

ANDREI KUNAREV

 <https://orcid.org/0000-0002-9431-2616>

Аланья, Турция
angy7@yandex.ru



ПУШКИН В РЕЦЕПЦИИ МАКСИМА ГОРЬКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМЫ *НА ДНЕ*)

MAKSIM GORKY'S READING OF ALEKSANDR PUSHKIN (BASED ON THE DRAMA *THE LOWER DEPTHS*)

The significant influence of Pushkin on the formation of Maksim Gorky as an artist is an undeniable fact. Nevertheless, the problem of Gorky's reception of Pushkin's heritage has not been sufficiently investigated. The question of Pushkin's presence in the drama "The Lower Depths" has not been raised at all, although examination of the seemingly well-studied text of the play allows us not only to re-evaluate its originality, but also to reveal important semantic nuances. The subject of this publication, which opens a series of articles devoted to the study of the peculiarities of Gorky's mastering of Pushkin's work based on the drama "The Lower Depths", is the remark of the Actor, who, quoting Pushkin's ballad "The Drowned Man" (1828), attributes its authorship to Béranger. This article attempts to clarify some aspects of the study of the ballad "The Drowned Man" and the poem <Refutation of Mr. Béranger> (1827) by Pushkin.

Keywords: replica, authorship, Beranger, "The Drowned Man", <Refutation of Mr. Béranger>

Значительное влияние со стороны Пушкина на становление Горького как художника – факт неоспоримый. Тем не менее проблема рецепции М. Горьким пушкинского наследия исследована недостаточно. Вопрос о пушкинском следе в драме *На дне* не ставился вовсе, тогда как рассмотрение, казалось бы, хорошо изученного текста горьковской пьесы позволяет не только по-новому оценить ее своеобразие, но и раскрыть немаловажные смысловые нюансы. Предметом настоящей публикации, открывающей цикл статей, посвященный изучению особенностей освоения Горьким творчества Пушкина на материале драмы *На дне*, является реплика Актера, который, цитируя балладу Пушкина *Утопленник* (1828), приписывает ее авторство Беранже. Попутно сделаны попытки уточнить некоторые аспекты изучения баллады *Утопленник* и стихотворения <Рефутация Гна Беранжера> (1827) Пушкина.

Ключевые слова: реплика, авторство, Беранже, *Утопленник*, <Рефутация Гна Беранжера>



Received: 28.10.2024. Verified: 31.10.2024. Accepted: 18.11.2024.
© 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/>)

Проблема рецепции Горьким творческого наследия Пушкина столь же не нова, сколь мало изучена. Тема «Горький и Пушкин» «остановилась фактически на стадии того типа исследования, которое было обозначено еще 1930-ми годами: сопоставление ранних романтических периодов у двух художников; высказывания Горького о Пушкине»¹, – замечает Л. Ф. Киселева, значительная часть монографии которой посвящена особенностям преломления «пушкинского „света” в прозе Горького». Сосредоточившись в наибольшей степени на произведениях зрелого периода творчества писателя (1910-е–30-е гг.), исследователь сделала немало точных наблюдений, позволяющих не только по-новому оценить своеобразие художественного метода Горького, в становлении которого огромную роль сыграло освоение пушкинского наследия, но и раскрыть немаловажные смысловые нюансы, казалось бы, хорошо изученных текстов. Пьеса *На дне* (как и горьковская драматургия вообще) под данным углом зрения по понятным причинам осталась вне поля зрения Л. Ф. Киселевой. Так что стоит хотя бы в самых общих чертах восполнить этот пробел.

Горький открыл для себя Пушкина еще в детстве. Его «лошадиная» (по слову деда²) память хранила сотни пушкинских строчек, образов, мотивов и идей, ставших одним из важнейших ферментов созревания личности будущего автора *На дне*. Кроме того, знаменитая драма появилась на свет спустя три года после юбилейного 1899-го, когда, казалось бы, воздух был пропитан именем Пушкина. И так уж случилось, что местом создания *На дне* оказался Арзамас³, славный не только своим ужасом, но и тем, что дал свое имя веселому «обществу безвестных людей», принадлежностью к которому Пушкин дорожил всю жизнь. Веселились арзамасцы своеобразно – правя тризны по вполне здравствующим членам Российской Академии и Беседы любителей русского слова⁴.

Нет ни малейших оснований подозревать Горького в сознательной ориентации на макабрический аспект заседаний Нового Арзамаса, но то, что мрачный комизм пронизывает *На дне*, неоспоримо. Вот что Горький общал о премьере:

¹ Л. Ф. Киселева, *Пушкин в мире русской прозы XX века*, Москва: Наследие 1999.

² М. Горький, *Полное собрание сочинений. Художественные произведения*: в 25 т., Москва: Наука 1972, т. 15: *Повести. Наброски 1910–1915*, с. 69. Далее тексты художественных произведений М. Горького даются по этому изданию с пометой *Художественные...* с указанием номера тома латинскими (в скобках – год публикации) и страницы – арабскими цифрами.

³ Работа над драмой началась в конце 1901 г. в Крыму.

⁴ См. об этом: «Арзамас»: *Сборник. В 2-х кн.*, под общей ред. В. Э. Вацура и А. Л. Осповата. Кн. 1: *Мемуарные свидетельства; Накануне «Арзамаса»; Арзамасские документы*, вступ. статья В. Вацура, сост., подгот. текста и коммент. В. Вацура, А. Ильина-Томича, Л. Киселевой и др. Кн. 2: *Из литературного наследия «Арзамаса»*, Москва: Худож. лит. 1994.

Публика – ревет, хохочет. [...] несмотря на множество покойников в пьесе – **все четыре акта**⁵ в театре – **хохот**. Москвин⁶ [...] говорит: «Ах ты, сволочь!» – она ржет! – «Подлец ты!» – ржет еще сильнее, и вдруг – «удавился!». В театре – как в пустыне. Рожи вытягиваются, и – мне говорили несколько раз: «Не смеяться – невозможно, но Вы бьете за смех слишком больно. Это несправедливо, если Вы сами же вызываете его»⁷.

Хохот зрителей, конечно, сопровождал и восхитивший Чехова второй акт⁸, а реплика Актера: «Да... здесь – ага! Мертвец... „Наши сети притащили мертвеца“... стихотворение... Б-беранжера!»⁹ – точно должна была вызвать смех зрителей. Но этого не случилось: цензор ее вычеркнул¹⁰. Можно, однако, не сомневаться в том, что первые слушатели и читатели пьесы в этом месте не могли удержать улыбки. Кажется, даже многоточия служат здесь не только для того, чтобы выразить прерывистость и бессвязность пьяной речи, но и для того, чтобы дать время отсмеяться публике.

И это понятно: цитата из *Утопленника* (1828) в начале XX в. звучала примерно так же, как в наши дни «не плачь: не утонет в речке мяч» – «простонародная сказка»¹¹ к тому времени прочно вошла в корпус едва ли не обязательного детского чтения. С 1848 г. по конец XIX в. только в школьных хрестоматиях она вышла 29 раз, уступив в десятке самых частотных

⁵ Выделение жирным шрифтом везде мое – А. К.

⁶ В спектаклях МХТ И. М. Москвин исполнял роль Луки.

⁷ Письмо К. П. Пятницкому от 23 декабря 1902. М. Горький, *Полное собрание сочинений*: в 24 т., т. 3, Москва: Наука 1997, с. 126–127; далее тексты писем М. Горького даются по этому изданию с указанием номера тома латинскими (в скобках – год публикации и страницы – арабскими цифрами). Горький имеет в виду рассказ Луки о праведной земле в III действии: «И говорит он [искатель праведной земли] ученому: „Ах ты... сволочь эдакой! Подлец ты, а не ученый...“ Да в ухо ему – раз! Да еще!.. (Помолчав.) А после того пошел домой – и удавился!..». М. Горький, *Художественные...*, т. VII (1970), с. 157.

⁸ «Второй акт очень хорош, это самый лучший, самый сильный, и я, когда читал его, особенно конец, то чуть не подпрыгивал от удовольствия» (Чехов – Горькому 29 июля 1902; А. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т., т. 11, Москва: Наука 1974–1983, с. 12).

⁹ М. Горький, *Художественные...*, т. VII (1970), с. 149.

¹⁰ «В значительном сокращении, – писал в своем заключении цензор С. Трубачов, – нуждается **конец второго акта**, где следует опустить, из уважения к смерти чахоточной жены Клеща, грубые разговоры, происходящие после ее кончины» (М. Горький, *Художественные...*, т. VII (1970), с. 606). Почему цензор счел «грубой» цитату из пушкинской баллады, остается загадкой (М. Горький *Художественные...*, т. VII (1970), с. 608).

