

ПЕРЕКЛИЧКИ

Павел Глушаков

Кто искал Пушкина и другие сюжеты

Между пушкинской «Пиковой дамой» и гоголевским «Вием» давно установлены некоторые «смысловые нити»¹: оба героя совершают «непредумышленное» убийство старухи (у Гоголя — панночки в образе старой ведьмы), оба переживают «явление» своей жертвы и т.д.

К этому можно добавить еще несколько небольших деталей. Окончательное «наказание» героев происходит в третий раз: два выигрыша и фатальный проигрыш Германна и третья ночь в церкви у Хомы.

Наконец, смерть Хомы Брута чем-то напоминает сцену убийства Цезаря группой заговорщиков, членом которой был Марк Юний Брут: «Сенаторы вошли в залу, и заговорщики сразу же окружили кресло Цезаря... <...> Тут Кассий, как рассказывают, поднял взор к изображению Помпея и призвал его на помощь, словно тот и впрямь мог услышать его зов... <...> Увидев

¹ См. прекрасное исследование: Бочаров С.Г. Отступление. «Вий» (в составе статьи: «Случай или сказка?») // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 137–141. Здесь кратко, но точно очерчен круг проблем, открывающихся при сопоставлении этих двух повестей: «Гоголевская панночка-ведьма при смерти вызывает Хому и назначает ему читать над ней и молиться “по грешной душе моей. Он знает...” В этом и состоит его испытание — ни больше ни меньше как вымолить спасение грешной души. Но он “не знает” и испытания не проходит. Некоторая обратная аналогия к пушкинской графине перед Германном, готовым взять её грех себе на душу. Гоголевская ведьма совмещает в себе отвратительную старуху и сверкающую красавицу, взаимопревращающиеся одно в другое безобразное и прекрасное, — чему обратную также аналогию представляет старуха “Пиковой Дамы”, она же как героиня легенды и на портрете перед Германном — *la Vénus moscovite*, “молодая красавица с орлиным носом”. В воображении Германна зреет план сделаться любовником старухи, в сцене обольщения он её заклинает “чувствами супруги, любовницы, матери” — гоголевский “философ” символически осуществляет со старухой эротический акт (скачка верхом на ней с побиванием поленом, что есть простой эротический символ — “палка”), результатом которого и становится превращение старухи в красавицу, и все дальнейшие роковые события суть последствия этого грубого акта овладения-избиения. Сама причастность ведьмы-красавицы страшному миру, видимо — двойственная причастность: она его активная сила, но, видимо, судя по назначенному ею Хоме заданию, она и жертва его. И сверкающая красота её — орудие этого мира, но это и красота у него в плену, и, испытывая героя, она, видимо, ждёт от него спасения (пленённая злом красота у русских писателей после Гоголя — у Достоевского в “Хозяйке”, Настасья Филипповна, Незнакомка у Блока). Мотив живого трупа в страшных сценах “Вия” предвосхищен описанием “страшной старухи” в ночной сцене у Пушкина» (с. 139).

Павел Глушаков (1976) — родился в Риге. Выпускник Латвийского университета, доктор филологических наук. Автор книг по истории русской литературы: «Шукшин и другие», «Мотив — структура — сюжет». Постоянный автор «Нового мира», «Нового литературного обозрения», «Знамени».

Цезаря, весь сенат поднялся, а когда он сел, заговорщики, обступили его тесным кольцом... <...> Слепо и поспешно разя многими кинжалами сразу, заговорщики» бросились на Цезаря. «Итак, Цезарь умер»².

В «Вие» «нечистая сила металась вокруг его... <...> Все глядели на него, искали и не могли увидеть его, окруженного таинственным кругом. <...> — Приведите Вия! ступайте за Вием! — раздались слова мертвеца. <...> «Не гляди!» — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул. <...> И все, сколько ни было, кинулось на философа. Бездыханный грянулся он на землю...»

Гоголевский Плюшкин отличался, как известно, необычайной «рачительностью» и «добытчивостью» на чужие вещи: «”Вон, уже рыболов пошёл на охоту!” — говорили мужики, когда видели его, идущего на добычу. И в самом деле, после него незачем было мести улицу: случилось проезжавшему офицеру потерять шпору, шпора эта мигом отправилась в известную кучу; если баба, как-нибудь зазевавшись у колодца, позабывала ведро, он утаскивал и ведро. Впрочем, когда приметивший мужик уличал его тут же, он не спорил и отдавал похищенную вещь; но если только она попадала в кучу, тогда всё кончено: он божился, что вещь его, куплена им тогда-то, у того-то или досталась от деда.

