

Е.Е. Дмитриева
Институт мировой литературы РАН (Москва)

СТИЛИЗАЦИИ УСАДЕБНЫХ ТЕКСТОВ ПУШКИНА В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА*

В январе 1907 г. Н.С. Гумилев, уже автор стихов, которые войдут через год в его поэтический сборник «Романтические цветы», делится с В.Я. Брюсовым затруднениями в области прозы:

Не забывайте, что мне теперь только двадцать лет и у меня отсутствует чисто техническое умение писать прозаические вещи. Идей и сюжетов у меня много... С горячей любовью я обдумываю какой-нибудь из них <...> но когда я подхожу к столу, чтобы записать все те чудные вещи, которые только что были в моей голове, на бумаге получаются только бессвязные отрывочные фразы, поражающие своей какофонией. И опять спешу в библиотеки, стараясь выведать у мастеров стиля, как можно победить роковую инертность пера¹.

Для одних, как в данном случае для Гумилева, обращение к старым мастерам представлялось поиском достойной формы² и вместе с тем утверждением внутренней связи своего творчества с достойными предшественниками (так, в русской литературе рубежа веков появляется, в частности, особый вид прозы, построенной на скрытых и явных цитатах и реминисценциях из произведений Пушкина).

* Работа выполнена в ИМЛИ РАН за счет средств гранта РФФИ № 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд».

¹ Цит. по: *Иванов В.В.* Звездная вспышка // Взгляд. М., 1988. С. 354.

² Ср. аналогичное явление в живописи, заключающееся в воссоздании традиций мастерства прошлых эпох. Так, «техника живописи К. Сомова, с мелкими слитными мазками, образующими как бы эмалевую поверхность», воспроизводит традиции XVIII в., Рерих использует приемы старинной миниатюры, древнерусской иконописи и фрески и т.д. См.: *Петров В.Н.* Вступительная статья // Мир искусства. М., 1975. С. 27–28.

Но существует в русской литературе того времени и иная причина обращения к прошлому: это – уход от серой обыденности.

После приверженности литературы предшествующих десятилетий принципам сугубо жизненного искусства определенная часть молодого поколения писателей стала восстанавливать в своем творчестве «декорации которые когда-то так любили романтики: средневековые замки, причудливые дворцы, страны, сотворенные по произволу и прихоти поэта»¹. Общее стремление к перевоплощению, к конструированию своего мира и своего мифа овладело художниками.

Нас было пять молодых, восторженных, начинающих. <...> мы <...> искренно поклонялись красоте и служили ей. И орден назвали орденом «Картонного короля». В честь того Картонного короля, что в дни веселых карнавалов, в дни лжи и наслаждений – один ведет за собой толпу масок и умирает в пламени, когда наступают будни, чтобы снова воскреснуть для радостно-лживой Легенды, для творчества Мифа, –

писал в 1910 г. Ю. Слезкин в предисловии к сборнику новелл «Картонный король»². Тем самым искусство начала века приобретает предельно широкий пространственно-временной диапазон. Вместо бытового повествования, погруженного в настоящее время, читателю предлагается мифическое время легенды. А вместо современности и обыденности – обращение к ушедшим векам и дальним странам.

Два своеобразных *mots de passe* этого явления в культуре рубежа веков – стилизация и пассивизм (последний термин вошел в обиход с легкой руки А. Бенуа). «Не культ прошлого и не любовь к старине, а попытка жить в прошлом, страстное предпочтение прошлого настоящему, с юлиановским, то явным, то скрытым стремлением его воскресить» – так формулирует это витавшее в воздухе Серебряного века значение слова «пассивизм» Г. Адамович³. «Нет ни одного типичного для нашей эпохи художника, который не был бы стилизато-

¹ См.: Брюсов В.Я. Далекие и близкие. М., 1912. С. 125.

² Слезкин Ю.Л. Картонный король. СПб.: Прогресс, 1910. См. также: Русская новелла начала XX в. / сост. Е.Е. Дмитриева, С.В. Сапожков. М., 1990. С. 6.

³ Адамович Г. Из старых тетрадей // Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 380.

ром», – пишет Корней Чуковский¹. И действительно, литературные стилизации А. Белого, Вяч. Иванова, В. Брюсова, С. Ауслендера, А. Ремизова, А. Толстого, Ф. Сологуба, М. Кузмина, Ю. Слезкина, живописные К. Сомова, А. Бенуа, Л. Бакста, музыкальные И. Стравинского определяют эпоху². При этом стилизация никогда не являлась полным уходом в прошлое. Изысканные маркизы в припудренных париках, наивные барышни, ожидающие своих женихов, хотя и были анахроничны, на самом деле немало проясняли и в жизни современной. Так, характерное для начала века обращение к теме Французской революции давало возможность разобраться в грянувших и грядущих событиях собственно русской истории (как, например, в замечательной новелле С. Ауслендера «Взятие Бастилии», или повести В. Мозалевского «Воспоминания Анжелики», или романе М. Кузмина «Приключения Эме Лебефа»).

Живописной моделью для полотен художников-мирискусников стали сельские и галантные празднества Антуана Ватто, Франсуа Буше, Жана Оноре Фрагонара, немецкого художника Даниэля Ходовецкого и «рисовальщиков «Simplicissimus»»³. Одной из характерных примет русской прозы становится в это время широкое переосмысление в ней пушкинских тем и мотивов. Отношение именно к пушкинским сюжетам в это время особое: в меньшей степени они воспринимаются как чужие сюжеты, по канве которых можно вышивать новые узоры (таким, как мы помним, было и собственно

¹ Чуковский К. От Чехова до наших дней. СПб., 1908. С. 14.

² О стилизации как литературоведческой категории см., в частности: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 323–324; Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 273, 354, 362; Зельдхейн-Деак Жужанна. К проблеме стилизации в русской прозе начала XX века // Hungaro-Slavica. 1978. VIII. Internationaler congress der Slawisten. Zagreb, 3–9. September 1978. Budapest, 1978. С. 389. Любопытно, что даже во французском языке слово *stylisation* и коррелирующее с ним *pastiche* имеет иную смысловую окраску (прежде всего негативную), и уж никак не употребляется для обозначения соответствующего явления в искусстве начала XX в. И это при том, что само явление стилизации во французской литературе этого времени несомненно существует и представлено такими авторами, как Анри Ренье, Юг Ребель, Жан Лорен, Рене Буалев, а также, в определенной степени, братьями Гонкурами.

