная одическая символика «Медного всадника» получила детальное освещение в работе (*Пумпянский 1939*); см. также (*Vickery 1963*).

4 (*Брюсов 1929*, стр. 85). См. также: (*Гершензон 1926*, стр. 18—19).

5 (*Аронсон 1936*; *Toddес 1968*).

6 Об истории «плагиатов» Пушкина у Боброва (но без указания на данный

случай) говорилось в незаконченной заметке М. О. Гершензона (*Гершензон 1926 б*, стр. 114—115). Отметим также общее указание в работе (*Рябинина 1977*, стр. 84) на наличие у одических образов «Медного всадника» не только серьезных, но и заведомо пародийных источников (один из них — стихотворение Д. И. Хвостова «Послание к NN о наводнении Петрополя, случившемся 7 ноября 1824 года», 1825).

7 См. о составе образной парадигмы стихии в «Медном всаднике»: (*Альми 1979*).

8 Двойственный модус повествования «Медного всадника» показан в работе: (*Erlich 1976*).

9 Наглядное представление о творческой динамике «Болдинской осени» дает поленная роспись занятий Пушкина в эти месяцы: (*Лернер 1910 а*, стр. 219—229).

10 См. (*Овчинникова 1984*).

11 Можно указать целый ряд исследований, содержащих детальный анализ исторических событий лета 1831 года, послуживших фоном к написанию стихотворений Пушкина на взятие Варшавы: (*Lednicki 1926*; *Францев 1929*; *Цявловский 1934*).

12 См. стилистический анализ переписки Пушкина этого периода: (*Паперно 1977*).

13 Очевидным реминисцентным фоном, наложившимся на восприятие Пушкиным этого эпизода, послужила легенда о посещении Наполеоном чумного госпиталя в Яффе. Эта тема всплывает в стихотворении 1831 года «Герой». На тесную связь мотивов данного стихотворения с обстановкой холерных бунтов указывает (*Краснов 1975*). (*Lednicki 1926*) считает даже, что стихотворение «Герой» образует «трилогию» с двумя стихотворениями на взятие Варшавы.

14 Ср., однако, предположение С. Н. Браиловского, основанное на анализе автографа этого стихотворения Мицкевича, о том, что в действительности оно было написано не в 1831, а в 1830 году, и следовательно, не могло быть откликом на «варшавские» стихи Пушкина и Жуковского; в этом случае данный смысл стихотворения «Do przujaciól Moskali» возник только ретроспективно, в контексте последовавших событий (*Браиловский 1908*, стр. 95).

15 Цитируется по изданию (*Mickiewicz 1955*).

16 Реакция Вяземского на польские события и на стихи Пушкина рассматривается в работах: (*Toddес 1974*; *Тархов 1977*). (*Цявловский 1974*, стр. 73) приводит выразительное свидетельство еще одного современника — письмо Н. А. Мельгунова к С. П. Шевыреву 21 декабря 1831, в которой дается оценка стихов Пушкина: «Мне досадно, что ты хвалишь Пушкина за последние его вирши. Он мне так огадился как человек, что я потерял к нему уважение даже как к поэту. Ибо одно с другим неразлучно».

17 На значение событий 1831 года как поворотного пункта в формировании идеологических парадигм 1830-х годов указывается в работе (*Knigge 1984*, SS. 54—70).

18 См. об инвариантном значении данного мотива в сюжете «Маленьких трагедий»: (*Дарский 1915*, стр. 24; *Б. Гаспаров 1977*, стр. 120—121).

19 (*Kodjak 1976*, pp. 103—104). См. также анализ символической значимости образов «Пиковой дамы»; (*Макогоненко 1982*, стр. 217).

20 Связь сюжетных положений и образов «Медного всадника» с пушкинской прозой рассматривается в работах Л. С. Сидякова (*Сидяков 1975*; *Сидяков 1979 а*). На соположенность «Медного всадника» с «Графом Нулиным» указы-

вается в работе (*Harkins 1976*).

21 Символизм «мужского» и «женского» начала в поэтике Пушкина тонко подметил Г. П. Федотов: «Россия была дана Пушкину не только в аспекте женственном — природы, народности, как для Некрасова и Блока, но и в мужеском — государства, империи» (*Федотов 1952*, стр. 244).

22 Соотношение поэмы Мицкевича и замысла «Петербургской повести» Пушкина послужило предметом целого ряда фундаментальных исследований: (*Lednicki 1955; Измайлов 1978; Knigge 1984*, SS. 109—127).

23 Назовем несколько работ, отмечающих апокалипсическую символику этих образов и связь их с одической традицией XVII века: (*Коплан 1930; Соколов 1939; Винокур 1941*). Соотношение между данными образами «Полтавы» и «Медного всадника» рассматривается в работе: (*Маймин 1980*).

24 В недавней работе Ю. М. Лотмана (*Лотман 1986*) показано, как в поэзии Пушкина осуществляется спонтанное развертывание идеи путем различных сцеплений и переакцентирования образов-символов, репрезентирующих эту идею. Такой характер смыслообразующего процесса типичен для образной структуры «Медного всадника».

25 (*Герbstман 1963*) в связи с этим высказывает даже мнение, что противопоставление Петра и Александра составляет главный смысловой стержень поэмы Пушкина.

26 Эта двойственная природа прозрения-бунта Евгения косвенно отразилась в недавней полемике по поводу данного места «Медного всадника». (*Тойбин 1976*, стр. 169) отметил сцену прозрения Евгения как «романтический» мотив; возражая И. М. Тойбину, (*Петрунина 1980*) подчеркивает «строго реалистический» характер этой сцены «Медного всадника».

27 (*Ахматова 1977 а*). См. также подробный исторический комментарий к этой идее Ахматовой в работе: (*Невелев 1985*, стр. 134—135).

28 В чисто формальном плане, наблюдение над «симметричностью» начала и окончания «Медного всадника» проведено в работе (*Благой 1955*, стр. 221).

29 «Неразрешимые антиномии» как основа содержания «Медного всадника» рассматриваются в недавней работе: (*Knigge 1987*).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

1 Во *Введении* настоящей книги уже говорилось о традиции отношения к Пушкину как к культурному абсолюту, развивавшейся в течение XIX столетия — от ранних славянофилов до символистов. В XX веке эта идея была поставлена на почву детального стилистического анализа и воплотилась в ряде исследований, глубоко осветивших проблему семантического и стилистического синтеза в языке Пушкина. Пионерская роль в изучении пушкинского стиля под этим углом зрения принадлежит В. Я. Брюсову (*Брюсов 1929 а.* см. в особенности стр. 269—270). Центральное место в определении и описании особенностей поэтического языка Пушкина несомненно принадлежит работам В. В. Виноградова 1930—1940-х годов. Приведем одну из общих формулировок пушкинского стиля, предложенных Виноградовым, которая и сейчас может служить образцом и отправной точкой для последующих исследований: «В пушкинском слове, в его смысловой глубине, происходит скрещение разных социально-групповых и стилистических контекстов. Те значения слова, которые были разъединены в быту и литературе, принадлежали разным стилям художественной литературы, разным жанрам письменной речи, разным диалектам просторечия и «простонародного» языка с их классовыми и культурно-бытовыми расслоениями, наконец разным жаргонам дворянского общества, сочетаются Пушкиным в композиционные единства» (*Виноградов 1934*, стр. 135).

В последние двадцать лет данный феномен был рассмотрен под несколькими различными углами зрения. Детальный анализ слияния различных исторических языковых пластов проведен в работах А. Д. Григорьевой (см. в особенности (*Григорьева 1981*)); Н. К. Гей рассматривает «гармонию» пушкинского стиля как эстетическую категорию (*Гей 1976; Гей 1977*). Д. Бэйли определяет место пушкинского «абсолютного релятивизма» в использовании и соединении различных средств на фоне европейской литературы его времени (*Bayley 1971*, p. 7 ff.).

2 См. о различных аспектах слияния у Пушкина принципов классицистической и романтической поэтики, универсально-объективного и субъективно-предметного начала: (*Жирмунский 1924; Н. Степанов 1958*, стр. 12—14; *Слонимский 1959*). В несколько ином аспекте — как синтез архаизаторских и новаторских тенденций в языке — данная проблема исследуется в работах: (*Сиповский 1905; Винокур 1941; Ильинская 1970; Ильинская 1971*).

Аксаков 1856 — Аксаков, С. Т. Воспоминание об Александре Семеновиче Шишкове. В кн.: С. Т. Аксаков, *Собрание сочинений в 5 томах*, т. 2, М., 1966, стр. 258—303.

Алексеев 1967 — Алексеев, М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг». Проблемы его изучения. Л., 1967.

Алексеев 1970 — Алексеев, М. П. Первое знакомство с Данте в России. В кн.: *От классицизма к романтизму*, Л., 1970, стр. 6—62.

Алексеев 1972 — Алексеев, М. П. Заметки о «Гавриилиаде». В его кн.: *Пушкин. Сравнительно-исторические исследования*, Л., 1972, стр. 281—325.

✓ *Альми 1979* — Альми, И. Л. Образ стихии в поэме «Медный всадник» (тема Невы и наводнения). *Болдинские чтения* (1978), Горький, 1979, стр. 16—27.

✚ *Альтман 1971* — Альтман, М. С. Литературные параллели. В кн.: *Страницы истории русской литературы. К 80-летию члена-корреспондента АН СССР Н. Ф. Бельчикова*, М., 1971, стр. 37—45.

Альтшуллер 1984 — Альтшуллер, М. Г. *Предтечи славянофильства в русской литературе* (Общество «Беседа любителей русского слова»). Ann Arbor. Ardis, 1984.

Амусин 1941 — Амусин, И. Д. Пушкин и Тацит. *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, т. 6, М.; Л., 1941, стр. 160—180.

Андреев 1870 — Андреев, В. В. *Раскол и его значение в народной русской истории. Исторический очерк*. СПб., 1870.

Анненков 1855 — Анненков, П. В. *Материалы для биографии А. С. Пушкина*. СПб., 1855. (Факсимильное издание с комментарием, тт. 1—2, М., 1985).

Анненков 1912 — Анненков, П. В. Арзамас и его влияние на Пушкина. В кн.: *Александр Сергеевич Пушкин. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей*, сост. В. Покровский. 3-е изд., М., 1912, стр. 46—52.

Антоний 1929 — Антоний, митрополит Киевский и Галицкий. *Пушкин как нравственная личность и православный христианин*. Белград, 1929.

Арзамас — *Арзамас и арзамасские протоколы*, под ред. М. С. Боровковой-Майковой. Л., 1933.

Аронсон 1936 — Аронсон, М. К истории «Медного Всадника». *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, т. 1, М.; Л., 1936, стр. 221—226.

Архипова, Базанов 1967 — Архипова, А. В., Базанов, В. Г. В. Ф. Раевский и декабристская поэзия. В кн.: В. Ф. Раевский, *Полное собрание стихотворений*, М.; Л., 1967 («Библиотека поэта. Большая серия»), стр. 5—50.

Ахматова 1977 — Ахматова, А. А. Болдинская осень (8-я глава «Онегина»). В

се кн.: *О Пушкине. Статьи и заметки*, Л., 1977, стр. 174—191.

Ахматова 1977 а — Ахматова, А. А. Пушкин и Невское взморье. *Ibid.*, стр. 148—158.

Баевский 1982 — Баевский, В. С. Традиция «легкой поэзии» в «Евгении Онегине». *Пушкин. Исследования и материалы*, т. X, Л., 1982, стр. 106—120.

Базанов 1949 — Базанов, В. Г. *Владимир Федосеевич Раевский. Новые материалы*. М.; Л., 1949.

Базанов 1953 — Базанов, В. Г. *Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика*. М., 1953.

Базанов 1961 — Базанов, В. Г. *Очерки декабристской литературы. Поэзия*. М.; Л., 1961.

Баратынский 1982 — Баратынский, Е. А. *Стихотворения. Поэмы*. М., 1982 (серия «Литературные памятники»).

Бартенев 1912 — Бартенев, П. И. Пушкин в Царском-Сельском лицее. В кн.: *Александр Сергеевич Пушкин. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей*, сост. В. Покровский. 3-е изд., М., 1912, стр. 11—17.

Батюшков 1934 — Батюшков, К. Н. *Сочинения*, под ред. Д. Д. Благого. М.; Л.: Academia, 1934.

Бахтин 1975 — Бахтин, М. М. Слово в романе. В кн.: М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, М., 1975, стр. 72—233.

Белинский 1843—1846 — Белинский, В. Г. Сочинения Александра Пушкина, статьи 1—11. В кн.: В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. VII, М.: изд. АН СССР, 1955, стр. 97—579.

