


АНДРЕЙ КУНАРЁВ

 <https://orcid.org/0000-0002-9431-2616>
angy7@yandex.ru

SMOOGLEAYA MUZA (OKONCHANIJE): ORUDIJE INDIVIDUALNOGO PORAZHENIJA

A DARK-SKINNED MUSE (ENDING): AN INSTRUMENT OF INDIVIDUAL DESTRUCTION

This article is the end of the study, the first part of which – “A dark-skinned muse: A duel in the steppe” – was published in “Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica”, No. 14 (2021). An analysis of the scene of Pushkin’s “duel” with a Kalmyk woman he met during a trip to Arzrum revealed the literary basis for describing the incident in the *kibitka*. The final part of the study is devoted to the literary and folklore genesis of the image of the “Musikian tool like our balalaika”, which the proud beauty allegedly hit on the head of the traveller who tried to kiss her. The “tool” as such was most likely present in the *kibitka*, but was hardly used as a weapon. Nevertheless, the blow, and a very sensitive one, was indeed struck, but not literally, but figuratively. The “Musikian tool” turns out to be a metaphor for a beauty that struck the poet’s imagination. The representation of a woman/a female body in the form of a musical instrument is often found in both folklore and literary texts. For example, O. de Balzac used this metaphor in *La Physiologie du mariage* (1829), and Pushkin himself used it in a drawing in Ushakov’s album in the winter of 1829–1830. For the first time, Pushkin used this metaphor in the poem “Gorodok” (1815), telling about a certain Antoshka who broke a balalaika playing, clearly focusing at the same time on the work of Ivan Barkov, who repeatedly depicted the female body as a musical instrument, in particular a balalaika or a violin, and copulation – playing on it.

Along the way, it was possible to establish that Antoshka from “Gorodok” is most likely a friendly caricature of Anton Delvig, who blamed his lyre for poetic impotence and threatened to break it. At the same time, the failed creative act ends with a fall from the Pind forehead to the bottom.

Keywords: musician tool, metaphor, Ivan Barkov, Anton Delvig, Konstantin Batyushkov, balalaika

Настоящая статья является окончанием исследования, первая часть которого – *Smooglaya muza. Stepnaja duel’* – была опубликована в «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» № 14 (2021). Анализ сцены «поединка» Пушкина с встреченной им калмычкой во время путешествия в Арзрум позволил выявить литературную основу описания происшествия в кибитке. Заключительная часть исследования посвящена литературному и фольклорному генезису образа «музыкального орудия подобного нашей балалайке», которым гордая красавица якобы ударила по голове попытавшегося поцеловать ее путешественника. «Орудие» как таковое скорее всего присутствовало в кибитке, но вряд ли было использовано в качестве оружия. Тем не менее удар, и весьма чувствительный, действительно

был нанесен, но не буквально, а фигурально. «Музыкальное орудие» оказывается метафорой красавицы, поразившей воображение поэта. Представление женщины/женского тела в виде музыкального инструмента часто встречается как в фольклорных, так и в литературных текстах. К этой метафоре прибегают, например, О. де Бальзак в *Физиологии брака* (1829), а сам Пушкин – в рисунке в ушаковском альбоме зимой 1829–1830. Впервые же Пушкин использовал эту метафору в стихотворении *Городок* (1815), рассказывая о некоем *Антошке*, который «балалайку играя разломал», явно ориентируясь при этом на творчество И. С. Баркова, неоднократно изображавшего женское тело музыкальным инструментом, в частности балалайкой или скрипкой, а совокупление – игрой на нем.

Попутно удалось установить, что Антошка из *Городка* — скорее всего дружеский шарж на Антона Дельвига, возлагавшего на свою лиру вину за поэтическое бессилие и грозившего ее изломать. При этом несостоявшийся творческий акт заканчивается падением с Пинда «лбом на низ».

Ключевые слова: музыкальное орудие, метафора, И. С. Барков, А. А. Дельвиг, К. Н. Батюшков, балалайка

Я. Л. Левкович считает, что Пушкин подсмотрел словосочетание «музыкальное орудие» в *Опыте повествования о древностях русских* Г. П. Успенского¹. Автор *Опыта...* использует его наравне с музыкальным инструментом (или просто инструментом), явно предпочитая последнее². Вот что он пишет о балалайке:

Балалайка – музыкальное орудие с ладами по большей части от двух струнах [курсив мой – А. К.]. Когда и кем изобретена – неизвестно. [...] Российская Академия в словаре своем название балалайка производит от татарского языка; следовательно, должно думать, что балалайка изобретена или самими Россиянами во время Татарского владычества или по крайней мере заимствована от Татар. При всем том она равно как гудок и другие почитается в числе других древнейших Российских инструментов³.

Пушкин мог подсмотреть музыкальное орудие и не в ученом трактате, а в романе *Два Ивана, или Страсть к тяжбам* (1825) В. Нарезного: «[...] музыкальные орудия – гудки, волынки и цимбалы – подняли такой звон, писк и рев [...]»⁴. Ю. В. Манн прокомментировал это место так: «Музыкальный – прилагательное от слова „муза“; здесь – музыкальный»⁵. Это ошибка: прилагательное «музыкальный» образовано от греч. *музикья*, т. е. музыка,

¹ См.: А. С. Пушкин, *Дневники. Записки*, Санкт-Петербург: Наука 1995, с. 215.