³ На последние источники указывает, в частности, М. Кузмин в статье «К.А. Сомов» (см. ниже).

пушкинское отношение к чужим сюжетам). На первый план выступает их другая сторона: для авторов начала века они становятся знаком причастности к имени Пушкина и тем самым к живому пространству русской культуры.

Собственно, процесс этот начался еще в 80-е гг. XIX в., когда переосмысление роли Пушкина в русской литературе (вспомним, каким фрондерством казалось обращение юного Апухтина к пушкинской теме еще в 1860-е гг.¹), стало сопровождаться и восприятием Пушкина как ведущей темы русской культуры, залога ее величия, а главное, единства. Это отчетливо проявилось и в пушкинской речи Ф.М. Достоевского, который попытался канонизируемым образом Пушкина сплотить русскую культуру, уже вступившую на путь расслоения². Чем трагичнее становилось самоощущение эпохи, тем настойчивее возникало желание противопоставить ей некое светлое, гармоническое начало, которое теперь виделось в Пушкине и его эпохе. В это же время появляется и клише: Пушкин – выразитель духа русского народа (вспомним, что сам Пушкин над подобной формулой смеялся, назвав сначала «представителем духа русского народа» И.А. Крылова, а затем ернически добавив: «...не ручаюсь, чтоб он отчасти не вонял»³). Так, А. Майков в 1880 г. пишет:

Пушкин! ты в своих созданьях
Первый нам самим открыл
Что таится в духе русском
Глубины и свежих сил⁴.

В идее существования золотого века в прошлом – так на рубеже веков осмысляется пушкинский период русской литературы – видится залог его возвращения в недалеком будущем. А.А. Блок в 1913 г. утешается тем, что на дворе всего еще только десятые годы, а впереди – обещанные таинством повторения и освещенные отбле-

¹ Ср. признание В. Розанова: «В пору моих гимназических лет о Пушкине даже не вспоминали – не то чтобы его читать» (*Розанов В.В. Уединенное*. М. : Правда, 1980. Т. 2. С. 200).

² См. также: *Достоевский Ф.М. «Дневник писателя» на 1880 год* // Полн. собр. соч. Л., 1984. Т. 36.

³ *Письмо А.С. Пушкина к П.А. Вяземскому от 7 ноября 1825 г.*

⁴ *Майков А.Н. Сочинения: в 2 т. М. : Правда, 1984. Т. 1. С. 486.*

ском пушкинского имени – «двадцатые», и даже еще в 1921 г. напоминает о «веселых истинах здравого смысла, перед которыми мы так грешны» и в которых «можно поклясться веселым именем Пушкина»¹. Тогда же и Ходасевич говорит о необходимости аукаться пушкинским именем в надвигающемся мраке» (статья «Колеблемый треножник»).

Пушкинианство, таким образом, становится центральным звеном движения пассаизма, наполняясь самыми разнообразными звучаниями. В нем слышится то ностальгия по утраченной идиллии, то попытка вслед за Пушкиным осуществить идею духовного «самостояния» русского писателя. Авторитетом Пушкина поддерживается также обострившийся в эти годы интерес к проблемам художественной формы, новое осмысление эстетики классицизма, формальные принципы которой скрывают еще и возможность, по мысли теоретиков акмеизма, «сохранить душу» в катакомбном периоде отечественной культуры.

Однако поразительным образом чем сильнее демонстрируется привязанность к Пушкину, тем разительнее ощущается бездна, отделяющая литературу (культуру) нового столетия от того, кого она называла своим основоположником. Наиболее ярко это проявилось в том, что условно мы могли бы назвать жанром усадебных стилизаций – парафразах пушкинских мотивов и сюжетов, и преимущественно – повестей «белкинского» цикла и «Дубровского».

Иногда, впрочем, в садово-усадебное пространство переносится пушкинский мотив, изначально с усадьбой не связанный, но в усадьбу (сад) приводящий. Как это происходит в новелле Ф. Сологуба «Отравленный сад».

***От «Анчара» и «Сказки о мертвой царевне»
к «Отравленному саду» и «Очарованию печали»***

В 1908 г. в журнале «Бодрое слово» был опубликован рассказ «Отравленный сад» Ф. Сологуба, вошедший затем в его «Книгу очарований». Стилизация была двойная: с одной стороны, Сологуб писал новеллу по канве рассказа Н. Готорна «Ядовитая красота»², а с

¹ Блок А. О назначении поэта // Собр. соч. М. ; Л. : Наука, 1962. Т. 6. С. 167.

² См.: Готорн Н. Фантастические рассказы. М., 1900.

другой – представлял ее как своеобразное продолжение сюжета пушкинского «Анчара», на что недвусмысленно указывал и предпосланный новелле эпиграф: «Природа жаждущих степей // Его в день гнева породила (А. Пушкин)».

На самом деле, новелле предшествовал драматургический замысел: в 1906 г. в Петербурге открылся Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской, руководители которого искали сближения с символическими. Для этого театра Сологуб написал трагедию «Дар мудрых пчел» (она не попала на сцену из-за цензурного запрета), затем трагедию «Победа смерти» (1907). И в это же время он обращается, поначалу лишь к сюжету Готорна, и начинает работать над драмой «Отравленный сад»¹. Первое воплощение замысла, над которым он трудился в 1908 г., его не удовлетворило, и по сюжету драмы он почти сразу же пишет новеллу «Отравленный сад», убрав при этом собственные имена действующих лиц и временные и географические характеристики (так, в пьесе фигурировали Генрих Вольтман, юный студент, Герман Гартнер, ботаник, профессор, Гертруда, его дочь-красавица, Марта, старуха, хозяйка дома, где живет Генрих, граф Фридрих фон Шрекенштейн, молодой человек, и действие пьесы происходило в Галле, будучи приурочено к июлю 1721 г.²) В новелле действие происходит «на окраине громадного Старого Города», а в качестве действующих лиц выступают Юноша, Старуха, Красавица и ее отец Ботаник. Утратив индивидуальность, персонажи становятся тем самым словно «участниками вечного таинства

¹ Герасимов Ю.К. Драма Федора Сологуба «Отравленный сад» // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. URL: <https://bibra.ru/composition/otravlennyj-sad/> О драматургии Сологуба см.: *Он же*. Кризис модернистской театральной мысли в России (1907–1917) // Театр и драматургия. Л., 1974. Вып. 4. С. 202–244; Любимова М.Ю. Драматургия Федора Сологуба и кризис символистского театра // Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984. С. 66–91.