¹¹ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*: в 10 т., Ленинград: Наука 1977–1979, т. 3: *Стихотворения, 1827–1836*, с. 70 (далее тексты Пушкина даются по этому изданию с указанием номера тома латинскими, в скобках (год публикации) и страницы – арабскими цифрами). В первой публикации баллады в «Московском вестнике» (1829, часть 1) подзаголовок *Простонародная песня* (см.: А. Пушкин, т. III, с. 441).

пушкинских стихотворений лишь *Песни о вещем Олеге* (49/1829) и *Бесам* (36/1843)¹². В конце 1880-ых *Утопленник* попадает в песенники¹³.

К. Коровин вспоминал о беседах с Василием Беловым, помогавшим ему в работе над декорациями к *Руслану и Людмиле*, осенью 1907 г.¹⁴:

- А ты знаешь, что он [Пушкин] написал? [...]
- А как же... [...] Нас училка в деревне всех выучила.
 Прибежали в избу дети,
 Тятя, тятя, наши сети
 Притащили мертвеца.
 Эх, ловко это она научила¹⁵.

Подчеркну: в сознании крестьянина Пушкин ассоциируется именно с «простонародной сказкой», а не, скажем, с более чем популярными *Зимней дорогой*, *Зимним вечером*, *Черной шалью* и пр.¹⁶ Возможная причина этого феномена – в необычности ее бытования в крестьянской среде. В *Жизни Клима Самгина* (1925–1936) *Утопленника* поет «под гармонику и в ритм кадрили» стриженный «а la мужик» писатель Нестор Катин, веселящийся «с великим напряжением». «Это фарсовое веселье – **под пушкинские строки далеко не веселого содержания** – Варавка метко окрестил „рыбьими плясками”», – комментирует эпизод исследователь¹⁷. В целом справедливая оценка нуждается в уточнении: мрачную балладу превратил в веселую кадриль не «мужиковствующий» писатель, а... сами мужики. Тот же Василий Белов свидетельствует: «под ее [песню¹⁸] все

¹² А. Вдовин, Р. Лейбов, *Пушкин в школе: curriculum и литературный канон в XIX в.*, [в:] *Лотмановский сборник. 4*, ред. Л. Н. Киселева, Т. Н. Степанищева, Москва: ОГИ 2014, с. 253. В скобках дано число публикаций, через «слэш» – год первой.

¹³ Е. В. Кузьменкова, *Баллада Пушкина «Утопленник». Литературные и фольклорные параллели*, [в:] *Кабинет фольклора. Статьи, исследования и материалы*, под ред. В. К. Архангельской, Саратов: Издательство Саратовского университета 2003, с. 39.

¹⁴ Премьера оперы состоялась в Большом театре 27 ноября 1907 года (см.: *Комментарии, примеч. 434*, [в:] *Константин Коровин вспоминает...*, Москва: Изобразительное искусство 1990, с. 575).

¹⁵ *Константин Коровин...*, с. 376.

¹⁶ По данным опроса 1899 г. среди сельского населения и школ Ярославской губернии с целью выяснить, поются ли в народе песни на слова Пушкина, пятерка наиболее популярных выглядит так: *Зимняя дорога* (92 случая), *Зимний вечер* (80), *Черная шаль* (58), *Под вечер осенью ненастной* (57), *Талисман* (33). Н. П. Андреев, *Произведения Пушкина в фольклоре*, «Литературный критик» 1937, № 1, с. 152.

¹⁷ Л. Ф. Киселева, *Пушкин в мире...*, с. 134.

¹⁸ Пушкин для Белова – поэт-песенник. Его преждевременную смерть Белов объясняет так: «Он такие песни начал сочинять, прямо вот беда. А студенты, народ озорной, только дай им, сейчас запоют. Ну и вот его за это и шабаш...». (*Константин Коровин...*, с. 376). Любопытна здесь

теперь у нас, парни, девки, кадрили танцуют. „И в распухнувшее тело раки черные впились...” Ловко какво!»¹⁹.

Полагаю, кадрили воспринималась несколько иначе, нежели «обычная» песня, которую только поют: танец в определенной степени нивелирует смысл текста, важнее оказываются внешние характеристики: ритм, складность – содержание как бы отходит на второй план. Весьма показательна с этой точки зрения запись кадрили 1877 г., текст которой (представляющий собой значительно искаженный оригинал) содержит добавочные стихи плясовой украинской песни:

Не шумит, не гремит,
Дробен дождик идет;
Гуляй, гуляй, черноброва,
Я до дому доведу, –²⁰

которые «убеждают в том, что *Утопленник* пелся [...] только как плясовая песня»²¹.

переключка с реакцией Наташи на рассказ Насти о Рауле в начале III действия: «Ишь! Видно, правду говорят, что студенты – отчаянные...» (М. Горький, *Художественные...*, т. VII (1970), с. 150).

¹⁹ *Константин Коровин...*, с. 376. А. М. Новикова отметила 3 сообщения о том, что под *Утопленника* в деревнях танцуют кадрили: 1877 (ср. Поволжье), 1888 и 1899 (оба – Ярославская губ.). А. М. Новикова, *Русская поэзия XVIII – первой половины XIX в. и народная песня*, Москва: Просвещение 1982, с. 162–163.

²⁰ А. М. Новикова, *Русская поэзия...*, с. 163

²¹ Там же. Не избежала подобной участи и *Песнь о вещем Олеге*, которую в конце 1900-х перелицевали в марш с нарочито диссонирующим с пушкинским текстом припевом:

Так громче, музыка, играй победу!
Мы побеждаем/победили/одолели, и враг бежит [бежит, бежит], раз, два!
Так за Царя, за Родину/Русь, за [нашу] веру
Мы грянем громкое/ грозное ура, ура, ура!

В таком виде *Песнь* прозвучала с подмостков *Летучей мыши*, прославившейся пародиями, шаржами, комическими инсценировками и т. п. Трудно сказать, чем вдохновлялись авторы переделки. Может быть, лопахинским «Музыка, играй отчетливо!» и базаровским «у него [Пушкина] на каждой странице: на бой, на бой! за честь России!»? «На каждой странице», конечно, перебор, но Пушкин писал и такое:

Ты в каждом ратнике узришь богатыря,
Их цель иль победить, иль пасть **в пылу сраженья**
За Русь, за святость алтаря.

.....
[скальд России] **Греми на арфе золотой!**
«Воспоминания в Царском Селе» (1814)

Победа! сердцу сладкий час!
Россия! встань и возвышайся!
Греми, восторгов общий глас!..
«Бородинская годовщина» (1831)

Об источнике указанного эпизода романа можно только гадать. Писатель мог наблюдать такую пляску в детстве или во время странствий по Руси. Возможно, он прочитал или услышал об экстравагантной форме фольклоризации *Утопленника* (от того же К. Коровина, например). Думаю, писатель отнесся к подобной «порче» оригинала неодобрительно: Катин, подражающий псевдонародному образцу, профанирует миссию просветителя, носителя и распространителя ценностей культуры²².

Укажу на два горьковских текста второй половины 1890-х, переключки которых с пушкинским стихотворением довольно очевидна. В «волжской картинке» *Гость* (1895)²³ речь идет о госте, хоть и незваном, но принимаемом и провожаемом с подчеркнутым вниманием. Дело в том, что «гость» среди волжских матросов имеет то же значение, что и в пушкинском стихотворении, – «утопленник».

Формально сюжет баллады можно свести к превращению «мертвеца» в «гостя». В последовательности именовании и уподоблений²⁴ – **мертвеца > мертвец > мертвец > мертвый > труп > потопленное тело > мертвец > мёртвый > как живой > Каин > голый > гостя голого > гостя > утопленник**²⁵ – момент перехода очевиден: сравнение

Скорее всего авторы куплетов намекали на «успехи» в «маленькой победоносной войне» и были уверены в адекватном восприятии сарказма. Они могли бы пролепетать вслед за старой графиней: «Это была шутка!» Но массы, возразив сердито: «Этим нечего шутить...» – грянули громкое «ура» и, сурово супя брови, распевают песню одоления по сей день с очень серьезными лицами.

²² Стоит отметить один любопытный факт. В рассказе *Букоёмов, Карп Иванович* (1905), действие которого происходит в пересыльной тюрьме, в камере малолетних поют:

Отца я зарезал,
Маму удушил...
Эх! Малую сестренку
В Волге утопил!

Мальчишки, комментирует повествователь, «считают особенным удалством петь эту песню на плясовой мотив». М. Горький, *Художественные...*, т. VI (1970), с. 119. Типологически эпизоды рассказа и романа идентичны.

²³ М. Горький, *Художественные...*, т. VI (1969), с. 338–341.

²⁴ Полуожирным начертанием выделены лексемы, относящиеся к сфере сознания мужика.

