

Вадим Беспрозванный

Пушкинский текст
в рассказе С. Д. Кржижановского *Рисунок пером*¹

Романтизм есть мировоззрение реалистическое.

В. М. Жирмунский²

Проблема интертекстуального подхода является одной из ключевых как в литературоведении, так и при исследовании текстов культуры. В теоретическом плане эта проблема разрабатывалась учеными, принадлежавшими к «формальной школе». Одним из обоснований такого подхода стала начатая в 1920-е годы книга Ю. Н. Тынянова *Тютчев и Гейне*³, в которой автор подчеркивает различие между генезисом и традицией: «Генезис <...> лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу <...>»⁴. На практике представление о том, что «литература рождает ли-

© Vadim Besprozvannyj

¹ Автор хотел бы выразить свое уважение и признательность Вадиму Перельмутеру, чей многолетний труд стал основополагающим для изучения творчества и биографии С. Д. Кржижановского. Замечания и соображения, высказанные В. Перельмутером при знакомстве с рукописью данной статьи, послужили важным стимулом при ее подготовке к публикации.

² Жирмунский В. *Немецкий романтизм и современная мистика*. СПб., 1914, 140.

³ Эта книга не была завершена, но статья под таким же названием была напечатана впервые в журнале «Книга и революция» в 1922 г.

⁴ Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977, 29.

тературу» или «литература возникает из литературы», распространяется и на тот случай, когда, например, «литературоведение рождает литературу», или, шире, — когда гетерогенный культурно-исторический текст рождает текст литературный. Рассматриваемый в этой заметке рассказ С. Д. Кржижановского *Рисунок пером* (1934)⁵, на наш взгляд, предполагает обращение именно к такому расширенному понятию предтекста.

Процесс создания «большого стиля» сталинской эпохи в 1930-е годы затронул практически все сферы общественной жизни в СССР. Среди множества аспектов этого процесса в литературе было и формирование корпуса так называемой «национальной классики», то есть отбора авторов и текстов, за которыми признавалась истинная, непреходящая ценность. Такая точка зрения предполагала, в частности, отказ и от литературы авангарда, и от авангардистской точки зрения на классическое наследие, прежде всего — от оценки роли Пушкина. Оценка наследия Пушкина в 1920-30-е гг. XX в. не была однозначной: «культ» Пушкина тогда еще не сформировался. Пресловутый девиз «Пушкин — это наше все»⁶ (фраза Аполлона Григорьева, тенденциозно вырванная из

⁵ Все ссылки на рассказ С. Кржижановского (далее К.) *Рисунок пером* (далее РП) и комментарий Вадима Перельмутера к нему даны по следующему изданию: Кржижановский Сигизмунд. Неукушенный локоть. Собрание сочинений. Т. 3. Сост. и комм. В. Перельмутера. СПб., 2003. В тексте указывается только номер страницы в квадратных скобках.

⁶ Ср.: «А Пушкин — наше все: Пушкин — представитель всего нашего душевного, особенного, такого, что остается нашим душевным, особенным после всех столкновений с чужим, с другими мирами. Пушкин — пока единственный полный очерк нашей народной личности, самородок, принимавший в себя, при всевозможных столкновениях с другими особенностями и организмами, — все то, что принять следует, отбрасывавший все, что отбросить следует, полный и цельный, но еще не красками, а только контурами набросанный образ народной нашей сущности, — образ, который мы долго еще будем оттенять красками. Сфера душевных сочувствий Пушкина не исключает ничего до него бывшего и ничего, что после него было и будет правильного и органически — нашего». — Григорьев А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. — Григорьев А. А. Сочинения в 2-х т. М., 1990, Т. 2, 56—57.

контекста высказывания)⁷ или, ставшее к этому времени штампом «Пушкин — солнце русской поэзии», не составляли общепринятую, а, главное, — официальную точку зрения. Во всяком случае, футуристский лозунг «сбросить Пушкина с парохода современности» был не так уж одинок в хоре голосов, считавшем Пушкина писателем, чьи литературные достоинства и, главное, общественное значение, небесспорны⁸. Пушкин в это время был предметом оживленных общественных дискуссий⁹. Еще в 1934 г. Д. П. Святополк-Мирский в статье *Проблема Пушкина* писал: «Пора включиться в живую работу критического освоения Пушкина, первым шагом к которому должна быть продуманная оценка Пушкина, развернутый ответ на вопрос, был ли он великим поэтом и если да, то из чего это видно»¹⁰. Но в тот же период идет борьба «за Пушкина, против пушкинистов», борьба, которая не ставит под сомнение значение Пушкина, но обвиняет пушкиноведов в неправильном толковании биографии и творчества великого национального поэта, в насильственном его отторжении от современности и нежелании сделать Пушкина доступным пониманию народных масс:

Бойтесь пушкинистов.