² У Готорна героями были итальянцы, и события происходили в Падуе. В первоначальном варианте действие пьесы Сологуба должно было происходить в Страсбурге, но, как считает исследователь, замена на Галле могла возникнуть из соображений правдоподобия: драматургу нужен был город университетский, но с чертами провинциального быта, чтобы при домах были садики с заборами, т.е. маленькие усадьбы (Герасимов Ю.К. Драма Федора Сологуба «Отравленный сад»).

жизни»¹. А отсутствие указания на определенные место и время действия (город имеет приметы европейской культуры, но отдельные детали не позволяют приурочить действие к конкретному времени, точнее, позволяют отнести сразу к нескольким разным векам (от XVIII до XX в.), что свидетельствует скорее об условном времени легенды или сказки.

Но самое главное изменение состояло в том, что именно в новеллу Сологуб впервые привнес тему пушкинского «Анчара», введя ее затем и в две последующие редакции драмы, написанные, в отличие от прозаической первой редакции, белым стихом. В новелле, таким образом, основной сюжет составляла история встречи далеких потомков князя и раба, смысл которой заключался в возмездии за совершенное некогда насилие. Вдова раба, принесшего яд анчара своему владыке, как об этом рассказывала Юноше Красавица, решила отомстить роду победителей: она воровала отравленные стрелы, отмачивала их в воде и прятала эти настои в подвалах. Каплю настоя она вливала в бочку воды и ею поливала пустырь на краю старого города, где вскоре вырос дивный отравленный сад. Каплю того же настоя вмешивала она в хлеб и кормила им своего сына. И с этого времени весь род потомков раба, из поколения в поколение, питался ядом, и не слабела сила этого яда, пока они жили в отравленном саду и дышали ароматом пагубных цветов. Венцом же мести, через века, должно было стать появление в этом саду Красавицы, привлекающей далеких потомков князя очарованием злой, отравленной красоты и дарившей их одним единственным поцелуем, от которого они умирали.

Казалось бы Сологуб, задумав рассказ как продолжение «Анчара», максимально использовал и те скрытые и явные смыслы, которые были заложены в пушкинском стихотворении: социальный мотив недопустимости власти человека над себе подобными, философский мотив произрастания зла в самом сердце человеческого (и у Пушкина и у Сологуба человек и природа в своем стремлении ко злу действуют заодно: природа породила страшное дерево анчар, которое человек использует в целях мести, продолжая тем самым злое дело природы). По логике поэтических ассоциаций пушкинское древо яда, древо смерти, превращалось у Сологуба в сад смерти, он же

¹ Герасимов Ю.К. Драма Федора Сологуба «Отравленный сад».

сад любви (известная фольклорно-литературная метафора «любовь – яд»)¹. Но именно доведя до предела сокрытый в стихотворении Пушкина символический пласт, Сологуб привнес нечто, казалось бы, противоположное пушкинской мысли: носителями мести и смерти стали у Сологуба красота и любовь – смысл, очевидно отсутствующий в «Анчаре» и не слишком близкий, кажется, пушкинскому пониманию красоты как извечной гармонии² и любви, которая способна быть страданием, но не злом и не источником разрушения, являясь человеку как компенсация за жизненное зло³. Сам Пушкин в своем творчестве сознательно уходил от присутствовавшей в его ранней поэзии рифмовки любви и смерти⁴ (своеобразное отрицание ее мы находим уже в раннем стихотворении «Опытность», 1814: «И не стукнется Эрот // У могильных уж ворот»). К середине 1820-х гг. ее почти окончательно заменяет экстатическое, почти религиозное отношение поэта к любовному чувству («Жил на свете рыцарь бедный...», «Я вас любил...» и др.), которому впоследствии было найдено определение «божественный эрос Пушкина»⁵. Характерно в

¹ Обратим внимание, что обилие экзотических растений в саду, которое традиционно рассматривалось как возможность расширить границы парка-усады и путешествовать по миру, не выходя за его пределы, превращает здесь сад в пространство смерти: «Все цветы, которые вы здесь видите, милый Граф, привезены издалека. Они собраны с большим трудом и даже с опасностями. Прилежным уходом отец мой улучшил их форму, и окраску, и аромат. Долго изучал он их свойства, пересаживал их, скрещивал, прививал и наконец достиг того, что из бедных, диких, некрасивых полевых и лесных цветочков образовались эти очаровательные, благоуханные цветы. – И самый очаровательный цветок – вы, милая Красавица! – воскликнул Граф»: *Сологуб Ф.* Книга разлук. Книга очарований. СПб. URL: Навьи чары, 2001.: https://www.fsologub.ru/lib/short-story/short-story_74.html

² Метафорическое превращение пушкинского древа смерти в древо любви, равно несущее человеку погибель, встречается уже у И.С. Тургенева в повести «Затишье», где чтение героиней пушкинского стихотворения предвещает и даже предопределяет трагический исход любви героев (см.: *Крестова Л.* И.С. Тургенев в работе над «Затишьем» // Тургенев И.С. Сборник. М., 1940. С. 164–170).

³ Ср.: «И может быть – на мой закат печальный // Блеснет любовь улыбкою прощальной».

⁴ См., например, стихотворения «Элегия» («Любовь, отравя наших дней...»), «Мечтателю» (1818), «Война» (1820).

⁵ См.: *Сурат И.* «Жил на свете рыцарь бедный...». М.: Книга, 1990.

этом смысле, что и в возникавших у Пушкина позднее сюжетах о притяжении чистого и нежного к злему, как, например, в «Каменном госте» или «Анджело», доминировала все та же мысль не об очаровании зла, но о победе любви и добра над злом¹. И одна из самых жестоких и жестких любовных историй – о Клеопатре, рассказанная в «Египетских ночах», имела своим пуантом дрогнувшее сердце надменной царицы при виде влюбленного юноши («И грустный взор остановила // Царица гордая на нем»).