Бельчиков 1924 — Бельчиков, Н. Ф. Пушкин и Гнедич. История послания 1832 г. *Пушкин. Сборник первый*, под ред. Н. К. Пиксанова, М., 1924, стр. 177—214.

Берков 1936 — Берков, П. Н. *Ломоносов и литературная полемика его времени*. Л., 1936.

Благой 1933 — Благой, Д. Д. Социально-политическое лицо Арзамаса. В кн.: *Арзамас и арзамасские протоколы*, под ред. М. С. Боровковой-Майковой. Л., 1933, стр. 5—20.

Благой 1950 — Благой, Д. Д. *Творческий путь Пушкина (1813—1826)*. М.; Л., 1950.

Благой 1955 — Благой, Д. Д. *Мастерство Пушкина*. М., 1955.

Благой 1967 — Благой, Д. Д. Данте в сознании и творчестве Пушкина. В кн.: *Историко-филологические исследования. Сборник статей к 75-летию Н. И. Конрада*, М., 1967, стр. 237—246.

Благой 1967 а — Благой, Д. Д. *Творческий путь Пушкина (1826—1830)*. М., 1967.

Благой 1972 — Благой, Д. Д. Смех Пушкина. В его кн.: *От Кантемира до*

наших дней, т. 1, М., 1972, стр. 268—285.

Благой 1973 — Благой, Д. Д. Il gran' padre (Пушкин и Данте). В кн.: *Дантовские чтения 1973*. М., 1973, стр. 9—64.

Благой 1977 — Благой, Д. Д. Бездна пространства (О некоторых художественных приемах Пушкина). В его кн.: *Душа в заветной лире*, М., 1977, стр. 210—228.

Бобров 1805 — Бобров, С. И. Проншествие в стране теней, или Судьбина Российского языка. Публикация Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского. *Труды по русской и славянской филологии*, вып. XXIV (*Acta et commentationes Universitatis Tartuensis*, т. 358), Тарту, 1975, стр. 255—280.

Богданович 1859 — Богданович, М. И. *История Отечественной войны 1812 года по достоверным источникам*, т. 1, СПб., 1859.

Богданович 1869 — Богданович, М. И. *История царствования императора Александра I и России в его время*, т. III. СПб., 1869.

Бонди 1936 — Бонди, С. М. Из материалов редакции Академического издания Пушкина. Отчет о работе над IV томом. *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, т. 2, М.; Л., 1936, стр. 458—468.

Бонди 1978 — Бонди, С. М. Рождение реализма в творчестве Пушкина. В его кн.: *О Пушкине. Статьи и исследования*, М., 1978, стр. 5—168.

Бонди 1978 а — Бонди, С. М. Пушкин и русский гекзаметр. *Ibid.*, стр. 310—371.

Бориневич-Бабайцева 1958 — Бориневич-Бабайцева, З. А. Овидиев цикл в творчестве Пушкина. *Пушкин на Юге. Труды Пушкинских конференций Кишинева и Одессы*, т. 1, Кишинев, 1958, стр. 164—178.

Бочаров 1974 — Бочаров, С. Г. *Поэтика Пушкина. Очерки*. М., 1974.

Бочаров 1978 — Бочаров, С. Г. Судьба традиционной метафоры в поэзии Пушкина. In: *Puskin. Poeta e la sua arte*, Roma, 1987, pp. 41—48.

Брагинский 1974 — Брагинский, И. С. Пушкин. Заметки о пушкинском западно-восточном синтезе. В его кн.: *Проблемы востоковедения. Актуальные вопросы восточного литературоведения*, М., 1974, стр. 312—332.

Браиловский 1908 — Браиловский, С. Н. К истории русско-польских литературных отношений. Мицкевич и Пушкин. *Пушкин и его современники*, вып. VII, СПб., 1908, стр. 79—109.

Браиловский 1909 — Браиловский, С. Н. Пушкин и О. М. Сомов. *Пушкин и его современники*, вып. XI, СПб., 1909, стр. 95—100.

Бродский 1964 — Бродский, Н. Л. *Евгений Онегин, роман А. С. Пушкина. Пособие для учителей*. 5-е изд., М., 1964.

Брюсов 1929 — Брюсов, В. Я. Медный всадник. В его кн.: *Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения*, М.; Л., 1929, стр. 63—94.

Брюсов 1929 а — Брюсов, В. Я. Пушкин — мастер. *Ibid.*, стр. 264—278.

Булаховский 1957 — Булаховский, Л. А. *Русский литературный язык первой*

Бэла 1980 — Бэлза, С. И. Дантовские отзвуки «Медного всадника». В кн.: *Дантовские чтения 1982*, М., 1982, стр. 170—182.

Ванслов 1963 — Ванслов, Вл. Пушкин о «золотом веке» римской литературы. *Ученые записки Калининского педагогического института, т. 36. Кафедра русской и зарубежной литературы*, Калинин, 1963, стр. 3—47.

Вацуρο 1971 — Вацуро, В. Э. Пушкин и Аркадий Родзянко. *Временник Пушкинской Комиссии 1969*, Л., 1971, стр. 43—68.

Вацуро 1974 — Вацуро, В. Э. Из разысканий о Пушкине. *Временник Пушкинской комиссии 1972*, Л., 1974, стр. 100—106.

Вацуро 1978 — Вацуро, В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978.

Вацуро, Гиллельсон 1972 — Вацуро, В. Э., Гиллельсон, М. И. *Сквозь «умственные плотины»*. Из истории книги и прессы пушкинской поры. М., 1972.

Вересаев 1936 — Вересаев, В. В. *Пушкин в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников с иллюстрациями на отдельных листах*, тт. 1—2. 6-е изд., М., 1936 (перг. The Hague: Mouton, 1969).

Вигель 1928 — Вигель, Ф. Ф. Записки, под ред. С. Я. Штрайха, тт. 1—2. М., 1928.

Викери 1963 — Викери, В. Н. Параллелизм в литературном развитии Байрона и Пушкина. In: *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists*, The Hague: Mouton, 1963, pp. 371—401.

Виноградов 1934 — Виноградов, В. В. О стиле Пушкина. *Литературное наследство*, т. 16—18, М., 1934, стр. 135—214.

Виноградов 1935 — Виноградов, В. В. *Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка*. М.; Л.: Academia, 1935.

Виноградов 1936 — Виноградов, В. В. Стиль «Пиковой дамы». *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, т. 1, М.; Л., 1936, стр. 74—147.

Виноградов 1941 — Виноградов, В. В. *Стиль Пушкина*. М., 1941.

Виноградов 1941 а — Виноградов, В. В. Пушкин и русский литературный язык XIX века. В кн.: *Пушкин — родоначальник новой русской литературы*, под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина, М.; Л., 1941, стр. 543—605.

Виноградов 1950 — Виноградов, В. В. *Очерки по истории русского литературного языка XVII—XVIII вв.* 2-е изд., Лейден, 1950.

Винокур 1941 — Винокур, Г. О. Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина. В кн.: *Пушкин — родоначальник новой русской литературы*, под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина, М.; Л., 1941, стр. 493—541.

Вулих 1974 — Вулих, Н. В. Образ Овидия в творчестве Пушкина. *Временник Пушкинской комиссии 1972*, Л., 1974, стр. 66—76.

Вяземский 1963 — Вяземский, П. А. *Записные книжки (1813—1848)*. М., 1963

(серия «Литературные памятники»).

Вяземский 1986 — Вяземский, П. А. *Стихотворения*. 3-е изд., Л., 1986 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Гаевский 1863 — Гаевский, В. П. Пушкин в Лицее и его лицейские стихотворения. *Современник*, т. 97, No. 7 (1863, июль), стр. 129—177.

Б. Гаспаров 1977 — Гаспаров, Б. М. «Ты, Моцарт, недостоин сам себя». *Временник Пушкинской комиссии 1974*, Л., 1977, стр. 115—122.

Б. Гаспаров 1983 — Гаспаров, Б. М. Функции реминисценций из Данте в поэзии Пушкина (статья первая). *Russian Literature*, XIV (1983), pp. 317—350.

Б. Гаспаров 1984 — Гаспаров, Б. М. *Поэтика «Слова о полку Игореве»*, Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1984.

Б. Гаспаров 1992 — Гаспаров, Б. М. Тридцатые годы — железный век. (К анализу мотивов столетнего возвращения у Мандельштама). In: *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, ed. by Boris Gasparov, Robert P. Hughes & Irina Paperno, Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1992, pp. 150—181.

Гаспаров, Паперно 1979 — Гаспаров, Б. М., Паперно, И. А. К описанию мотивной структуры лирики Пушкина. In: *Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes*, ed. by Nils Ake Nilsson, Stockholm, 1979, pp. 9—44.

М. Гаспаров 1984 — Гаспаров, М. Л. *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифмика. Стробирика*. М., 1984.

Гастфрейнд 1912 — Гастфрейнд, Н. *Товарищи Пушкина по Императорскому Царскосельскому Лицею. Материалы для словаря лицеистов Первого курса*, т. 1. СПб., 1912.

Гей 1976 — Гей, Н. К. Художественный синтез в стиле Пушкина. В кн.: *Типология стилевого развития нового времени*, М., 1976, стр. 115—143.

Гей 1977 — Гей, Н. К. Гармония пушкинского стиля. *Русская речь*, 1977, No. 3, стр. 27—32.

Герbstман 1963 — Герbstман, А. О сюжете и образах «Медного всадника». *Русская литература*, 1963, No. 4, стр. 77—88.

Гершензон 1911 — Гершензон, М. О. В ответ П. Е. Щеголеву. *Пушкин и его современники*, вып. XIV, СПб., 1911, стр. 194—198.

Гершензон 1919 — Гершензон, М. О. Мудрость Пушкина. В его кн.: *Мудрость Пушкина*, М., 1919, стр. 7—48.

Гершензон 1919 а — Гершензон, М. О. Северная любовь Пушкина. *Ibid.*, стр. 155—184.

Гершензон 1926 — Гершензон, М. О. Пушкин и Батюшков. В его кн.: *Статьи о Пушкине*, М., 1926, стр. 18—30.

Гершензон 1926 а — Гершензон, М. О. Граф Нулин. *Ibid.*, стр. 42—49.

Гершензон 1926 б — Гершензон, М. О. Плагиаты Пушкина. *Ibid.*, стр. 114—119.

Гершензон 1926 в — Гершензон, М. О. Сны Пушкина. *Ibid.*, стр. 96—110.

Гессен 1936 — Гессен, С. Я. Пушкин накануне декабрьских событий 1825 года. *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, т. 2, М.: Л., 1936, стр. 361—384.

Гиллельсон 1960 — Гиллельсон, М. И. Письмо А. Х. Бенкендорфа к П. А. Вяземскому о «Московском телеграфе». *Пушкин. Исследования и материалы*, вып. III, М.; Л., 1960, стр. 418—429.

Гиллельсон 1969 — Гиллельсон, М. И. *П. А. Вяземский. Жизнь и творчество*. Л., 1969.

Гиллельсон 1974 — Гиллельсон, М. И. *Молодой Пушкин и арзамасское братство*. Л., 1974.

Гиллельсон 1977 — Гиллельсон, М. И. *От арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей*. Л., 1977.

Гинзбург 1977 — Гинзбург, Л. Я. *О психологической прозе*. 2-е изд., Л., 1977.

Гинзбург 1979 — Гинзбург, Л. Я. *О литературном герое*. Л., 1979.

Гинзбург 1982 — Гинзбург, Л. Я. Проблема личности в поэзии декабристов. В ее кн.: *О старом и новом*, Л., 1982, стр. 157—193.

Гиппиус 1915 — Гиппиус, Вл. *Пушкин и христианство*. Пг., 1915.

Гиппиус 1930 — Гиппиус, В. В. К вопросу о пушкинских плагиатах. *Пушкин и его современники*, вып. XXXVIII—XXXIX, Л., 1930, стр. 37—46.

Глинка 1815 — Глинка, Ф. Н. *Письма русского офицера о Польше, Австрийских владениях, Пруссии и Франции; с подробным описанием похода Россиян противу Французов в 1805 и 1806, также Отечества и заграничной войны с 1812 по 1815 год. С присовокуплением замечаний, мыслей и рассуждений во время поездки в некоторые отечественные губернии. Писаны Федором Глинкою*. М., 1815.

Гляссе 1972 — Гляссе, А. Об источнике одной лицейской эпиграммы Пушкина. *Временник Пушкинской комиссии 1970*, Л., 1972, стр. 77—79.

Гнедич 1956 — Гнедич, Н. И. *Стихотворения*. 2-е изд., Л., 1956 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Гоголь 1901 — Гоголь, Н. В. *Сочинения в одном томе*, под ред. Н. С. Тихонравова и В. И. Шенрока. СПб., 1901.

