

ПОВЕСТЬ БАРАТЫНСКОГО О РУССКОМ ДОН-КИХОТЕ

Ю. М. ЛОТМАН

В научной литературе о творчестве Баратынского, менее богатой, чем этот гениальный поэт заслуживает, почти нет исследований, посвященных его прозе. Причина этому — ее немногочисленность (фактически речь идет лишь о короткой повести "Перстень"), а сама эта повесть казалась исследователям произведением случайным для поэта. Ее специально никогда не рассматривали, а если упоминали, то вскользь, в общем списке массовой фантастической прозы 1830-х годов. Сюжет ее, стоящий изолированно в творчестве Баратынского, казался образцом (далеко не самым удачным) в ряду фантастических повестей русской прозы 1830-х годов. Действие, частично перенесенное автором в средневековую Испанию и снабженное фантастическими подробностями: таинственный герой Опальский, проживающий в загадочном уединении, безумец, неожиданно спасающий главного героя Дубровина и бедную невесту — стереотипный характер таинственного спасителя, и т.п., — все это казалось одним из вариантов средней романтической фантастической прозы, и стояло в стороне от того реалистического пути, по которому в это время направлялась русская проза, обусловив то, что повесть не вызвала особого интереса ни у современников, ни у исследователей.

Несколько иначе можно оценить это неожиданное в наследии Баратынского произведение, если поместить его замысел в определенную историко-литературную перспективу. "Перстень" предстанет перед нами в новом свете, если мы увидим в нем русский вариант сюжета о Дон-Кихоте.

Небольшая повесть Баратынского рассказывает о том, как разорившийся добродетельный помещик Дубровин тщетно пытается найти кого-нибудь, кто оказал бы ему

денежную помощь, и с отчаяния обращается к странному человеку — помещику Опальскому, жившему недалеко от него, но в совершенном уединении. Запершись в доме, Опальский отказался от встреч с кем бы то ни было, подверг себя самовольной изоляции, прервав все сношения с окружающим миром. Дом его не посещался соседями, а дорога, ведущая к дому, — что несколько раз подчеркивается автором, — почти заросла лесом. Пробравшись к добровольному изгнаннику, Дубровин столкнулся с совершенно неожиданными обстоятельствами: хозяин, поднявший случайно упавшее кольцо Дубровина, объявил себя верным слугой своего гостя. Дальнейшие отношения между Дубровиным и Опальским сложились странным для гостя образом: богатый Опальский неукоснительно исполнял малейшие пожелания Дубровина, снабдил его деньгами, вывел из затруднительного положения и неоднократно изумлял соседа заявлениями, что является его покорным рабом. (Здесь обыгрывается превращение выражения формальной вежливости "покорный слуга" в прямое его значение.) Долгое время Опальский выполнял роль слуги и покровителя своего друга. Дальнейший сюжет развивается в двух планах: Дубровин случайно находит у Опальского повесть о таинственном испанце Антонио (читая ее, он обнаруживает, что его друг и есть тот самый испанец), который за грехи лишен смерти и вынужден, выполняя различные приказы мистических сил, влачить тягостное для него бессмертие (вариант сюжета о "Вечном жиде"). Волшебные силы обязали его выполнять все распоряжения того, кто владеет таинственным перстнем. При загадочных обстоятельствах перстень попадает в руки Дубровина, тем самым превратив его во властителя Опальского. Сюжет усложняется вставным эпизодом — описанием несчастной любви героя, который в найденной у Опальского повести назван Антонио. Именно из-за этой любви герой повести продал душу дьяволу, но перед смертью жертва адских козней обретает вновь умственное здоровье.

Весь этот запутанный романтический сюжет как бы проецируется на бытовой план, в котором те же герои действуют под русскими фамилиями и в реальной обстановке. Оказывается, что испанские имена скрывают за собой лица простых соседей больного. Последний, начитавшись Эккартсгаузена, автора, столь популярного в кругах московских масонов — Новикова, Кутузова и дру-

гих — вообразил себя новейшим Дон-Кихотом, борцом с мистической властью нечистой силы, начальствуя над которой, он надеялся добиться счастья в любви и осчастливить человечество.

