

Вера ЗУБАРЕВА

СМИРЕННАЯ ЛАЧУЖКА:

Коломенский сюжет

на «встречном течении»*

К 75-летию Игоря Шайтанова

Игрушка с секретом

Эта «игрушка, сделанная рукою великого мастера» [Белинский 1926: 176], — с секретом и полна неожиданностей, обрушившихся в том числе и на самого автора. «Когда в сокращенном виде напечатана она была в „Новоселье“ 1833 года, то почти всеми принята была за признак конечного падения нашего поэта. Даже в обществах старались не упоминать об ней в присутствии автора, щадя его самолюбие и покрывая снисхождением печальный факт преждевременной потери таланта» [Анненков 1984: 271].

Воспитанный на нравоучительных романах широкий читатель не увидел ничего, кроме банального сюжета. Критик увидел чуть больше, поскольку намеки на литературные споры во вступительной части были ему ясны и не очень лицеприятны. По тем же причинам «Румяный критик мой», написанный в то же время, не вызвал особого энтузиазма. Для рядового читателя эта часть не была занимательной. То ли дело романы Булгарина!

«У нас есть критика? где ж она? Где наши Аддиссоны, Лагарпы, Шлегели, Sismondi? что мы разобрали? чьи литературные мнения сделались народными, на чьи критики можем мы сослаться, опереться?» — с горечью вопрошал Пушкин еще в 1825 году в «Возражениях на статью А. Бестужева „Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов“» (Пушкин 7: 17). Это был глас вопиющего в пустыне.

Дальше — хуже. «К началу 30-х годов окончательно обозначился разрыв между Пушкиным и современным ему кругом читателей. Уже „Борис Годунов“ был встречен полным непониманием. Ряд других величайших созданий Пушкина нашел самый холодный прием со стороны критики и общества. Все, даже молодой Белинский, говорили „об упадке пушкинского таланта“ именно тогда, когда гений поэта вполне раскрылся. Пушкин понял, что должен оставить все попытки подойти к своему читателю, т. е. снизойти до него <...> „Домик в Коломне“ в значительной степе-

Вера Кимовна Зубарева — доктор филологических наук Пенсильванского университета. Автор книг поэзии, прозы и литературной критики. Пишет и публикуется на русском и английском языках. Первый сборник стихотворений вышел с предисловием Беллы Ахмадулиной. Лауреат Международной премии им. Беллы Ахмадулиной (2012), Муниципальной премии им. Константина Паустовского (2010) и других престижных литературных премий. Публиковалась в журналах «Арион», «Вопросы литературы», «Дружба народов», «Знамя», «Нева», «Новый мир» и др. Главный редактор журнала «Гостиная», президент проекта «Русское безрубежье».

* Глава из книги «На „встречном течении“: Пушкин сквозь призму Веселовского» (готовится к печати).

ни недоступен широким кругам читателей и теперь, вероятно, таким и останется», — писал Брюсов, повествуя о неудачах, постигших произведения Пушкина этой поры [Брюсов 2014: 112].

Сегодня ситуация существенно изменилась. Широкий читатель не признает нравоучительности и приветствует развлекательный и игривый тон «Домика», наслаждаясь мастерством, легкостью и остроумием Пушкина. Поклонники пушкинской поэзии называют «Домик» одним из своих любимых произведений, и даже вступительная часть привлекает благодаря популярным в среде начинающих поэтов публичным разборам стихов, ведущимся мастерами с обсуждением формы, стиля и прочих немаловажных для общего образования составных поэзии. Воистину «воспринимается лишь то, к чему сознание подготовлено и что способно оценить как нечто для себя необходимое» [Шайтанов 2011: 19]. И это касается не только творчества: у читателя и писателя тоже должно быть «встречное течение».

Приоткрыв дверь в гостеприимное, остроумное и дружелюбное пространство «Домика», постепенно осознаешь, что оно построено по типу лабиринта, выход из которого читающий должен проложить самостоятельно. Именно проложить, а не найти.

Интереснейшие, фундаментальные исследования литературоведов показывают, насколько изощрен пушкинский «простенький» текст, насколько многопланов и гипотетичен и насколько непосильна задача для рядового читателя/критика сформулировать смысл прочитанного в одной-двух фразах, не впад в банальность.

Так что и сегодня повесть стоит в одном ряду загадочных пушкинских произведений. Более ста лет назад Гершензон писал о том, что «до сих пор никто не мог сказать, что разгадал смысл этой странной поэмы» [Гершензон 1919: 138], и ситуация остается той же. «Поэма эта принадлежит к числу наиболее значительных и вместе с тем наименее осмысленных произведений Пушкина зрелого периода его творчества», — отмечает Л. С. Сидяков [Сидяков 1968: 3]. В современном прочтении загадочный смысл «Домика» иногда прочитывается «как импульс для размышлений, как пост-идея уже не текста, но мира, который не ведом ни духу, ни физике, а существует после них» [Палехова 2007: 106], как «алгоритм некоей программы, по которой, собственно, просчитывается вся дальнейшая периодичность *пост* в художественной культуре» [Палехова 2007: 108].

Непонятная связь

Загадки начинаются со вступительной части. «Непонятна связь между тем вступлением и самой повестью» [Гершензон 1919: 138]. Так или примерно так можно сформулировать ситуацию, касающуюся первых восьми октав. Разумеется, то, *о чем* пишет Пушкин во вступлении, всем ясно. Вкратце это можно определить как «вызов критикам...» [Гиппиус 1941: 261]. Дальнейшее рассматривается литературоведами как воплощение «вызова». «„Литературность“ Домика в Коломне выходит за рамки „игры“. Под пером Пушкина шуточный курс историко-сравнительной поэтики становится оружием в литературной борьбе», — пишет Л. И. Вольперт [Вольперт 1998: 198]. По мнению Шкловского, вступление «почти целиком занято описанием приема, каким написано. Это поэма о поэме. Это почти чистая беспредметная фактурная вещь. „Сюжет“, если взять это слово в смысле фавулы, играет в ней еще меньшую роль, чем в „Евгении Онегине“» [Шкловский 1923: 213]. Поэтому для Шкловского сюжет «Домика» «дан как пародия» на его «будущих критиков» [Шкловский 1923: 213].

Если придерживаться такой точки зрения, то можно вполне согласиться с критикой ведущих литературоведов. «Полемический характер носит и непропорционально

длинное вступление, где Пушкин рассуждает о технических вопросах поэтического искусства: о рифмах, о стихотворных размерах, цезурах, о трудности выбранной им строфической формы — октавы. Сами по себе эти рассуждения очень интересны, несмотря на их шутовскую форму, но вне полемической цели, всерьез, Пушкин никогда не стал бы посвящать им столько места в стихотворном произведении» [Бонди 1959: 515].

Действительно, чтобы высказать свои несогласия с критикой, не нужно «Домик» городить. Можно было бы вполне обойтись первыми восемью октавами.