² Г. П. Успенский, *Опыт повествования о древностях русских*, Харьков: в Университетской тип. 1818, с. 94–96.

³ Там же, с. 95.

⁴ В. Т. Нарезный, *Сочинения*: в 2 т., Москва: Художественная литература 1983, т. 2, с. 465.

⁵ Там же, с. 477.

и Нарезный использует его в прямом значении – музыкальный. Впрочем, все может быть еще более прозаично: мусикийское орудие – стандартная формула, которую использовали авторы *Словаря Академии Российской* при описании всякого рода музыкальных инструментов; собственно, выделенный курсивом фрагмент в рассуждениях Г. П. Успенского – буквальная цитата из словарной статьи⁶.

Попробуем рассмотреть круг ассоциаций использованного Пушкиным выражения. На память приходит 128 сонет Шекспира, адресованный смуглой леди (dark lady). Лирический герой мучительно завидует клавишам – мертвым деревяшкам (dead wood), пляшущим щепкам (dancing chips): их ласкают нежные персты (sweet fingers) той, кого он называет «моя музыка» (my music). Сонет завершается призывом: «Give them thy fingers, me thy lips to kiss»⁷.

Может быть, после завтрака калмычка взяла домбру, чтобы развлечь игрой и пением незваного гостя, и это дало толчок воображению поэта и вызвало «желаний своевольный рой»? Не берусь этого утверждать, но как иначе объяснить появление в руках красавицы «орудия», спустя мгновение ставшего оружием?

Мусикийское орудие отсылает не только к Шекспиру, но и к уже не раз упоминавшемуся ушаковскому альбому: рядом с автопортретом в образе монаха Пушкин изобразил женскую фигуру в виде... виолончели, на которой играют руки (смычок нарисован рядом)⁸.

Не наваян ли рисунок *Физиологией брака (La Physiologie du mariage)*, где рассказывается об орангутанге, который попытался поиграть на скрипке и, разозленный результатом «музичирования», разбил инструмент?

Любовь – гармоничнейшее из всех созвучий, и способность чувствовать эту гармонию заложена в нас самой природой, – размышляет Бальзак. *Женщина – восхитительный инструмент* [курсив мой – А. К.], доставляющий множество наслаждений⁹, но лишь тому, кто знает расположение его чутких струн, кто изучил его устройство, его робкую клавиатуру и ту изменчивую, прихотливую постановку пальцев, которая нужна, чтобы на нем играть. Сколько орангутангов!.. – я хотел сказать: мужчин – женятся, не ведая, что есть женщина! Сколько обреченных обходятся с женами точно так же, как кассанская обезьяна – со скрипкой! Они разбивают сердце, которого не понимают, они губят и презирают сокровище, тайна которого остается от них скрытой. Так

⁶ См.: *Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный*, Санкт-Петербург 1806, ч. 1: А–Д, с. 89.

⁷ Дай целовать им пальцы, мне ж – уста (пер. М. Чайковского).

⁸ Изображение получило не лишнюю иронию оценки одной из сестер Ушаковых: «Magnifique» (фр. великолепно).

⁹ Ср.: «Из наслаждений жизни одна любовь музыке уступает, но и любовь – мелодия».

и не повзрослев до самой смерти, они уходят из жизни с пустыми руками, оставляя позади растительное существование, наполненное досужими разговорами о любви и наслаждениях, распутстве и добродетели, о которых им известно столько же, сколько рабам о свободе. В большинстве своем эти люди женятся, пребывая в глубочайшем неведении относительно того, что такое женщина и что такое любовь. Но ведь даже самый заурядный музыкант знает, что его связуют с инструментом (инструментом, сделанным из дерева или из слоновой кости!) некие неизъяснимые дружеские узы. Он знает по собственному опыту, что должны пройти годы, прежде чем таинственная нить протянется от него, человека, к косной материи. Далеко не сразу угадывает он все ее возможности и капризы, все ее изъяны и достоинства. Лишь ценою долгих упражнений музыкант совершает чудо: инструмент оживает и начинает издавать чарующие звуки; он становится музыканту другом лишь потому, что тот умеет задавать ему вопросы.

*Разве, уподобляясь семинаристу, забившемуся в свою келью, мужчина способен узнать, что есть женщина [курсив мой – А. К.], и научиться разбирать эту пленительную нотную запись?*¹⁰

Чуть ниже, в XXXI афоризме, Бальзак уподобляет женское тело лире: «В любви женщина – если говорить не о душе, а о теле – подобна лире, открывающей свои тайны лишь тому, кто умеет на ней играть»¹¹.