Старомозгий Плюшкин,

⁷ Обширная традиция данного клише рассматривается в следующих работах: Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений: Автор-составитель В. Серов. М., 2005, 716—717; Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы его изучения. — Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987, 104-105, 115-116; М Безродный. К вопросу о культуре Пушкина на Руси: беглые заметки. — После юбилея: [Сб. ст.] Под ред. Р. Тименчика, С. Шварцбанда. Jerusalem, 2000, 219-226. Авторская редакция текста статьи:

<http://www.ruthenia.ru/document/242352.html>.

⁸ Традиция, имевшая предшественников, например, в лице Писарева — см., например, его статью «Пушкин и Белинский».

⁹ Мирский Д. Проблема Пушкина. — Проблемы изучения Пушкина. Литературное наследство. Т. 16—18. М., 1934, 91—112.

¹⁰ Мирский, 92.

перышко держа,
полезет
с перержавленным¹¹.

Именно такую позицию по отношению к пушкинскому наследию занимает в это время советское руководство. Напомним, что в год написания рассказа (1934) отмечалось 135-летие со дня рождения Пушкина. Но это празднование перевешивал другой приближающийся юбилей: в 1937 г. планировалось отметить более «круглую» дату — 100-летие со дня смерти Пушкина. Впрочем, этот факт не вызывает удивления: маниакальная любовь советского (а, впоследствии, и российского официоза) к «круглым» датам, даже если они связаны с печальными событиями, хорошо известна.

Именно к юбилею 1937 г. намечалось издание Полного собрания сочинений А. С. Пушкина. Был сделан пробный 7-ой том, по слухам, вызвавший неодобрение Сталина («пушкинисты съели Пушкина») ¹². Письменные источники сообщают по этому поводу следующее:

Том «Драматические произведения» вызвал в июле 1935 г. негативную реакцию так называемых директивных органов именно за свои несомненные научные достоинства: полноту и обстоятельность комментариев. [...] В постановлении Совнаркома *Об ознаменовании столетия со дня гибели А. С. Пушкина* был предписан в 1937 г. выпуск всего академического издания (в 18 томах, тиражом 540 тыс. экз.). В докладе А. С. Бубнова, наркома просвещения, заместителя председателя Всесоюзного Пушкинского комитета, напечатанном в газете *Правда* (17 дек. 1936 г.) говорилось: «Были задержки с выпуском академического Полного собрания сочине-

¹¹ Маяковский В. Юбилейное.

¹² Сведения об указанных событиях были известны в академической среде. Автор данной заметки слышал об этом устный рассказ Ю. М. Лотмана. Подробно о подготовке Полного собрания сочинений Пушкина и о проблемах пушкиноведения 20-х—30-х годов см.: Рак В. Д. О кризисе академического пушкиноведения и подметках великих пушкинистов. — Нева. 2003, № 1, 198—209.

ний А. С. Пушкина. Некоторые из подготовленных томов пришлось вернуть для переработки. Книги были непомерно перегружены комментариями и примечаниями, которые не только не облегчали изучение писателя, а наоборот затрудняли это изучение и даже направляли по неверному пути. Советскому читателю не нужны такие псевдонаучные „комментарии“, которые подменяют действительное изучение Пушкина, его замечательной жизни и гениального творчества ковырянием в малосущественных мелочах личной жизни и разными по этому поводу догадками. Нам нужен подлинный Пушкин во всем блеске его художественного гения [...]»¹³

За официальной риторикой стояла проблема идеологической государственной монополизации пушкинского наследия, предполагавшая трактовать Пушкина как канонизированного (а, значит, мертвого) классика на службе современности. Оставляя в стороне вопрос о том, в какой мере и в какой конкретной форме «борьба за подлинного Пушкина» была известна К. (хотя трудно предположить его полное незнание с происходившим), важно отметить, что в рассказе *РП* отражены события, связанные с полемикой о культурном наследии Пушкина. Сходство «грамматики» литературного произведения и внелитературного быта нам представляется примечательным.