Гозенпуд 1961 — Гозенпуд, А. А. Примечания, в кн.: А. А. Шаховской, *Комедии. Стихотворения*, Л., 1961 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Голенищев-Кутузов 1971 — Голенищев-Кутузов, И. Н. *Творчество Данте и мировая культура*. М., 1971.

Городецкий 1970 — Городецкий, Б. П. *Лирика Пушкина*. Л., 1970.

Горохова 1979 — Горохова, Р. М. Пушкин и элегия К. Н. Батюшкова «Умиравший Тасс». *Временник Пушкинской комиссии 1976*, Л., 1979, стр. 24—45.

Гофман 1922 — Гофман, Н. Л. *Пушкин. Первая глава науки о Пушкине*. Пб., 1922.

Грехнев 1978 — Грехнев, В. А. Дружеское послание пушкинской поры как жанр. *Болдинские чтения (1977)*. Горький, 1978, стр. 32—48.

Греч 1839 — Греч, Н. И. Воспоминания юности. В кн.: Н. И. Греч, *Записки о моей жизни*, М.; Л.: Academia, 1930, стр. 248—269.

Греч 1939 а — Греч, Н. И. Начало «Сына Отечества». *Ibid.*, стр. 290—308.

Греч 1857—1859 — Греч, Н. И. Воспоминания старика, ч. I—II. *Ibid.*, стр. 309—521.

Греч 1868 — Греч, Н. И. Дело Госнера. *Ibid.*, стр. 575—591.

Греч 1876 — Греч, Н. И. Юбилей Крылова. *Ibid.*, стр. 624—631.

Ап. Григорьев 1861 — Григорьев, Аполлон. Народность в литературе. В кн.: Аполлон Григорьев, *Эстетика и критика*, М., 1980, стр. 169—199.

Григорьева 1969 — Григорьева, А. Д. Поэтическая фразеология Пушкина. В кн.: *Поэтическая фразеология Пушкина*, под ред. В. Д. Левина, М., 1969, стр. 5—292.

Григорьева 1981 — Григорьева, А. Д. Язык лирики Пушкина 1830-х годов. В кн.: А. Д. Григорьева, Н. Н. Иванова, *Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов*, М., 1981, стр. 3—219.

Гроссман 1928 — Гроссман, Л. Портрет Лувеля. В его кн.: *Вокруг Пушкина*, М., 1928, стр. 3—11.

Гроссман 1928 а — Гроссман, Л. *Пушкин в 1823 году*. *Ibid.*, стр. 35—49.

Грот 1910 — Грот, К. Я. Празднование Лицейских годовщин при Пушкине и после него. *Пушкин и его современники*, вып. XIII, СПб., 1910, стр. 38—89.

Грот 1911 — Грот, К. Я. *Пушкинский Лицей (1811—1817)*. Бумаги I-го курса, собранные академиком К. Я. Гротом. СПб., 1911.

Я. Грот 1899 — Грот, Я. К. *Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. Статьи и материалы*. 2-е изд., СПб., 1899.

Гудзий 1930 — Гудзий, Н. К. К истории сюжета романа Пушкина о бедном рыцаре. В кн.: *Пушкин. Сборник второй*, М., 1930, стр. 143—158.

Гуковский 1927 — Гуковский, Г. А. *Русская поэзия XVIII века*. Л.: Academia, 1927.

Гуковский 1941 — Гуковский, Г. А. Стиль гражданского романтизма 1800-х — 1810-х годов и творчество молодого Пушкина. В кн.: *Пушкин — родоначальник новой русской литературы*, под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина, М.; Л., 1941, стр. 167—191.

Гуковский 1957 — Гуковский, Г. А. *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. М., 1957.

Гуковский 1965 — Гуковский, Г. А. *Пушкин и русские романтики*. М., 1965.

Гурвич 1977 — Гурвич, И. А. Явление неопределенности в романе Пушкина «Евгений Онегин». В кн.: *Проблемы литературоведения и преподавания литерату-*

ры, Ташкент, 1977, стр. 38—58.

Давыдов 1984 — Давыдов, Денис. *Стихотворения*. Л., 1984 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Данилов 1908 — Данилов, В. В. О. М. Сомов, сотрудник Дельвига и Пушкина. *Русский филологический вестник*, т. 60, Варшава, 1908, No. 3, стр. 190—203; No. 4, стр. 316—331.

Данченко 1973 — Данченко, В. Т. Данте в русской литературе. В его кн.: *Данте Алигьери. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке за 1762—1972 гг.*, М., 1973, стр. 5—25.

Дарский 1915 — Дарский, Д. *Маленькие трагедии Пушкина*. М., 1915.

Двойченко-Маркова 1966 — Двойченко-Маркова, Е. М. Источники легенды об Овидии в «Цыганах» Пушкина. В кн.: *Вопросы античной литературы и классической филологии*, М., 1966, стр. 321—329.

Двойченко-Маркова 1975 — Двойченко-Маркова, Е. М. Заметки о Пушкине и беженцах этерии в Кишиневе. *Временник Пушкинской комиссии 1973*, Л., 1975, стр. 20—35.

Державин 1864 — Державин, Г. Р. *Полное собрание сочинений*, тт. I—IV (Стихотворные произведения). СПб., 1864.

Достоевский 1880 — Достоевский, Ф. М. Пушкин (Очерк): Дневник писателя на 1880 год, Август, Глава вторая. В кн.: Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 26, Л., 1984, стр. 136—148.

Дьяконов 1963 — Дьяконов, И. М. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина». *Русская литература*, 1963, No. 3, стр. 37—61.

Дьяконов 1982 — Дьяконов, И. М. Из истории замысла «Евгения Онегина». *Пушкин. Исследования и материалы*, т. X, Л., 1982, стр. 70—105.

Ениколопов 1979 — Ениколопов, И. К. Из разысканий о стихотворениях Пушкина, 1. Об одной пушкинской эпиграмме. *Временник Пушкинской комиссии 1975*, Л., 1979, стр. 89—92.

Ермаков 1923 — Ермаков, И. Д. *Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина*. Пг., 1923.

Живов 1981 — Живов, В. М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века. *Труды по знаковым системам*. вып. XIII, Тарту, 1981, стр. 56—91.

Жирмунский 1924 — Жирмунский, В. М. *Байрон и Пушкин*. Л., 1924.

Жихарев 1855 — Жихарев, С. П. Дневник чиновника. В кн.: С. П. Жихарев, *Записки современника*, М.; Л., 1955 (серия «Литературные памятники»), стр. 237—556.

Жолковский 1979 — Жолковский, А. К. Материалы к описанию поэтических мотивов Пушкина. In: *Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes*, ed. by N. A. Nilsson, Stockholm: Almqvist & Wickell, 1979, pp. 45—93.

Жолковский 1980 — Жолковский, А. К. «Превосходительный покой»; об одном инвариантном мотиве Пушкина. В кн.: А. К. Жолковский, Ю. К. Шеглов. *Поэтика выразительности. Сборник статей*, Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1980, стр. 87—114.

Жуковский 1902 — Жуковский, В. А. *Собрание сочинений*, тт. I—XII. СПб., 1902.

Журавлев 1979 — Журавлев, А. Ф. Об одном мотиве восточнославянских загадок. В кн.: *Проблемы славянской этнографии (К 100-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР Д. К. Зеленина)*, Л., 1979, стр. 130—132.

Зайцев 1937 — Зайцев, К. И. Религиозная проблематика Пушкина. *Россия и Пушкин. Сборник статей*, Харбин, 1937, стр. 42—57.

Зубков 1981 — Зубков, Н. Н. О возможных источниках эпитафия к «Бахчисарайскому фонтану». *Временник Пушкинской комиссии 1978*, Л., 1981, стр. 109—112.

Иванова 1969 — Иванова, Н. Н. Поэтическая «глагольная» перифраза у Пушкина. В кн.: *Поэтическая фразеология Пушкина*, под ред. В. Д. Левина, М., 1969, стр. 293—372.

Иезуитова 1982 — Иезуитова, Р. В. Шутливые жанры в поэзии Жуковского и Пушкина. *Пушкин. Исследования и материалы*, т. X, Л., 1982, стр. 22—47.

Измайлов 1937 — Измайлов, Н. В. Поэма Пушкина о гетеристах (из эпических замыслов Кишиневского времени). *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, т. 3, М.; Л., 1937, стр. 339—348.

Измайлов 1963 — Измайлов, Н. В. Пушкин в переписке и дневниках современников, I. П. А. Вяземский и К. Н. Батюшков о Пушкине (отзывы 1815 и 1818 годов). *Временник Пушкинской комиссии 1962*, М.; Л., 1963, стр. 29—32.

Измайлов 1975 — Измайлов, Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой». В его кн.: *Очерки творчества Пушкина*, Л., 1975, стр. 5—124.

Измайлов 1978 — Измайлов, Н. В. «Медный всадник» А. С. Пушкина. История замысла и создания, публикации и изучения. В кн.: *Медный всадник* (серия «Литературные памятники»), Л., 1978, стр. 147—265.

Ильинская 1970 — Ильинская, И. С. *Лексика стихотворной речи Пушкина. «Высокие» и поэтические славянизмы*. М., 1970.

Ильинская 1971 — Ильинская, И. С. Пушкин и традиция стихотворной речи XVIII века. В кн.: *Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова*, Л., 1971, стр. 11—116.

Ильинский 1930 — Ильинский, Л. К. Из мелочей пушкинского комментария. Эпиграмма «В Академии наук». *Пушкин и его современники*, вып. XXXVIII—XXXIX, Л., 1930, стр. 205—212.

Ильичев 1987 — Ильичев, А. В. Из комментария к лирике Пушкина: «Когда за городом, задумчив, я брожу». *Временник Пушкинской комиссии*, вып. 21, Л., 1987, стр. 98—103.

Иоанн 1938 — Иоанн, архимандрит. *Размышление о религиозности Пушкина*. Берлин, 1938.

Каллаш 1909 — Каллаш, В. В. Загадочное стихотворение Пушкина. *Пушкин и его современники*, вып. XII, СПб., 1909, стр. 48—59.

Каллаш 1912 — Каллаш, В. В. *Двенадцатый год в воспоминаниях и переписке современников*, сост. В. В. Каллаш. М., 1912.

Карамзин 1802 — Карамзин, Н. М. Отчего в России мало авторских талантов? В кн.: Н. М. Карамзин, *Собрание сочинений в двух томах*, т. 2, М.; Л., 1964, стр. 183—187.

Карамзин 1966 — Карамзин, Н. М. *Полное собрание стихотворений*. М.— Л., 1966 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Киреевский 1828 — Киреевский, И. В. Нечто о характере поэзии Пушкина. В кн.: И. В. Киреевский, *Эстетика и критика*, М., 1979, стр. 43—54.

Кока 1969 — Кока, Г. Пушкин о полководцах двенадцатого года. *Прометей*, No. 7, 1969, стр. 17—37.

Комарович 1934 — Комарович, В. Л. Пометки Пушкина в «Опытах» Батюшкова. *Литературное наследство*, т. 16—18, М., 1934, стр. 885—904.

Коплан 1922 — Коплан, Б. И. К стихотворению «Пророк». *Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. Пушкинист*, вып. IV, М.— Пг., 1922, стр. 327—328.

Коплан 1930 — Коплан, Б. И. «Полтавский бой» Пушкина и оды Ломоносова. *Пушкин и его современники*, вып. XXXVIII—XXXIX, Л., 1930, стр. 117—129.

Коровин 1929 — Коровин, Г. Заметки о Пушкине, 1. *Поэтика. Временник Отдела словесных искусств Государственного Института Истории Искусств*, вып. V, Л., 1929, стр. 66—67.

Краснов 1975 — Краснов, Г. В. «Апокалипсическая песнь» А. С. Пушкина (К спорам о стихотворении «Герой»). В кн.: *Проблемы пушкиноведения. Сборник научных трудов*. Л., 1975, стр. 59—66.

Краснов 1976 — Краснов, Г. В. Диалектика художественной мысли («Странные сближения» Пушкина). *Болдинские чтения*, Горький, 1976, стр. 4—16.

Краснокутский 1977 — Краснокутский, В. С. О своеобразии арзамасского наречия. В кн.: *Замысел. Труд. Воплощение*, М., 1977, стр. 20—41.

Крестова 1963 — Крестова, Л. В. Пушкин и декабристы. *Временник Пушкинской комиссии 1962*, М.; Л., 1963, стр. 41—48.

Крылов 1969 — Крылов, И. А. *Сочинения в двух томах*. М., 1969.

Кузнецов 1930 — Кузнецов, Н. Н. Вино кометы. *Пушкин и его современники*, вып. XXXVIII—XXXIX, Л., 1930, стр. 71—75.