«Женщина-виолончель» и «семинарист», как мы помним, оказались соседями; чёрта-искусителя художник, кажется, не планировал изображать изначально, а пририсовал к автопортрету. Если же учесть, что главной темой бесед с сестрами Ушаковыми были matrimониальные намерения поэта, то трудно избежать соблазна увидеть в рисунках Пушкина иллюстрацию к трактату Бальзака. Как известно, Пушкин внимательно прочитал *La Physiologie du mariage*, однако первое свидетельство этого знакомства – в *Станционном смотрителе* – обнаруживается минимум спустя 10 месяцев после выхода в свет книги Бальзака, напечатанной в конце декабря 1829 года¹². Была ли доступна литературная новинка русским читателям зимой 1829–30 гг., сказать трудно. Вполне вероятно, тут мы имеем дело с совпадением – одним из тех, на которые так богата жизнь. Важно, однако, что в представлении женщины (точнее, женского тела) в виде музыкального инструмента первопроходцами не были ни творец *Человеческой комедии*, ни «наше всё» – метафора имеет многовековую историю.

В связи с этим вспоминается некий Антошка, который «балалайку играя разломал» (*Городок*, 1815). С большой долей уверенности можно

¹⁰ О. де Бальзак, *Мелкие неприятности супружеской жизни. Физиология брака*, пер., вступ. ст. и примеч. В. А. Мильчиной, Москва: Новое литературное обозрение 2017, с. 125–128; далее – Бальзак.

¹¹ Там же, с. 133–134.

¹² На обложке был проставлен 1830 год.

утверждать, что балалайку Пушкин позаимствовал у К. Н. Батюшкова, призывавшего слепого ветерана:

Двуструнной балалайкой	Летал перед полками
Походы прозвени	Как вихорь на полях,
Про витязя с нагайкой,	И вокруг его рядами
Что в жупел и в огни	Враги ложились в прах!..

Мои пенаты (1811–1812)

Представляя солдата-слепца подобием легендарного аэда, Батюшков невольно придал героике комическое звучание: балалайка при всем конструктивном и функциональном сходстве с прочими струнными мусикийскими орудиями не заменит лиры или кифары. Дело тут не столько в репутации инструмента, сколько в репутации слова, которое, очевидно, с легкой руки Баркова стало «поэтологическим символом» бурлеска¹³. С балалайкой Гомер неизбежно превратится в *Гомерку*¹⁴, даже если с нее (с балалайки) «льются мифологические образы»¹⁵. Ни эта смелая метафора, ни утверждение того, что противоречия между идеальным и действительным «создают единство и гармонию», ни упрек Пушкину, «не понявшему» сего «осознанного стержня структуры послания»¹⁶, положения не спасают, и витязь с нагайкой, повергающий в прах врагов одним своим видом, столь же далекий от мифического Ахиллеса, как и от действительного Суворова, выглядит

¹³ М. Шруба, *Барков и Майков*, «Новое литературное обозрение» 1996, № 14, с. 143.

¹⁴ Ср. в бурлескной оде *Кулашному бойцу* (конец 1750-х – начало 1760-х) И. С. Баркова: С своей, *Гомерка, балалайкой* [курсив мой – А. К.]
И ты, Вергилишка, с дудой [...]
Забейтесь в щель и не ворчите,
И свой престаньте бредить бред [...].

Вспоминается также памфлет *Новости* (1815–1816) Н. И. Гнедича, в котором высмеивалась «теория» В. В. Капниста, согласно которой греки заимствовали от жителей Гипербореи – далеких предков русских – науки, музыку и стихотворство (в этом смысле Капнист превосходил академика А. Т. Фоменко):

Пиндар учился петь у русских ямщиков!..
Гомер дикарь, и груб размер его стихов...
И нам ли подражать их лирам, петь их складом?
У русских балалайка есть!..
И русские должны, их рода помня честь,
Под балалайки петь гиперборейским ладом!

Неизвестно, знал ли Пушкин о существовании *Новостей* («антибеседистскую» и антишишковскую направленность памфлета арзамасцы, без сомнения, одобрили бы), но тут важно другое: балалайка изображается как карикатура на лиру, как анти-лира.

¹⁵ В. А. Кошелев, *Константин Батюшков. Странствия и страсти*, Москва: Современник 1987, с. 131.

¹⁶ Там же.

почти карикатурно. Это эстетика лубка, представляющего важный предмет в забавном виде, не имея цели смешить; но чем серьезнее намерения художника, тем комичнее результат¹⁷. Игра слепого Скрыпача – при всем сочувствии к нему – не может не вызвать хохота гения, тем более если гению 16 лет – возраст, когда авторитеты проверяются на прочность.

Главный порок в сем прелестном послании есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни, – заметил 30-летний Пушкин на полях *Пенатов*. – [...] норы и келии, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином – суворовского солдата с двуструнной балалайкой. Это все друг другу слишком уже противоречит¹⁸.

В 1815-ом поэт, видимо, не мог со столь резкой отчетливостью сформулировать оценку «культового» текста, да и была ли в том нужда, коль представился повод поиграть? И «трикраты уязвленного» старца заменяет вестовщица¹⁹ с ворохом сплетен:

¹⁷ Ср. описание картинок, украшавших смиренную обитель Самсона Вырина: «[...] в первой почтенный старик в колпаке и шляфорке отпускает беспокойного юношу [...] В другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней [...] Наконец представлено возвращение его к отцу; добрый старик в том же колпаке и шляфорке выбегает к нему навстречу [...] в перспективе повар убивает упитанного тельца [...]». В *Записках молодого человека*, откуда почти дословно взято это описание, на юноше был французский кафтан. Замена его на рубище вполне объяснима стремлением подчеркнуть эффект комического «смешения» стилей и эпох.