Только не в пушкинском стиле мудрствовать лукаво и разливаться мыслию по древу ради того, чтобы попенять критикам или — того хуже! — поучить всех, как надо писать, основываясь на литературных высказываниях вступительной части. Для измышлений критического толка восьми первых октав было бы вполне достаточно. Самостоятельное емкое высказывание в стихах вместо повести вполне бы потрафило вкусу критики и читателей. Именно так бы все и было, если бы перед Пушкиным стояли те задачи, которые ему приписывались. Но тогда бы он не был Пушкиным.

Во вступительной части Пушкин делает несравнимо больше. Он вводит читателя в свою творческую лабораторию, позволяя ему увидеть, как из формы стиха рождается художественная идея, не привязанная к форме, а оживляющая ее наподобие Творца, вдохнувшего душу живую в глиняное детище. В плане теоретическом это вычленение «жизненной идеи» искусства в процессе художественного сотворения. «Искусство должно овладеть ею, удалить то, что относительно ее представляется не развитием, а прикрасками и ненужными дополнениями; что имеет смысл лишь в запутанном обилии конкрета и никакого относительно его жизненной идеи. После такого выделения побочных идей и форм, их осложнивших (предполагается, что этот акт совершается бессознательно), в результате получается та чистая форма, которой существенная идея покрывается без остатка; другими словами, восстанавливается гармония идеи и формы, недостижимая в действительности» [Веселовский 2011: 95]

Начиная разговор с формы, Пушкин как бы пробует новый материал, разминает его в пальцах, ибо «идея предмета — не что-либо данное, объективно существующее; мы создаем идею предмета; формы, которые всего рельефнее очерчивают эту идею, мы называем характеристическими для нее. И там и здесь происходит акт субъективного, хотя и бессознательного выбора, только искусство не выделяет сначала идею предмета, освобождая ее от формальных затемнений, чтобы оставить за нею лишь всецело отвечающую ей форму <...>» [Веселовский 2011: 95—96]. И вот уже на наших глазах начинает лепиться живой мир городка, которым позднее будут заселяться образы его обитателей, с их отношениями, с создателем и его alter ego в образе повествователя. Уже в первой строфе читаем:

Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.

Антропоморфизм здесь не случаен. Он знак того, что сотворение началось, «что формальные особенности предмета более других останавливают на себе внимание, делаются характерным признаком предмета, его символом, его идеей. Но процесс совершается ни в ту, ни в другую сторону, ни от идеи к форме, ни от формы к идее: он совершается совместно, путем особой психической апперцепции» [Веселовский 2011: 96]. Обладающий мало-мальским воображением дорисует городок с военными на постое, направляющимися на званый ужин или на игру, куда приводят друзей, как Нарумов

Германа, или просто «бредут» «одни или с товарищем вдвоем». Картинка военного городка незамедлительно подтверждается сравнением рифм с войском в конце третьей октавы:

...что слог, то и солдат —
Все годны в строй: у нас ведь не парад.

Четвертая октава расширяет и конкретизирует этот «строй», весьма любопытным образом накладывая мужское и женское начало на типы слогов:

Ну, женские и мужские слоги!
Благословясь, попробуем: слушай!
Равняйтесь, вытягивайте ноги
И по три в ряд в октаву заезжай!

В стихосложении термины «мужские» и «женские» слоги условны, но, превращенные в солдат, они вочеловечиваются, и создается довольно нелепая для того времени картинка. Представишь себе эти «женские слоги», вытягивающие носок наподобие мужских, и удивишься: неужто Пушкин и впрямь не смог подыскать более уместной метафоры для них? А может, они вовсе не «женские»? Тогда к чему рядить солдат в женское и выставлять их в такой смехотворной функции? Почему бы четко все это не разграничить! Мы немного запутались...

Однако Пушкин на этом не останавливается. Он уже вошел во вкус, сотворение началось, и сквозь оболочку рифм все сильнее просвечивает образ «строя». Еще чуть-чуть, и вот уже автор взаимодействует с ними как с характерами, а не с формами стиха, всячески подбадривая их:

Не бойтесь, мы не будем слишком строги;
Держись вольней и только не плошай,
А там уже привыкнем, слава богу,
И выедем на ровную дорогу.

В сюжетной части наблюдаем как раз обратное. Вместо того чтобы держаться «вольней», переодетая Мавруша (чье имя также на границе мужского и женского) «прижалась в угол, фартук разбирая». И — «оплошала». На «ровную дорогу» ей выйти так и не удается.

А стихотворец... с кем же равен он?
Он Тамерлан иль сам Наполеон.

Сравнение с Тамерланом и Наполеоном любопытно. Тамерлан, как известно, был тем самым непобедимым полководцем, который слыл еще и покровителем искусств. Увы, после его смерти основанная им империя Тимуридов распалась. Наполеон также познал горечь поражения, разбившего в прах миф о его непобедимости. Так что в этом сравнении большая доля иронии, реализующаяся в разрешении конфликта, где Мавруша позорно бежит от хозяйки дома, как Наполеон от Кутузова. Да, полководец славен победами, но исход боя в руках Божьих.

Мотив Присутствия возникает в шуточном тоне во второй октаве, рождаясь из обсуждения типов рифм и неожиданно воплощаясь в образе Шихматова, на которого Пушкин не раз писал пародии и эпиграммы.

А чтоб им путь открыть широкий, вольный,
Глаголы тотчас им я разрешу...
Вы знаете, что рифмой наглагольной
Гнушаемся мы. Почему? спрошу.
Так писывал Шихматов богомольный;
По большей части так и я пишу.

В таком же шутовском тоне этот мотив будет обыгрываться и в сюжете повести. Но к легкому тону начнут примешиваться нотки лиризма.

Так постепенно, октава за октавой, Пушкин формирует художественное пространство, состоящее из неясных пока до конца образов и отношений, которым в последующих частях суждено реализоваться из «слов» и «рифм» в героев повести. В терминах Веселовского, здесь нам предоставлена возможность присутствовать при акте «апперцепции» художника, «воспринимающей исключительно внешние, формальные признаки явлений, которые и становятся содержанием, художественной (в отличие от социальной, нравственной и т. д.) идеей поэтического произведения. Наблюдение над этим психическим актом приведет нас впоследствии к другому определению поэзии — со стороны ее творческого процесса» [Веселовский 2011: 96]. Это в наиболее точных терминах описывает значение вступительной части со стороны творческого процесса.

Автор или повествователь?

Несмотря на то, что образ повествователя в «Домике» сближен с Пушкиным, их нельзя отождествлять.

Понимание того, что автор и повествователь не идентичны, не новость в литературоведении. Однако в анализе они идут бок о бок, постоянно сливаясь. «Рассказчик сливается с личностью А. С. Пушкина, но не до конца: читатель может подозревать в образе рассказчика разновидность И. П. Белкина» [Томашевский 1961: 394].

Такая сплавленность мешает четкости понимания границы между автором и повествователем, что, в свою очередь, сказывается на интерпретациях. Если использовать опыт древнейшей книги, то можно увидеть, что в *Сотворении* определение Творца строится прежде всего на структурной отделенности Творца от тварного мира. Творец находится вне системы, которую сотворяет, хотя и взаимодействует с тварным миром, в том числе и посредством «повествователей» типа Моисея с Аароном, пророков и др. То же относится и к автору произведения, который структурно отделен от своих героев.