Проблема эта, конечно же, слишком сложная, чтобы пытаться решать ее на пространстве одного абзаца. Но, удивительная вещь, при всем том надо признать, что тема «смерти и сладострастия», как определил ее Д. Мирский в своем анализе неоконченной поэмы Пушкина «Клеопатра» (1824)², Пушкина все же весьма занимала исподволь, хотя по ряду причин он не давал ей хода. Поэма «Клеопатра», над которой он работал в михайловской ссылке, так и осталась неоконченной, вновь к этой теме он вернется в 1828 г. в повести «Гости съезжались на дачу...», а затем, в «Египетских ночах», над которыми работает скорее всего в сентябре – октябре 1835 г., вновь оказавшись в Михайловском. Но все эти тексты – и поэма, и повести – остались неоконченными, Пушкин при жизни их не печатал и, видимо, не думал завершать, как бы А.А. Ахматова и не считала переработанный текст «Мы проводили вечер на даче...» вполне самодостаточным произведением с поразительно «дерзкой» композицией³.

По-видимому, не случайно то, что Серебряный век не просто заинтересовался «Египетскими ночами», но страстно возжелал их дописать, увидев в них именно то, что было наиболее созвучно эпохе. Свою реконструкцию замысла (садо-мазохическую, по определению Д. Быкова⁴) предложил В. Брюсов⁵ в 1929 г., позже – М.Л. Гофман⁶. В этом

¹ Попов А. Метафизика Пушкина. Нью-Йорк, 1986.

² Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. London, 1992. С. 135–159.

³ Ахматова А.А. Сочинения. М. : Худож. лит., 1986. Т. 2. С. 153.

⁴ Электронный ресурс: echo.msk.ru/programs/odin/1809506-echo/

⁵ Брюсов В. Мой Пушкин. М. ; Л., 1929.С. 112.

⁶ Гофман М.Л. Египетские ночи с полным текстом импровизации италианца, с новой четвертой главой – Пушкина и с Приложением (заключительная пятая глава). Париж, 1935.

смысле еще одной неучтенной квазиреконструкцией-стилизацией (хотя бы отчасти) не только «Анчара», но еще и «Египетских ночей» можно считать и «Отравленный сад» Сологуба.

Действительно, в финале своей новеллы Сологуб, уже наметив тему «Анчара», вновь возвращается к Пушкину и его эпохе, наполняя текст явно прочитываемыми реминисценциями и из «Египетских ночей», и даже из гоголевского «Тараса Бульбы» (вспомним слова Юноши, обращенные к Красавице, которые уж слишком напоминают восхищение Андрия перед прекрасной полячкой:

Милый Юноша, знаешь ли ты цену моей любви? – Хотя бы ценою жизни! – восклицал Юноша. – Хотя бы у темных ворот Смерти! <...> Возлюбленная моя! Что же мне от тебя надо? Не одного ли мгновения жаждет моя душа! Сгореть в блаженном пламени восторга и любви и у сладчайших ног твоих умереть!¹

И так же, как при взгляде на юношу проникается неведомым ей доселе чувством-сочувствием пушкинская Клеопатра, проникается любовью сердце сологубовской Красавицы, встретившей Юношу.

Пушкин свое окончание не дописал и, по-видимому, не случайно. Сологуб дописал, заставив умереть своих героев (в чем отступил и от канвы Готорна, у которого умирала лишь Красавица) в Саду – том самом саду, который с давних времен слыл эмблемой Земного Парадиза, а теперь стал царством смерти. А также – царством той самой мистериальной любви, которая была так дорога символистам, но вряд ли отвечала земным интенциям Пушкина:

Так в отравленном Саду, надыхавшись ароматами, которыми дышала Красавица, и упившись сладкою ее любовью, жалеящую нежно и смертельно, умер прекрасный Юноша, – и на груди его умерла Красавица, сладким очарованиям ночи и любви предав свою отравленную, но благоухающую душу².

¹ Сологуб Ф. Книга разлук. Книга очарований.

² Там же. Тема сада-усадыбы как мистериального пространства, где смерть становится своего рода чистилищем – родом подготовки для перехода в более гармонические сферы бытия, нежели те, что может представить жестокая современность, мы находим в «главном» романе (каким он его считал) Ф. Сологуба «Творимая легенда» (1907–1913), герой которой, Георгий Сергеевич Триродов, воскрешает умерших в страданиях детей, оборудовав для этого руко-

Аналогичное «подтачивание» пушкинского смысла произошло и в другой новелле Сологуба – «Очарование печали» (1808), начинающейся «совсем так, как и в сказке»¹, в основе которой – пушкинская «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». То, что у Пушкина представало как два противоположных полюса человеческого бытия и сознания (злая царица и добрая царевна), становится у Сологуба двумя сущностями единого сознания. В своей кроткой ипостаси сологубовская королева Ариана оказывается нежизнеспособной, как нежизнеспособна, впрочем, и злая красота Королевы Марианы (чистое зло), в которой, однако, «очарование порока – мудрейшее, злейшее из очарований». И обе умирают, чтобы воскресла королева, но уже с двойной душой, одна из которых – душа королевы, исполненная очарованием земного порока и зла. Отсюда и созвучие имен – Мариана-Ариана, двойничество героинь и амбивалентность доброго и злого начала в человеке, немислимая в пушкинской системе ценностей, для которого «очарование порока» если и могло быть «злейшим из очарований», то никак уж не «мудрейшим»².

«Дубровский» versus «Набег на Барсуковку»

Пушкинский все еще гармоничный устоявшийся усадебный мир – остающийся таким даже после всех разыгрывавшихся в нем драм – становится пространством если не смерти, то мертвенности у автора той же декадентской эпохи, но по своей эстетической программе вряд ли имеющего что-либо общее с Сологубом: у М. Кузмина. Речь идет о его новелле «Набег на Барсуковку», опубликованной в № 13 «Свободного журнала» за 1914 г.

О том, что кузминская новелла, действие которой эклектично приурочено то ли к 20-м гг. XIX в., то ли к 1850-м гг.³, была шутили-

творного чистилища свою таинственную усадьбу – «навий двор» (см.: *Михайлов А.И.* Два мира Федора Сологуба // Сологуб Ф. Творимая легенда. М., 1991).

¹ Сологуб Ф. Книга разлук. Книга очарований.

² Ср. у Сологуба: «очарование порока – мудрейшее и злейшее из очарований».

³ О хронологической приуроченности действия новеллы см.: *Кобринский А.* Кузмин и Пушкин, или Кем и для чего был совершен «Набег на Барсуковку» // *Toronto Slavic Review. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies.* № 70.