РП связан с еще одним событием в истории советской пушкинистики — открытием в 1934 г. в ИРЛИ (Пушкинский Дом) Пушкинского Кабинета, куда, в числе прочих пушкинских материалов, был передан на хранение упоминаемый в рассказе альбом посвященных Пушкину публикаций, в том числе и художественных произведений:

Самосейский выражал горестное недоумение по поводу того, что в альбоме музея, собравшем в себя литературные высказывания о Пушкине, нет его стихотво-

¹³ Материалы к истории Пушкинского Дома. 1905—2005. СПб., 2005, с. 286—287.

рения, обращённого к Пушкину, напечатанного в газете такой-то, там-то, тогда-то и как раз о том-то. [305]¹⁴

Основная повествовательная линия рассказа выстраивается вокруг рисунков Пушкина. В комментарии к рассказу Вадим Перельмутер справедливо указывает, что данное К. описание рисунков «свидетельствует об отличном знании „предмета“ автором». Однако далее комментатор указывает: «[...] рисунки Пушкина тогда еще не были растиражированы (кроме немногих), а говорится здесь о далеко не самых известных» [639]. Однако, все вышеназванные рисунки были опубликованы Абрамом Эфросом в 1930 году¹⁵, и нет оснований считать, что эта публикация была недоступна К.¹⁶:

[...] Долев всё ещё сидел над листами своих любимых папок. Они проходили перед ним, эти небреж-

¹⁴ «В 1934 г. был организован Пушкинский кабинет, сосредоточивший постепенно самую богатую коллекцию прижизненных изданий поэта и периодических изданий и альманахов, в которых он помещал свои произведения; здесь же находится комплект основных изданий его произведений как на русском языке, так и на языках народов СССР и за рубежом, обширное собрание разнообразной литературы о Пушкине, вплоть до альбомов годичных газетных вырезок. Система разнообразных каталогов Пушкинского кабинета позволяет с минимальной затратой времени навести необходимые справки и сразу же получить для работы хранящиеся в Кабинете материалы. Пушкинский кабинет стал основной источниковедческой базой нескольких библиографических указателей пушкиноведческой литературы». — Пушкинский Дом. Отдел пушкиноведения: <http://www.pushkinskiydom.ru>.

См. также: «Следует отметить очень ценную коллекцию газетных вырезок на русском и иностранных языках с 80-х годов прошлого века до настоящего времени. Газетные вырезки наклеены в специальные альбомы, к большинству которых составлены алфавитный и предметный указатели». — Пушкинский кабинет. 50 лет Пушкинскому Дому. Л., 1956, 50.

¹⁵ Эфрос А. М. Рисунки поэта. М., «Федерация», 1930; второе издание — М., Academia, 1933.

¹⁶ Дарья Невская в своей статье, не останавливаясь на этом вопросе, указывает только на перепечатку издания Эфроса 1979 г. — Невская Д. Р. Судьба героической личности в новелле «Рисунок пером» Кржижановского. — Кржижановский, I, Даугавпилс, 2003, 97.

ные, прижатые к краю рукописных полей чернильные рисунки, блуждания пера. Вот покосившиеся крест и несколько стеблей, изогнутых вокруг заглавия «Странник»¹⁷; вот странная процессия, точно сделанная из чернильных клякс пером, в расщепе которого застряла крохотная ниточка: рисунок к «Гробовщику» — с длинным гробом, поднятым кверху на упругих рессорах катафалка, с длинным бичом возницы и коротенькими фигурами провожающих катафалк¹⁸; а вот и веселый росчерк, оторвавшийся от подписи поэта и вдруг крутыми спиралями распахивающий чернильные крылья, превращающие росчерк в птицу¹⁹.

Но особенно долго автор будущей статьи задержался на таинственном рисунке, который много раз и до того притягивал его внимание: это было изображение коня, занесшего передние копыта над краем скалы; две задние ноги и хвост, как и у Фальконета, упирались в каменный ступ скалы; как и у Фальконета, под конем извивалась поперанная змея; как и в «Медном всаднике»... но всадника не было²⁰. Поэт как бы подчеркнул это отсутствие, пририсовав к спине коня, к желтоватому контуру его вздыбленной фигуры, чернилами более темного оттенка некоторое подобие седла²¹. Где же всадник, где звучала его медная поступь и почему седло на рисунке № 411²² было пусто? [307].