Кумпан, Паперно 1975 — Кумпан, К. А., Паперно, И. А. К дешифровке позиции мемуариста (Павел I в записках Н. А. Саблукова). *Труды по знаковым системам*, вып. VII, Тарту, 1975, стр. 112—119.

Кюхельбекер 1979 — Кюхельбекер, В. К. *Путешествие. Дневник. Статьи.* Л., 1979 (серия «Литературные памятники»).

Левин 1964 — Левин, В. Д. *Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII— начала XIX вв. (Лексика).* М., 1964.

Левкович 1974 — Левкович, Я. Л. Лицейские годовщины. В кн.: *Стихотворения Пушкина 1820— 1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика*, под ред. Н. В. Измайлова, Л., 1974, стр. 71—106.

Левкович 1979 — Левкович, Я. Л. Из наблюдений над черновиками писем Пушкина. *Пушкин. Исследования и материалы*, т. IX, Л., 1979, стр. 123—140.

Левкович 1986 — Левкович, Я. Л. Из наблюдений над «арзрумской» тетрадью Пушкина. *Временник Пушкинской комиссии*, вып. 20, Л., 1986, стр. 153—163.

Левкович 1987 — Левкович, Я. Л. Три письма Пушкина о Греческой революции 1821 года. *Временник Пушкинской комиссии*, вып. 21, Л., 1987, стр. 16—23.

Лемке 1908 — Лемке, М. К. *Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. По подлинным делам третьего Отделения С.Е.И.В. канцелярии.* СПб., 1908 (герг. The Hague: Europe Printing, 1965).

Лернер 1910 — Лернер, Н. О. «Восстань, восстань, пророк России...». *Пушкин и его современники*, вып. XIII, СПб., 1910, стр. 18—29.

Лернер 1910 а — Лернер, Н. О. *Труды и дни Пушкина.* СПб., 1910.

Лернер 1929 — Лернер, Н. О. *Рассказы о Пушкине.* Л., 1929.

Лернер 1935 — Лернер, Н. О. Пушкинологические этюды. *Звенья. Сборник материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли*, т. 5, М., 1935, стр. 44—282.

Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX в., М.; Л.: Academia, 1930.

Ломоносов 1986 — Ломоносов, М. В. *Избранные произведения.* 3-е изд., М.; Л., 1965 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Л. Лотман 1981 — Лотман, Л. М. «И я бы мог, как шут...». *Временник Пушкинской комиссии 1978*, Л., 1981, стр. 46—59.

Лотман 1958 — Лотман, Ю. М. *Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени.* Тарту, 1958 (Acta et commentationes Universitatis Tartuensis, t. 63).

Лотман 1960 — Лотман, Ю. М. Историко-литературные заметки. 4. Неизвестный отзыв о лицейском творчестве Пушкина. *Труды по русской и славянской филологии*, вып. III (Acta et commentationes Universitatis Tartuensis, t. 98), Тарту, 1960, стр. 311—312.

Лотман 1962 — Лотман, Ю. М. «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII — начала XIX в. В кн.: *Слово о полку Игореве — памятник XII века*, под ред. Д. С. Лихачева, М.; Л., 1962, стр. 330—405.

Лотман 1973 — Лотман, Ю. М. Театр и театральность в строе культуры нача-

ла XIX века. В его кн.: *Статьи по типологии культуры*, 2, Тарту, 1973, стр. 42—73.

Лотман 1973 а — Лотман, Ю. М. Сатира Воейкова «Дом сумасшедших». *Труды по русской и славянской филологии*, вып. XXI (Acta et commentationes Universitatis Tartuensis, t. 306), Тарту, 1973, стр. 3—45.

Лотман 1975 — Лотман, Ю. М. *Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»*. Тарту, 1975.

Лотман 1975 а — Лотман, Ю. М. Декабрист в повседневной жизни. В кн.: *Литературное наследие декабристов*, под ред. В. Г. Базанова и В. Э. Вацура, Л., 1975, стр. 25—74.

Лотман 1975 б — Лотман, Ю. М. Посвящение «Полтавы» (текст, функция). В кн.: *Проблемы пушкиноведения. Сборник научных трудов*, Л., 1975, стр. 40—54.

Лотман 1975 в — Лотман, Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. *Труды по знаковым системам*, вып. VII, Тарту, 1975, стр. 120—142.

Лотман 1977 — Лотман, Ю. М. Три заметки к пушкинским текстам. *Временник Пушкинской комиссии 1974*, Л., 1977, стр. 88—91.

Лотман 1978 — Лотман, Ю. М. Динамическая модель семиотической системы. *Труды по знаковым системам*, вып. X, Тарту, 1978, стр. 18—33.

Лотман 1979 — Лотман, Ю. М. К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи. *Семиотика устной речи*, вып. II (Acta et commentationes Universitatis Tartuensis, t. 481), Тарту, 1979, стр. 107—120.

Лотман 1979 а — Лотман, Ю. М. «Смесь обезьяны с тигром». *Временник Пушкинской комиссии 1976*, Л., 1979, стр. 110—112.

Лотман 1980 — Лотман, Ю. М. К проблеме «Данте и Пушкин». *Временник Пушкинской комиссии 1977*, Л., 1980, стр. 88—91.

Лотман 1981 — Лотман, Ю. М. *Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя*. Л., 1981.

Лотман 1983 — Лотман, Ю. М. *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*. *Комментарий*. 2-е изд., Л., 1983.

Лотман 1986 — Лотман, Ю. М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи. В кн.: *Пушкин и русская литература*. Рига, 1986, стр. 24—33.

Лотман 1987 — Лотман, Ю. М. О композиционной функции «Десятой главы» «Евгения Онегина». В кн.: *Пушкинские чтения в Тарту. Тезисы докладов научной конференции (13—14 ноября 1987 г.)* Таллин, 1987, стр. 3—7.

Лотман, Успенский 1975 — Лотман, Ю. М., Успенский, Б. А. Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры («Происшествие в стране теней, или Судьбина Российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва). *Труды по русской и славянской филологии*, вып. XXIV (Acta et commentationes Universitatis Tartuensis, t. 358), Тарту, 1975, стр. 168—254.

Лотман, Успенский 1977 — Лотман, Ю. М., Успенский, Б. А. Роль дуальных

моделей в динамике русской культуры. *Труды по русской и славянской филологии*, вып. XVIII (Acta et commentationes Universitatis Tartuensis, t. 414), Тарту, 1977, стр. 3—36.

Лотман, Успенский 1984 — Лотман, Ю. М., Успенский, Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры. В кн.: Н. М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, Л., 1984, (серия «Литературные памятники»), стр. 525—606.

Лурье 1926 — Лурье, С. «Гавриилиада» Пушкина и апокрифические Евангелия (к вопросу об источниках «Гавриилиады»). В кн.: *Пушкин в мировой литературе*. Сборник статей, Л., 1926, стр. 1—10.

Маймин 1980 — Маймин, Е. А. Полифонизм художественного мышления в поэме «Медный всадник». *Болдинские чтения (1979)*, Горький, 1980, стр. 6—13.

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

Малеин 1916 — Малеин, А. И. Пушкин и Овидий (Отрывочные замечания). *Пушкин и его современники*, вып. XXIII-XXIV, Пг., 1916, стр. 45—66.

Маркович 1980 — Маркович, В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина». *Болдинские чтения (1979)*, Горький, 1980, стр. 25—47.

Маркович 1981 — Маркович, В. М. О мифологическом подтексте сна Татьяны. *Болдинские чтения (1980)*, Горький, 1981, стр. 69—81.

Мартенс 1878 — Мартенс, Ф. *Собрание актов и конвенций, заключенных Россией с иностранными державами*, т. IV, ч. I. СПб., 1878.

Медведев 1928 — Медведев, П. Н. *Формальный метод в литературоведении*. М., 1928.

Медведева 1941 — Медведева, И. Н. Пушкинская элегия 1920-х годов и «Демон». *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, вып. 6, М., 1941, стр. 51—71.

¹ *Медный всадник 1978* — А. С. Пушкин. *Медный Всадник*, под ред. Н. В. Измайлова. Л., 1978 (серия «Литературные памятники»).

Мейлах 1958 — Мейлах, В. С. *Пушкин и его эпоха*. М., 1958.

Мелетинский et. al. 1969 — Мелетинский, Е. М., Неклюдов, С. Ю., Новик, Е. С., Сегал, Д. М. Проблемы структурного описания волшебной сказки. *Труды по знаковым системам*, вып. IV, Тарту, 1969, стр. 86—135.

Мережковский 1906 — Мережковский, Д. С. *Вечные спутники (Пушкин)*. 3-е изд., СПб., 1906.

Михайлова 1978 — Михайлова, Н. И. Пушкин-прозаик и риторика его времени. *Болдинские чтения (1977)*, Горький, 1978, стр. 58—74.

Модзалевский 1903 — Модзалевский, Б. Л. Поездка в село Тригорское в 1902 г. (Отчет Отделению Русского языка и словесности Императорской Академии Наук). *Пушкин и его современники*, вып. I, СПб., 1903, стр. 1—190.

А. Морозов 1974 — Морозов, А. А. Судьбы русского классицизма. «Русская

П. Морозов 1910 — Морозов, П. О. Шифрованное стихотворение Пушкина. *Пушкин и его современники*, вып. XIII, СПб., 1910, стр. 1—12.

П. Морозов 1910 а — Морозов, П. О. Эпиграмма Пушкина на перевод Илиады. *Пушкин и его современники*, вып. XIII, СПб., 1910, стр. 13—17.

Мурьянов 1970 — Мурьянов, М. Ф. Магический кристалл. *Временник Пушкинской комиссии 1967—1968*, Л., 1970, стр. 92—95.

Мурьянов 1973 — Мурьянов, М. Ф. Из комментариев к пушкинским произведениям, 1. Армянское предание в «Гавриилиаде». *Временник Пушкинской комиссии 1971*. Л., 1973, стр. 73—82.

Мурьянов 1974 — Мурьянов, М. Ф. Пушкин и Песнь Песней. *Временник Пушкинской комиссии 1972*, Л., 1974, стр. 47—64.

Назарова 1956 — Назарова, Л. Н. К истории создания поэмы Пушкина «Руслан и Людмила». *Пушкин. Исследования и материалы*, т. 1, М.—Л., 1956, стр. 216—221.

Невелев 1985 — Невелев, Г. А. «Истина сильнее царя...» (А. С. Пушкин в работе над историей декабристов). М., 1985.

Овчинникова 1984 — Овчинникова, С. Т. Пушкин в Москве. *Летопись жизни А. С. Пушкина с 5 декабря 1830 г. по 15 мая 1831 г.* М., 1984.

Одинокоев 1983 — Одинокоев, В. Г. «И даль свободного романа...». Новосибирск, 1983.

Оксман 1917 — Оксман, Ю. Г. Сюжеты Пушкина (отрывочные заметки). 2. Пушкин и Арно. *Пушкин и его современники*, вып. XXVIII, Пг., 1917, стр. 76—87.

Оксман 1936 — Оксман, Ю. Г. К истории высылки Пушкина из Петербурга в 1820 г. Неизвестное письмо С. Л. Пушкина к Жуковскому. *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, т. 1, М.; Л., 1936, стр. 191—195.

Орлов 1937 — Орлов, А. С. Пушкин — создатель русского литературного языка. *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, т. 3, М.; Л., 1937, стр. 23—42.

Остафьевский архив — Остафьевский архив князей Вяземских, тт. I-V. СПб., 1899—1913.

Паперно 1977 — Паперно, И. А. Переписка Пушкина как целостный текст. В кн.: *Studia metrica et poetica*, т. 2, Tartu, 1977, стр. 71—81.

Паперно 1978 — Паперно, И. А. О реконструкции устной речи из письменных источников (кружковая семантика и домашняя литература в Пушкинскую эпоху). В кн.: *Семантика номинации и семиотика устной речи*, вып. 1, Тарту, 1978, стр. 122—134.

Паперно 1992 — Паперно И. А. Пушкин в жизни человека Серебряного века. *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, ed. by Boris Gasparov, Robert P. Hughes & Irina Paperno, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1992, pp. 19—51.

Переписка А. С. Пушкина, т. 1—2. М., 1982.

Петрунина 1974 — Петрунина, Н. Н. «Полководец». В кн.: *Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика*, под ред. Н. В. Измайлова, Л., 1974, стр. 278—305.

Петрунина 1980 — Петрунина, Н. Н. Литературные параллели, 2. Пушкин, Бульвер-Литтон и Бальзак (К интерпретации мотива безумия в «Медном всаднике»). *Временник Пушкинской комиссии 1977*, Л., 1980, 112—115.