²⁵ Лексема «утопленник» в языке Пушкина – большая редкость: оно встречается только еще раз – в *Пиковой даме* (1833–34): «Paul! [...] пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних. [...] То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было **утопленных тел**. Я ужасно боюсь **утопленников!** – Таких романов нынче нет». (А. Пушкин, т. VI (1978), с. 215). Томский несколько сгустил краски, но в его словах большая доля правды. В одном из прогремевших тогда романов – *Cinq-Mars, ou une Conjuration sous Louis XIII* (*Сен-Мар, или Заговор времён Людовика XIII*, 1826) **А. де Виньи** – **патентованный злодей** судья Лобардемон уморил племянницу, затем вероломно не подал руки тонущему сыну и приговорил заглавного героя к смерти. Кончина негодяя была ужасна: конкурент утопил его, бросив под колесо старой мельницы. В повести о петербургском свете аллюзия на «простонародную сказку» может показаться неуместной. Но лишь

как живой. Не дав несчастному последнего приюта – могилы и креста – и преступив все законы: и божеский, и человеческий, и естественный, – мужик как бы повторно убивает его, обрекая на *quasi*-бессмертие, вечную неприкаянность.

Подчеркну: «гостем» утопленника считает мужик, именно к нему «каждый год [...] в день урочный» навещается тот, кому он отказал в милосердии. С этой точки зрения горьковскую зарисовку можно условно рассматривать как продолжение пушкинского сюжета. При этом феномен индивидуального сознания становится феноменом сознания общественного, хотя и ограниченного рамками небольшой группы.

Стремление избавиться от «гостя» в «волжской картинке» обусловлено той же причиной, что и в пушкинской сказке, – нежеланием иметь дело с земными властями:

Утопленник

Суд наедет, отвечай-ка;
С ним я век не разберусь;
Делать нечего; хозяйка,
Дай кафтан: уж поплетусь...²⁶

Гость

– А коли подобиёт [«гостя» к барже]?
– Тогда, брат, *табак – дело! Сейчас*
полиция – как, откуда, да что?.. Всю душу
*вымотают. Не дай ты, господи!*²⁷

В обоих произведениях выдвигаются предположения о личности «гостя». Пушкин дает четыре варианта ответа:

Горемыка ли несчастный
Погубил свой грешный дух,
Рыболов ли взят волнами,
Али хмельный молодец,
Аль ограбленный ворами
Недогадливый купец?²⁸

Гадает рассказчик – хозяин сетей равнодушен к гаданиям, способным установить какую-то – пусть едва ощутимую – связь со страшной «добычей»: «Мужику какое дело?» – и, спеша избавиться от нее, казалось бы, окончательно отделяет мертвое от живого, но:

показаться: оба героя – мужик и Германн – действуют, «все предрассудки истребя», ради достижения сугубо эгоистических целей. Собственно, и мистика в обоих произведениях – признак больного, ущербного сознания.

²⁶ А. Пушкин, т. III (1977), с. 70.

²⁷ М. Горький, *Художественные...*, т. II (1969), с. 340.

²⁸ А. Пушкин, т. III (1977), с. 70.

Долго мёртвый меж волнами
 Плыл качаясь, как живой;
 Проводив его глазами,
 Наш мужик пошел домой²⁹.

Долгие проводы не прошли бесследно: плывущий показался живым – возникла связь! – и ночью предстал «Каином». В устах мужика «Каин» – самый наглый сорванец, отчаянная голова, готовая на все (В. И. Даль), в устах рассказчика – имя первого «братоубийцы», первого «скитальца» на земле. Это имя-бумеранг: бессознательно приписывая грех братоубийства занесенному к нему чортом бродяге³⁰, мужик раскрывает сущность содеянного им. Связь закреплена рифмой «Каин / хозяин». В эпизоде явления гостя звучит еще один библейский мотив:

Утопленник
 Уж лучина догорела
 В дымной хате мужика,
Дети спят, хозяйка дремлет,
На полатях муж лежит,
 Буря воеет; вдруг он внемлет:
Кто-то там в окно стучит³¹.

Евангелие от Луки (11:5–11)
 [...] положим, что кто-нибудь из вас, имея друга, придёт к нему в полночь и скажет ему: друг! дай мне займы три хлеба, ибо друг мой с дороги зашел ко мне, и мне нечего предложить ему; **а тот изнутри скажет ему в ответ: не беспокой меня, двери уже заперты, и дети мои со мною на постели; не могу встать и дать тебе.** [...] И Я скажу вам: [...] **стучите**, и отворят вам, ибо всякий просящий получает, и ищущий находит, и **стучащему отворят.**

Иисус рассказывает притчу сразу после того, как научил своих учеников молитве *Отче наш* – главной молитве религии любви и милосердия. Так что тексты представляют собой нечто целое – как лекарство и процедура его применения. Но в притче хозяин дома – метафора Господа³², в хозяине же дымной хаты ничего божественного – не потому, что он мужик, а потому, что поступил не «по-божески». И тем обрек себя на ежегодные явления «гостя».

В очерке Горького профессия утопшего практически не вызывает сомнений:

²⁹ А. Пушкин, т. III (1977), с. 71.

³⁰ Апостол Иоанн утверждал, что Каин «был от лукавого» (1Ин. 3:12).

³¹ А. Пушкин, т. III (1977), с. 71.

³² В Апокалипсисе стучащий в дверь – Христос: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр. 3:20).

- В сапогах... [...]
- Чай, поди, **наш брат, матросик** [...].
- **Надо быть, так...**³³

Тема братского единства у Горького выведена на первый план – более того, ее манифестирует «**гость**»:

Покачиваясь на воде, «гость» подплывал под нацеленный в него багор вахты... Он плыл вверх лицом, и оно, очень белое на тёмном фоне воды, **покачивалось**, глядя в звёздное небо. Так **странно покачивалось**, точно было недовольно приёмом вахты барж и хотело сказать ей: «Ах вы, **братцы** мои! Как же вы это так? Нехорошо!»³⁴.

Подчеркнутое «**странное покачивание**» служит той же цели, что и в балладе, – придает мертвому свойство живого. Как и пушкинский мужик, матросы смотрят вслед «**гостю**», который **плыл, покачивался на волнах**, и белое лицо его всё смотрело в звёздное небо, как бы желая спросить его: „А что, далеко ещё мне, утопшему, плыть-то?“³⁵. Этот вопрос соотносится с эпизодом «вторичного утопления»:

И мертвец вниз **поплыл снова**
За могилой и крестом³⁶.

У Пушкина маршрут неопределенен – когда-то тело вновь прибьет к берегу да и прибьет ли вообще? – матросы же довольно уверенно указывают конечный пункт следования:

[...] до мыска-то дойдёт, а там его отшибёт в фарватер. Выше как на двадцать вёрст от нас ему не пристать теперь. Да ещё, гляди, на тот берег перекинет.
– **Это бы ладно было!**³⁷

В отличие от пушкинского мужика вахтенные матросы проявляют к «**брату-матросику**» искреннее сочувствие – истово крестятся, приговаривая: «Упокой, господи, душу раба твоего...». Но сочувствие не сказывается на их действиях: от «**гостя**» умело избавляются. Упрек утопшего «**братцам**» и жалобы на затянувшееся странствие не лишены комизма. Но тут нет

³³ М. Горький, *Художественные...*, т. II (1969), с. 340.

³⁴ Там же, с. 340.

³⁵ Там же, с. 342.

³⁶ А. Пушкин, т. III (1977), с. 71.

³⁷ М. Горький, *Художественные...*, т. II (1969), с. 341.

и намек на неординарность, тем более таинственность события – «**гости**», конечно, наведываются не каждый день, но это не редкость³⁸. Но чем рациональнее «картинка», тем отчетливее иррациональность происходящего: отторгается «**такой же**» – наш, брат, свой – вопреки всем мыслимым установлениям и даже – почему нет? – желанию участников, знающих, как должно поступить по совести.

Гость лег в основу одного из эпизодов *Фомы Гордеева* (1899), где явление гостя дано через призму детского сознания. При этом сохраняются отмеченные выше сходства: объяснение уклонения от похорон нежеланием осложнений с властями; попытка угадать причину смерти; мертвец обращается к живому (человеческое лицо «плыло и покачивалось на воде [...] и точно оно [...] говорило: „Эх, мальчик, мальчик... хо-олодно!..”»³⁹).

Вот еще несколько переключек:

Утопленник

«Тятя! тятя! наши сети
Притащили мертвеца».

И мертвец вниз поплыл снова
За могилой и крестом.

И в распухнувшее тело
Раки черные впились⁴⁰.

Фома Гордеев

– Тятя! – закричал Фома. – Тя-ятя...

– Так он и поплывет?

– Так и поплывет... Где-нибудь
вынут – схоронят...

– А рыба его съест?