¹⁷ Рис. 1: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 18 (дополнительный). Рисунки. М., 1996, 242, 440; Эфрос 1933, 359.

¹⁸ Рис. 2: Пушкин, 225, 439; Эфрос 1933, 307.

¹⁹ Рис. 3: Пушкин, 242, 440; Эфрос 1933, 319.

²⁰ Рис. 4: Пушкин, 220, 439; Эфрос 1933, 293.

²¹ В комментарии указывается, что на данном рисунке, содержащем «изображение памятника Фальконе, но без фигуры Петра I [...] тщательно прорисованы седло, уздечка, сбруя». — Денисенко С. В. Комментарии. — Пушкин, 578.

²² Шифр этого рисунка в ИРЛИ (Пушкинский Дом): ПД 842, л. 6.



Рис. 1. Заглавие к *Страннику* (1835)



Рис. 2. Похоронная процессия (1830) *Грбовицк*.



Рис. 3. Титульный лист *Истории села Горюхина* (1830)



Рис. 4. *Медный всадник без Петра* (1829). *Тазит*.

Сюжет рассказа К. выстраивается не просто вокруг рисунков Пушкина, но вокруг их оживления, анимации. Мысль об анимации рисунков была высказана Дарьей Невской: «Далее следует текст, который можно охарактеризовать как сценарий для анимационного кинофильма»²³. Это замечание имеет вполне определенные историко-типологические основания. Время создания *РП* было временем расцвета анимационного кино. Хотя первый анимационный фильм был сделан в России еще до Октябрьской революции, советская анимация формируется при участии Дзиги Вертова, Ивана Иванов-Вано, Александра Птушко только в конце 20-х гг. Студия анимационных фильмов *Союзмультфильм* была основана в 1936 г. В 1935 г. Птушко снял полнометражный анимационный фильм *Новый Гулливер*, не только одобренный советскими властями (Сталиным), но и получивший широкое признание в Советском Союзе и за рубежом. Сценарий фильма написал К., однако его имя в титрах не было указано²⁴. И хотя цикл мультфильмов по рисункам Пушкина был создан режиссером А. Хржановским много позже («Я к вам лечу воспоминаньем», 1977; «И с вами снова я...», 1980; «Осень», 1982), сама идея «оживления» графического изображения, рисунка была связана с поисками анимационного кинематографа того времени. В целом же работа с «движущимися картинками» имеет куда более давнюю историю (камера-обскура, финакситаскоп — прибор Майкла Фарадея, фиксация фаз движения животных в экспериментальных фотографиях Эдварда Мьюбриджа и т. д.)²⁵.

Рисунки Пушкина, не будучи собственно литературным источником, все же близки к литературной теме рассказа К., более всего — к теме «Пушкин и пушкинистика». Отрывок

²³ Невская, 97.

²⁴ Данный материал в основном взят из книги воспоминаний Ивана Петровича Иванова-Вано: *Кадр за кадром*, М., 1980.

²⁵ Некоторые описания движений коня соответствуют «доанимационной» природе «движущихся картинок»: к двум парам ног пришла на подмогу третья, воздушная; конь резко вздернул голову и хлестнул учетверенным хвостом.

из статьи Долева, в которой он анализирует российский герб и один из элементов герба (изображение Георгия Победоносца), связываемого Долевым с трактовкой памятника Петру I, является точкой пересечения пушкиноведческой и исторической проблематики:

...Учитывая литературные и внелитературные влияния, толкавшие руку Пушкина во время его работы над «Медным всадником», нельзя забывать, как это все обычно делают, о возможности воздействия образов мифологических и геральдических. Славянская мифология, как известно, христианизировалась; древний палеологовский герб государства Российского получил, как раз во времена Петра, новое изображение на своем щите: Георгий Победоносец на коне, топчущем змея. Если убрать копьё, то оказывается, что фигура Фальконетова Медного всадника и геральдическая фигура Георгия Победоносца совпадают. Что же нам говорит дохристианский миф о Георгии? В древности приносились человеческие жертвы на алтарь «духам вод». Волны, грозящие поглотить все живое, изображенные и на гербе, и на памятнике волнообразным, извилистым телом змея, пробовали умиловить, бросая в море людей. Но пришел Георгий Воитель, поправил волны, и — как говорит миф — приношение человеческих жертв было отменено. [306]