Структурная разделенность автора и повествователя согласуется и с различными функциями обоих. Прежде всего, «автор — тот, кто стоит за композицией, архитектурной, героями, повествователем и подтекстом, проявляющимся в деталях» [Зубарева 2021: 13]. Именно его сознание, а не сознание повествователя «обретает неограниченную осведомленность, оно не только в каком угодно ракурсе, с какой угодно пространственно-временной позиции панорамирует внешний мир, но и, в меру раз-

вития многосубъектного повествования, поочередно совмещается с сознанием каждого из героев (проблема „точки зрения“, изучаемая Б. Успенским, А. Чудаковым, Б. Корманом и др.)» [Роднянская 1978: 32].

Автор живет в историческом континууме, а повествователь — в художественном. Повествователь связан только с происходящим в произведении. У него нет ни той полноты видения, ни того опыта, которыми обладает автор. Повествователь «знает немного больше тех, о ком он повествует, но ему не дано всевидящее око автора» [Зубарева 2021: 13]. Например, повествователь может видеть и слышать Парашу, давая описание ее портрета и исполнение романсов. Но он не может знать, какой у нее «тайный том / Дремал до утра под подушкой». Этим ведает автор, он дает большую полноту представлений о героях.

В «Домике» автор раскрывается еще и в размышлениях профессионального плана. Так, вступительная и заключительная части идут от лица автора, создателя текста, руководимого определенными литературными интенциями, а не повествователя, который рождается под пером автора, как все остальное.

Помимо всего, автор дает возможность проанализировать *внутреннее* повествователя, который не так уж разговорчив, когда дело касается его самого. Как известно, в криминальном расследовании личность свидетеля влияет на свидетельство, и понять нужно прежде всего, кто кроется за определенными показаниями. Повествователь является таким свидетелем, и прежде, чем принять или не принять его слова на веру, нужно проанализировать его самого, его интенции. Автор помогает в этом, но не за счет внутренних монологов, как это было принято в литературе того времени, а при помощи деталей, играющих в пушкинском жанре «действительности» роль рассыпанных путеводных знаков. Вот, к примеру, отступление, в котором повествователь признается, что часто в грезах мечтает вернуться

В Коломну, к Покрову — и в воскресенье
Там слушать русское богослуженье.

Это настраивает на воспоминания картины богослужения, ее возвышенных особенностей, столь памятных сердцу повествователя. Увы! вместо описания службы двадцать первая октава начинается описанием графини. Какой в этом смысл?

Литературоведы интерпретируют функцию графини как способ оттенить Парашу и «обогащить образы обеих героинь», а в плане структурном как своеобразный «переход» «к самой анекдотической истории» [Вольперт 1998: 108]. Бесспорно, выведя героиню по контрасту, повествователь раскрывает дополнительные качества Параша. Нас интересует не только это, но и факт несовпадения слов и действий повествователя.

Повествователь утверждает, что частенько грезит о службе в Покрове, а по его воспоминаниям выходит, что он не особенно-то и вовлечен в службу. Зато он очень вовлечен в разглядывание двух женщин, о чем свидетельствуют их детальные психологические описания во время богослужения. Невзирая на то, что с того времени прошло уже «лет восемь», повествователь живописует каждый нюанс в их облике. Это ставит под сомнение предмет его частых грез «наяву». О службе ли как таковой грезил он все эти годы?

Базируясь на биографическом аспекте, литературоведы склонны видеть в образе графини Екатерину Буткевич (в замужестве графиня Стройновская), на которую якобы заглядывался Пушкин. Возможно, графиня в какой-то мере и послужила прототипом. Но это совершенно не означает, что и все остальное должно быть привязано к биографической подробности и что строки «Тогда блажен, кто крепко словом пра-

вит / И держит мысль на привязи свою, / Кто в сердце усыпляет или давит / Мгновенно прошипевшую змию» (Пушкин 4, 237) непременно полнятся автобиографическими намеками. «По-видимому, во время прогулки с товарищем поэту удалось сдержаться, а сейчас он проговорился — в беседе с тем, на сочувствие кого он полагается (в работе Якобсон 1987 убедительно показано, что в этих строфах поэмы нашли выражение сугубо личные мотивы Пушкина — необходимость превентивной самоцензуры)» [Перцов 1996: 181]. Мне ближе точка зрения, что повествователь имеет право на свою собственную влюбленность, тайну и историю, относящуюся к его личному пребыванию в Коломне. Имеется в виду литературный, а не автобиографический пласт.

Литературный сюжет отношений повествователя и двух женщин может выстраиваться следующим образом. Графиня принимает взгляды повествователя за интерес очередного поклонника. Тем не менее интенции повествователя, похоже, поняты ею превратно, судя по тому, что он сфокусирован на другой женщине, за которой следит не только на службе, но и околачиваясь у ее дома. Иначе откуда ему знать, что делала «под окном» мать Параша, и как сама Параша «то у окна, то на дворе мелькала», и как по ночам у открытого окна «дочка — на луну еще смотрела»? Да и первый визит он наносит не Покрову, по которому так ностальгировал, а домику, описывая с неприкрытой горечью эту первую встречу, явно раздираемый воспоминаниями, мучающими его.

Мне стало грустно: на высокий дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя.

Сказанное выше позволяет предположить, что в описании службы в Покрове повествователь предстает в роли псевдопоклонника графини. Это напоминает аналогичную ситуацию в «Моей жизни» Данте. По наущению Амура Данте делал вид, будто влюблен в «благородную даму» («дама для прикрытия»), на которую случайно упал его взгляд во время богослужения, в то время как он смотрел на Беатриче. Ситуация схожа с той, что описана Пушкиным. Так, может, графиня служит повествователю «дамой для прикрытия», в то время как он наблюдает за Парашей? Может, Параша и есть его тайная муза, его Беатриче? Не случайно же он (или автор) ассоциирует ее с русской музой («Поет уныло русская девица, / Как музы наши, грустная певица»)?

Нужно еще учесть, что 1830 год признан годом Данте в творчестве Пушкина. В этом году Пушкин особо активно обыгрывает Дантовы сюжеты и символику (см. подробнее мою статью о «Каменном госте»: Вопросы литературы, 2024, № 3). К Дантову полю в «Домике» относится и употребленное, словно мимоходом, число «три» в описании октавы:

И по три в ряд в октаву заезжай!

Это, в свою очередь, дает возможность интерпретировать октаву как включающую в себя терцину, что само по себе является аллюзией к Данте. В *девятой (!)* октаве число «три» вынесено в конец, завершая октаву, и «утраивается» оно благодаря добавочному двукратному повторению в десятой.

Светелку, три окна, крыльцо и дверь.

X

Дни три тому туда ходил я вместе
 С одним знакомым перед вечерком.
 Лачужки этой нет уж там. На месте
 Ее построен трехэтажный дом.

Троичная структура в описании двух домов в соединении с троичностью в описании времени дает Дантову девятикратную конструкцию, включающую в себя довольно драматичное движение повествователя из прошлого в настоящее. За подобными построениями стоит автор. Он позволяет увидеть на метауровне, как могут быть поняты отношения повествователя с другими героями.