вой и изящной стилизацией пушкинского «Дубровского», в которой угадывались и отдельные мотивы «Барышни-крестьянки» (вражда соседей, дети которых любят друг друга, завершается инсценированным вмешательством разбойников, кровопролитием, похищением невесты, в результате чего в финале молодые герои счастливо соединяются в браке), писалось неоднократно. Но не менее важно, что за присущей ей изящной формой скрывался отнюдь не шуточный смысл, ключом к обнаружению которого может служить, как нам представляется, опубликованная двумя годами позже (в 1916 г.) вступительная статья М. Кузмина к альбому «К. Сомов»¹.

В искусствоведческой литературе уже давно принято говорить о Константине Сомове как об одном из главных инициаторов изобразительных ретроспективных стилизаций, проводником которых и стал журнал «Мир искусства». С середины 1890-х гг. он выступает со своими первыми картинами, изображающими сцены из жизни «галантного» XVIII в. («Прогулка после дождя», 1896, «Отдых на прогулке» (1896), «Дамы у пруда» (1896), «Конфиденции» (1897) и проч.). О том, что и современники Сомова считали его «отцом» стилизации на тему XVIII в., свидетельствуют, в частности, посвященные ему стилизации. Первым был Андрей Белый, создавший в цикле «Прежде и теперь» ряд стихотворений «под Сомова и под Мусатова». Причем характерно, что Белый не просто посвятил Сомову стихи, но и воссоздал реквизит его картин: белые кружева, волнисто-седые парики, кисейные платья, старые парки с аллеями, бюстами, статуями, скамейками². А.Н. Толстой посвятил Сомову два рассказа о помещичьей жизни XVIII в., объединенные под заглавием «Два анекдота об одном и том же». М. Кузмин в 1906 г. посвятил ему же свой роман из французской жизни XVIII в. «Приключения Эме Лебефа». Но и цикл М. Кузмина «Ракеты» из его первого поэтического сборника «Сети» можно рассматривать как своеобразную реплика-иллюстрацию к сомовским дворцово-парковым картинам с их повторением набора устойчивых «знаков» (ракеты фейерверка, маскарад, лето, радуга), «вещных» мелочей (складка на роброне, цветной

¹ См.: *Константин Сомов*. Пг., 1916.

² *Белый А.* Начало века. М.; Л., 1933. С. 206.

узор на атласе жилетов) и «неуловимостей» (взоры, поцелуи, запахи)¹.

Во вступительной статье о Сомове, подводя в определенном смысле итоги его творчества, Кузмин с редкой пронизательностью и вместе с тем нарочитым остранением дал анализ раннего сомовского ретроспективизма:

...в начале его деятельности ретроспективность и литературный фабулизм, почти анекдот, занимали большое место. <...> Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг – вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство – череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок – вот пафос целого ряда произведений Сомова. О, как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику. – *Comme il est lourd tout cet amour léger* <...>. Я думаю, если бы Сомов захотел сам буквально повторить галантное общество Ватто или рисунок Эйзена, он и в это повторение внес бы столько своего печального яда, что никого бы не ввел в обман. И ретроспективность у него не только исторические иллюстрации любимой эпохи – это и необходимый метафизический элемент его творчества, улыбающаяся скука вечного повторения, пестрого и минутного очарования легчайших пылинок, летящих в бессмысленную пустоту забвения и смерти. Восемнадцатый век, даже в самом конце, был спокойнее, простодушнее <...>².

Обратим внимание на основные положения данной статьи: 1) современность стилизаций Сомова; 2) их марионеточно-мертвенный характер; 3) и, наконец, самое существенное для нас – «улыбающаяся скука вечного повторения», которой веет от сомовских ретроспектив.

¹ См.: *Купцова О.Н.* «Красивый деспот» Н. Евреинова и пассаизм Серебряного века // Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003.

² *Константин* Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 470–472.

Особый интерес кузминской статьи для нас заключается еще и в том, что сам Кузмин, в определенный период своего творчества, словесными средствами проделывает то же, что и Сомов средствами изобразительными. И в этом смысле характеристика ранних стилизаций Сомова Кузминым оказывается достаточно автобиографичной¹.

Повторяемость известных сюжетов и ситуаций, вполне естественная для Пушкина, из которой сам он всегда умел извлекать новые и дополнительные смыслы (знаменитый тезис о вышивке по старой канве, заявленный им в «Романе в письмах»), в новелле «Набег на Барсуковку» осмысливается Кузминым как та же «бесцельная игра истории», от которой веет «улыбающейся скукой вечного повторения», которую он видел в ранних стилизациях Сомова:

А между тем день был самый обыкновенный, такой же, как вчера, как третьего дня и, вероятно, как будет завтра, шестого августа, в день Преображения Господа нашего Иисуса Христа <...>. Марья Петровна Барсукова даже знала не только всех прохожих, но куда и откуда они идут, и зачем, и почему, – так что наблюдения могли приносить только удовольствие подтверждения, что Фекла идет со скотного на кухню, что Кузька бежит на погреб за квасом <...>. Все было ей отлично известно, и хотя неизменяемость явлений вносит известное успокоение в душу, но вместе с тем внушает и тягостное, безнадежное чувство, похожее на скуку².

То, что для пушкинских героев было живым, исполненным непредсказуемости бытием, становится у Кузмина «маскарадным колесом человеческих жизней», о котором Кузмин размышлял опять-таки именно в связи с ретроспекциями Сомова. И потому не случайно отчаяние героини в финале: «...зачем все это приключение – не более, как маскарадная шутка?»³. Стремление «остановить колесо времени», повторить историю, а значит и «человеческие жесты, по-

¹ Об автобиографическом подтексте иного плана, в частности эпизода несостоявшейся дуэли, в которой мог отразиться эпизод столкновения самого Кузмина с Сергеем Шварсалоном в октябре 1912 г., см. там же.

² Цит. по: *Русская новелла начала XX в.* / сост. Е.Е. Дмитриева, С.В. Сапожков. М., 1990. С. 209–210.

³ *Русская новелла начала XX в.* С. 224.

ступки, страсти», при всей эстетической привлекательности данной интенции для Кузмина слишком уж чревато либо провалом в таинственные бездны смерти, либо превращением живых людей в безжизненных марионеток¹.