¹⁸ <Заметки на полях 2-й части *Опытов в стихах и прозе К. Н. Батюшкова*> (1830?).

¹⁹ Впрочем, в *Городке* нашлось место и ветерану – «майору отставному [...] с Очаковской медалью на раненой груди», вспоминающему, как

Летел на встречу славы,	И пал на дол кровавый
Но встретился с ядром	С булатным палашом.

Начинающий поэт здесь вчистую переиграл мэтра: «отставник» выглядит естественно, потому что... шутит, говорит о былом развеселясь – в переданном от третьего лица рассказе поэт «сохраняет» незамысловатый майорский каламбур «летел на встречу славы, но встретился с ядром» (ср. с батюшковским *жупелом*). В прах же валяются не ряды врагов, а сам рассказчик. Любопытно, что через несколько лет отставной майор забредет в рылеевскую *Пустыню* (1821). «Анахорет» опояшет «грозу Кавказа» «полужарявым мечом» (взятым напрокат у Батюшкова), уберет по моде рогами, напоит его допьяна, а под конец заставит ветерана, мучимого невозможностью сражаться за свободу Греции, ополчиться на поэзию и поэтов (а как иначе, если один из них увел его жену!) и пообещать взять приступом Парнас. О рефлексии Пушкина *Пустыни* К. Рылеева см.: А. Чернов, «На тайные листы...» (*Из наблюдений над текстом «Евгения Онегина»*), [в:] *Солнце русской поэзии*, Москва: Правда 1989, с. 206–222.

Кто умер, кто влюблен ²⁰ ,	Фома свою хозяйку
Кого жена по моде	Не за что наказал,
Рогами убрала,	<i>Антошка балалайку</i>
В котором огороде	<i>Играя разломал</i> [курсив мой – А. К.].
Капуста цвет дала,	

Ведущей темой городских пересудов являются любовные связи²¹ – случай с балалаечником выглядит исключением. Значит, есть повод к нему присмотреться.

Очевидно, у Антошки имеется реальный прототип, отношения с мусийским орудием которого были далеко не идиллическими: «Ужель не воспоешь ты, лира, никогда? [...] Так я ин рассержусь и лиру изломаю». Автор этих самоироничных строк – *Антон Дельви*²².

В *Послании к А. Д. Илличевскому* (1814) Дельви обвиняет лиру в своем творческом бессилии:

[...] Настрою лиру лишь и напишу: «баллада», «О лира злобная!» – с досадой я кричу
 Взбрэнчу – струна вдруг хлоп – сбиваюся я с лада²³, И с Пинда лбом на низ без памяти лечу.

Это созвучно *Городку*, в том числе и переключкой баллады с балалайкой. Обращает на себя внимание и незаметный современному читателю

²⁰ Спустя полтора десятилетия тот же мотив прозвучит в ином регистре:

И пусть у гробового входа
 Младая будет жизнь играть.

²¹ Мне уже доводилось писать о значении выражения *в котором огороде капуста цвет дала* – в каком доме (ср.: бросать камни в *чужой огород*) девица/молодуха (капуста – устойчивая фольклорная метафора девицы/молодой женщины: Я. А. Автамонов, *Символика растений в великорусских песнях*, «Журнал Министерства народного просвещения» 1902, часть СССХХХIV, с. 277–279) понесла. «Тушенная капуста, которую подавали и на девичнике, занимает особое место в праздничной символике, – пишет современный исследователь. – Одна из песен, которую поют подружки невесты, объясняет, что капуста, которую выращивала молодая, поспела как раз к свадьбе [...] капуста олицетворяет состояние любовного возбуждения, естественного для новобрачной, но тем не менее опасного [...] В свадебном фольклоре капуста откровенно ассоциируется с женским лоном: ее „заламывает“ заяц [...] в капусте же находят детей» (Г. И. Кабакова, *Антропология женского тела в славянской традиции*, Москва: Научно-издательский центр «Ладомир» 2001, с. 170–171).

²² *Пиит и Эхо* (1813 года 27 февраля. Лицей).

²³ Не стали ли эти стихи источником пушкинских: «Свой слог на важный лад настроя, / Бывало, пламенный творец / Являл нам своего героя / Как совершенства образец» (*Евгений Онегин*, гл. 3, стр. XI)?

семантический нюанс. У И. Баркова²⁴ во *Встрече* струна выступает как эвфемизм *le membre viril*: «Он вмах к нему в дыру струну свою наладил... / Струну в него свою опять воткнул, наладил».

Сознательно или нет, но сочинительству начинающий поэт придает черты совокупления, и не только в приведенном выше фрагменте – вот еще пример из *Послания к А. Д. Илличевскому*: «Кряхчу над рифмой, над мерою проклятой...».