К той же категории относится и метафора змеи в двенадцатой октаве («Кто в сердце усыпляет или давит / Мгновенно прошипевшую змию»), вновь возникающая в двадцать пятой октаве в описании Параша.

Коса змией на гребне роговом,
 Из-за ушей змиею кудри русы,
 Косыночка крест-накрест иль узлом,
 На тонкой шее восковые бусы <...>

Объединенные метафорой змеи мысль, сердце и Параша образуют единое поле в восприятии повествователя — подробность, которую не обошли вниманием литературоведы. А. А. Бельская проводит связь змеино-го с именем Параша, производном от «Параскева», которая является «покровительницей женщин и нередко воспринимается существом своенравным, меняющим свои настроения, свои действия <...> Показательно, что большинство пушкинских Параш, а также тургеневская Параша — натуры если не своенравные, то противоречивые», поэтому «образ „простой и доброй“ Параша из „Домика в Коломне“ сопровождает образ змеи, который ассоциируется с соблазном» [Бельская 151].

Действительно, «змия» олицетворяет соблазн, и Параша также ассоциируется с соблазном («И девушка прельщать умела их»). Да и «коса змией на гребне роговом, / Из-за ушей змиею кудри русы» вызывает в памяти образ Змия-искусителя, нашептывающего Еве запретные желания. Но и в данном случае нельзя ограничиться анализом метафоры «змий». Не менее важен тот, кто описывает Парашу в этих терминах. Согласимся, что не каждый так увидит Парашу, а только тот, для кого она является источником соблазна.

Автор и повествователь различаются и по интонации. Интонация повествователя более лиричная, с оттенком грусти, ностальгии по прошлому. Интонация автора ироничнее, острее. Связано это с тем, что один видит ситуацию изнутри, а другой — изнутри и снаружи.

Еще одна зона пересечения автора и повествователя связана с принципом неопределенности. И автор, и повествователь постоянно что-то не договаривают, но автор дает более широкое полотно, предоставляя читателю больше ракурсов и, стало быть, больше возможностей для догадок.

Принцип неопределенности напрямую соотносится с «поэзией действительности», органично вырастая из нее. В действительности мы не можем знать до конца, как все увязано, у нас нет полноты информации, но даже если бы она и была на определенный

момент времени, то в силу развития и изменчивости окружающего сложно было бы предсказать с точностью, как все сложится в следующий момент. Это отличает жанр «действительности» от других жанров, где развязка ставит все точки над «i», выводя читателя из зоны неопределенности.

На перекрестке сакрального и мирского

Включив в название повести строение, Пушкин направляет движение сюжета от малого строения (домика) к большому (церкви) и назад. Малое строение — мирское, большое — сакральное. Пространства пересекаются благодаря взаимодействию героев. Детали сакрального мира настолько вживлены в общую картину, что их не замечаешь, принимая только за колорит, хотя за ними кроется большее.

И церковь, и домик являются непосредственным местом развития сюжета — от завязки до развязки все происходит в их пределах. Их взаимодействие идет по типу сообщающихся сосудов, где сюжет, в который они погружены, перемещается из мирского в сакральное, всякий раз обогащаясь новым качеством. При этом появляется больше возможностей для толкований и гипотез происходящего.

Завязка относится ко второй части (всего их пять — по восемь октав в каждой) и закреплена за пространством домика. Эта часть базируется на описаниях домика и Параша. Первое, что мы узнаем о домике, это его расположение.

У Покрова
Стояла их смиренная лачужка
За самой будкой.

К чему такая точность? Многие ассоциируют домик с реальным домом в Коломне, сопоставляя его то с домом, где жил Пушкин с семьей (две версии адреса), то с домиком, изображенным на деревянной гравюре Е. Бернардского (1819–1889), послужившей иллюстрацией к «Домику в Коломне». Дома по указанным адресам не подпадают под описание. Дом на гравюре почти в точности ему соответствует. Даже история в чем-то схожа: позднее на его месте был построен трехэтажный дом, который затем надстроили. Одна только неувязка: трехэтажный дом был построен в 1859 году...

«„Домик В Коломне“. Почему „домик“? Чем он значит, какой-то домик и где-то далеко?» — задается правомочным вопросом О. Палехова вслед другим литературоведам. Ее ответ эмоционально окрашен, что предполагает оппонентов со стороны биографического подхода: «Да ничем. Ничем. Дом — фантом. Его нет. Его придумал Пушкин, изобретая формальный контроль над хлынувшими предчувствиями какого-то необходимого, неминуемого состояния, которое строит свой собственный мир далеко от уже пережитого <...> [Палехова 2007: 105].

Скорее всего, домик — собирательный образ, который не должен быть сведен исключительно к одному конкретному строению. Домик — такой же герой повествования, как остальные характеры, и соткан из исторических и художественных деталей, участвующих в раскрытии художественного замысла.

Как одушевленный характер домик имеет свою независимую внутреннюю жизнь, которая не является производной от внутренней жизни его обитателей. У него своя, суверенная, душа. Эпитет «смиренный», которым он охарактеризован, означает его «мир с Богом». Не случайно он поставлен в пространственную близость к Покрову. Жизнь обитателей, их решения и интриги не меняют его собственной внутренней при-

роды. Например, он «выдает» «лазутчика», словно «заманив» его в наиболее доступное для обнаружения место. Не без подмоги высших сил, конечно, проявивших себя во время службы.

Мысль о том, что в доме происходит что-то неладное, посещает вдову совершенно неожиданно и в самое неурочное, казалось бы, время — на богослужении. Сцена внезапно возникшего беспокойства настолько комична и полна приземленных деталей, что невозможно удержаться от смеха. Сколько ни читаешь ее, не перестаешь рукоплескать пушкинскому остроумию и психологичности.

Развитие сюжета: жанр «действительности»

Ничего не может быть дальше от «поэзии действительности», чем сюжет с переодеванием, использовавшийся в комедиях и авантюрных романах. И хотя литературоведы давно согласились на том, что бессмысленно искать, какой именно из вариантов этого сюжета лег в основу «Домика», ряд работ направлен на сопоставление пушкинского сюжета с аналогичными сюжетами в мировой литературе. Наиболее близко к пушкинскому сюжету подходит В. Степанов, обратившись к романам Эмина, упомянутого в повести.

Размышляя о том, какого именно Эмина Пушкин имел в виду — Эмина-отца или Эмина-сына (оба были писателями), В. Степанов приходит к выводу, что имелся в виду все-таки Эмин-отец, этот «авантюрист и делец, Чичиков русской литературы XVIII века» [Гуковский 1999: 153], автор нравоучительных романов, «не всегда благонаправленных по цели» [Степанов 1974:113]. Параллели, которые нашел Степанов, достаточно убедительны, и мы приведем их ниже, но под немного другим углом зрения.

Для литературы «действительности» важно не только, что происходит, но и кто стоит за происходящим. Откуда мечтательной коломенской девушке пришла экзотическая мысль привести в дом переодетого возлюбленного? Не иначе как из романов.

В. Степанов специально останавливается на одном из эпизодов «Мирамонда», напоминающем сюжет «Домика».