Впрочем, для уразумения данной амбивалентной коллизии следовало бы вспомнить не только Пушкина. «Вечное повторение», «вечное возвращение», – в начале XX в. эти словосочетания вряд ли кого-нибудь могли обмануть. Да и вообще всю обозначенную нами выше проблематику, думается, вряд ли можно рассматривать вне контекста того философского концепта, который получает широкое распространение в это время не только в Европе, но и в России. Речь, разумеется, идет о теории «вечного возвращения» Ницше, – «ошеломительном откровении», которое «нашло» на философа в 1881 г. во время прогулки вдоль озера Сильванплан и было позже изложено им в «Так говорил Заратустра» и «Воле к власти». Заратустра рассказывает морякам о своем видении: он поднимается на гору, и у него на плечах сидит Дух тяжести, полукарлик, полукрот («Geist der Schwere, halb Zwerg, halb Maulwurf»). Но назло ему и его свинцовым думам Заратустра продолжает подниматься наверх. Путь этот становится путем созидания (созидающей воли человека). И тут возникает вопрос: может ли так продолжаться – все дальше, все выше; может ли созидающая воля все время подыматься над самой собой или этому должен наступить конец? И тут Дух тяжести обращается к Заратустре: «О Заратустра, – насмешливо отчеканил он, – ты камень мудрости! Как высоко вознесся ты, но каждый брошенный камень должен упасть»². Последнее означает: все попытки людей обречены на поражение, бесконечное восхождение невозможно, ибо поднимающийся смотрит вниз, в пропасть, т.е. в бездну времени и

¹ Возможно, именно с этим связан интерес Кузмина к театру марионеток: «Может быть, никакой другой род театральных представлений не давал столько поводов к философским размышлениям, романтическим мечтаниям, как театр марионеток <...>. Всегда таинственное поэтическое и насмешливое повторение человеческих жестов, поступков и страстей производит странное и неотразимое впечатление» (Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суджания современников. С. 220).

² Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 111 (Ч. 3, гл. «О призраке и загадке»).

прошлого. В метафорическом осмыслении дух тяжести – это знание о бесконечности.

Мысль о вечном возвращении имеет два аспекта: ее можно рассматривать исходя из будущего или из прошлого. Если все свершившееся было лишь повторением прошлого, тогда «затвердевшим» представляется будущее, в котором повторяется лишь то, что уже однажды случилось. И тогда, действительно, нет ничего нового под луной: в неизменности протекает однажды навсегда предвосхищенное будущее. Всякое деяние, всякая отвага бессмысленны, потому что уже все предрешено заранее. Но можно сказать и иначе: все еще предстоит решить, потому что так, как будет решено сегодня, придется решать и в будущем, каждое мгновение имеет значение, далеко превосходящее мгновение, на нем лежит вся тяжесть ответственности за вечность. Как в христианском мирозерцании земное бытие определяет инобытие души, так и моментальное земное решение определяет необозримые повторения земного бытия (и к этой мысли Ницше возвращается неоднократно).

Тем самым вечное возвращение снимает противоречие между прошлым и будущим. Точнее, прошлому оно придает характер открытой возможности, а будущему – жесткость и скованность прошлого. Заратустра убеждает, что учение о вечном возвращении не уничтожает свободу, но уничтожает рамки, поставленные этой свободе, которые сковывали ее прежде ввиду неизменности прошедшего. Но если прошлое является одновременно настоящим, то тогда душа обретает свободу над «всем созданным и несозданным».

Как уже было сказано выше, теория вечного возвращения была хорошо известна в России начала века, хотя и получала нередко, как, впрочем, и другие аспекты философии Ницше, весьма своеобразное истолкование. Так, например, с теорией вечного возвращения был связан «меонизм» Н.М. Минского¹. Д.С. Мережковский, истолковывая физическую любовь не как грех, но как благословение, видел в ней также выражение идеи вечного возвращения (предисловие к переводу «Дафниса и Хлои»²). Лев Шестов, который вслед за Вл. Соловьевым переосмыслил Ницше в религиозном плане, интерпрети-

¹ Минский Н.М. При свете совести. Пб., 1890. С. 127–128.

² Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: в 24 т. М., 1914. Т. 19. С. 220.

ровал идею вечного возвращения как «бессознательную веру» в новые небеса и в новую землю обетованную («Идея добра у Толстого и Ницше», 1900)¹.

Однако большей частью русских философов идея вечного возвращения был понята скорее как опасная для человека. Так, утверждал Н. Федоров, слабой стороной философии Ницше был «дух игры», который пронизал собой и русскую культуру начала века. Ницше смотрел на мир как на театральную пьесу, вечное возвращение мировой трагедии². Другой случай критики и вместе с тем рецепции идеи вечного возвращения мы находим у А. Белого в главе «Колдун» его «4-й симфонии» (1902–1903), где автор, цитатно воспроизводя отдельные эпизоды «Страшной мести» Гоголя, критикует неприемлемые для него антихристианские, демонические аспекты философии Ницше, сопоставляя ницшеанскую идею «вечного возвращения» с гоголевским мотивом безысходной скачки колдуна³.

Сомов и Кузмин также вносят свою лепту в мысль Ницше о вечном возвращении. В определенном отношении мысль Кузмина о Сомове выстраивается как типологическая параллель спору карлика и Заратустры. То, что для карлика (а в некотором смысле и для Кузмина) представляется обреченностью вечного повторения – и потому Кузмин радуется тому, что для Сомова этап стилизаций-ретроспекций уже пройден – для Сомова, кажется, наполнено было несколько иным содержанием. Не скука вечного повторения, но, именно в ницшеанском понимании, сама игра бытия, превращение серьезного и тяжелого в легкость, в сверхчеловеческую легкость смеха.

Что касается М. Кузмина, то его художественная мысль развивалась все же в направлении, заданном федоровской интерпретацией: вечное возвращение мировой трагедии (или комедии), пусть даже и преображенное сверхчеловеческой легкостью смеха, все же слишком чревато «мрачными провалами в бездну», в «бессмысленную

¹ См. подробнее: *Dmitrieva K., Nethercott F.* De Nietzsche à Bergson. La nouvelle conscience philosophique en Russie au debut du XXe siecle // Transferts culturels triangulaires. France-Allemagne-Russie. Paris, 1996. P. 350–352.

² См.: *Федоров Н.* Философ черного царства (новой Германии) // Федоров Н. Философия общего дела: в 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 552–554.

³ См.: *Паперный В.* Андрей Белый и Гоголь. Статья первая // Единство и изменчивость историко-литературного процесса: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1982. С. 112–126.