«Крехтенье» у Баркова обычно сопутствует изображению *coitus'a* (иногда в извращенной форме – см. *Всадник*), причем всегда насильного (*Дурносов и Фарнос, Гарнизонный солдат и немец, Драгун в тереме*). Неудивительно, что плодом соития с рифмой и мерой оказываются уроды²⁵.

Как известно, стихотворение Дельвига является вариацией II сатиры Буало *К Мольеру* (*A Molière*, 1664), воспринятой, возможно, через русские подражания – «некоторые стихи ее производят впечатление парафразы стихов II сатиры С. Н. Марина²⁶ (обращенной к И. И. Дмитриеву...)»²⁷. В процитированном фрагменте влияние Марина едва ли не бесспорно – ср.:

С. Марин

[...] рифма под перо сама собой ложится...

А. Дельвиг

[...] рифма под перо сама к тебе идет

И за собою сто соотчицей ведет...²⁸.

Выделенный «общий» текст не имеет соответствия у Буало, который не упоминает пера²⁹. Марин, вне всякого сомнения, рассчитывал на читателя

²⁴ В *Городке* говорится о потаенной «сафьянной тетради», половину которой наполнил собой «пылкого Пегаса наездник удалой» – Иван Барков. Едва ли «сочиненьи, презревшие печать», прошли мимо Тосеньки.

²⁵ Любопытно, что у Баркова «урод» нередко выступает в качестве эвфемизма полового члена (*Дурносов и Фарнос, Встреча, Гарнизонный солдат и немец, Прохожий и сонная девка, Пастух*).

²⁶ «Сатира Марина, опубликованная в 1808 году, была широко известна», – отмечает исследователь (В. Э. Вацуро, *Записки комментатора*, Санкт-Петербург: Академический проект 1994. с. 54).

²⁷ Там же, с. 53.

²⁸ Эти строки, кажется, отозвались в заключительном двустииши I октавы *Домика в Коломне* (1830):

Ведь рифмы запросто со мной живут;

Две придут сами, третью приведут.

²⁹ Ср. оригинал и несколько неуклюжий, но довольно точный перевод соответствующего места А. Кантемиром (1726–1728):

Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime.

On dirait, quand tu veux, qu'elle te vient chercher

Jamais au bout du vers on ne te voit broncher;

Et, sans qu'un long détour t'arrête, ou t'embarrasse

A peine as-tu parlé, qu'elle-même s'y place.

Научи меня, Мольер, как ты рифмы ставишь;

Кажутся, тебя ищут, а не ты в них рвешься,

И никогда при конце стиха не споткнешься;

Без дальних слов, которы часто отвращают,

Лишь только б ты что сказал, сами ся вмещают.

с искусственным слухом и игривым воображением: перо – хорошо известный эвфемизм фаллоса. Русские писатели XVIII – первых десятилетий XIX вв. нередко прибегали к этой метафоре³⁰, корни которой уходят как в отечественный фольклор³¹, так и во французскую фривольную литературу³². Сочинительство Марин уподобил coitus'у, а талантливого стихотворца – счастливому любовнику (идея не нова). Дельвиг то ли «не расчухал порядочно» маринской двусмысленности, то ли, напротив, «расчухав», гиперболой³³ практически лишил метафору оттенка гривуазности.

Но вернемся к происшествию с балалайкой. Значение деепричастия «играя» *Словарь языка Пушкина* определяет как «исполняя музыкальные произведения на музыкальном инструменте»³⁴. Думаю, это не совсем так. В анализируемом фрагменте прямой смысл имеют три констатации: умер, влюблен, наказал, – тогда как две: «рогами убрала» и «капуста цвет дала» – метафоры. Логично предположить, что и поломка балалайки – тоже иносказание, сохраняющее и первичное значение, которое является внешним семантическим слоем, так сказать, оболочкой смысла. И впрямь, порвать струну(ы) может всякий – разломать же инструмент во время игры по плечу разве исполину. Но уничтожительная форма *Антошка* свидетельствует об обратном³⁵.

Речь здесь идет о «стихоткачестве» – это очевидно³⁶. Вместе с тем, как было показано выше, творческий акт зачастую уподоблялся любовному соитию,

³⁰ Это явление довольно подробно описано – см., например: М. Шапир, *Из истории «пародического балладного стиха». 1. Пером владеет как елдой*, [в:] *Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература*, сост. Н. Богомолов, Москва: Научно-издательский центр «Ладомир» 1996; О. Проскурин, *Литературные скандалы пушкинской эпохи*, Москва: ОГИ 2000; О. Проскурин, *Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест*, Москва: Новое литературное обозрение 1999 и др.

³¹ Ср. в былинах о Ставре Годиновиче:

Ты помнишь ли, Ставѣр, да памятуешь ли,	А твое было перо позолочено.
Мы ведь вместе с тобой грамоте училися:	А я-то помакивал тогда-сегды,
Моя была чернильница серебряная,	А ты-то помакивал всегда-всегда.

Интересный случай – песня «об уговорах молодцем (обычно Ванюшей) девицы (обычно Дуняши) остаться у него ночевать и о полученном согласии» (О. Проскурин, *Литературные скандалы...*, с. 246–251). Количество примеров можно умножить.