Петрунина, Фридендер 1979 — Петрунина, Н. Н., Фридендер, Г. М. «Беззаконная комета», в их кн.: *Над страницами Пушкина*, Л., 1979, стр. 42—48.

Пиксанов 1907 — Пиксанов, Н. К. Несостоявшаяся газета Пушкина «Дневник» (1831—1832). *Пушкин и его современники*, вып. М, СПб., 1907, стр. 30—74.

Плюханова 1982 — Плюханова, М. Б. Гибель Петра I в реке Смородине. В кн.: *Единство и изменчивость историко-литературного процесса* (Acta et commentationes Universitatis Tartuensis, t. 604. *Труды по русской и славянской филологии*), Тарту, 1982, стр. 17—31.

Плюханова 1982 а — Плюханова, М. Б. О некоторых чертах народной эсхатологии в России XVII—XVIII веков. Статья первая. В кн.: *Художественный язык средневековья*, М., 1982, стр. 184—200.

Плюханова 1985 — Плюханова, М. Б. О некоторых чертах народной эсхатологии в России XVII—XVIII веков. Статья вторая. В кн.: *Проблемы типологии русской литературы* (Acta et commentationes Universitatis Tartuensis, t. 645. *Труды по русской и славянской филологии*), Тарту, 1985, стр. 54—70.

Погодин 1875 — Погодин, М. П. *Простая речь о мудреных вещах*, 3 изд. М., 1875.

Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Поэты 1820—1830-х годов, тт. 1—2. Л., 1972 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Пропп 1928 — Пропп, В. Я. *Морфология сказки*. Л.: Academia, 1928.

Пумпянский 1939 — Пумпянский, Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века. *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, вып. IV—V, М.; Л., 1939, стр. 91—124.

Пушкин 1937—1949 — Пушкин. *Полное собрание сочинений*, тт. I—XVI. М.; Л.: изд. АН СССР, 1937—1949.

Пушкин 1949 — Пушкин, А. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*, под ред. Б. В. Томашевского. М.; Л.: изд. АН СССР, 1949.

Пушкин 1959—1962 — Пушкин, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах*, под ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова и Ю. Г. Оксмана. М., 1959—1962.

Пушкин в воспоминаниях современников, т. 1—2. М., 1974.

Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов, под ред. Н. В. Измайлова. М.; Л., 1960.

Пушин 1858 — Пушин, И. И. *Записки о Пушкине. Письма*. М., 1956.

Пыпин 1916 — Пыпин, А. Н. Российское Библиейское Общество. В кн.: А. Н. Пыпин, *Исследования и статьи по эпохе Александра I*, т. I, *Религиозные движения при Александре I*, Пг., 1916, стр. 1—293.

Пыпин 1916 а — Пыпин, А. Н. Г-жа Криднер. *Ibid.*, стр. 295—395.

Раевский 1967 — Раевский, В. Ф. *Полное собрание стихотворений*. М.; Л., 1967 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Реизов 1971 — Реизов, Б. Г. Воспоминание из Андре Шенье у Пушкина. В кн.: *Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова*, Л., 1971, стр. 127—133.

Рейсер 1961 — Рейсер, С. А. «Русский бог». *Известия АН СССР. Отделение литературы и языка*, т. XX, 1961, No. 1.

Розанов 1928 — Розанов, М. Н. Пушкин и Данте. *Пушкин и его современники*, вып. XXXVII, Л., 1928, стр. 11—41.

Розанов 1930 — Розанов, М. Н. Пушкин и Петрарка. *Московский пушкинист*, кн. II, М., 1930, стр. 116—154.

Рукою Пушкина — *Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты*. Подготовили и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский и Т. Г. Зенгер. М.; Л.: Academia, 1935.

Рылеев 1934 — Рылеев, К. Ф. *Полное собрание сочинений*, под ред. А. Г. Цейтлина. М.: Academia, 1934 (репр.: The Hague: Mouton, 1967).

✓ *Рябинина 1977* — Рябинина, Н. А. К проблеме литературных источников поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник». *Болдинские чтения (1976)*, Горький, 1977, стр. 80—92.

Савченко 1926 — Савченко, С. В. Элегия Ленского и французская элегия. В кн.: *Пушкин в мировой литературе. Сборник статей*, Л., 1926, стр. 64—98.

Сандомирская 1974 — Сандомирская, В. Б. «Андрей Шенье». В кн.: *Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика*, под ред. Н. В. Измайлова, Л., 1974, стр. 8—34.

Сандомирская 1974 а — Сандомирская, В. Б. К вопросу о датировке помет Пушкина во второй части «Опытов» Батюшкова. *Временник Пушкинской комиссии 1972*, Л., 1974, стр. 16—35.

Сандомирская 1974 б — Сандомирская, В. Б. Первый перевод Пушкина из Андре Шенье. *Пушкин. Исследования и материалы*, т. VII, Л., 1974, стр. 167—184.

Сандомирская 1979 — Сандомирская, В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражание древним» (Пушкин и Батюшков). *Временник Пушкинской комиссии 1975*, Л., 1979, стр. 15—30.

Семенко 1964 — Семенко, И. М. Пушкин и Жуковский. *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*, 1964, No. 4, стр. 118—130.

Семенко 1975 — Семенко, И. М. *Жизнь и поэзия Жуковского*. М., 1975.

Семенко 1977 — Семенко, И. М. Примечания, в кн.: К. Н. Батюшков, *Опыты в стихах и прозе*, М., 1977 (Серия «Литературные памятники»).

Сержан 1974 — Сержан, Л. С. Элегия М. Деборд-Вальмор — один из источников письма Тагьяны к Онегину. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*, т. XXXIII (1974), No. 6, стр. 536—552.

Сержан, Банников 1975 — Сержан, Л. С., Банников, Ю. В. Об изучении французского языка Пушкина (к постановке вопроса). *Временник Пушкинской комиссии* 1973, Л., 1975, стр. 72—76.

Сидяков 1975 — Сидяков, Л. С. «Евгений Онегин» и незавершенная проза Пушкина 1828—1830 годов (характеры и ситуации). В кн.: *Проблемы пушкиноведения. Сборник научных трудов*, Л., 1975, стр. 28—39.

Сидяков 1978 — Сидяков, Л. С. «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин» (к эволюции пушкинского стихотворного повествования). *Пушкин. Исследования и материалы*, т. VIII, Л., 1978, стр. 5—21.

Сидяков 1979 — Сидяков, Л. С. «Полтава» и «Евгений Онегин» (к характеристике повествовательной системы исторической поэмы Пушкина). *Пушкин. Исследования и материалы*, т. IX, Л., 1979, стр. 110—122.

Сидяков 1979 а — Сидяков, Л. С. «Пиковая дама», «Анжело» и «Медный всадник» (К характеристике художественных исканий Пушкина второй болдинской осени). *Болдинские чтения (1978)*, Горький, 1979, стр. 4—15.

Сидяков 1984 — Сидяков, Л. С. Пушкин и Жуковский (У истоков биографизма пушкинской лирики). *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*, 1984, No. 3, стр. 195—203.

Сидяков 1986 — Сидяков, Л. С. Жизнь писателя и литература в литературном сознании первых десятилетий XIX века (Пушкин — Жуковский). В кн.: *Пушкин и русская литература*, Рига, 1986, стр. 77—87.

Сиповский 1899 — Сиповский, В. В. *Пушкин, Байрон и Шатобриан (из литературной жизни Пушкина на юге России)*. СПб., 1899.

Сиповский 1905 — Сиповский, В. В. Пушкин и Рылеев. *Пушкин и его современники*, вып. III, СПб., 1905, стр. 68—88.

Сиповский 1906 — Сиповский, В. В. «Руслан и Людмила» (К литературной истории поэмы). *Пушкин и его современники*, вып. IV, СПб., 1906, стр. 59—84.

Сиповский 1916 — Сиповский, В. В. Пушкин и романтизм. *Пушкин и его современники*, вып. XXIII—XXIV, СПб., 1916, стр. 223—280.

Слонимский 1959 — Слонимский, А. *Мастерство Пушкина*. М., 1959.

А. Соколов 1939 — Соколов, А. М. «Полтава» Пушкина и «Петриады». *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, вып. IV-V, М.; Л., 1939, стр. 57—90.

Д. Соколов 1913 — Соколов, Д. Н. По поводу шифрованного стихотворения Пушкина. *Пушкин и его современники*, вып. XVI, СПб., 1913, стр. 1—11.

Соловьев 1898 — Соловьев, Владимир. *Судьба Пушкина*. СПб., 1898.

Стенник 1975 — Стенник, Ю. В. Традиции торжественной оды XVIII века в лирике Пушкина периода южной ссылки («Наполеон»). *XVIII век, сб. 10. Русская литература XVIII века и ее международные связи*, Л., 1975, стр. 107—112.

В. Степанов 1975 — Степанов, В. П. Убийство Павла I и «вольная поэзия». В кн.: *Литературное наследие декабристов*, под ред. В. Г. Базанова и В. Э. Вацура, Л., 1975, стр. 75—99.

Н. Степанов 1959 — Степанов, Н. Л. *Лирика Пушкина. Очерки и этюды*. М., 1959.

Н. Степанов 1966 — Степанов, Н. Л. Письма Пушкина как литературный жанр. В его кн.: *Поэты и прозаики*, М., 1966, стр. 91—100.

Сумцов 1912 — Сумцов, Н. Ф. Внутреннее родство между стихотворениями «Поэт» и «Пророк». В кн.: *Александр Сергеевич Пушкин. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей*, сост. В. Покровский. 3-е изд., М., 1912, стр. 347—349.

Тархов 1977 — Тархов, А. Е. Три примечания Пушкина к поэме «Медный всадник». *Болдинские чтения (1976)*, Горький, 1977, стр. 56—61.

Тахо-Годи 1971 — Тахо-Годи, А. А. Жанрово-стилевые типы пушкинской античности. *Писатель и жизнь*, вып. IV, М.: изд. МГУ, 1971, стр. 180—200.

Теплова 1969 — Теплова, В. А. «Вестник Европы» Карамзина о Великой французской революции и формах правления. *XVIII век, сб. 8*, Л., 1969, стр. 269—280.

Тоддес 1968 — Тоддес, Е. А. К изучению «Медного всадника». *Пушкинский сборник*, вып. 1 (*Ученые записки Латвийского государственного университета*, т. 106), Рига, 1968, стр. 92—113.

Тоддес 1974 — Тоддес, Е. А. О мировоззрении П. А. Вяземского после 1825 года. *Пушкинский сборник*, вып. 2 (*Ученые записки Латвийского государственного университета*, т. 215), Рига, 1974, стр. 123—166.

Тойбин 1876 — Тойбин, И. М. Пушкин. *Творчество 1830-х годов и вопросы историзма*. Воронеж, 1976.

Томашевский 1926 — Томашевский, Б. В. Пушкин и Буало. В кн.: *Пушкин в мировой литературе. Сборник статей*, Л., 1926, стр. 13—63.

Томашевский 1929 — Томашевский, Б. В. Заметки о Пушкине, II. *Временник Отдела словесных искусств Государственного Института Истории Искусств*, вып. М, Л., 1929, стр. 68—71.

Томашевский 1930 — Томашевский, Б. В. Мелочи о Пушкине, 2. Источник стихотворения «Как с древа сорвался предатель ученик». *Пушкин и его современники*, вып. XXXVIII-XXXIX, Л., 1930, стр. 78—81.

Томашевский 1934 — Томашевский, Б. В. «Тетрадь Всеволожского». *Литературное наследство*, т. 16—18, М., 1934, стр. 825—842.

Томашевский 1953 — Томашевский, Б. В. Незавершенные кишиневские замыслы Пушкина. Труды Третьей Всесоюзной Пушкинской конференции. М.;

Л., 1953, стр. 171—212.

Томашевский 1956 — Томашевский, Б. В. Пушкин, кн. 1. *Материалы к монографии (1814—1824)*. М.; Л., 1956.

Томашевский 1956 а — Томашевский, Б. В. Вопросы языка в творчестве Пушкина. *Пушкин. Исследования и материалы*, т. I, М.; Л., 1956, стр. 126—184.

Томашевский 1959 — Томашевский, Б. В. Примечания. В кн.: А. А. Дельвиг, *Полное собрание сочинений*, 2-е изд., Л., 1959 («Библиотека поэта. Большая серия»), стр. 5—58.

Томашевский 1960 — Томашевский, Б. В. *Пушкин и Франция*. Л., 1960.

Томашевский 1961 — Томашевский, Б. В. *Пушкин, кн. 2. Материалы к монографии (1825—1836)*. М.; Л., 1961.