– Рыба не ест человеечье тело... Раки едят...⁴¹

Стоит отметить, что в *Фоме Гордееве* «утопление» оказалось довольно устойчивым мотивом, связанным с заглавным героем. Так, приказав отвязать плот, Фома раз чуть не утопил в Волге участников кутежа (напутствуя: «Кланяйтесь ракам!»)⁴², в другой – грозился покинуть с парохода собутельников, дабы очистить «землю от дрянных людей» и тем самым «послужить отечеству»; в конце концов по его вине утонул матрос.

³⁸ У Пушкина явление «гостя» сопровождается бурей, у Горького пейзаж подчеркнуто статичен: «На берегу **недвижно замерли** кусты лозняка [...] небо смотрит в **спокойную воду** [...] Ночь холодна, **тиха...** и **ясна**» (М. Горький, *Художественные...*, т. II (1969), с. 340).

³⁹ М. Горький, *Художественные...*, т. IV (1969), с. 213.

⁴⁰ А. Пушкин, т. III (1977), с. 71.

⁴¹ М. Горький, *Художественные...*, т. IV (1969), с. 214.

⁴² Идею этой дикой выходки подала Фоме содержанка Саша, предложив заскучавшему участнику кутежа утопиться; отказ следовать совету тот объясняет тем, что вода **холодна** (ср. эпизод явления «гостя»). (М. Горький, *Художественные...*, т. IV (1969), с. 331).

Но что, если указанные переключки – случайности, обусловленные свойствами объекта? Ведь утопленники плывут, покачиваясь на волнах, пока их не прибьет к берегу, тела распухают в воде, раки их едят; ребенок, увидев утопленника, бросится к взрослым с криками «тятя!», «мама!», «батя!» и т. п.; отказ хоронить покойника из нежелания иметь дело с властями тоже подсказан жизнью... Пусть так, но тем очевиднее неслучайность появления цитаты из «простонародной сказки» в пьесе о **голых** человеках, обитателях **дна** – образно говоря, утопших и утопленных⁴³. Ноесли у Пушкина вопрос о прошлом несчастного (горемыка, т. е. самоубийца, рыболов, хмельный молодец, купец) остается без ответа, то каждый персонаж наделен своей судьбой, хотя зачастую сильно приукрашенной или целиком вымышленной. Но в «подвале, похожем на пещеру», линияют, стираются, смешиваются любые свойства: социальные, профессиональные, половые. Здесь человек едва отличим от зверя. Но куда страшнее внешних проявлений разлагающего, нивелирующего влияния «дна» (голового можно одеть, голодного – накормить) – его разрушительное воздействие на сознание.

Бывший «могильщик» едва ли способен вспомнить сюжет «стихотворения Беранжера». За пределами его сознания будто бы и нравственная коллизия пушкинской баллады. Вне соотнесенности с целым цитата обречена на то, чтобы превратиться в надоевшие, потерявшие значение «слова, слова, слова». Но именно пушкинская строчка вызывает полный отчаяния и гнева вопль Сатина: «Мертвецы – не слышат! Мертвецы не чувствуют... Кричи... реви... мертвецы не слышат!..» – обращенный не столько к обитателям костылевского подвала, сколько к «верхнему» миру сытых – глухому, бесчувственному, бесчеловечному – мертвому.

Строчка пушкинская – для всех (по крайней мере для образованных босяков Сатина и Барона), но не для Актера: только что вспомнив любимое стихотворение – *Безумцев* (*Les Fous*) Беранже – он по инерции приписал *Утопленника* великому гоеттэ. Беранже не просто автор «любимого» – это любимый поэт⁴⁴: Актер цитирует еще *Гастрономов* (*Les Gourmands*, 1810)

⁴³ К слову сказать, тема утопленника (шире – самоубийства) намечена в экспозиции драмы – в «шекспировских» репликах Актера. Могильщики, одного из которых когда-то играл Актер, в момент своего появления в V акте *Гамлета* обсуждают законность похорон по христианскому обряду утопленницы – Офелии.

⁴⁴ Проследив изменения термина с семантикой «поэтическое слово» в речи Актера: **куплеты – стихи – из одного стихотворения – это стихотворение – любимое стихотворение – стихотворение Беранжера**, – легко заметить, что каждое следующее словоупотребление делает термин более ценностно весомым. Поэтому слово **стихотворение** необходимо влечет за собой имя Беранже – в устах Актера оно едва ли не изоморфно понятию **поэт**: если «наши сети притащили мертвеца» – стихотворение, то его автор – Беранже.

и *Старого бродягу* (*Le vieux vagabond*)⁴⁵. И это понятно: Беранже был любимым поэтом Горького с отроческих лет⁴⁶.

В повести *В людях* писатель рассказал, как Королева Марго дала ему «превосходное издание *Песен Беранже*», которые окончательно свели его с ума «странно тесною связью **едкого горя с буйным весельем**»: «**С холодом в груди я читал горькие слова Старого нищего**⁴⁷[...] А вслед за этим я до слез хохотал, читая *Плачущего мужа*». Эхо детского переживания отчетливо звучит в «определении поэзии», данном Актером:

Актёр. Идём, старик... я тебе продекламирую куплеты...

Лука. Чего это?

Актёр. Стихи – понимаешь?

Лука. Стихи-и! А на что они мне, стихи-то?..

Актёр. **Это – смешно... А иногда – грустно...**⁴⁸

В людях содержит еще одно любопытнейшее свидетельство: открытие поэзии состоялось именно благодаря чтению Беранже и Пушкина. В повести имена поэтов упоминаются, так сказать, в связке: сначала Королева Марго дает Алеше поэмы Пушкина, а затем – песни Беранже.⁴⁹ Более того, писатель создает ситуацию (ненамеренно?), знакомую по *На дне*:

Его стихи [Беранже – А. К.] я [...] с великим увлечением читал денщикам, забегая в кухни к ним на несколько минут.

Но скоро я должен был отказаться от этого, потому что строки:

⁴⁵ Возможно, называя Сатина Навухудоноссором, Актер имеет в виду не только библейского персонажа, но и одну из самых острых политических сатир Беранже (*Nabuchodonosor*, 1823).

⁴⁶ В библиотеке М. Горького в Москве имелись многочисленные издания переводов Беранже (в том числе собрание сочинений главного в XIX столетии его прелagателя В. Курочкина). *Полное собрание песен Беранже*: в 2 т., издания 1934–1936 гг. [...] находилось в соответствующем разделе библиотеки «Academia», а также оставалось (другой экземпляр) в спальне Горького и то же (третий экземпляр) – на даче в Горках (*Личная библиотека А. М. Горького в Москве. Описание в двух книгах*, книга I, Москва: Наука 1981, с. 4).

⁴⁷ В *На дне* и *В людях* Горький цитирует перевод В. С. Курочкина (1857), который публиковался под названиями *Старый бродяга* (точное соответствие оригиналу) и *Старый нищий*. *Le vieux vagabond* переводили также Ф. И. Тютчев (*Пришлось кончить жизнь в овраге...*, между 1833 и апрелем 1836) и М. Л. Михайлов (*Старик бродяга*, 1862–65). Под влиянием Беранже, очевидно, написан *Деревенский нищий* И. А. Бунина (1886).

⁴⁸ М. Горький, *Художественные...*, т. VII (1970), с. 135.

⁴⁹ Еще пример: «У меня ничего не было, кроме маленького томика *Беранже* и песен Гейне; хотелось приобрести **Пушкина**, но единственный букинист города [...] требовал за Пушкина слишком много». (М. Горький, *Художественные...*, т. XV (1970), с. 518).

А девушке в семнадцать лет
Какая шапка не пристанет! –
вызвали отвратительную беседу о девушках [...]»⁵⁰.

Обычный читатель **обязательно** примет пушкинские строки за «стихотворение Беранжера» – редко кто помнит наизусть *Руслана и Людмилу*.

Возможно, уже тогда, знакомясь с поэмами Пушкина, будущий писатель отметил, что фамилия французского поэта в русском изводе может выступать в двух ипостасях: Беранже и Беранжер, – но сам всегда использовал только первую⁵¹. Единственное исключение – речь Актера.

У Пушкина форма **Беранжера** встречается дважды: в *Графе Нулине и репутации Гна Беранжера* (1827, далее РГБ). Вне художественной сферы встречаем у него «родной» вариант *Béranger* (письмо П. А. Вяземскому, июль 1825 г.⁵²; письмо М. П. Погодину, 1-я пол. сент. 1832⁵³; «Французская Академия», 1836⁵⁴) или *Беранже* (<*Начало статьи о В. Гюго*>, 1832⁵⁵; *Французская Академия*, 1836⁵⁶). Статья *Французская Академия* весьма отличается от прочих только что упомянутых текстов тем, что имя французского поэта фигурирует в двух ипостасях: как *Беранже* и как *Béranger*. Русская транслитерация используется в переводе речи Скриба⁵⁷, тогда как оригинальное написание – в авторском комментарии к ней («хваленый *Béranger*»⁵⁸). Пушкин как бы дистанцируется и от панегириста, и от предмета его восторгов.