В комментарии к этому фрагменту высказывается следующее мнение:

Рассуждение Долева основано на некорректных предположениях. Сложившийся при Иване III российский герб соединил два герба — Московского государства (всадник, поражающий копьём змею) (sic!) и Византии, или «палеологовский» (двуглавый орел). При царе Алексее Михайловиче в символике герба появились держава и скипетр; в дальнейшем она не претерпела существенных изменений (например, при Петре I). [639]

Версия о происхождении российского герба от герба Палеологов, также как и сомнение в ее справедливости, обсуждались историками еще со времен Татищева. После Татищева подобные сомнения выражали многие западно-европейские исследователи, а также известный византолог Н. П. Лихачев²⁶; критика теория византийского происхождения герба получила подтверждение и в работах современных исследователей (В. А. Артамонов, Г. В. Вилинбахов, Н. А. Софронова и ряд др.), однако в период написания рассказа К. «византийская» версия была все же более расхожей; именно этим можно объяснить слова Долева о «древнем палеологовском гербе государства Российского». Что же касается «нового изображения на щите [герба]», то здесь Долев прав: щит на груди двуглавого орла, появившийся при Иване III, изображал всадника (фигуру «ездеца»), поражающего копьём дракона. И хотя это изображение достаточно часто ассоциировалось с Георгием Победоносцем, в действительности он появляется на российском гербе только при Петре I, который официально закрепил образ Св. Георгия как составную часть герба в 1730 г.²⁷ Попытка Долева связать «фигуру Фальконетова Медного всадника и геральдическую фигуру Георгия Победоносца» не лишена остроумия, однако мы не располагаем на этот счет ни научными подтверждениями, ни какими-либо примерами подобной исторической рецепции²⁸.

²⁶ Н. А. Соболева. Очерки истории российской символики. М., 2006, 187. В этой же главе содержится детальное рассмотрение истории вопроса и современного взгляда на него: 186—201 (впервые: Отечественная история. 2000, № 4, 25—43); 99—124; (впервые: Вопросы истории. 1992, № 10, 191—196).

²⁷ См. уже указанные выше главы книги Н. А. Соболевой, где рассматривается традиция изучения символа Георгия Победоносца вопроса.

²⁸ В одном из современных исследований (С. Я. Сендерович. Георгий Победоносец в русской культуре. Страницы истории. М., 2002) предпринята попытка сближения памятника Петру работы Фальконе с визуальным образом Георгия Победоносца, которую, однако, трудно считать достаточно обоснованной. Так, сам автор пишет: «...у нас есть достаточное документальное свидетельство, что замысел Петра-змееборца пришел из источников, чуждых образу Георгия Победоносца» (174); и далее: «Можно высказать предположение, что первоначальный импульс, приведший к со-

С темой «литературных и внелитературных влияний», которую рассматривает Долев, корреспондирует и вопрос профессора Гроцяновского, «в бане или у колодца возникли пушкинские стихи по поводу вод Флегетона»²⁹. Этот вполне наглядный пример постановки проблемы «внелитературных влияний» дан К. в абсолютно окарикатуренном виде: Флегетон — одна из рек Подземного царства; Платон (диалог *Федон*) пишет, что эта река (он называет Пирифлегетон), находящаяся в Тартаре, изрыгает наружу брызги огненной лавы, и в ней пребывают до искупления души отцеубийц и матереубийц. В *Божественной комедии* Данте (Песнь 12, 47; Песнь 14, 115) Флегетон — это третья река Ада. Как пишет в комментарии к рассказу Вадим Перельмутер, «иронический пассаж основан на том, что первая строка стихотворения ошибочно прочтена как „Блещут волны Флегетона...“ <у Пушкина: «Плещут волны Флегетона» — В. Б.>» [639]. Конечно, наиболее комичным представляется здесь отождествление мифологического образа (кипящая кровью река, в которой терпят вечные муки души убийц), с «блеском» или «плеском» воды в бане или в колодце села Михайловского.