Наперсник Мирамонда Феридат рассказывает другу историю своей любви к дочери губернатора провинции — Наркизе. <...> Как выясняется из рассказа Феридата, довольно легко можно проникнуть в дом семейного человека, переодевшись в женское платье. Сам он таким путем попадает в число служанок Наркизы, вскоре открывается ей в любви и остается в роли прислужницы до того момента, когда складывается ситуация, достаточно удобная, чтобы можно было сделать официальное предложение. <...> Судьба вскоре разлучает платонических любовников, а когда Феридат, верный прежней страсти, вновь находит Наркизу, то узнает, что она была вынуждена выйти замуж за его бывшего воспитателя и сообщника в альковной истории, который повторил опыт своего воспитанника, но с бóльшим успехом использовал свое положение на ролях служанки [Степанов 1974:113].

Параша вполне могла воспользоваться этим сюжетом, уверовав на примере того же Феридата в благородные намерения своего возлюбленного (а были ли они таковыми, кто знает?). Само имя «Мавруша», которым она нарекла его, звучит как «мавританское» имя в русском варианте по ассоциации с восточными героями Эмина.

В осуществлении задуманного Параше помогли все три качества, отмеченные в завязке: любовь к чтению романов Эмина, незаурядные способности управляющей и мечтательность. Сочетание этих качеств убеждают в том, что Параша была способна реализовать книжную интригу.

Получается, «простая» Параша не так уж и проста, коль смогла закрутить такой сюжет у себя в доме? Все зависит от того, с какой точки зрения на это посмотреть.

Если подходить с точки зрения предпринятой ею авантюры, то, с одной стороны, план действительно хитроумен. Никому во всей православной Коломне не придет в голову такая экзальтированная идея. С другой стороны, план потерпел крах. В чем же тут дело и какая пушкинская мысль кроется за этим?

Вот как это может быть проинтерпретировано в рамках жанра «действительности». Параша является не только инициатором замысловатой интриги, но и читательницей, воспитанной на примитивной литературе. В этом смысле она «простая». В жанровой литературе атрибуты действительности упускаются во имя занимательности. Читатель таких романов не обращает внимания на жизненные «мелочи», что сказывается в дальнейшем на его образе мышления. План Парашы провалился в силу его нежизнеспособности. В отличие от сюжета Эмина, где «природа» не выдала мужского начала в переодетой служанке, у Пушкина разрешение конфликта строится на этой «незначимой» детали: герою элементарно нужно побриться. Наложение неправдоподобной ситуации (в гареме мужское начало обнаружилось бы мгновенно) на «действительность» приводит к краху «выдумки». Это своего рода шуточный приговор «выдумке», а на метауровне — авантюрно-романтическому нравоописанию.

Также с точки зрения жанра «действительности» невозможно обойти стороной вопрос, касающийся практических деталей плана, а именно: как удалось Параше их реализовать?

Основательная часть организационной работы Парашы, без которой невозможно было бы привести план в действие, от нас скрыта, но по неприметным деталям кое-что возможно гипотетически восстановить.

Прежде всего вспомним, что нам известно о том времени, когда умерла кухарка и потребовалась новая. Только то, что Параша через несколько дней приводит поздним вечером другую кухарку. Далее следует описание «кухарки».

За нею следом, робко выступая,
Короткой юбочкой принарядясь,
Высокая, собою недурная,
Шла девушка и, низко поклонясь,
Прижалась в угол, фартук разбирая.

Первый вопрос: откуда появился женский наряд для Мавруши? Не в магазин же отправилась Параша за покупкой! Обычно наряд в сюжете с переодеванием помогает добыть другая женщина, имеющая в арсенале нужную одежду. В данном случае одежда должна была быть для служанки. Как это было, скажем, в «Барышне-крестьянке». Так как у служанок не имелось платьев в избытке, предоставить нужный наряд могла только госпожа. При этом требовалась примерка, чтобы выбрать мало-мальски подходящий размер для Мавруши, судя по «короткой юбочке», достаточно рослой. Не в казарме же примеривал одежды тайный возлюбленный Парашы! Без помощника здесь не управиться. Кто же это мог быть?

Нам известна только одна фигура, находящаяся в поле зрения повествователя наряду с Парашей, — графиня. В этой связи вспоминается странная подробность на богослужении:

Порой графиня на нее небрежно
Бросала важный взор свой.

Что могло привлечь внимание графини хоть на минуту к «бедной» Параше? Тем более делать это не единожды (о чем свидетельствует наречие «порой»)! Где графиня и где Параша! Разве могло быть между ними что-то общее! Да и «важность» взора от метала всякие, даже мимолетные мысли по поводу ее общности. Или это было тоже «прикрытием»? В таком случае что же могло сблизать этих двух героинь?

Пушкин кое-что подбрасывает читателю, задавшемуся этими вопросами.

Несмотря на то, что у читателя создается впечатление о семье Параша, как принадлежащей к небогатой мещанской среде, это не совсем верно. Исследуя место действия «Домика», Е. Лямина пишет следующее о Коломне:

<...> перечень заслуживающих внимания точек Коломны пролонгирует ее границы до Никольского собора, отражая еще один важный момент — ее внутреннюю неоднородность, акцентированное деление на Коломну Большую, относительно престижную и тяготеющую к центру, и Малую, места «плохо обстроенные и населением бедные: это Козье болото, это Пряжка с казенными казармами». <...> При этом наиболее однородными по составу домовладельцев были 2-й и 3-й кварталы, т. е. Малая Коломна; наиболее пестрыми — 4-й и 5-й (от тайного советника графа Стройновского и вице-адмирала Клокачева, в доме которого в 1817—1820 гг. снимали квартиру С. Л. и Н. О. Пушкины, до надворной советницы Даревской, мещанина Пелторакова, чиновника 14 кл. Фокина и наследников купеческой жены Вавиловой 5), относившиеся к приходу Покрова Богородицы. В 5-м квартале и живут героини ДвК.

<...> Эти обитательницы Коломны у Пушкина обрисованы без абсолютной однозначности. При неоднократно отмеченной (и подчеркнутой) «бедности» они «два, три дня — не доле» могут жить без кухарки, не заняты снисканием хлеба насущного и располагают досугом, который девушка проводит, в частности, за чтением книг, не сдают комнат в своем домике, а в церкви становятся «перед толпой У крылоса налево». Все это, и в особенности последний штрих, заставляет предположить, что перед нами не мещанки, а скорее вдова и дочь чиновника (возможно, выслужившего дворянство) [Лямина 71—72].

Теперь становится ясней суть намека на то, что у Параша могли бы в будущем появиться возможности жить светской жизнью, которой жила графиня.

Покамест мирно жизнь она вела,
Не думая о балах, о Париже,
Ни о дворе <...>

Здесь «покамест» поставлено в сильную позицию и привлекает внимание. То есть временно Параша вела простую жизнь, но в перспективе ее возможности позволили бы ей подумать и о светской жизни, в особенности имея родственников при дворе, о чем мы узнаем в той же строфе:

(хоть при дворе жила
Ее сестра двоюродная, Вера
Ивановна, супруга гоффурьера).