В XVIII – начале XIX вв. сохранение непроизносимого «-er» как «-ер» было делом обычным. Так, например, «Московский телеграф» твердо держался

⁵⁰ М. Горький, *Художественные...*, XV (1970), с. 518.

⁵¹ И. Б. Галанту он писал: «Почему Вы пишете *Беранже* как *Беранжер*? Мне кажется, эта фамилия образована по тому же закону, как Бурже, Буланже, Верже и т. д.» (01.01.1929; М. Горький, *Письма*, т. XVIII, с. 169).

⁵² А. Пушкин, т. X (1979), с. 118. Цитируя это письмо, М. Н. Виролайнен передала фамилию французского поэта в кириллической транслитерации. М. Н. Виролайнен, *Две повести в стихах: Е. А. Баратынский «Бал», А. С. Пушкин «Граф Нулин»*, Санкт-Петербург: Наука 2012, с. 251. Для академического издания вольность недопустима.

⁵³ А. Пушкин, т. X (1979), с. 323.

⁵⁴ А. Пушкин, т. VII (1978), с. 264.

⁵⁵ Там же, с. 264. Название этого наброска, данное Б. В. Томашевским, не отражает его реального содержания и противоречит намерению поэта «уничтожить, показать всю отвратительную подлость нынешней **французской литературы**» (письмо М. П. Погодину – Пушкин, т. X (1979), с. 323). Более убедительно – <*О современной французской поэзии*> – назвал фрагмент Ю. Г. Оксман (А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 6, Москва: ГИХЛ 1959–1962, с. 375).

⁵⁶ А. Пушкин, VII (1978), с. 260, 264.

⁵⁷ Там же, с. 260, 264.

⁵⁸ Там же, с. 264.

написания *Беранжер*⁵⁹. Но Пушкин такую транслитерацию использовал с целью выставить *un faiseur des chansons*⁶⁰ на посмешище. В конечном счете неприязнь вылилась в лапидарный вердикт «Béranger не поэт»⁶¹.

Но декларациями жизнь не исчерпывается: без «непоэтического» Беранже не было бы ни *Графа Нулина*⁶², ни *Моей родословной* (1830)⁶³. Вяземский имел основания утверждать, что «Пушкин в молодости создавал поэтические произведения на манер Беранже» и «попал за них хотя и не под замок одной из тюрем, но в деревню, куда он был сослан в изгнание»⁶⁴. Вопрос о степени и качестве влияния Беранже на раннюю поэзию Пушкина достаточно дискуссионный, а вот гонения, которым подверглись оба поэта, – факт. «Ссылочный невольник» знал, что «Сочинитель многих замысловатых Песень» был приговорен к трем месяцам тюрьмы и «500 фр[анков] пени и судебных издержек за напечатание Собрания Песень в числе 10 000 экземпляров, в коих он оскорбил нравственность и особу Короля»⁶⁵, – об этом сообщил «Сын отечества» в декабре 1821 г., умолчав еще о двух пунктах обвинения: оскорбление религии и призыв «стряхнуть пыль» со старого – трехцветного – знамени, запрещенного во Франции в период Реставрации⁶⁶. И. Виноцкий справедливо предполагает, что на «знаменитый процесс (известный как «*un proces pour des chansons*»⁶⁷) намекает Пушкин в письме брату из Михайловского от 20 декабря 1824 года, говоря о том, что опасается «попасть в крепость *pour des chansons*» за какую-то свою

⁵⁹ «... издание *Песен Беранжера* [...] остановлено правительством («Московский телеграф» 1825, ч. 3, № 9, с. 62–63)»; «[...] г-н Шаррен собрал старые песни Панара, Монкрифа, новую песенку Беранжера [...] («Московский телеграф» 1825, ч. 3, № 10, с. 177; см. также: ч. 5, № 17, с. 59) (М. Виролайнен, *Две повести...*, с. 252–253).

⁶⁰ Составитель песен, (фр).

⁶¹ А. Пушкин, т. X (1979), с. 323.

⁶² См.: Н. Мазур, *Пушкин и Беранже: к источникам фабулы «Графа Нулина»*, [в:] *The Real Life of Pierre Delalande Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin*, ред. David M. Bethea, Lazar Fleishman, Alexander Ospovat, Oakland: Stanford University 2007, с. 38–51.

⁶³ «„Жалоба Пушкина” („Ваш дед портной, ваш дядя повар, / А вы, вы модный господин...” 1823) по социальному настроению далека от Беранже, зато звучит очень в духе последнего», – замечает А. К. Гаврилов (А. Гаврилов, *Наши ответ бонапартистам («Рефутация г-на Беранжера»*), «Звезда» 2012, № 12, с. 212–229, [электронный ресурс] <https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/12/nash-otvet-bonapartistam.html?ysclid=llp3lihv6vg290685304> [03.04.2024]).

⁶⁴ В. Нечаева, П. А. Вяземский как пропагандист творчества Пушкина во Франции, [в:] *Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, ред. А. М. Еголин, Москва: АН СССР 1952, с. 324.

⁶⁵ Цит. по: И. Виноцкий, *Фальшивый песнопевец. История одной поэтической ошибки Пушкина*, [в:] *Временник Пушкинской комиссии: сборник научных трудов*, вып. 38, Санкт-Петербург: Росток 2024, с. 145–146.

⁶⁶ Беранже отделался сравнительно легко: только оскорбление короля грозило тюремным заключением на срок от 6 месяцев до 5 лет и штрафом 500–10 000 франков.

⁶⁷ Процесс песен (фр.).

(или чужую) «„святочную песенку” (неизвестный ноэль)»⁶⁸. Практически по тем же пунктам, по которым осудили Беранже, за исключением «оскорбления государственного символа», говоря нынешним языком, обвиняли и Пушкина (дело о *Гавриилиаде*, написанной в том самом 1821-м, начнется несколько позже). Пушкин вполне мог бы назвать Беранже братом если не по музам, то по судьбам⁶⁹, но этого не случилось. Бывают странные отдаления...

Поэма о новом Тарквинии⁷⁰ и песня о «г.....м капитане» на протяжении короткого – всего в год – временного отрезка дважды стали, так сказать, достоянием общественного сознания (не могу найти более удачной формулировки). Первое из известных упоминаний *РГБ* содержится в письме Н. Языкова от 20 ноября 1827 г.⁷¹, а 10 декабря – в «Северных цветах» на 1828 год увидел свет *Граф Нулин*. Тогда же, в декабре, поэма была напечатана отдельным изданием, но в продажу не поступила⁷². Прошел почти год – 19 октября 1828 г. «на пепелище [...] Курнофеиуса Тыркова» *РГБ* распевает восьмеро скотобратцев, отмечавших 17-ю годовщину основания Лицея⁷³, а в середине декабря в продажу поступил конволют *Две повести в стихах*, одна из которых – *Нулин*. Впрочем, отмеченное обстоятельство скорее курьез.

В *Графе Нулине* «Беранжер» звучит иронично. Показательна правка стиха, в котором упомянут первый поэт Франции: **С последней песней**

⁶⁸ И. Виноцкий, *Фальшивый...*, с. 146.

⁶⁹ Некоторая разница все-таки есть. 1. Беранже был осужден за **опубликованные** произведения. 2. Судебный процесс имел состязательный характер. Пушкин был наказан без суда и следствия за **неопубликованные** стихи.

⁷⁰ Первоначальное название сохранилось в беловом автографе, датированном 13 декабря 1825 г.

⁷¹ *Языковский архив*, ред. Е. В. Петухов, Санкт-Петербург: Изд. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук 1913, вып. 1: *Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822–1829)*, с. 343. Отзыв Языкова о «солдат[ской] песне» (так поэт определил жанр пушкинского стихотворения) издатель и автор примечаний Е. В. Петухов оставил без комментария.

⁷² Об этом см.: Н. П. Смирнов-Сокольский, *Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина*, Москва: Издательство Всесоюзной книжной палаты 1962, с. 198–199.

⁷³ Насколько мне известно, вопрос о *РГБ* как **лицейском** тексте не ставился. Нет никаких сомнений, что песня писалась именно к ежегодной пирушке царскосельских однокурсников, иначе невозможно объяснить годичного держания под спудом хлестких куплетов, которые не могли не заслужить автору «славы дань» и шум всеобщего одобрения без кривых толков и брани. Вместе с тем *РГБ* кажется «девочкой чужой» в семье произведений, посвященных лицейским годовщинам, хотя бы потому, что в тексте нет даже намека на Лицей или лицейских. Рискну, однако, предложить объяснение этого феномена. Пушкин писал *РГБ* к сходке, намеченной на 19 октября 1827-го. А это 15-летие исключительно важного события, которое, конечно же горячо обсуждалось лицейскими не один день, – оставления Москвы французами. А пришлось оно на **19 октября 1822 года**. Но по новому стилю. Вполне допускаю, что кто-то из юношей обратил внимание на этот календарный казус.