³² О. Проскурин, *Литературные скандалы...*, с. 245. Исследователь ссылается на: Alfred Delvaux, *Dictionnaire erotique moderne. Nouvelle édition revue, corrigée, considérablement augmentée par l'auteur et enrichie de nombreuses citations*, Paris: La Bibliothèque Privce 1969, с. 217–218 (первое издание – 1864 г.).

³³ Замечу, что существительное мужского рода *соотчич* не очень вяжется с существительным женского рода *рифма*.

³⁴ *Словарь языка Пушкина*: в 4 т., Москва: Азбуковник 2004, т. 2. с. 180.

³⁵ Герой фильма Дж. Торнаторе *Легенда о пианисте (La leggenda del pianista sull'oceano*, 1998) играет с таким жаром, что от струн рояля можно прикурить, но это киношный эффект.

³⁶ Автор *Городка* иронизирует и над собой: не получив «дара от Феба» – лиры, он «сливает голос свой / С пастушьей волынкой». Любопытно, что именно балалайка и волынка улаживают «чувствительные сердца» «образованных горюхинцев».

и наш случай такого же рода. Незадолго до *Городка* Пушкин попробовал свои силы в жанре комической поэмы; герой ее – царь Дадон – оборотился в постели к супруге спиной: «[...] его величеству / Не *играть*, а спать хотелось» (*Бова*, 1814)³⁷. Позже, в *Гавриилиаде* (1821), искуситель поведает Марии о прародителях, не имевших в раю «ни *страстных игр*, ни радостей живых». «Играть» и «страстные игры» имеют соответственно значения «предаваться любовным утехам» и самые «любовные утехы»³⁸. Аналогичную семантику в русском фольклоре имеет и глагол «ломать», а также их синонимы³⁹. В свете этой коннотации

³⁷ Ср.:

А сладость нежная любви не разбирает,
Нередко и *пастух с дворянкою играет*.

И. С. Барков, *Госпожа и парикмахер*.

³⁸ Это словоупотребление характерно как для французского, так и для русского языков. Во французской фразеологии «играть» (*jouer*) зачастую означает *faire l'acte venerien* (О. Проскурин, *Литературные скандалы...*, с. 243–244; см. также: *Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки*, сост. и научное редактирование А. Топоркова, Москва: Научно-издательский центр «Ладомир» 1995, с. 459, 463, 496). Любопытно, что в пословице «старый хочет спать, а молодой играть» контекстная антонимия совпадает с пушкинской. Ср. также: «Уж как мне с тобой, моей боярыней, / Веселой игры не игрывати, / Милых детушек не родити [...]» (*Сказка о медведихе*, 1830).

К слову сказать, в цитированном выше послании Илличевскому Дельвиг сетует:

Почто я не могу быть равен с тем поэтом,
[...] кто в мир рожден, чтоб *лирой* нас пленять
И музю своей, как куколкой, *играть* [...].

Выражение «играть музой, как куколкой» столь же оригинально (до, а возможно, и после Дельвига ни один из поэтов музами не играл), сколь и сомнительно. Вот как определял значение существительного кукла/куколка *Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный*:

КУКЛА и умал. *Куколка*, 1) Небольшое изображение человеческое, или животного, сделанное из дерева, бумаги или воску, и служащее для забавы малым детям. *Девочки играют куклами, в куклы*. 2) Руга, умалительное имя от сего слова употребляется в отношении ко многим насекомым и означает последнюю степень превращения их, когда они одетые толстою морщеватою кожею со сжатыми наподобие спеленатого младенца членами пребывают без пищи и лишены движения чувственного (*Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный*, Санкт-Петербург 1814, ч. III: К– Н, с. 474–475).

Понятно, что юный поэт и в мыслях не держал насекомого, «одетого толстою морщеватою кожею» и «лишенного движения чувственного», – какой толк в бесчувственной музе! Правда, и кукла – деревянная, бумажная, восковая ли – одушевлена не более: с такой музой как ни играй, а творческий акт невозможен.

³⁹ Ср.:

Была у меня курочка, черный хохолок.	Мою курку поймали,
Повадилась курочка на барский двор.	Крылье-перье <i>обломали</i> .
Офицерские ребята злы-догадливые...	И хохол ей <i>встолочили</i> ,
Мою курку поймали,	Гребешок ей <i>расщепили</i> .

Песня дает совет «банюшку топить, чтобы курушку лечить, Обе ножки разложить», потом «клюпик запустить». Песня сохранилась в рукописном песеннике XVIII в. См.: З. И. Власова, *Скоморохи и фольклор*, Санкт-Петербург: Алетей 2001, с. 399.

игру на балалайке допустимо соотносить с французским фразеологизмом «jouer des cymbales» – играть на цимбалах со значением *faire l'acte venerien*. В русской поэтической практике XVIII столетия встречаются весьма выразительные случаи актуализации этого смысла именно в значении «заниматься поэтическим трудом, сочинять стихи» и т. п.:

Тряхни мудами, Аполлон,
Ударь елдою громко в лиру,

Подай торжественный мне тон
В восторге возгласити миру.

И. Барков, *Пизде*.