В комнате своей он подымал с пола всё, что ни видел: сургучик, лоскуток бумажки, пёрышко, и всё это клал на бюро или на окошко».

Эта своеобразная черта сближает его с самим Чичиковым, который не может удержаться от того, чтобы не похитить даже театральную афишу: «...он отправился взглянуть на реку, протекавшую посредине города, дорогою оторвал прибитую к столбу афишу, с тем чтобы, пришедши домой, прочитать ее хорошенько, посмотрел пристально на проходившую по деревянному тротуару даму недурной наружности, за которой следовал мальчик в военной ливрее, с узелком в руке, и, еще раз окинувши все глазами, как бы с тем, чтобы хорошо припомнить положение места, отправился домой прямо в свой номер, поддерживаемый слегка на лестнице трактирным слугою. Накушавшись чаю, он уселся перед столом, велел подать себе свечу, вынул из кармана афишу, поднес ее к свече и стал читать, прищуря немного правый глаз. Впрочем, замечательного немного было в афишке: давалась драма г. Коцебу, в которой Ролла играл г. Поплёвин, Кору — девица Зяблова, прочие лица были и того менее замечательны; однако же он прочел их всех, добрался даже до цены партера и узнал, что афиша была напечатана в типографии губернского правления, потом переверотил на другую сторону: узнать, нет ли и там чего-нибудь, но, не нашедши ничего, протер глаза, свернул опрятно и положил в свой ларчик, куда имел обыкновение складывать все, что ни попадалось».

Впрочем, этот эпизод может быть объяснен «к пользе» Павла Ивановича: наш герой не лишен артистичности, он определенно склонен к лицедейству. И афиша провинциального театра могла воспламенить его нереализованные актерские мечтания.

Начало толстовского «Воскресения» оставляет впечатление, будто это вступление и к платоновскому «Котловану»: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего

² Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1994. С. 482–483. (Лит. памятники).

не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, — весна была весною даже и в городе. Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде, где только не соскребли ее, не только на газонах бульваров, но и между плитами камней, и березы, тополи, черемуха распускали свои клейкие и пахучие листья, липы надували лопающиеся почки; галки, воробы и голуби по-весеннему радостно готовили уже гнезда, и мухи жужжали у стен, пригретые солнцем. Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучать себя и друг друга).

И «Котлован» ответил Льву Толстому своим финалом без воскресения: «...Чиклину захотелось рыть землю; он взломал замок с забытого чулана, где хранился запасной инвентарь, и, вытащив оттуда лопату, не спеша отправился на котлован. Он начал рыть грунт, но почва уже смерзлась, и Чиклину пришлось сечь землю на глыбы и выворачивать ее прочь целыми мертвыми кусками. Глубже пошло мягче и теплее; Чиклин вонзался туда секущими ударами железной лопаты и скоро скрылся в тишину недр почти во весь свой рост, но и там не мог утомиться и стал громить грунт вбок, разверзая земную тесноту вирирь. <...> ...он снова начал разверзать неподвижную землю, потому что плакать не мог, и рыл, не в силах устать, до ночи и всю ночь... <...> В полдень Чиклин начал копать для Насти специальную могилу. Он рыл ее пятнадцать часов подряд, чтоб она была глубока и в нее не сумел бы проникнуть ни червь, ни корень растения, ни тепло, ни холод и чтоб ребенка никогда не побеспокоил шум жизни с поверхности земли. Гробовое ложе Чиклин выдолбил в вечном камне и приготавлил еще особую, в виде крышки, гранитную плиту, дабы на девочку не лег громадный вес могильного праха».

В «Идиоте» Рогожин зарезал Настасью Филипповну ножом, и этот инструмент убийства, конечно, не дает покоя не только современным писателям и поэтам, но и литературоведам. Он, видимо, кажется им слишком «простым», «неритуальным», что ли...

Например, Вадим Жук писал:

Я её ревновал, я её рифмовал,
Я приковывал рифмой-цепочкой
И к цветочкам её, и к зверёчкам её,
И к заросшим брусникою кочкам.
Я над ней ворожил, я её сторожил
У парадной её аммиачной.
Я одною кинжал, как Рогожин, держал,
А другою — венец новобрачный.

Замена прозаического «ножа» на «кинжал» кажется тут равнозначным, отсылающим, скорее, не к сути, а к звукописи, заложенной в самом имени героя — Рогожин — нож — кинжал³. При этом кинжал, конечно, «выше» по стилистической своей функции.