> С последним томом (?) > С новейшей песней > С последней песнью. Эпитет **новейшей** не годится: он однозначно предполагает, что вслед за **новейшей** появятся другие песни – свидетельство творческого процесса. Определение же **последней** не лишено двусмысленности: **последняя по счету, финальная**, после которой песен не будет вообще (показателен тут поиск вариантов: **новейшей/последней** [песней]). Возможно, по той же причине забракован и **том**. Возможно, что объектом иронии здесь являются и говорящие на «смеси языков»⁷⁴ невзыскательные отечественные почитатели французских авторов⁷⁵. Это выразительная иллюстрация к пушкинской

⁷⁴ Особенно выразителен стих *Зато Потье, le grand Potier!* (А. Пушкин, т. IV (1977), с. 173), в котором фамилия актера дана в двух языковых ипостасях. Возможно, «le grand Potier» – великий (высокий) Потье – каламбур: любимец парижан был очень высок. Отмечу «странное сближение», едва ли заметное читателю, не владеющему французским: potier – «горшечник», «гончар», «скудельник», и тогда «**le grand Potier**» буквально значит **великий Горшечник** etc. – именно «Он славу прежнюю в народе / Доныне **поддержал** один» (А. Пушкин, т. IV (1977), с. 174). Это отчетливая аллюзия на св. писание, которое Пушкин штудировал в первой половине 1820-х. «Читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира [...]» – пишет он в марте 1824 г. Кюхельбекеру (?) (А. Пушкин, т. X (1979), с. 70). Писание и Шекспир неразрывно связаны в сознании поэта. Если *Нулин* – пародия на Шекспира, резонно предположить, что поэма содержит пародию и на библейские реалии (недавно увидела свет озорная *Гавриилиада*). Кажется, «случай Potier» именно таковой и является. В библии «горшечнику», «скудельнику» нередко уподобляется Творец (метафора, очевидно, восходит к Быт. 2: 7). Замечу: о театре и, соответственно, «le grand Potier» Нулин сообщает, предварительно побранив «Святую Русь» (А. Пушкин, т. IV (1977), с. 173), в сравнении с которой Париж предстает землей обетованной, где народ поклоняется комедианту «Potier», характеристика которого представляет собой набор лексем, свойственный библейским текстам: **grand (великий), слава, народ (не парижане, публика, поклонники, зрители и т. п.), поддержал, один** (ср. книгу пр. Исаии).

Отметил ли автор *Нулина* это «странное сближение» четырьмя годами позже – сватаюсь к Натали *Гончаровой* (Potier)? Вопрос не риторический, если учесть остроту поэтического слуха Пушкина. Ни в пушкинской переписке, ни в мемуаристике соответствующих свидетельств не имеется. А вот что касается художественных произведений, рискну предположить, что девичья фамилия избранницы поэта обыгрывается в *Мадоне* (1830).

В сонете Бог выступает не столько создателем всего сущего, сколько художником, **мастером** (тема задана упоминанием в самом начале **старинных мастеров** (А. Пушкин, т. III (1966), с. 173) – в черновике они были названы **отличными**), создателем шедевра – образцового произведения. Фамилия **Гончарова**, не названная – лишь подразумеваемая – своеобразное авторское клеймо, знак ее божественного происхождения (что подчеркнуто и глаголом **ниспослал**: в *Словаре Академии Российской, по азбучному порядку расположенному* (далее *САР*) толкование глагола **ниспослать** (посылать свыше – *САР*, Санкт-Петербург 1814, стлб. 1396) и однокоренных ему лексем сопровождается только примерами, так или иначе соотносящими действие с высшим началом). Ср.: «Не якоже ли брение **скудельника** вменится? еда речет **здание создавшему** е: не ты мя **создал** еси? или **творение сотворшему**: не разумно мя **сотворил** еси?» (Разве можно считать **горшечника**, как глину? Скажет ли **изделие о сделавшем** его: «не он **сделал** меня»? и скажет ли **произведение о художнике** своем: «он не **разумет**»? – Исаия 29: 16).

⁷⁵ Перечисляя предметы, составивших, так сказать, «культурный багаж» Нулина, рассказчик как бы «поет с чужого голоса»: ясно, что **ужасной** «книжка Гизота» представляется

же констатации: «Нам просвещение не пристало / И нам досталось от него / Жеманство, – больше ничего»⁷⁶. Подчеркну: форма **Беранжер**, экспрессивно нейтральная, будучи включена в контекст, окрашенный иронией, как бы вбирает в себя насмешку.

Подчеркнуто саркастически звучит название стихотворения, написанного через полтора года после *Нулина*. Первый его элемент – **рефутация** (фр. *refutation*, опровержение) – основательно проанализировал А. К. Гаврилов. Исследователь считает, что в рефутации «для русского уха» отчетливо слышно **foutre** (*verbum futuendi*), которое напрямую реализуется в концовке на «*langue maternelle*» шестикратного рефрена и мотивом стиха 44 – **foutre** стало «сквозным мотивом песни начиная уже с названия»⁷⁷. О том, что слышно «русскому уху», поговорим чуть ниже, но нельзя не задаться вопросом: что слышали, скажем так, всякого рода европейские уши, если в 1820-е «французское слово *réfutation*, равно как и английское его соответствие, замелькали в европейской печати»?⁷⁸ Признаюсь, объяснения вроде: «для русского уха **foutre** еще отчетливее слышно в рефутации, чем в том же слове для француза (исторически между простым **foutre** и ученым *réfutation* нет ничего общего)»⁷⁹, – звучат малоубедительно, поскольку речь идет о звуках, а не об этимологии: француз слышит то же [фут], что и русский, финн или калмык.

Вместе с тем ученый убежден, что «невзирая на ст. 2 и 20, где обычно делаемое издателями сокращение “г.....” сдержанно указывает на простецкий

не ему – это сторонняя оценка. К слову, М. Н. Виролайнен предположила, что такой книжкой мог быть первый том парижского собрания сочинений Шекспира, на титульном листе которого стояло имя Гизо, чья статья *Vie de Shakspeare* открывала издание (М. Н. Виролайнен, *С ужасной книжкой Гизота...*, [в:] *Западный сборник: В честь 80-летия П. Р. Заборова*, ред. М. Э. Маликова, Д. В. Токарев, Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома 2011, с. 83–84). При всей соблазнительности гипотеза выглядит не очень убедительно. Во-первых, книжка все-таки Шекспира, а не редактора и автора предисловия. Во-вторых, к концу 1825 года *Жизнь Шекспира* перестала быть новинкой, а Нулин везет с собой только «горяченькое». В-третьих, характер работы над этим стихом: новейший пасквиль > брошюра > листки Прадта и Гизота – свидетельствует скорее о политическом, а не филологическом/критическом содержании книжки. К тому же в перечне прослеживается логика от, так сказать, «низменного», временного (социального, политического) к «высокому», «вечному» (искусству): книжка > тетрадь карикатур > роман.

⁷⁶ Ср. диалог Натальи Павловны с графом:

«Какой писатель нынче в моде?»

– Все d'Arlincourt и Ламартин.

– «У нас им также подражают».

– Нет? право? так у нас умы

Уж развиваться начинают.

Дай бог, чтоб просветились мы! (А. Пушкин, т. IV (1977), с. 174).

⁷⁷ А. Гаврилов *Наши ответ...*

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же.

эпитет из уст русского солдата, видеть анально-скатологический намек в записи из пушкинского [писанного его рукой – А. К.] „Протокола” не стоит»⁸⁰. Речь идет о «Протоколе» лицейской сходки 1828 г., где под пунктом «d)» читаем: «пели репутацию Гна Беранжера». Объяснение строчной буквы в **репутации** тем, что «**название** тогда еще не установилось»⁸¹, ибо это не обязательно для куплетов», тем более не предназначавшихся для печати, допустимо (хотя оно, строго говоря, не установилось никогда), но как быть с прописной в **Гна**?

Сокращение *г[осподи]на* у Пушкина встречается только в названиях критических статей, но никогда – стихотворений. Довольно странно выглядит и использование русского титулования – не уместней ли **мусьё**, как в тексте?⁸² Использование **Гна** кажется факультативным: **репутация Беранжера** кажется более энергичным и, так сказать, адресным – если, конечно, жало памфлета направлено в Беранже-бонапартиста, а не поэта. Для Пушкина **Гна**, очевидно, значимо⁸³ – иначе какой смысл писать его с заглавной буквы?