В этой части в сильной позиции оказывается «хоть», что говорит о большой вероятности такой возможности.

Гоффурьер — это придворная должность, позволявшая после десятилетней службы получить право на чин, соответствующий девятому классу «Табели о рангах». В обязанности гоффурьера входило распределение жилых покоев для придворных. Вполне возможно, графиня из Коломны могла знать супругов, имеющих родство в Коломне.

Все это обрисовывает некое гипотетическое поле, объединяющее Парашу и графиню за пределами Покрова. Давая понять, что у графини было практически все и даже Фортуна «была подвластна» ей, повествователь намекает на внутренние истоки ее неудовлетворенности. Из таковых вероятнее всего — несчастливое замужество. Возможно, это сыграло свою роль и помогло молодой графине проникнуться судьбой девушки, посодействовав ей в осуществлении ее плана с возлюбленным.

Никто, разумеется, не утверждает, что скрытый сюжет развивался именно в этом русле, но детали, которые рассыпает лаконичный Пушкин, позволяют *размышлять* о возможных увязках в поле «действительности». При этом мы никогда не получим «прямых улик», потому что именно так все и происходит в жизни, которая полнится слухами, предположениями и всякого рода догадками. Главное, что автор не «упустил» намеков на скрытые увязки, без которых жанр «действительности» был бы недействителен. А что упустил читатель, не так важно.

ДВА ДОМИКА: СЮЖЕТ И МОТИВЫ

Займствование или...?

Еще один нерешенный вопрос касается выбора места действия повести. На сей раз вопрос относится не к повествователю, а к автору. Почему вся эта история должна была происходить в Коломне? Только потому, что Пушкин жил там в свое время? Но в Болдине он тоже жил! А также в Одессе, в Кишиневе и в других местах. И с каждым из них связаны воспоминания. Автобиографический аспект — слабый довод в качестве единственного пояснения. Здесь мы вновь возвращаемся к «жизненной идее» искусства. Что могло бы стать такой идеей в пространстве Коломны с ее богатой историей? Было ли какое-то особое предание, в котором мог бы пустить корни «Домик»?

На предание настраивает фольклорное начало повествования («Жила-была вдова»), на что обращали внимание литературоведы. М. И. Шапир полагает, что фабульную основу «Домика» составляет «похабная сказка о батраке Марфутке, впервые напечатанная только в 1997 г.». Далее автор сопоставляет два текста, однако из сопоставления не следует, что пушкинский сюжет является займствованием этой сказки. «В некотором царстве, в некотором государстве был поп с попадъей, у него было три дочери-красавицы; а недалечко от них жила вдова <...>» (Афанасьев 1997: 393). Ср. у Пушкина: «Теперь начнем. — Жила-была вдова <...>» («Домик в Коломне», строфа IX, стих 67). Обращает на себя внимание не только дословное совпадение поэмы со сказкой, но и специфически сказочный зачин (жила-была) отнюдь не сказочного сюжета» [Шапир 2009: 121].

Не знаю, о каком «дословном совпадении» идет речь в данном случае, но кроме глагола «жила» (даже без «была»!) и существительного «вдова» в приведенном выше отрывке ничего нет. Но даже если бы и были, это не могло бы быть доказательством, так как займствование не выводится из употребления одинаковых слов или сходных описаний.

Приведу еще несколько сопоставлений такого же рода из работы Шапира:

<...> *Короткой юбочкой принарядясь <...>* (XXX: 234); ср.: «Нарядился в женское платье <...>» (Афанасьев 1997: 393);

<...> *Высокая, собою недурная, // Шла девушка <...>* (XXX: 235–236); ср.: «<...> девка-то пришла славная, пригожая <...>» (Афанасьев 1997: 393) <...> [Шапир 2009: 122] и т. п.

Да и сюжет сказки в той же мере совпадает с сюжетом «Домика», в коей приведенные выше фразы. Привожу краткий пересказ фабулы «похабной сказки». Она выстраивается на похотливом попе, взявшем на работу приглянувшуюся ему «девку», оказавшуюся на деле таким же похотливым переодетым юношей. Развитие сюжета строится на отъезде попа. Он берет слово, что дочери будут вместе с Марфуткой. Марфутка соблазняет дочерей. Дочери беременеют. Обман вскрывает попадья в бане.

В чем здесь заимствование? И вообще, как определить, что является заимствованием, а что — нет?

Обратимся к Веселовскому. Сюжет определяется Веселовским как *тема*, «в которой снуются разные положения-мотивы» [Веселовский 2011: 542], где мотив — простейшая повествовательная единица. Какова, в этих терминах, тема сказки, на которую ссылается Шапир? Ее можно сформулировать так: *похотливый парень и глупые девушки*. Сюжет «Домика» не описывается этой темой.

Различая сюжет и мотив, Веселовский дает два варианта формулировки сюжета (темы). Упрощенный вариант: «1) сказки о солнце (и его матери; греческая и малайская легенда о солнце-людоеде); 2) сказки об увозе» [Веселовский 2011: 542]. Усложненный вариант: «а) бегство Фрикса и Геллы от мачехи и златорунный овен = сказки о таком же бегстве и в тех же условиях; помощные звери; б) трудные задачи и помощь девушки в мифе о Язоне и сказках <...>» [Веселовский 2011: 542]. Усложненные варианты появляются с течением времени, в результате того, что «и мотивы и сюжеты входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, сюжеты варьируются: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом» [Веселовский 2011: 542].

В случае «Домика» мы имеем дело с усложненным вариантом поэтического сюжета, который можно сформулировать в той же шуточной форме и с элементом драматизма, которыми отмечена сюжетная часть: «Переодевание во имя любви и спасение Параши коломенским Провидением».

Обратимся к мотивам в сказке и в повести.

«Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу — и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться (курсив мой. — В. З.), особенно подлечит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько» [Веселовский 2011: 538].

По аналогии выделим мотивы в сказке ($a + b$):

— *парень хочет соблазнить поповских дочек и переодевается в женскую одежду, чтобы наняться в работники;*

— *поп принимает переодетого работника за девицу и мечтает согрешить с ней;*

— *поп уезжает — и переодетый парень соблазняет глупых девушек;*

— *попадья замечает, что дочки беременны, и велит всем идти в баню;*

— *все идут в баню, и там вскрывается обман.*

Ничего подобного — ни по отдельности, ни в комбинации — в «Домике» нет.

В «Поэтике сюжета» Веселовский подчеркивает, что «на почве *мотивов* теории заимствования нельзя строить; она допустима в вопросе о *сюжетах* (курсив мой. — В. З.),

то есть комбинациях мотивов» [Веселовский 2011: 546]. «Чем сложнее комбинации мотивов (как песни — комбинации стилистических мотивов), чем они нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ» [Веселовский 2011: 542]. В таком случае речь будет идти не о совпадении, а о заимствовании.