Вышеназванная проблема «влияний» — или реальности, стоящей за текстом, если отвлечься от ее шаржированного изображения в рассказе, — оставалась актуальной и в литературоведении более позднего времени. Но для 1920—30-х гг. она была особенно важной и острой. Русский формальный метод первоначально сосредоточил свое внимание на изучении внутритекстовых аспектов литературного произведения. Во 2-ой половине 20-х гг. исследователи, принадлежавшие к формальной школе проявляют все больший ин-
здание образа Петра на вздыбленном коне, неотрывен от образа Георгия-змееборца. Он мог быть получен Фальконе во время его путешествия в Россию, и затем впечатление должно было вспомниться при разработке задачи уже в Петербурге» (177).

²⁹ Речь идет о стихотворении Пушкина Прозерпина, написанном в ключе мифологической / мифопоэтической символики. — Прозерпина («Плещут волны Флегетона...»). Пушкин А. Полное собрание сочинений в 16 т. М. — Л., 1937-1959. Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1817—1825. 1947, 319—320.

интерес не только к изучению синхронного, пользуясь современной терминологией, но и диахронного (исторического) измерения текста. Несмотря на то, что методологические подходы формалистов были во многом различны, их общим пафосом был отказ от наивного психологизма и биографизма. Так, в классической статье Ю. Н. Тынянова *Литературный факт* утверждается: «Кстати, в большом ходу сейчас подмена вопроса о «литературной индивидуальности» вопросом об «индивидуальности автора»³⁰. Именно это «увлечения» биографизмом пародируется в рассказе К. Как отклик на работу Тынянова, вскоре была опубликована статья Б. М. Эйхенбаума *Литературный быт* (1927), где автор продолжает и развивает идеи Тынянова. Кроме общего пафоса, связанного с обоснованием необходимости изучения не только того «как сделано литературное произведение», но и исторического контекста, для нас важно, что Эйхенбаум а) указывает на связь истории литературы с проблемами современности³¹, б) предостерегает от наивного поиска «влияний»³².

Особым вопросом является отношение самого К. к восприятию и изучению творчества Пушкина. Некоторые интересные сведения об этом содержатся в ответах К.³³ на анкету журнала *Книга о книгах*, посвященной 125-летию со дня ро-

³⁰ Впервые статья опубликована в ж-ле *Леф* (1924, № 2), вошла в книгу Тынянова *Архаисты и новаторы* (1929). Все цитаты даны по книге: Ю. Н. Тынянов *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977.

³¹ «История литературы должна быть заново оправдана как научная дисциплина, необходимая для уяснения современных литературных проблем»; «История в этом смысле есть особый метод изучения настоящего при помощи фактов прошлого».

³² «Традиционная историко-литературная система строилась без принципиального различия самих этих понятий — эволюции и генезиса, принимая их за синонимы, как она обходилась и без установления того, что такое историко-литературный факт. Отсюда наивная теория «преемственности», «влияния», отсюда же наивный индивидуально-психологический биографизм».

³³ Соотношение вопросов и ответов интересно тем, что К. здесь не столько стремится «встроиться» в контур спрашиваемого, сколько выразить собственное отношение к волнующим его проблемам.

ждения Пушкина (впервые опубликовано в IV томе Собрания сочинений К.):

2. Какую роль вы отводите Пушкину в судьбах современной и будущей русской литературы?

Сейчас, как и всегда, одни оглядываются, другие отворачиваются от Пушкина: но все — или *на него*, или *от него*. Пушкин не «спец» с 80-летним посмертным стажем, не простой мастер формы³⁴. И только в будущем, когда форма устареет и опадет, — обнажится мощь его тематики, которая так и осталась недодуманной и 11 недовершенной преемниками [...].

3. Как дать Пушкина современному русскому читателю?

Не становясь меж Пушкиным и читателем: убрав старые и новые оценки, комментарии и прием тенденциозного отбора³⁵.

С содержанием рассказа связана еще одна важная проблема того времени, затрагивающая и литературу, и науку о ней. Речь идет о переосмыслении антитезы «исследователь — писатель». Творчество Тынянова, Каверина, Шкловского, пушкиноведческие штудии Ахматовой, работы по поэтике Манделштама делали границу между литературоведением и литературой не только проницаемой, но и обуславливали взаимное притяжение и взаимный интерес науки и художественного творчества. И в этом ряду К., конечно, — весьма показательная фигура. Глубокий и оригинальный исследователь, автор таких работ как *Поэтика заглавий* (1931), *Искусство эпитафии* (при жизни автора не издавалась), ряда др., он в своей творческой практике постоянно объединял литературные и научные интересы, наполняя художественные произведения научной (не только филологической) проблематикой, используя беллетризированный подход в исследовательских работах.