Вообще *le membre viril* по Баркову – этакая отмычка бытия, универсальное орудие, которым можно прибить противника, пробить крепостные стены и, как видим, использовать в качестве плектра⁴⁰. Лира же при этом оказывается сексуальной партнершей. (Не забудем: это метафора стихотворчества.) Разумеется, честь этого «открытия» принадлежит не Баркову⁴¹ – он продолжатель традиции, важной составляющей которой является фольклор. С этой точки зрения чрезвычайный интерес представляет одна из барковских загадок:

По брюху дорога,
Промежду ног тревога,
Около дырки веселье,
Но к сему не нужно сало тюленье,
А канифоль со смычком

⁴⁰ Или самого музыкального инструмента:

Ты будь пастушкой, я буду пастушком Чтоб ты довольна быть могла моей свирелью,
И стану забавлять тебя своим рожком, Старайся подпевать приятно мне трелью...

Дурносов и Фарнос

Увидишь ты, что я умею как почванить,

Ядреную дудой зачну как барабанить...

Феклиста

Во французском языке один из эвфемизмов *le membre viril* – *instrument de musique* (музыкальный инструмент). Это характерно и для русского фольклора – ср., например, пушкинскую запись сказки о Балде: «Балда у царя. Дочь одержима бесом. Балда под страхом виселицы берется вылечить царевну. С нею ночует – берет о собою орехи железные и старые карты да молоток – знакомого бесенка заставляет грызть железные орехи [...] делает куколку на пружинах, у которой рот открывается. „Что такое, Балда?“ – Пить хочет – всунь ему стручок-то свой, *свою дудочку* в рот. Бесенок пойман и высечен и проч.».

⁴¹ Один из его способных последователей – анонимный автор *Оды похвальной автору «Мельника»*, сочиненной в Туле 1781 года, зачин которой звучит так:

Подай мне, муза, балалайку,

Хочу я оду отодрать

И в стихотворческую шайку

Себя намерен записать [...].

И ноги к тому со скачком.
 Сделают меж ног как теплицу,
 Что значит и – скрипицу⁴².

Наверное, автор *Загатки 17-й* не знал, что округлые выемки по бокам корпуса скрипки называются талией⁴³, иначе как-нибудь обыграл бы это обстоятельство. А вот то, что у скрипки не одна «дыра», а две – *f*-образной формы, так называемые эфы⁴⁴, – знал точно. В чем же дело? Думаю, в том, что Барков «взял свое добро, где нашел», – в загадке, записанной во второй половине XX века, но появившейся гораздо раньше:

По брюху – дорога,
 Между ног – тревога,
 Посередине – дыра,
 И пойдет игра,
 Не будет дыры –
 Не будет игры⁴⁵.

Отгадка – балалайка. Текст Баркова уступает прототипу в поэтическом отношении – фольклорный зачин явно выигрывает на фоне «сала тюленья», «ног со скачком» и «теплицей меж ног»⁴⁶. Была ли известна

⁴² В XVIII – начале XIX вв. существовали скрипка, скрипка и скрипица имели почти что равные права, хотя первое обладало некоторое преимущество – ср.: СКРИПКА, *Скрипица*. Орудие мусийское о четырех струнах, на коем смычком играют. Играть на скрипке. См.: *Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный*.

⁴³ Круглый штифт из ели или ольхи между верхней и нижней деками скрипки, который передает колебания от верхней деки к нижней, обеспечивая резонанс, называется *душкой* – от слова *душа*. От положения душки и плотности ее контакта с деками зависит качество звука: стоит ее слегка передвинуть, и звучание изменится до неузнаваемости. Известно ли это было Пушкину, сказать невозможно, но нельзя не изумиться такому странному и вместе с тем столь закономерному сближению: «Душа в заветной лире [...]»

⁴⁴ На рисунке Пушкина они видны отчетливо.

⁴⁵ И. Подюков, *Загадки из фольклорного архива МГУ*, [в:] *Русский эротический...*, с. 374.

⁴⁶ «На Мезени распространенным видом народного искусства было браное ткачество; им украшали края полотенец, скатертей, рукава и подола женских рубах. Традиционные элементы орнамента в браном ткачестве – ромб и свастический узор во всевозможных комбинациях. Пространство между основными фигурами заполнялось треугольниками, в которых исследователи видят геометризованную женскую фигуру, называвшуюся здесь «куколкой». [...] само название фигуры – „куколка“ – свидетельствует о правильности подобного предположения». См.: С. И. Дмитриева, *Фольклор и народное искусство русских Европейского Севера*, Москва: Наука 1988, с. 162.