Параллель с сюжетом Дон-Кихота проясняет и длительное безумие героя, и его предсмертное отрезвление. Однако повесть строится на двойном параллелизме: образ Опальского проецируется, с одной стороны, на героя Сервантеса, а с другой — на события и обстоятельства реального персонажа, личность которого не названа, но должна была быть угадана читателем. Персонаж этот, таким образом, истолковывается как новый Дон-Кихот. Такое построение имело бы характер личной карикатуры, если бы речь не шла о видном деятеле русской культуры...

Образ Опальского, соединяющий русского Фауста и русского Дон-Кихота, был бы для нас не столь уж интересен, если бы мы увидали в нем только вариацию на сюжеты Гете и Сервантеса. Однако, кроме этих литературных параллелей (все же не лишенных интереса), в повести просматривается еще один сюжет.

Круг литераторов, в котором вращался и Баратынский, находился в определенной, хотя и не очень четкой связи с окружением Новикова. Источники сведений о деятельности московских мартинистов прошлого столетия у Баратынского были обильными, но не очень прямыми, потому черты реальной действительности здесь очень легко обрастали фантастическими деталями¹. Таинственная самоизоляция Дмитриева-Мамонова, его обширные богатства, жизнь вдали от всех друзей и знакомых, обрушившиеся на него неожиданные правительственные преследования — все это сделало богача, красавца, героя войны с Наполеоном и жертву репрессий со стороны Аракчеева и Александра I предметом многочисленных слухов, в которых фантастическая реальность перемешивалась с романтической фантазией. В наброске "Романа в письмах" Пушкин упоминал щедрые пожертвования богача Дмитриева-Мамонова, положившего все свое многомиллионное состояние на алтарь Отечества и вызвавшего этим романтический интерес московских девиц одновременно с разочарованием их матушек, которых мамоновские миллионы привлекали куда больше, чем его патриотические чувства.

В образе Опальского просматриваются также черты масона Лопухина, члена Новиковского кружка мартинистов. В отличие от своих сотоварищей, Лопухин был богат; щедро жертвуя деньги на филантропическую деятельность, он одновременно поражал Москву странностями своего поведения, неоднократно вызывавшими толки о его безумии. Совершенно необязательный для сюжета эпизод надления бедной невесты приданным сразу напоминал московским читателям определенную литературно-бытовую традицию: образ богатого филантропа, наделяющего бедную девушку приданным. Фигурировал такой эпизод и в "Путешествии из Петербурга в Москву" Радищева. Этот эпизод, восходящий в конечном счете к житию Св. Николая, вообще относится к общим местам (*loci communi*) сентиментальной литературы. Однако совпадение деталей здесь настолько разительно, что можно предположить влияние на Радищева слухов о филантропическом поведении Лопухина и его покровительстве крепостным девушкам-невестам. В главе "Едрово" "Путешествия из Петербурга в Москву" барин-филантроп предлагает крепостной девушке деньги для того, чтобы она могла, ипользовав их как приданное, выйти замуж в деревню другого господина. Мать отвергает этот подарок со словами: "Приданова бояре девкам даром не дают. Если ты над моей Анютой что сделал, и за это ей даешь приданое, то бог тебя накажет за твое безпутство; а денег я не возьму. Если же ты добрый человек и не ругаешься над бедными, то взяв я от тебя деньги, лихие люди мало ли что подумают"². Описанный Радищевым эпизод, конечно, имеет, в первую очередь, литературные корни, однако "чужачества" Лопухина были в Москве и Петербурге столь известны и столь широко обсуждались, что предположить отсутствие ассоциаций с ним и ограничиться лишь общей литературной традицией, особенно учитывая непосредственную связь Радищева с этим кругом, было бы не осторожностью, а натяжкой. Чужачества Лопухина проявлялись, в частности, в том, что широко раздавая беднякам деньги в объеме, превышающем его средства, и, одновременно, не будучи уже очень богатым, он одалживал большие суммы у своих друзей (в частности, у семьи Тургеневых), а долги потом не отдавал, считая, что жертвуя эти деньги на добродетельные дела, он уже этим приносил кредиторам достаточную компенсацию.