Однако литературоведение идет дальше. В статье японского ученого совершается окончательное «перекодирование», нож превращается в кинжал, и неслучайно: «...убийство ударом кинжала имеет глубоко символический смысл в “Идиоте”. <...> Убийство красавицы ударом кинжала, совершенное

³ В тексте Достоевского уже явственны фонетические отзвуки этого орудия убийства: «Он у меня всё в книге заложен лежал...». Апофеозом является звук «жужжащей» мухи, услышав которую, «князь вздрогнул».

из ревности, не является простым убийством»⁴. Ученый видит в этом акте близость к японскому акту самоубийства, *харакири*.

Эти научно-поэтические экскурсы любопытны, однако русская литература все же «предпочитает» старый надежный нож как орудие мести, и это, видимо идет еще от пушкинских «Цыган», в которых любовная интрига разрешается ударом этого грозного орудия:

А л е к о
Постой!
Куда, красавец молодой?
Лежи!

Вонзает в него нож.

З е м ф и р а
Алеко! <...>

А л е к о
Умри ж и ты!

Поражает ее⁵.

В «Евгении Онегине» читаем знаменитое признание племянника о своем умирающем дяде:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь! <...>

В стихотворении И.С. Тургенева «Старый помещик» (1841) содержится как бы подробная история этого умирания и поучения «брюзгливым» дядей своего племянника:

Вот и настал последний час...
Племянник, слушай старика.
Тебя я бранивал не раз
И за глазами и в глаза:
Я был брюзглив — да как же быть!
Не научился я любить...
Ты дядю старого прости,
Казну, добро себе возьми,
А как уложишь на покой —
Не плачь; ступай, махни рукой!

⁴ Симидзу Т. Достоевский и японское самоубийство «харакири» // Kyushu University Institutional Repository. Vol. 16. (1981). С. 3.

⁵ Кинжал, конечно, есть и у Пушкина — как орудие возмездия, но это возмездие, так сказать, высшего, небесного порядка:

Лемносский бог тебя сковал
Для рук бессмертной Немезиды,
Свободы тайный страж, карающий кинжал,
Последний судия позора и обиды.

В Толстовском «Хаджи-Мурате», получив известие о гибели сына, солдата Авдеева, его мать «повыла, покуда было время, а потом взялась за работу. В первое же воскресенье она пошла в церковь и раздала кусочки просвирык "добрым людям для поминания раба божия Петра"».

Это крестьянское переживание горя сродни тому, что описано в одном из тургеневских «стихотворений в прозе» — «Щи»: «У бабы-вдовы умер ее единственный двадцатилетний сын, первый на селе работник. <...>

Стоя посреди избы, перед столом, она, не спеша, ровным движением правой руки (левая висела плетью) черпала пустые щи со дна закоптелого горшка и глотала ложку за ложкой.

Лицо бабы осунулось и потемнело; глаза покраснели и опухли... но она держалась истово и прямо, как в церкви. <...>

— Вася мой помер, — тихо проговорила баба, и наболевшие слезы снова побежали по ее впалым щекам. — Значит, и мой пришел конец: с живой с меня сняли голову. А щам не пропадать же: ведь они посолённые».

Тот тип чеховской драмы, которая описывалась как самим автором, так и исследователем его драматургии, в общих чертах отличается жизненностью⁶, «случайностью» как эпического действия⁷, так и детализировки⁸: при одновременной ее, детали, функциональности (знаменитое чеховское ружье, буквально ставшее причиной ссоры в одном из гоголевских произведений).

Эти черты новаторства А.П. Чехова неоспоримы, но некоторые элементы чеховского художественного мира как бы просвечиваются в творчестве Н.В. Гоголя, например, в уже упомянутой «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Здесь говорят о чепухе, заполняя словами «пространство праздности»; возникают чеховские паузы, заполняемые «необязательными» разговорами «в сторону»; случайное и основное настолько смешиваются, что ставят в тупик уже самих участников действия, часто забывающих о сути спора; деталь и вещный мир приобретают столь важное значение, что текст иногда приобретает «каталогизирующую» функцию, когда мир буквально «утопает» в подробностях и их оттенках: ружье — замок на ружье — конопляное масло («подлить масла в огонь»), которым нужно будет смазать замок, — разбойники, которые могут напасть на дом, — три короля, объявившие войну, — сама война-распря героев как апофеоз «линии» ружья-оружия. Каждый из этих элементов сам по себе малозначим, но совершенно незаменим в общей картине произведения.

Ружье оживает, становится полноправным действующим лицом, весьма напоминающим «многоуважаемый шкаф» Чехова.