Составные мотивы повести описываются следующими формулами:

— *кухарка неожиданно умирает, и это влечет за собой перемены в доме;*
 — *кухарку хоронят на охтинском кладбище, и вскоре в дом приходит переодетый гвардеец;*

— *переодетый гвардеец нанимается на работу и замещает умершую кухарку;*

— *провидение посещает хозяйку дома, и она разоблачает гвардейца.*

Как видим, мотивы, кроме переодевания и разоблачения (общих для многих сюжетов с переодеванием), не совпадают со сказкой. Сравнивая мотивы из румынского фольклора и романа Лонга Хлоя, Веселовский пишет: «Как румынский парень желал бы срезать девушку-тростинку, чтобы играть на ней и ее целовать, так в романе Лонга Хлоя хотела бы обратиться в Сирингу своего Дафниса. Тут нет заимствования образа, как и к самой схеме желаний нельзя приложить этого критерия, если он не вызван сложностью сходных формул и совпадением последовательности (курсив мой. — В. З.) <...>» [Веселовский 2011: 396].

Коломенский сюжет

Интрига с переодеванием возлюбленного воплощается Парашей, начитавшейся Эмина. Правда, здесь есть небольшая неувязка с четвертой октавой, где переодевание впервые представлено как переодевание «женского» в «мужское», и не просто в «мужское», а в военное (см. выше). Конечно, можно сказать, что это всего лишь отправная точка, зачин, из которого разовьется несколько другое, а инверсия несущественна. Но тогда это шло бы вразрез с поэтикой Пушкина — лаконичной и базирующейся на деталях неслучайного толка. Если отталкиваться от этого понимания детали у Пушкина, то нужно искать еще один сюжет с переодеванием, где бы любящая женщина переодевалась в мужскую одежду, а точнее — в военную форму. Главное — он должен быть связан с Коломной.

Такой сюжет есть. Будем называть его здесь «коломенским сюжетом». Широко известный коломенский сюжет базируется на смеси документальных фактов и устных свидетельств, смыкающихся с чудесным. Как предание он вполне мог бы стать материалом «поэтической сюжетности» [Веселовский 2011: 537] «Домика». Имеется в виду сюжет, касающийся Ксении Петербургской и связанными с ней преданиями, зафиксированными в различных источниках.

Начнем с истории Покрова, с которой, вне сомнений, знаком был и Пушкин.

В 1703 году в Петропавловской крепости была заложена деревянная церковь апостолов Петра и Павла, которую перенесли на Петербургскую сторону и вновь отстроили и освятили во имя апостола Матфея (1720). В 1754 году около неотопливаемой церкви Матфея выстроили теплую деревянную церковь Покрова, на месте которой затем возвели двухпридельный каменный храм в 1799 году. По преданию, в XVIII веке прихожанкой деревянной церкви была Ксения Петербургская (она же Ксения Блаженная). Там ее венчали и отпевали.

История Ксении Блаженной одна из замечательных историй любви и самоотречения, непосредственно связанная с мотивом переодевания.

В юном возрасте Ксения влюбилась в полковника лейб-гвардии Преображенского полка Андрея Федоровича Петрова, с которым вскоре обвенчалась.

Андрей Федорович был певчим придворного хора в приходе церкви Апостола Матфея. В повести певуньей выведена Параша. Интересно, что Пушкин дает подробность, касающуюся молитвенного места вдовы с Парашей в Покрове.

По воскресеньям, летом и зимою,
Вдова ходила с нею к Покрову
И становилась перед толпою
У крылоса налево.

«Крылос» (клирос) — место для певчих. На правом «крылосе» находятся опытные певцы, близкие к оперным («праздничные»). На левом — те, что выполняют роль служащего хора («простые»). Муж Ксении Блаженной не был оперным певцом, он был военным и, скорее всего, находился в левом клиросе, где должна была стоять и его жена. Так позиционно сближены в метатексте пушкинские герои и герои коломенского сюжета.

Дом Петровых был куплен на приданое Ксении и находился в приходе на Петербургской стороне. На Петербургской стороне находился и дом вдовы в повести, расположенный, как мы знаем, вблизи Покрова. Это усиливает позиционную близость двух домов.

Прожив три с половиной года с молодой женой, Андрей Федорович внезапно умирает от тифа в 1757 году, не успев покаяться. Смерть мужа Ксении становится поворотным моментом в ее судьбе. Глубоко потрясенная тем, что муж ее скончался без должного покаяния, Ксения приняла решение вымолить покаяние мужу. В тот же день, переодевшись в его военную форму, она отправилась за гробом, называя себя отныне его именем и оглашая, что умерла Ксения Григорьевна. Она ходила так до конца своей жизни, и когда форма мужа истлела на ней, обрядилась в его лохмотья. Эхо этого переодевания и слышится в четвертой октаве, хотя и в комической инверсии.

Буквально в той же последовательности внезапная кончина Феклы («Но горе *вдруг* их посетило дом» (курсив мой. — В. З.) влечет за собой перемены: вскоре на место кухарки нанимается переодетый возлюбленный Параша. Если Ксения надевает на себя военную форму покойного мужа, то поклонник Параша ее снимает, чтобы играть роль кухарки. В этом комичном «замещении» Фекла словно обретает вторую жизнь, как покойный муж Ксении обретает вторую жизнь в момент ее переодевания в его форму. Только если переодевание Ксении мотивировано желанием покаяния, то переодевание возлюбленного Параша мотивировано как раз обратным — греховностью замысла. В такой вариации коломенского сюжета идеальное содержание расторгнуто, и это заземляет его, внося элемент комичности.

Похоронив мужа, Ксения решает раздать все свое имущество, включая и домик в Коломне, чтобы совершать подвиг юродства. Дом находился на улице Андрея Петрова (улицы тогда назвались по имени домовладельцев), нынешней Лахтинской. Продаже дома воспротивилась снимавшая часть его небогатая и бездетная вдова, которой Ксения пожелала оставить все свое имущество.

Нет, речь не о том, что в плоскости художественного пространства это, возможно, тот же дом, что и дом вдовы в повести. Хотя такие ассоциации вполне могут возник-

нуть. Речь о будущей хозяйке дома. Она была женщиной благочестивой и, видя состояние Ксении, испугалась, что Ксения пойдет по миру. Тогда она обратилась в суд, чтобы он не допустил разорения Ксении, заявив, что Ксения не в себе и не может распоряжаться имуществом по причине ее невменяемости. (Тревога, связанная с мыслью о разорении, охватывает и вдову в повести, и она тут же предпринимает все возможное, дабы это предотвратить.) Однако после обследования медицинская комиссия объявила Ксению здоровой, и суд постановил, что она вольна распоряжаться собственным имуществом по своему усмотрению.

В конце концов Ксения настояла на том, чтобы вдова стала хозяйкой дома. Она обещала помогать во всем, в том числе и с содержанием дома, на которое требовались немалые средства. Взамен она взяла с вдовы слово, что та никогда не откажет в крове тому, кто в этом будет нуждаться. Когда согласие было получено, Ксения отдала новой владелице все оставшееся имущество, став ее покровительницей, и с того момента начала скитаться, помогая людям и предсказывая им будущее, включая и скорую смерть с тем, чтобы человек сумел покаяться.

Новую хозяйку дома Петровых звали Параскева Антонова. Или попросту Параша.