Далее. «Анально-скатологические намеки» и метафоры у Пушкина⁸⁴ не редкость и весьма часто манифестируют тему поэтического/интеллектуального творчества⁸⁵. Русскому же уху в **репутации**, полагаю, слышалось не только *foutre* (совершенно по-французски изъяснялись, а значит, и могли оценить каламбур далеко не все⁸⁶), но и искаженное **репутация**. Тогда в **фу**, заменившем **пу**, легко различить традиционно-сказочную формулу «фу-фу! человечьим (русским) духом пахнет»⁸⁷. Но пахнет не беранжеровым/

⁸⁰ А. Гаврилов, *Наши ответ...*, сноска 26.

⁸¹ Название не установилось ни тогда, ни после. В дошедших до нас списках заголовков либо нет, либо они весьма далеки от принятого ныне: *Подражание Беранже, Пародия, На голос: Те souviens-tu?, Французская песня, Песня*. Как видим, только первое из приведенных едва напоминает **репутацию Гна Беранжера**.

⁸² Пушкин так уже делал в V главе *Онегина* (**мосьё** Трике), написанной за полтора года до *Репутации*.

⁸³ Хотя бы в момент создания стихотворения и годом позже, когда *Репутацию* распевали на лицейской сходке.

⁸⁴ И не только: традиция уподобления творческого (интеллектуального) процесса дефекации, а словесного произведения фекалиям насчитывает тысячи лет и здравствует донныне.

⁸⁵ Ср.: «В глуши, измучась жизнью постной...» (1825, А. Пушкин, т. II (1977), с. 283); «Я начал также подрывать; на днях испразнился сказкой в тысячу стихов; другая в брюхе бурчит» (письмо П. А. Вяземскому 03.09.1831; А. Пушкин, т. X (1979), с. 295); анекдот о споре Баркова с Сумароковым «о том, кто из них скорее напишет оду» (*Table-Talk*, 1830-e, А. Пушкин, т. VIII (1978), с. 77) и т. д.

⁸⁶ Незадолго до появления *Репутации* Скалозуб похвалялся, что офицеры Первой армии «**даже** говорят, **иные**, по-французски».

⁸⁷ Кажется, с чем-то подобным мы имеем дело в <*Возражении на статью «Атеня»*> (1828), где Пушкин переименовывает название журнала: «В 4 книге *Афеня* напечатан разбор 4 и 5 главы *Онегина*» (А. Пушкин, т. VII (1978), с. 54). Цель такого переименования, возможно,

французским духом, не **Гном БеранжерОМ**, а **Гном БеранжерА**, его г...ной песней – личность «рефугируется» опосредованно – через ее «продукт»⁸⁸. Поэтому «ответ бонапартистам» ритмически, структурно (более-менее) и количественно (48 стихов) воспроизводит оригинал – образно говоря, противник побивается на его территории, его оружием и по его же правилам.

Это не значит, что А. К. Гаврилов заблуждался: одно не только не исключает другого, но, напротив, дополняет, оттеняет, делая издевку рельефней. Подобную тактику Пушкин невольно использовал в словесной дуэли с Толстым-Американцем. 21 сентября 1821 г. в письме Н. И. Гречу, опубликовавшему послание *Чаадаеву* (1821), Пушкин замечает: «Там напечатано **глупца философа**; зачем глупца? стихи относятся к Американцу Толстому, который вовсе не глупец; но **лишняя брань не беда**». Именно так: какой бы смысл ни придал читатель заглавию: тот, другой или оба – цель поражена, враг посрамлен, ибо лишняя брань не беда. При этом *Беранжер* в пейоративном контексте резонирует в той же тональности.

Протокол 1828 года содержит важную деталь: в слове **Беранжера** буква «Б» переделана из «В» – в пушкинском сознании французский поэт существовал именно как **Béranger**. Так что русификация его имени проделана сознательно. Написание **Гна**⁸⁹, возможно, вызвано желанием

двойка. С одной стороны, щелкнуть по носу автора разбора да и редакцию в целом – людей, «выдающих себя за поборников старых грамматик», которые «должны были бы по крайней мере иметь школьные сведения о грамматиках и риториках» (А. Пушкин, т. VII (1978), с. 57), поскольку исказили имя античного ратора, взятое в качестве названия журнала. Позже Пушкин использовал его в заглавии перевода *Из Афenea* (1832). С другой стороны, *Афenea* явно созвучно с *ахиней*. В *Стихотворениях А. Пушкина* (1835) стихотворение напечатано без заглавия – возможно, во избежание нежелательной ассоциации. Любопытно, что Н. М. Языков в *Послании к А. Н. В[ульф]у* (1830) характеризует *Афеней* (*sic*) как «журнал мудрено-философский, отступник Пушкина, злодей...». Напрямую сблизил «Атенея» с «Ахинеей» Булгарин в названии антипушкинского пасквиля «*Похвальное слово безграмотным, читанное Студентом безграмотности в Ахинее (Атенею тож)...*» («Северная Пчела» № 183 от 18 августа 1831 г. – см.: Б. П. Городецкий, *К истории статьи Пушкина «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем*», «Известия Академии Наук СССР. Отделение литературы и языка» 1948, т. VII, вып. 4 июль – август, с. 335).

⁸⁸ П. А. Осипова, сообщая Пушкину, что послала сыну «стихи, написанные [...] в ответ Беранже (*en réponse à Béranger*)», не использует ни *refutation*, ни *monsieur/m-r* (господин(а)/г-н(а) (25.01.1832 г.; подл. по-фр.; цит. по: Л. Гроссман, *Письма женщин к Пушкину*, Подольск: Подольская фабрика офсетной печати 1994, с. 70), – суть она уловила абсолютно верно: пушкинское стихотворение – ответ **на стихи** Беранже! Спустя почти сто лет, работая над стихотворением *Сергею Есенину*, В. В. Маяковский руководствовался в целом теми же соображениями, что и Пушкин: «С этим стихом [В этой жизни умирать не ново, / Но и жить, конечно, не новей. – А. К.] можно и надо бороться стихом, и *только стихом*» (курсив авт. – А. К.; В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*: в 13 т., т. II (1959), Москва: Государственное издательство художественной литературы 1955–1961, с. 96).

⁸⁹ В *Гна* последняя буква переделана из «у»: Пушкин, возможно, переводил **refutation** в том числе и как «ответь», «отпор» и т.п.

уравнять значимость элементов или даже сделать их взаимозаменяемыми⁹⁰. В свете сказанного в издательской практике, пожалуй, следует сохранить авторский вариант титула: [*Рефутация Гна Беранжера*].

Наконец, последний по порядку, но не по важности в свете анализируемой проблемы аспект: автор пародируемой РГБ песни «*Te souvenirs-tu*» («Ты помнишь ли?»)⁹¹, не Беранже, а его младший современник и ученик Поль-Эмиль Дебро (Paul-Emile Debraux). Пушкин же по ошибке **приписал** Беранже чужое стихотворение⁹² – то же самое спустя семь с половиной десятилетий сделает и спившийся служитель Мельпомены. Внешне схожие ситуации содержательно противоположны. Думаю, Пушкин, узнав он о своем промахе, посмеялся бы и, махнув рукой, сказал: «Быть так: одним ударом двух прибил (или «Тем хуже для Дебро»)». Для него Беранже – «фальшивый песнопевец», его младший собрат – вдвойне, поскольку подражает первому. Иными словами, пафос обесценивания («фальшивый песнопевец» = **не поэт**) в любом случае сохраняется.

Иное дело ситуация в *На дне*. Смысл ее можно прояснить, проследив изменения термина с семантикой «поэтическое слово» в речи Актера: **куплеты > стихи > из одного стихотворения > это стихотворение > любимое стихотворение > стихотворение Беранжера**. Нетрудно заметить, что каждое следующее словоупотребление наполняется бóльшим смыслом, делает термин более ценностно весомым. Собственно, слово **стихотворение** необходимо влечет за собой имя Беранже – в устах Актера оно едва ли не изоморфно понятию **поэт**: поскольку «наши сети притащили мертвеца» – стихотворение, то его автор – Беранже.

Приписывая «чью-то» строчку Беранже, Актер придает ей тем самым высший (разумеется, в его системе координат) ценностный статус. При

⁹⁰ По мнению Л. М. Аринштейна, **Беранжер** – это **Булгарин**, поскольку 1) Булгарин, капитан наполеоновской армии, участвовал в русском походе и 2) имя Беранже «по количеству букв, а также по начальной и последней букве в заглавии совпадало с именем Булгарина: *Рефутация г-на Беранжера – Б...а, т. е. Булгарина*» (Л. М. Аринштейн, *Пушкин: «Когда Потемкину в потемках...». По следам «Непричесанной биографии»*, Москва: Грифон 2012, с. 138). Такую «мелочь», как исправление **В** на **Б**, исследователь проигнорировал (фамилию издателя «Северной Пчелы» Пушкин никогда не писал латиницей). Не жалует Аринштейн и другие факты – в том числе историю взаимоотношений Пушкина и Булгарина, которые в 1827–1828 гг. были вполне безоблачными и испортились лишь в середине 1830 г.