⁶ «Требуют, чтобы герой, героиня были сценически эффектны. Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они (люди) больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни» (Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1986. Т. 12, 1978. С. 315).

⁷ «Чехов дает образ неотобранного мира, где действительно-важное соседствует с эпически-случайным, подробным» (Собенников А.С. Поэтика диалога в драматургии А.П. Чехова (о функциональной роли словесного символа в драматическом тексте) // Проблемы метода и жанра. Томск: Томский гос. унив., 1988. С. 245).

⁸ См. мнение авторитетного исследователя о том, что Чехов тяготеет к «случайной, нехарактеристической детали, не имеющей прямого отношения к герою или сцене» (Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 152).

В «Юбилейном» Владимира Маяковского появляется мумия:

Я люблю вас,
но живого,
а не мумию.

Эта «египетская» деталь, кажется, не совсем случайна, она могла появиться через посредничество другого пушкинского текста — «Пушкинскому Дому» Блока с его образом древнего сфинкса, глядящего «вслед медлительной волне»:

Александр Сергеевич,
разрешите представиться.
Маяковский.
Дайте руку
Вот грудная клетка.

Ср. у Блока:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

Однако без всякого «посредничества», в пушкинском «Каменном госте» содержится предупреждение от такого рода жеста — подобное рискованное рукопожатие с неживым существом — статуей — оканчивается трагично:

Входит статуя командора. <...>

С т а т у я
Я на зов явился. <...>
Дай руку.

Д о н Г у а н

Вот она... о, тяжело
Пожатье каменной его десницы!
Оставь меня, пусти — пусти мне руку...
Я гибну — кончено — о Дона Анна!

Проваливаются.

Известное выражение из оперы Чайковского «Пиковая дама» («Сегодня ты, а завтра я») отсылает не только к давно установленному источнику — Ветхому Завету («Вспоминай о приговоре надо мною, потому что он также и над тобою: мне вчера, а тебе сегодня» (Сир 38: 22)), но и к сугубо литературному, кажется, более близкому и вероятному — «На смерть князя Мещерского» Г.Р. Державина:

Смерть, трепет естества и страх!
Мы — гордость с бедностью совместна;
Сегодня бог, а завтра прах;
Сегодня льстит надежда лестна,
А завтра: где ты, человек?

Когда в романе «Кюхля» Юрий Тынянов описывает появление Державина на лицейском экзамене в Царском Селе, то это «явление» и портрет старого поэта напоминает другое классическое действие: «Дверь распахнулась; в сени вошел небольшой сгорбленный старик, зябко кутаясь в меховую широкую шинель.

Он повел глазами по сторонам. Глаза были белесые, мутные, как бы ничего не видящие. Он озяб, лицо было синеватое с мороза. Черты лица были грубые, губы дрожали. Он был стар. <...> Державина усадили за стол. Экзамен начался. Спрашивал Куницын по нравственным наукам. Державин не слушал. Голова его дрожала, он уставился мутным взглядом на кресла. <...>

Так сидел он, дремля и покачиваясь, подперши голову рукой, отрешенный от всего, рассеянно смотря на белое жабо. Губы его отвисли.

Кюхля с непонятным содроганием смотрел на Державина. Это страшное, с сизым носом, старческое лицо напомнило ему как-то пруд, заросший тиной, в котором он хотел утопиться. <...> Державин закрыл глаза».

«...скоро раздались тяжелые шаги, звучавшие по церкви; взглянув искоса, увидел он, что ведут какого-то приземистого, дюжего, косолапого человека. Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно отступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное. Его привели под руки и прямо поставили к тому месту, где стоял Хома.

— Подымите мне веки: не вижу! — сказал подземным голосом Вий — и все сонмище кинулось подымать ему веки»⁹.

Любопытно, что старый поэт, желая обнять юного Пушкина после чтения его стихов, так и не поймал Александра («Он искал Пушкина»¹⁰), скрывшегося от старческих объятий Державина в своей комнате.

⁹ Любопытно, что визуальный аналог этой сцены знает каждый отечественный школьник — это картина И.Е. Репина «Пушкин на экзамене в Царском Селе 8 января 1815 г.» (1911). Вокруг Пушкина, плотным кольцом окружив его, виднеется скопище каких-то фантазмагорических существ (решение некоторых портретов и фигур и впрямь явно гротескно), среди которых выделено одно: перед юным поэтом буквально вперяет в него взгляд привставшая фигура Державина.

¹⁰ Ср. с «Вием»: «Все глядели на него, искали и не могли увидеть его, окруженного таинственным кругом».