Томашевский, Цявловский 1936 — Томашевский, Б. В., Цявловский, М. А. Тетрадь Всеволожского. Комментарии. В кн.: *Летописи Государственного литературного музея. Книга первая. Пушкин*, М., 1936, стр. 30—85.

Трубецкой 1983 — Трубецкой, Б. А. *Пушкин в Молдавии*. 5-е изд., Кишинев, 1983.

Трубицын 1914 — Трубицын, Н. Н. Из поездки Василия Львовича Пушкина за границу. *Пушкин и его современники*, вып. XIX-XX, СПб., 1914, стр. 239—269.

Тынянов 1922 — Тынянов, Ю. Н. «Ода Его Сиятельству графу Хвостову». *Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. Пушкинист*, вып. IV, Пг., 1922, стр. 75—92.

Тынянов 1929 — Тынянов, Ю. Н. *Архаисты и новаторы*. Л., 1929.

Тынянов 1929 а — Тынянов, Ю. Н. Ода как ораторский жанр. В его кн.: *Архаисты и новаторы*, Л., 1929, стр. 48—86.

Тынянов 1929 б — Тынянов, Ю. Н. *Архаисты и Пушкин. Ibid.*, стр. 87—227.

Тынянов 1969 — Тынянов, Ю. Н. Пушкин и Кюхельбекер. В его кн.: *Пушкин и его современники*, М., 1969, стр. 233—294.

Тынянов 1969 а — Тынянов, Ю. Н. Безыменная любовь. *Ibid.*, стр. 209—232.

Тынянов 1977 — Тынянов, Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина». В его кн.: *Поэтика. История литературы. Кино*, М., 1977, стр. 52—77.

Тютчев 1965 — Тютчев, Ф. И. Лирика, тт. I-II, под ред. К. В. Пигарева. М., 1965 (серия «Литературные памятники»).

Успенский 1974 — Успенский, Б. А. *Historia sub specie semioticae*. В кн.: *Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5)*, Тарту, 1974, стр. 119—130.

Успенский 1975 — Успенский, Б. А. *Первая русская грамматика на родном языке. (Доломоновский период отечественной русистики)*. М., 1975.

Успенский 1981 — Успенский, Б. А. Предисловие. В кн.: *Российская грамматика Антона Алексеевича Барсова*, под ред. Б. А. Успенского, М.: изд. МГУ, 1981,

Успенский 1982 — Успенский, Б. А. *Филологические разыскания в области славянских древностей. Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского*. М.: изд. МГУ, 1982.

Успенский 1985 — Успенский, Б. А. *Из истории русского литературного языка XVIII—начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни*. М.: изд. МГУ, 1985.

Федотов 1952 — Федотов, Г. П. Певец империи и свободы. В его кн.: *Новый град*, Нью Йорк, 1952, стр. 243—268.

Фейнберг 1981 — Фейнберг, И. *Читая тетради Пушкина*. 2-е изд., М., 1981.

Флейшман 1968 — Флейшман, Л. С. Из истории элегии в Пушкинскую эпоху. *Пушкинский сборник*, вып. 1 (*Ученые записки Латвийского государственного университета*, т. 106), Рига, 1968, стр. 24—53.

Фомичев 1981 — Фомичев, С. А. «Подражания Корану». Генезис, архитектура и композиция цикла. *Временник Пушкинской комиссии 1978*, Л., 1981, стр. 22—45.

Формозов 1979 — Формозов, А. А. *Пушкин и древности. Наблюдения археолога*. М., 1979.

Францев 1929 — Францев, В. А. Пушкин и Польское восстание 1830 и 1831 г. *Пушкинский сборник*, Прага, 1929, стр. 65—208.

Фридман 1947 — Фридман, Н. В. Образ поэта-пророка в лирике Пушкина. *Ученые записки МГУ*, вып. 118, *Труды кафедры русской литературы*, кн. 2, М., 1947, стр. 88—98.

Фридман 1980 — Фридман, Н. В. *Романтизм в творчестве А. С. Пушкина*. М., 1980.

Хаев 1979 — Хаев, Е. С. Особенности стилового диалога в «онегинском круге» произведений Пушкина. *Болдинские чтения (1979)*, Горький, 1979, стр. 95—109.

Херасков 1961 — Херасков, М. М. *Избранные произведения*, под ред. А. В. Запалова. 2-е изд., Л., 1961 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Ходасевич 1924 — Ходасевич, В. Ф. *Поэтическое хозяйство Пушкина*, т. 1. Л., 1924.

Ходасевич 1937 — Ходасевич, В. Ф. «Гавриилиада». В его кн.: *О Пушкине*, Берлин, 1937, стр. 42—50.

Ходасевич 1937а — Ходасевич, В. Ф. Кошунства Пушкина. В его кн.: *О Пушкине*, Берлин, 1937, стр. 103—115.

Худошина 1979 — Худошина, Э. И. О сюжете в стихотворных повестях Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»). *Болдинские чтения (1978)*, Горький, 1979, стр. 28—47.

Цявловская 1974 — Цявловская, Т. Г. «Храни меня, мой талисман». *Проме-*

тей, т. 10. М., 1974, стр. 12—84.

Цявловская 1975 — Цявловская, Т. Г. Отклики на судьбы декабристов в творчестве Пушкина. В кн.: *Литературное наследие декабристов*, под ред. В. Г. Базанова и В. Э. Вацура, Л., 1975, стр. 195—218.

Цявловский 1925 — Цявловский, М. А. *Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. А. Бартеневым*. М., 1925.

Цявловский 1934 — Цявловский, М. А. «Он между нами жил...» (По поводу статьи В. Ледницкого). *Пушкин. 1834 год*. Л., 1934, стр. 65—92.

Цявловский 1951 — Цявловский, М. А. *Летопись жизни и творчества Пушкина*, т. 1. М., 1951.

Цявловский 1962 — Цявловский, М. А. Стихотворения, обращенные к декабристу В. Ф. Раевскому. В его кн.: *Статьи о Пушкине*, М., 1962, стр. 15—27.

Цявловский 1962 а — Цявловский, М. А. Политические эпиграммы, 2. «Самый Дельвиг тот...». *Ibid.*, стр. 47—57.

Цявловский 1962 б — Цявловский, М. А. Послание «К Жуковскому» («Благослови, поэт...»). *Ibid.*, стр. 105—130.

Черейский 1975 — Черейский, Л. А. *Пушкин и его окружение*. Л., 1975.

Черняев 1898 — Черняев, Н. И. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану». М., 1898.

Чумаков 1970 — Чумаков, Ю. Н. Состав художественного текста «Евгения Онегина». В кн.: *Пушкин и его современники*, Псков, 1970, стр. 34—100.

Чумаков 1975 — Чумаков, Ю. Н. Дон Жуан Пушкина. В кн.: *Проблемы пушкиноведения. Сборник научных трудов*, Л., 1975, стр. 3—27.

Чумаков 1978 — Чумаков, Ю. Н. Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине». *Болдинские чтения (1978)*, Горький, 1978, стр. 75—90.

Шишков 1803 — Шишков, А. С. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. В кн.: А. С. Шишков, *Полное собрание сочинений и переводов*, т. II, СПб., 1824, стр. 1—352.

Шишков 1810 — Шишков, А. С. Рассуждение о красноречии Священного Писания. В кн.: А. С. Шишков, *Полное собрание сочинений и переводов*, т. IV, СПб., 1825, стр. 22—107.

Шкловский 1923 — Шкловский, В. Б. Евгений Онегин (Пушкин и Стерн). В кн.: *Очерки по поэтике Пушкина*, Берлин, 1923, стр. 197—220.

Штейн 1931 — Штейн, С. фон. *Пушкин мистик*. Рига, 1931.

Щеголев 1904 — Щеголев, П. Е. Из двадцатых годов. Заметки и материалы. *Пушкин и его современники*, вып. II. СПб., 1904, стр. 65—80.

Щеголев 1905 — Щеголев, П. Е. *Первый декабрист Владимир Раевский. Из истории общественных движений в России в первой четверти XIX в.*, СПб., 1905.

Щеголев 1909 — Щеголев, П. Е. А. С. Пушкин в политическом процессе 1826—

1828 гг. (Из архивных разысканий). *Пушкин и его современники*, вып. XI, СПб., 1909, стр. 1—51.

Щеголев 1911 — Щеголев, П. Е. Из разысканий в области биографии и текста Пушкина. *Пушкин и его современники*, вып. XIV, СПб., 1911, стр. 53—193.

Щеголев 1911 а — Щеголев, П. Е. Дополнения к «Разысканиям». *Ibid.*, стр. 199—216.

Эйхенбаум 1937 — Эйхенбаум, Б. М. О замысле «Графа Нулина». *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, вып. III М.: Л., 1937, стр. 349—357.

Элиаш 1914 — Элиаш, Н. М. К вопросу о влиянии Батюшкова на Пушкина. *Пушкин и его современники*, вып. XIX — XX, Пг., 1914, стр. 1—39.

Эпиграмма и сатира — *Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX-го века*, тт. 1—2, под ред. В. Ф. Орлова. М.: Academia, 1931—1932.

Языков 1964 — Языков, Н. М. *Полное собрание стихотворений*. М.; Л., 1964 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Якобсон 1976 — Якобсон, Р. О. Стихи Пушкина о деве-статuae, вакханке и смиреннице. In: *Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*, ed. by Andrej Kodjak & Kiril Taranovsky, New York: New York University Press, 1976, pp. 3—26.

Яковлев 1926 — Яковлев, Н. В. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина. В кн.: *Пушкин в мировой литературе*, Л., 1926, стр. 113—159.

Abrams 1953 — Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1953.

Abrams 1971 — Abrams, Meyer Howard. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: W.W. Norton & Company, 1971.

Backes 1987 — Backès, Jean-Louis. Puškin et le Cantique des cantiques; Notes sur le brièveté dans l'imitation. *Revue des études slaves*, t. 59, 1987, f. 1—2, pp. 173—178.

Bayley 1971 — Bayley, John. *Pushkin. A Comparative Commentary*. Cambridge: At the University Press, 1971.

Bazzarelli 1987 — Bazzarelli, Eridano. Osservazioni sulla linea antologico-elegiaca e sui riflessi dell'anacreontismo nella lirica di Puskin. In: *Puskin. Poeta e la sua arte*, Roma, 1987, pp. 113—131.

Brown 1980 — Brown, William Edward. *A History of 18th Century Russian Literature*. Ann Arbor: Ardis, 1980.

Choiseul-Gouffier 1828 — Madame la Comtesse de Choiseul-Gouffier, *Memoires historiques sur l'Empereur Alexander et la cour de Russie*. Paris, 1828 (Engl. transl.: *Historical Memoirs of the Emperor Alexander I and The Court of Russia*, Chicago 1901)

Cizevskij 1962 — Čiževskij, Dmitrij. History of Russian Literature from the Eleventh Century to the End of the Baroque. 's-Gravenhage: Mouton, 1962.

Crummey 1970 — Crummey, Robert O. *The Old Believers and the World of Antichrist*. Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press, 1970.

Debreczeny 1983 — Debreczeny, Paul. *The Other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction*. Stanford, California: Stanford University Press, 1983.

Erlich 1976 — Erlich, Viktor. Pushkin's Moral Realism as a Structural Problem. In: *Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*, ed. by Andrej Kodjak & Kiril Taranovsky, New York: New York University Press, 1976, pp. 167—177.

Frenkel 1984 — Frenkel, Monika Dudli. «V malen'koj ramke»: *Fragmentary Structures in Pushkin's Poetry and Prose*. Doctoral Dissertation, Yale, 1984.

Frenkel Greenleaf 1992 — Frenkel Greenleaf, Monika. Tynianov, Pushkin and the Fragment: Through the Lens of Montage, In: *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, ed. by Boris Gasparov, Robert P. Hughes & Irina Paperno, Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1992, pp. 264—292.

Garrard 1973 — Garrard, J. G. Karamzin, Mme. de Staël, and the Russian Romantics. In: *American Contribution to the Seventh International Congress of Slavists*, vol. II: *Literature*. The Hague-Paris: Mouton, 1973, pp. 221--246.

Gasparov 1984 a -- Gasparov, Boris. The Language Situation and the Linguistic Polemic in Mid-Nineteenth-Century Russia. In: *Aspects of the Slavic Language Question*, ed. by Riccardo Picchio & Harvey Goldblatt, vol. II. *East Slavic*, New Haven: Yale Colloquium on International and Area Studies, 1984, pp. 297--334.

Gasparov 1985 — Gasparov, Boris. Encounter of Two Poets in the Desert: Pushkin's Myth. In: *Myth in Literature*, ed. by Andrej Kodjak, Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1985, pp. 124--153.

Harkins 1976 — Harkins, William. The Place of «Domik v Kolomne» in Pushkin's Creation. In: *Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*, ed. by Andrej Kodjak & Kiril Taranovsky, New York: New York University Press, 1976, pp. 196--205.