³⁴ Несомненный намек, адресованный формалистам.

³⁵ IV, 781—782.

В рассказе *РП* автор ставит вопрос о такого рода интеграции: может ли исследователь быть/стать писателем? может ли рефлексия над литературой облекаться в форму фантастического рассказа?

Долев встал, бросил беглый взгляд на рисунок коня без всадника, лежащий на прежнем месте, и на не тронутую пером стопку писчей бумаги. Сделав нужные распоряжения, директор Пушкинского кабинета вернулся к стопке бумаги. Он попросил не тревожить его до полудня. Без десяти двенадцать звонков в редакцию извещал, что *вместо статьи о рисунках Пушкина получился фантастический рассказ* <курсив мой — В. Б.>. Как отнесется к этому уважаемая редакция? Уважаемая редакция, в лице замреда, недоумевающе пожала плечами. [311—312]

Тема сна и сновидения, использованная в *РП* отсылает к обширной романтической традиции; она же присутствует и во многих произведениях Пушкина, в частности, в косвенно упомянутом у К. *Гробовщике* и в ст-нии *Прозерпина* («И счастливец отпирает / Осторожною рукой / Дверь, откуда вылетает / Сновидений ложный рой»). Эта же тема является одной из центральных в *Медном всаднике*: аллюзии на «петербургскую повесть» Пушкина принципиально важны для рассказа К.

С некоторой долей упрощения, можно сказать, что сюжет пушкинского *Медного всадника* с точки зрения пушкиноведения рассматривался либо как победа общественного и исторического начала, олицетворенного образом Петра, над индивидуальным внеисторичным началом, воплощенном в образе Евгения, либо противоположным образом: как трагедия личности, ставшей жертвой истории. И хотя очевидно, что вторая точка зрения могла быть в индивидуальном плане ближе биографии самого К., в рассказе *РП* линия поэмы Пушкина представлена не только вне этой коллизии³⁶, но,

³⁶ Можно лишь отметить, что конфликт личного и надличностного трансформирован в рассказе в антитезу «Пушкин — пушкинисты».

практически, и вне образа Петра³⁷. Вместо этого, смысловой эмфазой пушкинской линии становятся изображение самого Пушкина, его таинственного спутника, облаченного в античную тогу, и коня, которого Пушкин седлает; при этом последний трансформируется из коня, несущего на себе «медного всадника» в крылатого Пегаса, отворяющего путь Иппокрене и уносящего Пушкина из поскосторонней реальности в иной мир, наделенный иной ценностной модальностью (мир поэзии, мечты, вечности). Поэзия Пушкина в рассказе представлена как нечто ускользающее от материальной воплощенности:

[...] черный, обнажая улыбкой белые, под цвет бумажному листу, зубы, вписывал свои мысли острым кончиком хлыста прямо в воздух. И от этого, точно черная летучая паутинка, на белом пространстве листа возникали строки, строки вырастали в строфы и плыли, меж трав и неба, чуть колеблемые слабым дуновением ветра. Это были какие-то новые, не читанные никогда никем стихи поэта. [309—310]

Подобным образом, в качестве антитезы *вечному перу Самосейкина* выступает хлыст «черного» и стальной стилос «белого» (т. е., в обоих случаях — не-перо). Кроме того, воздух, удерживающий пушкинские строфы, сохраняет чистоту белого листа, когда Самосейкин, «подражая человеку в черном сюртуке, пробовал вписывать свои заметы в воздух». [310]

Характерно, что *чернила* в рассказе конструируют мир, окружающий героев. Ср.: *процессия, точно сделанная из чернильных клякс пером; чернильные точки-глаза; чернильные крылья, превращающие росчерк в птицу; оба они [Гроцяновский и Самосейкин] были покрыты чернильными брызгами пыли; черный, как клякса [...] сюртук* и т. п. Повторяющиеся в тексте «чернильные» мотивы соотносятся с прозвищем Пушкина и

³⁷ О трактовке рисунка, изображающего памятник работы Фальконе, но без фигуры Петра см.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 18 (дополнительный). Рисунки. М., 1999.