О Параскеве и ее доме Ксения Блаженная пеклась до конца своих дней. Как гласит одно из преданий, она помогла ей обрести сына, отправив ее на набережную, где в этот момент произошла страшная трагедия: беременную женщину задавили лошади, и она перед смертью успела родить мальчика. Ребенок и был отдан Параскеве, так как других родственников найти не смогли. Параскева вырастила прекрасного заботливого сына, ставшего ей подмогой и опорой на всю жизнь.

В повести наблюдаем инверсию этого мотива. Провидение (не та же ли покровительница Параскевы Ксения Блаженная?) воспрепятствовало приросту семейства вдовы столь греховным образом.

Если отвлечься от специфики двух сюжетов (коломенского и пушкинского), то в схеме их мотивы можно представить следующим образом:

- *домочадец неожиданно умирает, и это влечет за собой перемены в доме;*
- *влюбленный переодевается в одежду противоположного пола и замещает умершего;*
- *дому грозит разрушение, и хозяйка становится на его защиту.*

Помимо мотивов сюжет включает в себя образы. Некоторые из них ключевые, другие — побочные.

Ключевые образы для обоих сюжетов:

- *дом;*
- *Покров;*
- *переодетый;*
- *Параша.*

Думал ли Пушкин именно в таком ключе, останется в зоне пушкинской неопределенности. Речь не о разгадке, а о возможности обнаружения увязок в рамках гипотетического целого на основе методики, разработанной Веселовским. Пушкинский текст не предполагает разгадок, он только стимулирует догадку.

Две музы

В повести «встречное течение» формируется при помощи наложения сюжета Эмина и коломенского сюжета. В поле жанровых ассоциаций Параша действует как неопытный подражатель, прилагая впрямую заимствованный сюжет и не учитывая особен-

ностей своей культуры. Отсюда чужеродность и смехотворность ее придумки, полной драматизма в сюжете Эмина. «Сюжет» Параша выглядит как подражание, которое «действует более в ширину» [Веселовский 2010: 62].

Пушкин переводит «чужое» на новые рельсы, устанавливая связь с «преданием» («„чужое“ случайно в том смысле, что не связано преданием» [Шайтанов 2011: 43]). Две музы в повести олицетворяют «встречное течение». Одна — «резвушка», то есть покровительница «быстрых повестей». (Как писал Пушкин А. А. Бестужеву, «твой „Турнир“ напоминает „Турниры“ W. Scott’a. Брось этих немцев и обратись к нам православным; да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами» [Пушкин, IX, 151].) Эту музу в повести он пытается приструнить:

Усядьяся, муза: ручки в рукава,
Под лавку ножки! не вертись, резвушка!

Другая — Дева-муза, ее полная противоположность. Предпочтение отдано последней как музе «действительности».

Печалию согрета
Гармония и наших муз, и дев.
Но нравится их жалобный напев.

Этот «напев» и задает тональность метатекста, в котором возникает коломенский сюжет. Там перед нами уже не комедия нравов, построенная «исключительно на наружной оболочке людской» [Катенин 1981: 165], лучшим изобретением которой Катенин считал сюжет с переодеванием. «Правда, что иные задачи уже истасканы, как сначала ни казались забавны и любопытны», — прибавляет он, советуя «дать всему этому отдых, и выдумывать, и перенимать, что менее пригляделось; кому бог пошлет по этой части новую счастливую мысль, может быть уверен в успехе блестящем и продолжительном» [Катенин 1981: 166].

Словно отвечая на этот призыв, Пушкин, всегда чутко относившийся к работам Катенина («Катенинская октава и полемика отозвались на „Домике в Коломне“» [Тынянов, Прибой 1929: 123]), создает сюжет «на встречном течении», вынося его в Коломну и Покров, где развивался самый необычный, уникальный, трагичный и правдивый сюжет покровительницы семьи и дома, Параскевы и Петербурга Ксении Петербургской.

Литература

Аверинцев С. С., Роднянская И. Б. Автор // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 9: Аббасзадэ — Яхутль. 1978. Стб. 28–30.

Аксаков С. Т. Аленький цветочек. Сказка ключницы Пелагеи. М.: Детская литература, 1938.

Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984.

Бельская А. А. Поэтоним «Параша» у А. С. Пушкина и И. С. Тургенева // Ученые записки Орловского государственного университета: ОГУ, 2011. С. 147–153.

Бем А. Л. О Пушкине. Ужгород: Письмена, 1937.

Бонди. Примечания. А. С. Пушкин. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 3. Поэмы, сказки.

- Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. VII. М.: Директ-Медия, 2014.
- Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина: игра по моделям... М.: Языки русской культуры, 1998.
- Гершензон М. Мудрость Пушкина. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 2019.
- Гиппиус В. В., Мейлах Б. С., Орлов А. С., Слонимский А. Л., Якубович Д. П. Пушкин // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Ред. Б. С. Мейлах. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941—1956.
- Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М.: Аспект Пресс, 1999. С. 153.
- Зубарева В. К. Слово о полку Игореве: новый перевод с комментарием. Изд. 2-е, доп. М.: Языки славянской культуры, 2021.
- Катенин П. А. Размышления и разборы. М.: Искусство, 1981.
- Лямина Е. Из комментария к «Домику в Коломне»: Место действия // *The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin*. Edited by David M. Bethea. Stanford: 2007. С. 67—84.
- Лямина Е. Из комментария к «Домику в Коломне»: О персонажной структуре // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария: Материалы международной конференции. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007. С. 110—116.
- Опрышко Н.А. Православные святые. М.: Олма-Пресс, 2002.
- Палехова О. Жизнь литературы в период ПОСТ // Коллаж-5 / РАН. Ин-т философии. Отв. ред. А. Сыродеева. М., 2007. Вып. 4. С. 104—115.
- Перцов Н. В. О языковом иконизме Пушкина (Из комментариев к поэме «Домики в Коломне») // Московский пушкинист: Ежегод. сб. / Рос. АН ИМЛИ им. А. М. Горького. Пушкин. комис. — М.: Наследие, 1995. Вып. II. 1996. С. 166—201.
- Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / Сост. Б. В. Томашевский. 4-е изд. Л.: Наука, 1977—1979.
- Роднянская И. Б. Автор // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 9: Аббасзадэ Яхутль. 1978. Стб. 30—34.
- Сидяков Л.С. Поэма «Домики в Коломне» и художественные искания Пушкина рубежа 30-х годов XIX века // Пушкинский сборник. Ред. Е. Маймин. Псков: ПГПИ им. С. М. Кирова, 1968. С. 3—14.
- Степанов В. П. Литературные реминисценции у Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1972 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. — Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1974. С. 109—114.
- Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Прибой, 1929.
- Шайтанов И. О. Классическая поэтика неклассической эпохи // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Сост., послесл., коммент. И. О. Шайтанова. СПб.: Университетская книга, 2011. С. 5—50.
- Шапир М. И. Статьи о Пушкине / Сост. Т. М. Левина; изд. подгот. К. А. Головастиков, Т. М. Левина, И. А. Пильщикова; под общ. ред. И. А. Пильщикова. — М.: Языки славянских культур, 2009.
- Шкловский В. Б. Евгений Онегин (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923.