Harkins 1977 — Harkins, William. Notes. In: *Alexander Pushkin, Three Comic Poems*, transl. and ed. by W. Harkins, Ann Arbor: Ardis, 1977.

Hughes 1992 — Hughes, Robert P. Pushkin in Petrograd, February 1921. In: *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, ed. by Boris Gasparov, Robert P. Hughes & Irina Paperno, Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1992, pp. 204--213.

Jakobson 1935 — Jakobson, Roman. Pushkin and His Sculptural Myth. In: *Roman Jakobson, Selected Writings*, vol. V. *On Verse, Its Masters and Explorers*, The Hague-Paris-New York: Mouton, 1979, pp. 237--280.

Karlinsky 1963 — Karlinsky, Simon. Two Pushkin Studies, 1. Pushkin, Chateaubriand, and the Romantic Prose. *California Slavic Studies*, Vol. 2, Berkeley — Los Angeles: University of California Press, 1963, pp. 96--107.

Knigge 1984 — Knigge, Armin. *Puskins Verserzahlung «Der eherne Reiter» in der russischen Kritik: Rebellion oder Unterwerfung*. Amsterdam: Verlag Adolf M. Hakkert, 1984 (*Biblioteca slavonica*, Å. 23).

Knigge 1987 — Knigge, Armin. Les contradictions chez Puskin. *Revue des études slaves*, t. 59, 1987, f. 1--2, pp. 108--118.

Kodjak 1976 — Kodjak, Andrej. «The Queen of Spades» in the Context of the Faust Legend. In: *Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*, ed. by Andrej Kodjak & Kiril Taranovsky, New York: New York University Press, 1976, pp. 87--118.

Kodjak 1980 — Kodjak, Andrej. Puskin's Utopian Myth. In: *Alexander Pushkin. Symposium II*, ed. by Andrej Kodjak, Krystyna Pomorska, & Kiril Taranovsky, Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1980, pp. 117--130.

Lednicki 1926 — Lednicki, Waclaw. Dookola przeciwpolskiej trylogji lirycznej Puszkina. In: *Aleksander Puszkina. Studja*, Krakow. 1926, ss. 36—161.

Lednicki 1926 a — Lednicki, Waclaw. Puszkina i Marja Wolkonska (Tworczość poety w swietle jego «jedynej» miłości). *Ibid.*, ss. 226—263.

Lednicki 1955 — Lednicki, Waclaw. *Pushkin's Bronze Horseman: The Story of a Masterpiece*. Berkeley: University of California Press, 1955.

Lednicki 1956 — Lednicki, Waclaw. Pushkin's Monument. In his book: *Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenew and Sienkiewicz*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1956, pp. 87—110.

Levitt 1992 — Levitt, Marcus. Pushkin in 1899. In: *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, ed. by Boris Gasparov, Robert P. Hughes & Irina Paperno, Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1992, pp. 183—203.

Lo Gatto 1959 — Lo Gatto, Ettore. *Puskin. Storia di un poeta e del suo eroe*. Milano: Ugo Mursia editore, 1959.

Mickiewicz 1955 — Mickiewicz, Adam. *Dziela*, t. III. *Utwory dramatyczne*, Warszawa, 1955.

Nabokov 1964 — Nabokov, Vladimir. *Eugene Onegin. A Novel in Verse by Alexander Pushkin*, transl. et commentary by Vladimír Nabokov, vols 1—4. 2nd revised edition, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1975.

Picchio 1976 — Picchio, Riccardo. Dante and J. Malfilatre as Literary Sources of Tatiana's Erotic Dream. In: *Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*, ed. by Andrej Kodjak & Kiril Taranovsky, New York: New York University Press, 1976, pp. 42—55.

Pomorska 1980 — Pomorska, Krystyna. Заметка о письме Татьяны. In: *Alexander Pushkin. Symposium II*, ed. by Andrej Kodjak, Krystyna Pomorska & Kiril Taranovsky, Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1980, pp. 61—66.

Senderovich 1980 — Senderovich, Savely. On Pushkin's Mythology: The Shade-Myth. In: *Alexander Pushkin. Symposium II*, ed. by Andrej Kodjak, Krystyna Pomorska, and Kiril Taranovsky, Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1980, pp. 103—116.

Stilman 1958 — Stilman, Leon. Проблемы литературных жанров и традиции в «Евгении Онегине» Пушкина. Geirbzf. In: *American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*, "s-Gravenhage: Mouton, 1958, pp. 321—368.

Terras 1980 — Terras, Victor. Pushkin and Romanticism. In: *Alexander Pushkin. Symposium II*, ed. by Andrej Kodjak, Krystyna Pomorska, & Kiril Taranovsky, Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1980, pp. 49—59.

Todd 1976 — Todd, William Mills. *The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1976.

Todd 1992 — Todd, William Mills. Vladimir Soloviev's Pushkin: Toward a Modern Reading of the Lyrics. In: *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, ed. by Boris Gasparov, Robert P. Hughes & Irina Paperno, Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1992, pp. 253—263.

Uspenskij 1984 — Uspenskij, Boris A. The Language Program of N. M. Karamzin and Its Historical Antecedents. In: *Aspects of the Slavic Language Question*, ed. by Riccardo Picchio & Harvey Goldblatt, vol. II. *East Slavic*, New Haven: Yale Colloquium on International and Area Studies, 1984, pp. 235—296.

Vickery 1963 — Vickery, Walter N. «Mednyj Vsadnik» and the Eighteenth Century Heroic Ode. *Indiana Slavic Studies*, vol. 3, Bloomington, Indiana: Indiana University Publications, 1963, pp. 140—162.

- Акафист Екатерине Николаевне Карамзиной — 158
 Андрей Шенье — 222—225, 239—243, 256, 257, 258, 281, 321
 Арап Петра Великого — 338
 Баратынскому из Бессарабии — 213, 216
 Бахчисарайский фонтан — 34, 191, 285
 Борис Годунов — 69, 84, 175, 181, 238, 258, 260, 302, 303
 Бородинская годовщина — 7, 371, 304, 306, 308, 358
 «Была пора: наш праздник молодой» (19 октября 1836) — 7, 339
 «В Академии Наук» (на Дондукова-Корсакова) — 192
 «В крови горит огонь желанья» (Подражания) — 242
 «В мои осенние досуги» — 272
 «В начале жизни школу помню я» — 248, 249, 319, 320
 «В себе все блага заключая» (А. И. Тургеневу) — 141
 «В стране, где Юлией венчанный» (из письма Гнедичу) — 213, 215
 «Вдали тех пропастей глубоких» — 188
 «Венец желаниям! Итак, я вижу вас» — 163
 «Вертоград моей сестры» (Подражания) — 242
 «Внемли, о Гелиос» — 219
 Вода и вино — 208
 Возражение на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине” — 69
 Вольность — 64, 164, 235, 312—315
 Воспоминания в Царском Селе (1814) — 85, 110, 111, 114, 115, 228
 «Восстань, боязливый» (из Подражаний Корану) — 242
 «Восстань, восстань, пророк России» (вариант Пророка, Dubia) — 243
 Второе послание к цензору — 50
 Гавриилиада — 91, 115, 141, 157, 176, 194, 197, 198, 207, 233, 279, 290, 308, 345, 348
 Генералу Пущину — 193

- Герой — 273, 358
- «Гете имел большое влияние на Байрона» (из Table-Talk) — 251
- Городок — 316
- Граф Нулин — 256—271, 273, 274, 280, 281, 290, 309, 352, 353
- Гробовщик — 188
- (В. Л. Давыдову) («Меж тем как генерал Орлов») — 173, 205—212, 218, 232, 282—284
- (Двум Александрам Павловичам) («Романов и Зернов лихой», Dubia) — 169
- 19 октября 1825 («Роняет лес багряный свой убор») — 175, 339
- 19 октября 1827 («Бог помочь вам, друзья мои») — 189, 339
- 19 октября 1828 («Усердно помолившись Богу») — 339
- Демон — 239
- Деревня — 244
- Домик в Коломне — 265, 354
- Дубровский — 309
- Евгений Онегин — 34, 53, 59, 60, 68—71, 94, 154, 187, 189, 196—198, 228, 237, 271—289, 295, 302, 309, 321, 338, 348
- Евгений Онегин (X глава) — 99, 171, 281—288, 311, 318
- Езерский — 355
- «Есть в России город Луга» — 270
- Жених — 264
- «Жил на свете рыцарь бедный» — 347
- «За старые грехи наказанный судьбой» — 179, 196, 212
- (Заметка о Графе Нулине) — 259, 268, 281, 282
- (Заметки и афоризмы разных годов) — 38
- (Заметки на полях Опытов в стихах и прозе Батюшкова) — 214, 248, 351
- «Зачем ты послан был, и кто тебя послал» — 278, 355
- «И путник усталый на Бога роптал» (из Подражаний Корану) — 242
- «И дале мы пошли, и страх объял меня» (Подражания Данту) — 187, 196, 273
- «И я бы мог как шут» (запись в черновых бумагах) — 241, 350
- (Из лицейского дневника) — 173
- «Иной имел мою Аглаю» — 194
- История Петра — 308

История Пугачева — 84

История Русского народа, сочинение Николая Полевого — 269

К Батюшкову — 214

К бюсту завоевателя — 103, 173

К Жуковскому («Благослови, поэт») — 140, 148, 153—155, 177

К*** <А. П. Керн> («Я помню чудное мгновенье») — 254

К Наталье — 263

К Наташе — 263

К Овидию — 213, 216, 218, 219, 349

К Огаревой, которой митрополит прислал плодов из своего сада — 175

(К Родзянке) («Ты обещал о романтизме») — 71

Кавказский пленник — 34, 115, 298—301

Каменный гость — 275, 309

Клеветникам России — 271, 304, 306, 308, 358

«Когда за городом, задумчив, я брожу» — 168

Кокетке — 194, 196

«Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера» (К переводу Ильяды) — 253

«Кто знает край» — 223

«Кто на снегах возрастал Феокритовы нежные розы» — 227

Леда — 115

«Лечись — иль быть тебе Панглосом» — 168

Мадона — 265

(Маленькие трагедии) — 271, 302, 358

Медный всадник — 5, 7, 84, 201, 249, 256, 258, 265, 271, 274, 275, 281, 292—325

«Мой друг, уже три дня» — 172, 194

(На Баболовский дворец) — 116

На возвращение Государя Императора из Парижа в году — 110—112

(На женитьбу генерала Сипягина) (Dubia) — 172

(На картинки к «Евгению Онегину» в «Невском альманахе») — 279

Наполеон на Эльбе — 110, 316

«Напрасно ахнула Европа» — 200

- «Не дай мне Бог сойти с ума» — 249
- «Недвижный страж дремал на царственном пороге» — 106, 278, 282, 313
- «Нельзя, мой толстый Аристип» (В. Л. Давыдову) — 173
- (Ноэль на лейб-гусарский полк) — 283
- «О вы, которые любили» (посвящение к «Гавриилиаде»?) — 194
- О поэзии классической и романтической — 69, 252
- О трагедии — 222
- Об Андрее Шенье — 221
- Ода Его Сият. Гр. Дм. Ив. Хвостову — 69, 229
- «Оставя честь судьбе на произвол» (на А. Давыдову) — 194, 196
- Пиковая дама — 77, 310, 358
- Пирующие студенты — 121
- Подражание италиянскому («Как с древа сорвался предатель ученик») — 249, 250
- Подражания Корану — 236, 237, 242, 252, 348, 350
- «Пожарский, Минин, Гермоген» — 151
- Полководец — 345
- Полтава — 40, 84, 188, 265, 266, 286, 292, 294, 295, 302, 313, 319
- Послание цензору — 205
- Поэт — 244, 246, 316
- Поэту — 253
- Принцу Оранскому — 110—115, 165
- Прозерпина — 189
- «Проклятый город Кишинев» (из письма Вигелю) — 192, 195, 348
- Пророк — 241—250
- Путешествие В.Л.П. — 338
- Путешествие в Арзрум — 250
- (И. И. Пушкину) («Мой первый друг, мой друг бесценный») — 257
- «Раевский, молоденец прежний» (записка Жуковскому) — 123, 124
- Разговор книгопродавца с поэтом — 225
- «Раззевавшись от обедни» — 191, 193
- Руслан и Людмила — 53, 140, 159, 179, 181—189, 198, 290