⁹¹ Параллельно с этим существовали также названия *Le Capitaine* (*Капитан*) и *Le[s] souvenir[s] d'un [vieux] militaire* (*Воспоминания [старого] военного*).

⁹² И. Веницкий убедительно доказал, что Пушкина (и многих его современников, в том числе и европейцев) ввели в заблуждение бельгийские книгоиздатели, наводнившие Европу контрафактными сборниками песен Беранже (30 000 экз.), в которые *включили и Souvenirs d'un militaire (de 1790 a 1821) [Воспоминания военного (с 1790 по 1821 год)]* (И. Веницкий, *Фальшивый...*, с. 149–152).

этом, уравнивая русского и французского поэтов, он как бы разрешает давнее недоразумение. Невольно вспоминается:

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.
(«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», 1836)

Смысл этих строк прозрачен: поэт бессмертен, поскольку поэзия вечна, каждый истинный поэт – продолжение предшественников, его творчество оживляет, воскрешает их. Эпиграф *Exegi monumentum* отсылает читателя к «первооткрывателю» темы – Горацию и, возможно, первому прелагателю *Ad Melprotenen* на русский язык – Ломоносову, формально же пушкинская ода близка державинской, а в отдаленной перспективе – тот «хоть один пиит» (славянин, или финн, или тунгус, или калмык – не так уж и важно!), который «назовет» в своих творениях имя Поэта. Впрочем, «хоть один» – явная литота: без поэта нет языка, нет народа (ему «нечем кричать и разговаривать»), без поэзии – рода человеческого.

Связь с пушкинским стихотворением может показаться надуманной, но вспомним реакцию Луки на признание Актера в том, что он забыл **любимое** стихотворение: «Да уж чего хорошего, коли любимое забыл? **В любимом – вся душа...**». Трудно не увидеть здесь парафразы пушкинской формулы бессмертия:

[...] душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит [...]

Ли́ра – метафора поэзии, вдохновения и творчества, **стихотворение** – ее частный случай. Поэтические строки, казалось бы, навсегда исчезнувшие из памяти, все-таки не забылись и – пробудили, воскресили Актера⁹³. Он вновь

⁹³ Здесь своеобразно воспроизводится ситуация, знакомая по К *** («Я помню чудное мгновенье...», 1825). Автобиографизм послания, казалось бы, полностью исключает такую возможность. Однако рифмованные строки становятся поэзией, только когда субъективное переживание оказывается «магическим кристаллом», сквозь который прозревается всечеловеческий, универсальный смысл. Отметим, что в общих чертах структуру любовного признания Пушкин повторил годом позже – в *Пророке*: существование до временного небытия > временное небытие > возрождение. В первом случае, однако, речь идет о возврате в *status quo* (божество, вдохновенье, жизнь, слезы и любовь «воскресли **вновь**»), во втором же лирический герой обретает иное, отличное от прежних качество – пророка (вместо «сердца трепетного» «угль, пылающий огнем»). Но в обоих стихотворениях последняя фаза ассоциируется с божественным началом (в К *** оно реализуется через целый набор признаков, а не только прямым названием: божество, вдохновенье (ср.: «признак Бога – вдохновенье»), жизнь (ср.: «Я есть путь и истина и *жизнь*» – Ин. 14:6), любовь («Бог есть любовь» – Ин. 4:16).

обретает себя, вспоминая свое имя по сцене. Извлеченное из забвения, оно – звучит, оно – есть, а значит, есть ни на кого не похожая личность – Человек.

References

- Andreev, Nikolai. "Proizvedeniya Pushkina v folklore". *Literaturnyy kritik*. No. 1 (1937): 151–168.
- Arinshteyn Leonid. *Pushkin: "Kogda Potemkinu v potemkakh...". Po sledam "Neprichesannoy biografii"*. Moskva: Grifon, 2012.
- Arzamas. *Sbornik v 2 kn.*, ed. V. E. Vatsuro. Vol. 2. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1994.
- Chekhov, Anton. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 tt.* Moskva: Nauka, 1974–1983.
- Gavrilov, Aleksandr. "Nash otvet bonapartistam ('Refutatsiya g-na Beranzhera')". *Zvezda*. No. 12 (2012). <https://magazines.gorky.media/zvezda/2012/12/nash-otvetbonapartistam.html?ysclid=llp3liih-6vg290685304>
- Gorkii, Maksim. *Polnoe sobranie sochinenii. Khudozhestvennye proizvedeniya: v 25 t.* Moskva: Nauka, 1968–1976.
- Gorkii, Maksim. *Polnoe sobranie sochinenii: v 24 t.* Moskva: Nauka, 1997–2022.
- Gorodetskii, Boris. "K istorii stati Pushkina 'Neskolko slov o mizintse g. Bulgarina i o prochem'". *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Otdelenie literatury i yazyka*. Vol. VII (1948): 329–340.
- Grossman, Leonid. *Pisma zhenshchin k Pushkinu*. Podolsk: Podolskaya fabrika ofsetnoi pechati, 1994.
- Kiseleva, Lyudmila. *Pushkin v mire russkoi prozy XX veka*. Moskva: Nasledie, 1999.
- Konstantin Korovin vspominaet...*, ed. I. S. Zilbershteyn, V. A. Samkov. Moskva: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1990.
- Kuzmenkova, E. V. *Ballada Pushkina "Utoplennik". Literaturnye i folklornye paralleli*. In: *Kabinet folklor. Stati, issledovaniya i materialy*, ed. V. K. Arkhangel'skaya. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 2003.
- Lichnaya biblioteka A. M. Gorkogo v Moskve. Opisanie v dvukh knigakh*, kniga I. Moskva: Nauka, 1981.
- Mayakovskii, Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* Vol. II (1959). Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1955–1961.
- Mazur, Nataliya. *Pushkin i Beranzhe: k istochnikam fabuly "Grafa Nulina"*. In: *The Real Life of Pierre Delalande Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin*, ed. David M. Bethea, Lazar Fleishman, Alexander Ospovat. Oakland: Stanford University 2007: 38–51.
- Nechaeva, Vera. P. A. *Vyazemskii kak propagandist tvorchestva Pushkina vo Frantsii*. In: *Pushkin. Lermontov. Gogol*, ed. A. M. Egorin. Moskva: AN SSSR, 1952.
- Novikova, Anna. *Russkaya poeziya XVIII – pervoi poloviny XIX v. i narodnaya pesnya*. Moskva: Prosveshchenie, 1982.
- Pushkin, Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 t.* Leningrad: Nauka, 1977–1979.
- Pushkin, Aleksandr. *Sobranie sochinenii v 10 t.* Moskva: Gos. Izdatel'stvo Khudozhestvennoi literatury, 1959, 1962.
- Slovar Akademii Rossiiskoi, po azbuchnomu poryadku raspolzheny*. Sankt-Peterburg, 1814.
- Smirnov-Sokolskii, Nikolai. *Rasskazy o prizhiznennykh izdaniyakh Pushkina*. Moskva: Izdatel'stvo Vsesoyuznoi knizhnoi palaty, 1962.
- Vdovin, Aleksandr; Leibov, Roman. *Pushkin v shkole: curriculum i literaturnyi kanon v XIX v.* In: *Lotmanovskii sbornik 4*, ed. L. N. Kiseleva, T. N. Stepanishcheva, Moskva: OGI, 2014.
- Vinit'skii, Ilya. *Falshivyy pesnopedets. Istoriya odnoi poeticheskoi oshibki Pushkina*. In: *Vremennik Pushkinskoi komissii: sbornik nauchnykh trudov*. Vol. 38. Sankt-Petersburg: Rostok, 2024.
- Virolainen, Mariya. *Dve povesti v stikhakh: E. A. Baratynskii "Bal", A. S. Pushkin "Graf Nulin"*. Sankt Peterburg: Nauka, 2012.

- Violainen, Mariya. *S uzhasnoi knizhkoyu Gizota...* In: *Zapadnyi sbornik: V chest 80-letiya P. R. Zaborova*, ed. M. E. Malikova, D. V. Tokarev. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Pushkinskogo Doma, 2011.
- Yazykovskii arkhiv*, ed. E. V. Petukhov. Sankt-Peterburg: Izd. Otd-niya rus. yaz. i slovesnosti Imp. Akad. Nauk, 1913.