Пушкину-лицейсту народная загадка, сказать трудно. Но он мог уловить натянутость барковских каламбуров и вернуть все на круги своя, хоть и, кажется, не без помощи того же Баркова, изобразившего Аполлона, ударяющего в лиру елдою⁴⁷. Бог творит – оду, пастораль, эклогу, элегию... – чем и на чем угодно, на то он и бог. Следствие же Антошкина «музицирования» – не баллада, а обломки «несговорчивой» музы-балалайки да разбитый при падении с Пинда лоб. *Quod licet Jovi, non licet bovi...*

Пора, однако, возвратиться к степной Цирцее и дать окончательный ответ на вопрос: был удар или не был? Вне всякого сомнения – причем такой силы, что гул его отозвался не только в послании, но и в повестях о смотрительской дочке, о барышне-смуглянке и даже – в заключительных строфах романа в стихах. Свет истины на происшествие в кибитке, кажется, могут пролить следующие строки:

Она ушла. Стоит Евгений,
 Как будто громом поражен.
 В какую бурю ощущений
 Теперь он сердцем погружен!
Евгений Онегин, гл. 8, стр. XLVIII.

В этой полной драматизма картине просматриваются общие контуры финального эпизода дорожного приключения. Поэт был ошеломлен: «взор и дикая краса» калмычки полчаса заняли его «ум и сердце» настолько, что он чуть не отправился вслед за красавицей, которую воображение («оно у нас проворней живописца!») на мгновение превратило в мусикийское орудие, подобное балалайке, лире, виолончели – не всё ль одно и то же?

References

- Avtamonov, Ya. A. "Simvolika rastenii v velikorusskikh pesnyakh". *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya*. No. CCCXXXIV (1902): 277–279.
- Balzac, Honoré de. *Melkie nepriyatnosti supruzheskoi zhizni. Fiziologiya braka*, transl. V. A. Milchina. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
- Chernov, Andrei. "Na tainye listy..." (*Iz nablyudenii nad tekstom "Evgeniya Onegina"*). In: *Solntse russkoi poezii*. Moskva: Pravda, 1989: 206–222.

⁴⁷ Ср.:

Ох, ёб, ебанул	Секель на хуй натянул,
Манькину Параньку, –	Сделал балалайку!

А. Кулагина, *Частушки в современных записях*, [в:] *Русский эротический...*, с. 482.

- Delvau, Alfred. *Dictionnaire erotique moderne. Nouvelle edition revue, corrigee, considerablement au mentee par l'auteur et enrichie de nombreuses citations*. Paris: La Bibliotheque Privee, 1969.
- Dmitrieva, Svetlana I. *Folklor i narodnoe iskusstvo russkikh Evropeiskogo Severa*. Moskva: Nauka, 1988.
- Kabakova, Galina I. *Antropologiya zhenskogo tela v slavyanskoi traditsii*. Moskva: Nauchno-izdatelskii tsentr Lodomir, 2001.
- Koshelev, Vyacheslav A. *Konstantin Batyushkov. Stranstviya i strasti*. Moskva: Sovremennik, 1987.
- Kulagina, Alla. *Chastushki v sovremennykh zapisyakh*. In: *Russkii eroticheskii folklor. Pesni. Obryady i obryadovyi folklor. Narodnyi teatr. Zagovory. Zagadki. Chastushki*, ed. A. Toporkov. Moskva: Nauchno-izdatelskii tsentr Lodomir, 1995.
- Narezhenyi, Vasilii T. *Sochineniya*: v 2 t. Vol. 2. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1983.
- Podyukov, Ivan. *Zagadki iz folklornogo arkhiva MGU*. In: *Russkii eroticheskii folklor. Pesni. Obryady i obryadovyi folklor. Narodnyi teatr. Zagovory. Zagadki. Chastushki*, ed. A. Toporkov. Moskva: Nauchno-izdatelskii tsentr Lodomir, 1995.
- Proskurin, Oleg. *Literaturnye skandaly pushkinskoi epokhi*. Moskva: OGI, 2000.
- Proskurin, Oleg. *Poeziya Pushkina, ili Podvizhnyi palimpsest*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1999.
- Pushkin, Aleksandr S. *Dnevnik. Zapiski*. Sankt-Peterburg: Nauka, 1995.
- Russkii eroticheskii folklor. Pesni. Obryady i obryadovyi folklor. Narodnyi teatr. Zagovory. Zagadki. Chastushki*, ed. A. Toporkov. Moskva: Nauchno-izdatelskii tsentr Lodomir, 1995.
- Shapir, Maksim. *Iz istorii "parodicheskogo balladnogo stikha". 1. Perom vladeet kak eldoi*. In: *Anti-mir russkoi kultury: Yazyk. Folklor. Literatura*, ed. N. Bogomolov. Moskva: Nauchno-izdatelskii tsentr Lodomir, 1996.
- Shruba, Manfred. "Barkov i Maikov". *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 14 (1996): 143.
- Slovar Akademii Rossiiskoi, po azbuchnomu poryadku raspolozhennyi*. Sankt-Peterburg, 1806.
- Slovar yazyka Pushkina*: v 4 t. Vol. 2. Moskva: Azbukovnik, 2004.
- Uspenskii, Gavriil P. *Opyt povestvovaniya o drevnostyakh russkikh*. Kharkov: v Universitetskoj tip., 1818.
- Vatsuro, Vadim E. *Zapiski komentatora*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 1994.
- Vlasova, Zoya I. *Skomorokhi i folklor*. Sankt-Peterburg: Aleteiya, 2001.



Received: 05.05.2022. Verified: 11.08.2022. Accepted: 23.10.2022.
 © by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)