- «С Гомером долго ты беседовал один» (Гнедичу) — 226, 247, 253
- «Свободы сеятель пустынный» — 232
- Сказки. Ноël — 173, 262, 265, 283, 312
- «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи» (на перевод «Илиады») — 220, 246, 253
- Сонет («Суровый Дант не презирал сонета») — 223
- Стансы — 292, 295, 308, 310
- Странник — 249
- Сцены из рыцарских времен — 347
- Таврида — 188
- Тень Фонвизина — 154, 181, 251
- «Только революционная голова подобная Мирабо и Петру» — 317
- «Тургенев, верный покровитель» (А. И. Тургеневу) — 128, 141
- «Угрюмых тройка есть певцов» — 135, 150
- «Французских рифмачей суровый судия» — 181, 252
- «Христос воскрес, моя Ревекка» — 197, 207
- «Христос воскрес, питомец Феба» (из письма В. Л. Пушкину) — 156, 181
- Цыганы — 213, 219, 242, 243, 349
- Чедаеву («В стране, где я забыл тревоги прежних лет») — 213
- «Чем чаще празднует Лицей» (19 октября 1831) — 227, 339
- (Южные поэмы) — 34, 63, 77, 199, 298, 339
- «Я видел Азии бесплодные пределы» — 185
- «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» — 96, 342
- «Я ускользнул от Эскулапа» (N.N.) (В. В. Энгельгардту) — 180
- «A son amant Eglé sans résistance» — 194
- Mon portrait — 177
- Table-Talk — 251

ПИСЬМА:

- Бестужеву, 30 ноября 1825 — 69, 70
- Вигелю, 22 октября-4 ноября 1823 — 192
- Вяземскому, 6 февраля 1823 — 299
- Вяземскому, март 1823 — 195
- Вяземскому, 14 октября 1823 — 192
- Вяземскому, 4 ноября 1823 — 191, 289
- Вяземскому, 8 декабря 1823 — 34, 115, 198
- Вяземскому, 7 июня 1824 — 57, 58, 146
- Вяземскому, 22 — 25 июня 1824 — 233
- Вяземскому, 29 ноября 1824 — 237
- Вяземскому, начало июля 1825 — 262
- Вяземскому, 13 июля 1825 — 238
- Вяземскому, 7 ноября 1825 — 181
- Вяземскому, вторая половина ноября 1825 — 240, 241
- Вяземскому, 27 мая 1826 — 158
- Вяземскому, 10 июля 1826 — 53
- Вяземскому, конец января 1830 — 58
- Вяземскому, 3 августа 1831 — 303
- Вяземскому, конец августа 1831 — 155
- Гнедичу, 24 марта 1821 — 215
- Гнедичу, 13 мая 1823 — 182
- Гречу, 21 сентября 1821 — 226
- В. Л. Давыдову (?), первая половина марта 1821 — 98, 203, 233
- В. Л. Давыдову (?), июнь 1823 — июль 1824 (рус. вариант) — 234
- В. Л. Давыдову (?), июнь 1823 — июль 1824 (франц. вариант) — 235
- Дельвигу, начало февраля 1826 — 288
- Дельвигу, 20 февраля 1826 — 15, 211
- Дельвигу, 31 июля 1827 — 158
- Дельвигу, 4 ноября 1830 — 273
- Жуковскому, 6 октября 1825 — 239

- Катенину, 4 декабря 1825 — 256
- Осиновой, 29 июня 1831 — 303
- Осиновой, 29 июля 1831 — 304
- Плетневу, 6 декабря 1825 — 240, 269
- Плетневу, 9 сентября 1830 — 273
- Погодину, начало ноября 1830 — 273
- В. Л. Пушкину, 28 декабря 1816 — 157
- Л. С. Пушкину, 24 сентября 1820 — 185
- Л. С. Пушкину, 4 сентября 1822 — 93
- Л. С. Пушкину, 10 января 1823 — 93, 311
- Л. С. Пушкину, январь-февраль 1824 — 224
- Л. С. Пушкину, 20-е числа ноября 1824 — 200
- Л. С. и О. С. Пушкиным, 4 декабря 1824 — 238
- Л. С. Пушкину, 14 марта 1825 — 237, 239
- Н. Н. Пушкиной (Гончаровой), 9 сентября 1830 — 276
- Н. Н. Пушкиной (Гончаровой), около 29 октября 1830 — 276
- Н. Н. Пушкиной, 8 декабря 1831 — 277
- Н. Н. Пушкиной, 25 сентября 1832 — 277
- Н. Н. Пушкиной, 14 сентября 1833 — 257
- Н. Н. Пушкиной, 2 октября 1833 — 258
- Рылееву, 25 января 1825 — 59, 225
- А. И. Тургеневу, 7 мая 1821 — 141, 173, 290
- С. И. Тургеневу, 21 августа 1821 — 129

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие _____ 5

Введение.

ПУШКИН И ЕГО ЭПОХА В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

Глава I. Образ Пушкина в истории русской культуры _____ 14

Глава II. Русская культура первой четверти XIX века как
исторический фон творчества Пушкина _____ 21

1. *Классицизм и сентиментализм: различие русской и
западноевропейской исторической перспективы.* _____ 21

2. *К вопросу о “старом” и “новом” в литературной полемике
1800-х годов.* _____ 25

3. *Вопросы языка и литературных жанров в полемике старшего
поколения архаистов и новаторов.* _____ 36

4. *Стилистические черты неоклассицизма и ампира
в русской культуре начала XIX века.* _____ 45

5. *От сентиментализма к “Арзамасу”:
сходство и различия двух поколений “новаторов”.* _____ 50

6. *Эстетика романтизма в русской культурной перспективе.* _____ 60

7. *Итог: Пушкин и его эпоха в истории русской культуры.* _____ 72

Глава III. Некоторые особенности творческой личности Пушкина
в их отношении культурному фону эпохи. _____ 76

Часть I.

АПОКАЛИПСИЧЕСКАЯ БИТВА

(Мессианистическая риторика 1810-х гг. как питательная среда
поэтического языка Пушкина).

Глава I. Война с Наполеоном: нашествие
и низвержение Антихриста (1812—1815) _____ 82

1. <i>Предыстория: формирование культурного мифа.</i>	82
2. <i>Апокалипсическая символика в поэзии 1812 года и поэтика оды.</i>	84
3. <i>Система эсхатологических мотивов: нашествие Антихриста и инфернальное “ядро”.</i>	89
4. <i>Мессианистический образ Александра: исполнение Завета и провозглашение вечного мира.</i>	99
5. <i>Поэтический язык эпохи Отечественной войны и последующее развитие литературного языка (1815—1825).</i>	107
6. <i>Пушкин в годы войны с Наполеоном.</i>	110

Глава II. Литературный Апокалипсис: мессианистические мотивы в деятельности “Арзамаса”.	118
---	-----

1. <i>“Арзамас” и поэтическая риторика эпохи Отечественной войны.</i>	118
2. <i>“Арзамас” и Библейское общество.</i>	124
3. <i>Литературный инферно: апокалипсическая символика в арзамасском портрете “Беседы”.</i>	130
4. <i>Литературный мессианизм: “Арзамас” как сакральное войско.</i>	136
5. <i>“Арзамас” и поэтический мир Пушкина.</i>	143
6. <i>Арзамасская поэзия Пушкина: тема литературного апокалипсиса.</i>	148
7. <i>Арзамасские истоки образа поэта-мессии в творчестве Пушкина.</i>	155

Часть II.

РОМАНТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ: ПОЭТ КАК МЕССИЯ

(1817 — первая половина 1820-х гг.)

Глава I. Трансформация образов апокалипсической битвы и “золотого века”.	162
--	-----

1. <i>Изменение идеологического и литературного климата после 1817 года.</i>	162
2. <i>Идол и мессия: амбивалентное смешение полярных признаков.</i>	167

Глава II. Развитие арзамасских мотивов литературного мессианизма. _____	177
--	-----

1. <i>От арзамасского литературного апокалипсиса — к романтической модели поэтической миссии (1817—1820).</i> _	177
2. <i>Паломничество в ад.</i> _____	183
3. <i>Инфернальные оргии.</i> _____	190
4. <i>Вместо послесловия.</i> _____	198

Глава III. Роль греческого восстания в развитии мессианистических мотивов. _____	202
---	-----

1. <i>Греческое восстание как источник мессианистических мотивов в творчестве Пушкина.</i> _____	202
2. <i>Причастие “нового Завета” (Послание “В. Л. Давыдову”).</i> _____	205

Глава IV. Тема поэтической миссии в творчестве Пушкина 1820-х годов. _____	213
---	-----

1. <i>Встреча с тенью Овидия.</i> _____	213
2. <i>Два поэта.</i> _____	218

Часть III.

ПОЭТ — ПРОРОК

(Эсхатологические и пророческие мотивы
в зрелом творчестве Пушкина)

Глава I. Формирование и эволюция образа. _____	231
--	-----

1. <i>От новой эвхаристии — к теме пророка (1824—1825).</i> _____	231
2. <i>Тема поэта-пророка в поэзии Пушкина второй половины 1820-х годов.</i> _____	236
3. <i>Пророк Корана, пророк Библии, Дельфийский оракул.</i> _____	242
4. <i>Образ пророка как продолжение темы поэта-миссии.</i> _____	244

Глава II. От “Графа Нулина” к “Медному всаднику”: Пушкинский профетический миф. _____	256
1. “Граф Нулин” (14 декабря 1825). _____	256
2. Финал “Евгения Онегина”. _____	271
3. Десятая глава: еще раз об окончании романа в стихах. _____	281
4. Послесловие: несколько замечаний о структуре пушкинского “профетического сюжета”. _____	288
Глава III. Эпилог: “Медный всадник”. _____	292
1. Основание Города. _____	292
2. Побезденная стихия: ода и элегия. _____	296
3. “Неколебимый” космос: к вопросу о польской теме в “Медном всаднике”. _____	301
4. Статуя Петра. _____	308
5. Итог. _____	322
Заклучение: Словесный мир Пушкина и его историческое значение _____	326
Примечания _____	334
Цитированная литература _____	361
Указатель произведений Пушкина _____	387

Б. М. Гаспаров

Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка — СПб., Гуманитарное агентство "Академический проект", 1999. — 400 с. (Серия "Современная западная русистика", т. 27).

ISBN 5-7331-0148-2

Монография известного филолога, профессора Гарвардского университета Б. М. Гаспарова представляет собой уникальную попытку целостного осмысления пушкинского творчества. Автор ставит задачу проследить эволюцию важнейших лейтмотивов развития творческой личности Пушкина — эсхатологических, апокалиптических, пророческих и мессианистических образов — от юношеского увлечения героической риторикой Отечественной войны до демонических и сакрально-космических символов «Медного всадника». Эта эволюция рассматривается на фоне культурного многоголосия эпохи, на конкретном примере этих мотивов показан воистину синтезирующий, всеохватный, «всевосприимчивый» характер пушкинского гения, особенности пушкинской «партии» в пестром хоре «Золотого века». Целью автора является не демонстрация застывшей концепции, но выявление самого процесса становления пушкинского синтеза, его динамики. Целесообразное и смыслонаполненное развитие оказывается результатом «случайных» сближений, ассоциативных сцеплений.

Религиозно-философское измерение пушкинских текстов не навязывается им, но обнаруживается в их глубинных слоях в результате тщательного культурно-исторического, литературоведческого, лингвистического анализа.

Творчески развивая идеи выдающихся пушкинистов прошлого (В.В.Виноградова, Г.А.Гуковского, Ю.Н.Тынянова, Ю.М.Лотмана и др.), работа Б. М. Гаспарова позволяет по-новому взглянуть на особенности поэтического мира Пушкина и его место в русской культуре.

Гаспаров Борис Михайлович
Поэтический язык Пушкина как факт истории
русского литературного языка

Художник Ю. С. Александров
Художественный редактор В. Г. Бахтин
Корректор О. И. Абрамович
Компьютерная верстка А. Т. Драгомощенко

ЛР №066191 от 27.11.98

Подписано в печать 10.09.99. Формат 60×90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times
Усл. п. л. 25. Уч. изд. п. л. 23,6
Тираж 2000 экз. Заказ № 3444

Гуманитарное агентство "Академический проект"
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии "Наука" РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

НИЖНЫЙ

МАГАЗИН-САЛОН

издательства
«Академический Проект»

предлагает широкий выбор современной и классической художественной литературы а также книг по гуманитарным дисциплинам (история, философия, социология, культурология, психология, религиоведение, филология, литературоведение).



Комплектование библиотек. Система скидок для оптовых покупателей. Работа по заказам.

ЧАСЫ РАБОТЫ:

Понедельник	11.00 — 19.00
Вторник	
Среда	
Четверг	
Пятница	
Суббота	

Выходной день
Воскресенье



АДРЕС:
г. Санкт-Петербург,
ул. Рубинштейна, д. 26
(3 мин. пешком от ст.
метро «Достоевская»)
tel/fax (812)164-27-48