пустоту забвения и смерти». Нет в нем того залога благословения, которым в свое время были пронизаны пушкинские усадебные стилизации в «Дубровском» и «Повестях Белкина». А потому невозможным оказывается ни повторить Пушкина, ни воскресить дух ушедшей эпохи. Задуманная как стилизация, новелла «Набег на Барсуковку» превращается в пастиш – ироническое повествование об обреченности литературы на вечное возвращение и одновременно фатальную его невозможность.

**«Метель» и «Станционный смотритель»
versus «Метель» и «Телеграфный смотритель»**

Современники говорили о восприимчивой музе Пильняка, называли его «общим местом русской литературы». Один из первых исследователей пильняковской прозы писал о том, что повести писателя становятся понятны лишь тогда, когда «усвоены все намеки, долженствующие иллюстрировать основную мысль»¹. В самом деле, проза Пильняка представляет собой подчас особого рода шифровку, ключ к которой лежит, в частности, в русской истории и литературе: в часто бессюжетной орнаментальной прозе цитатность ложится в основу монтажа, в котором и заключены тайна и смысл произведения. Так, ссылка на источник нередко заменяет у Пильняка психологическую обработку характеров, а возникающая ассоциация, например, с Лизой Калитиной, освобождает писателя от необходимости создавать собственную героиню².

Одним из лейтмотивов творчества Пильняка, проходящих, в частности, через его романы «Голый год», «Машины и волки», «Третья столица», а также целый ряд повестей является метель. Например, рассказ «Третья столица» (1922–1923), написанный им сразу после возвращения из-за границы, где метель, уже окончательно утвердившаяся в 1920-е гг. метафора революции, выступает и как неотъемлемый символ России:

¹ Горбачев Г. Творческие пути Б. Пильняка // Пильняк. Мастера современной литературы. Статьи и материалы. Л., 1928. С. 53.

² См.: Гофман В. Место Пильняка // Там же. С. 18.

В России мели метели и осталась малица. Неаполь – сверху, с гор, от пиний – гудел необыкновенной музыкой, единственной в мире, вечностью – в небо, в море, в Везувий. – В России мели метели, – и в марте, перед апрелем, – встретила вновь Россия Емельяна – под Себежем, снегами, метелями, ветрами, снег колот гололедицей, последней, злой, перед Благовещением.

Но есть у Пильняка и рассказ (новелла), который так и называется «Метель», уже своим названием отсылая на самом деле как минимум сразу к двум текстам: «Метели» (1849) В. Соллогуба и «Метели» А.С. Пушкина из цикла «Повестей Белкина»¹. Обе они оказываются принципиально важны для понимания сюжета Пильняка, создавая тот двойной литературный ориентир, который дает две возможности прочтения поистине загадочного текста. В отличие от остросюжетных повестей Пушкина и Соллогуба, рассказ Пильняка бесфабулен, являя собой мозаику сцен и жизненных ощущений первых послереволюционных лет, которые захлестнула метель (отсюда и название). Но в финале рассказа, как, впрочем, и у Пушкина и у Соллогуба, метель успокаивается:

День белый, день будничный. Утро пришло в тот день синим снегом. Скучно. Советский рабочий день. А оказывается, этот скучный рабочий день и есть – подлинная – революция. Революция продолжается².

И вопрос только в том, толковать ли этот финал как счастливый, прорастающий, как у Пушкина, из предшествовавшего ему невысказанного хаоса событий? Или в соллогубовском ключе – метель (революция), которая только поманила призраком счастья, но прошла и все вернулось к исходному; ср. финал новеллы Соллогуба – офицер, неожиданно на полустанке повстречавший именно благодаря метели женщину, которую полюбил, с окончанием метели расстается с ней навсегда:

¹ Впервые появилась в журнале «Эпопея» (1922. № 1), под названием «Метель», а также в литературно-художественном альманахе «Пересвет» (М., 1922. Кн. 2). Вошла во все собрания сочинений, в сборники «Никола-на-Посадах» (М.; Пб.: Круг, 1923) и «Рассказы» (М.: Федерация, 1932). Отдельным изданием вышла в библиотеке «Огонек» (М., 1926).

² Пильняк Б. Метель. Электронный ресурс: http://rulibs.com/ru_zar/prose_su_classics/pilnyak/4/j36.html

Офицер обернулся и долго смотрел, как две повозки мало-помалу отдалялись, потом стали подвижными точками, потом пропали из виду. Он горестно вздохнул и завернулся в шубу. Снег хрустел под полозьями. Ямщик покрикивал. Во все стороны расстилалась снежная равнина, но между небом и степью уж обозначалась резкая полоса. Ветер значительно утихал. Оловянное солнце вырезывалось пятном на сером туманном небосклоне. Метель кончилась¹.

Эпиграфом к рассказу («Никто не знает, как правильно: метель или метель») Пильняк парафразирует примечание Соллогуба к заглавию своей новеллы: «Пушкин написал повесть под заглавием “Метель”. Я не посмел изменить принятого им правописания». Говорит ли это о том, что побеждает не пушкинская светлая вера в торжество благого провидения, но соллогубовская пессимистическая концепция обреченности всех лучших человеческих чувств и порывов на неудачу. Метель, за которой прозревались и поэзия, и свобода, и революция, длится всего лишь ночь, а за ней наступает пустота.

Впрочем, само отношение к метели-революции, безотносительно к ее итогам, осложнено у Пильняка еще одной литературной отсылкой. Ею оказываются строки стихотворения Пушкина «Бесы»:

Ночь. Муть. Мгла. Мга. Зги: зги все же видны, синими огнями в черной мути они. В домах: лежанки, голландки, русские печи, железки; в домах коридоры, прихожие, спальни. За городом, за кремлевским обрывом к реке – поля: конским потом пахнет поле по осени, пустынно и мертво ограбленное рожью поле. Первый падает снег. Как – неповторяемого – не повторить Пушкина? «Мчатся тучи, вьются тучи. Невидимкою луна освещает снег летучий. Мутно небо, ночь мутна...».

Идея пушкинских «Бесов», этого стихотворения, написанного в Михайловском и овеянного деревенскими впечатлениями Пушкина, существенно осложненная в русской литературе не в последнюю очередь благодаря «Бесам» Достоевского, вносит дополнительный смысл в толкование центрального для рассказа Пильняка символа. Пильняковское представление о революции, осуществивший возврат

¹ Соллогуб В.А. Метель. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/s/sollogub_w_a/text_0090.shtml

к лесной, языческой России с ее ведьмами, лешими, воющими «Гви-у-у» (отсюда и перенос: революция – метель) сомкнулась с представлением о бесовщине, составляющей суть всякой стихии (у Пушкина) и в том числе революции (у Достоевского). Метельный, народный лик русской революции не столь и прост, поскольку осмысливается одновременно как лик бесовский¹.