др. случаями употребления прилагательного *черный*; кроме того, они поддержаны звуковым жестом: *руки чугунными перилами*³⁸ *вросли в подлокотники*.

За «белым» закреплена семантика, связанная в рассказе с цветом одежды этого персонажа (*белая складчатая тога*) и цветом бумаги. На фоне ахроматичности других действующих лиц *РП* поэт и его спутник создают «черно-белый» контраст:

Теперь рядом с *чернильницей* и стопкой *белой* бумаги легли две толстые папки с пронумерованными рисунками поэта. [307]

Белый [...] держал в левой руке вощенные таблички, в правой — поблескивал стальной стилос; *черный* размахивал в воздухе изогнутым, как запятая, хлыстом. *Белый* иногда вчерчивал что-то в свои таблички, *черный*, обнажая улыбкой *белые, под цвет бумажному листу*, зубы, вписывал свои мысли острым кончиком хлыста прямо в воздух. И от этого, точно *черная* летучая паутинка, *на белом* пространстве листа возникали строки, строки вырастали в строфы [...]. [309—310]

Самосейкин, вынув вечное перо, тщательно подвинтил его и, подражая человеку в *черном* сюртуке, пробовал вписывать свои заметы в воздух. Тот не терял при этом своей гладкой *белизны*. [310]

Относительно образа «белого» (пушкинского спутника), мнения исследователей разделились: Вадим Перельмутер склонен видеть в нем образ Овидия [640], Дарья Невская — Анакреона (но допуская, что это может быть и Афиней, и Ксенофонт Колофонский, и Иона Хиосский)³⁹. Следует заметить, что, поскольку тогу носили только в Древнем Риме, аллюзия на кого-либо из древнегреческих поэтов маловероятна. Что касается Овидия как «собеседника» Пушкина (мне-

³⁸ Ср. в Медном всаднике: «Твоих оград узор чугунный». Рассмотрение звуковой фактуры рассказа К. как элемента семантической структуры текста представляется продуктивной, но, в целом, выходящей за рамки данной статьи задачей.

³⁹ Невская, 100.

ние В. Перельмутера), то эта версия хорошо укладывается в «пушкинскую» точку зрения. Если же опираться на сюжетную ситуацию в том виде, в котором она представлена в тексте рассказа (в данном случае — с точки зрения его автора), «спутник в античной тоге» более напоминает об образе Вергилия, спутника Данте в *Божественной комедии*. В пользу этого предположения говорит и упоминание о Флегетоне (см. выше), который описывается и в VI книге *Энеиды* Вергилия (стих 265 и далее) и в *Божественной комедии* Данте. Важно, однако, отметить здесь провиденциальную, а не буквальную связь Пушкина с античной литературной традицией, которая представлена в рассказе К. как возвращение к истокам поэзии. Автор не считал необходимым сделать прототип «белого» более прозрачным.

РП, конечно, не есть *un récit à clé*: рассказ, выстроенный вокруг личности Пушкина, скорее всего, не предполагал однозначно зашифрованных прототипов, однако некоторые прототипические элементы могут быть приняты во внимание. Фамилия маститого профессора Гроцяновского звучит как аллюзия на фамилию известного пушкиноведа Мстислава Александровича Цявловского (1883—1947). Что касается поэта, в начале рассказа дважды названного Самосейским (а далее именуемого Самосейкиным), фамилия его напоминает фамилию Владимира Николаевича Маккавейского (1895—1920?), поэта, переводчика, исследователя, человека крайне эксцентричного; К. был близко знаком с ним (Киев, 1918—19 гг.). Разумеется, сказанное не означает, что кто-либо из названных здесь лиц непременно был объектом насмешки К.: во всяком случае, о таком намерении писателя нам не известно. Тематика рассказа *РП* насыщена разноплановыми остросовременными аллюзиями, которые в авторском мировосприятии связываются с традициями романтизма, трансформировавшегося из стиля эпохи в типологическую парадигму. К. использует здесь не двойной, а, скорее, двуединый принцип смыслового устройства рассказа: реальность осмысливается как с точки зрения современности, так и в категориях хронологически/аксиологически удаленного универсума культуры.