Гоголевский вариант образа метели (в «Ночи перед Рождеством»), где перепутанными оказываются сакральное и бесовское начало, есть еще один ракурс, под которым надо рассматривать рассказ Пильняка (ср.: « – А дьякона нет уже в бане, ибо дьякон, конечно, ведьмедь!...»). Луна, которая в пушкинских «Бесах» единственно еще освещала путь, исчезает у Пильняка так же, как она исчезала похищенная чертом в повести Гоголя, и это становится источником безмерной путаницы отношений между героями (запутанность отношений Солохи с ее ухажерами находит у Пильняка соответствие в неразрешимой запутанности отношений ветеринарного врача Драбэ с женой и любовницами):

«Мчатся тучи, вьются тучи. Невидимкою луна освещает снег летучий. Мутно небо, ночь мутна...» Впрочем, не было луны; впрочем, были не только муть, но и мгла, и мга, и зги.

Гоголевская мысль о том, что страшен не столько черт метафизический, сколько бесовское в самом человеке, доводится у Пильняка до логического предела в рисуемом им образе дьякона, который

¹ Ср. далее: «Впрочем, не было луны; впрочем, были не только муть, но и мгла, и мга, и зги. – Город был. И как не рассказать, – нерассказываемое, – о том, как в метелях, в снегу, в вое ветра, в мчании, скачке и пляске –

– (я близорукий, на очки снег налипает, очки леденеют, а без очков: я не вижу или вижу одну лишь зеленую муть, бьет снег по открытым глазам, из мути вдруг вырастают снежинки, все теснее и больше, чем есть, и жмуришься, и надо руки вперед протянуть, а дома, а церкви, а ветер, а снег – над тобою склонились. Выше, выше!)

– в метелях, в снегу, в вое ветра, в молчании, скачке и пляске –

– вдруг –

– возникает: –

– абсолютный покой, тишина, неподвижность, неподвижность, – неподвижность – в стремлении неистовом. Это – гипотеза вечности. Это мне – революция, здесь мне ползет и Китай, и “баба с мордовским лицом”: в скачке, плясании, свисте – вдруг каменная баба с мордовским лицом. Все мы умрем, конечно, оставшись в истории мордовою».

не только несет в себе приметы бесовщины, но и становится ее активной действующей силой, частью той метели, которая все превращает в хаос: «Выше, выше! – черная (или лиловая?) ряса, – дьяконова, – по облакам в метели»¹.

Линия Пушкина – Гоголя смыкается и с присутствующим в рассказе планом Жуковского – Эоловой арфы (арзамаское прозвище Жуковского), впервые наметившимся в пьяном разговоре земского начальника Еруслана Лазаревича о задачах интеллигенции, которую он именует эоловой арфой. Так вторым реминисцентным планом появляется мечта о высокой, прекрасной жизни (мечта Жуковского, мечта интеллигенции), которая на самом деле также вовлечена в метельный вихрь и музыку революции:

Ночь. Метель. Муть. Нехорошо! Зябко –
– Охотничьим рогом –
– Эолова арфа – метель:
– До-до! до-соль! до-ооо!..

Вера в благой финал, в высокий смысл происходящего, идущая от интеллигенции – эоловой арфы (« – Товарищ Борис, милый философ! над землею метель, над землею свобода, над землею революция! Как же можно так спать?! Как хорошо! как хорошо!»), оказывается в финале рассказа тем самым мертвецом Жуковского в его балладе «Людмила», каким он предстает невесте перед рассветом: «В колонном зале горит пустынная свеча. Почему губы женщин всегда горьковаты и рассвет идет мертвецом?! Там, за окнами, ночью была метель. Утро пришло синим мертвецом. Нету метели».

И в таком понимании рассказ тесно смыкается по мысли с известной статьей Н.А. Бердяева «Духи русской революции» (1918), утверждавшего:

...более углубленное и проникновенное познание должно открыть в России революционной образ старой России духов, давно уже обнару-

¹ В этом же ряду должны быть прочитаны и внешне, казалось бы, не связанные эпизоды: жена батюшки, уходящая в полюбовницы к комиссару, монашенка, рожающая батюшке ребенка, и т.д.

женных в творчестве наших великих писателей, бесов, давно уже владеющих русскими людьми¹

Также и в другой повести Пильняка «Телеграфный смотритель», задуманной во многом как парафраз пушкинского «Станционного смотрителя», пушкинскому идеальному стремлению к счастливому финалу и гармонии человеческих отношений, которая осуществляется несмотря ни на какие страдания и потери, противостоит пильняковская мысль об обреченности и иллюзорности бытия. И два летчика (аналоги увезшего Дуню гусара) так никогда и не увезут девушек из маленького городка, ибо любое чудо оборачивается в жизни неизменно своей либо пошлой, либо грубой стороной.

Так в текстах, опиравшихся на имя Пушкина, на его мысли, сюжеты, подспудно и порой, возможно, даже независимо от воли авторов развенчивался миф о возможности ученичества у Пушкина и возможности воскресить тот золотой век русской культуры, символом которого он стал. Так же, как у Ф. Сологуба идеальная Ариана могла воскреснуть для земной жизни, лишь пропитавшись жизнеспособным злом, так же и пушкинское идеальное гармоническое сознание в новую эпоху стало ощущаться нежизнеспособным и потребовало корректировки трагическим мироощущением наступившей эпохи. Этот процесс резюмировал В. Розанов:

Пушкин, по многогранности, по все-гранности своей, вечный для нас и во всем наставник. Но он слишком строг. <...> Его грани <...> ни в чем не могут помочь нашей душе, которая растет глубже, чем возможно было в его время. <...> Мы его «обожали»: так поступали и древние с людьми, «которых нет больше»².

И пушкинианство, которому предстояло воодушевить русскую культуру рубежа веков, оборачивалось горчайшим из его разочарований.

¹ Бердяев Н.А. Духи русской революции. Электронный ресурс: <https://azbyka.ru/otechnik/6/iz-glubiny/2>

² Розанов В.В. Заметка о Пушкине // Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 246.