На почве благотворительности Лопухин даже имел известные неприятности. Одарив на базаре одну из бедных девушек деньгами, он и ее, и себя поставил в неудобное положение. Распространившиеся по базару сплетни бросили тень на поведение той, которая была объектом филантропических подвигов Лопухина, и чуть было не превратились для нее в подлинную семейную и общественную драму. К Лопухину бросился приведенный в отчаяние отец девушки, говоривший, что барин обесчестил его дочь, которая сделалась жертвой насмешек всех соседак. Лопухин защитил честь девушки в своем обычном экстравагантном стиле: он явился на базар с мешком денег и наделил ими всех молоденьких торговок без исключения, тем самым доказав, что основой филантропии была не "прыть" (выражение самого Лопухина), а самые нравственные побуждения³. Можно напомнить, что московский генерал-губернатор Прозоровский считал бесспорным доказательством мартинизма Лопухина и злокозненности его замыслов то, что тот в мороз ходит по базару в длинной медвежьей шубе, но с закатанными до гола рукавами. Суждения эти можно было бы отнести на счет известной всей Москве глупости и жестокости Прозоровского (о чем Потемкин предупреждал императрицу), но дело имеет более серьезную подоплеку. С одной стороны, стремление к странному, необычному, то есть к строго индивидуализированному бытовому поведению, а с другой — тенденция считать все индивидуальное, необычное и странное опасным, колдовским или же мятежным. Московская молва в одинаковой степени видела и в чудачествах с закатанными рукавами, и в щедрой благотворительности одинаковое проявление "коварного фармазонства"⁴.

Смысловым центром "Перстня" является образ опала. Камень, название которого анаграммировано в фамилии главного героя повести, делается как бы концентрацией основной авторской идеи. Опал поглощает свет и, одновременно, является источником, излучающим его. Этот камень не гранят, а обтачивают в формах, которые образуются вращением эллипса. Свет, излучаемый им — неопределенен, так же, как неопределенен его цвет.

Избранный Баратынским символ более всего привлекает внимание именно потому, что он менее всего соответствует принципам поэтики автора. Стиль Баратынского напоминает кристалл с его резкими гранями и четкой

определенностью отражения. Трудно назвать среди писателей той эпохи того, кто противостоял бы в такой мере, как Баратынский, идее Жуковского о "невыразимости" истины. Баратынский не только выразим, но принципиально стремится к предельной точности выражения. Не случайно, его муза наделена "лица необщим выраженьем". По сути дела, вся поэтика Баратынского, ее глубинная оригинальность строится на системе прозрачной точности выражения. Баратынский мыслит и говорит терминами. То, что читатель порой воспринимает как смелые и труднодостижимые метафоры, для Баратынского и того, кто проник в глубины его стиля, — точно очерченные термины. В этом, между прочим, и изолированность Баратынского среди поэтов школы Жуковского, и определенный параллелизм творческой установке Пушкина. Одна из причин неприятия Баратынским творчества зрелого Пушкина заключается не в мнимой отдаленности их путей, а в их глубинной родственности. Это не полемика, а соревнование, но принцип поэтического слова Баратынского и Пушкина был различен. Они отличались так, как отличается живое тело от граненого камня. Слово Жуковского многозначно, потому что невещественно. Слово Баратынского вещественно, но однозначно, как прозрачный камень. Слово Пушкина и многозначно, и вещественно. Вещественно в том высоком смысле, в котором невещественен мир, то есть может ощутимо выражать даже неоощутимость.

Опал с его переливчатой неопределенностью, если превращать его в символ, — нечто прямо противоположное поэтике Баратынского. Именно потому, что опал не совместим с хрусталем, для Баратынского он делается манящим образом загадки, которую он хотел бы расколоть. Вспомним слова Баратынского:

*И поэтического мира
Огромный очерк я узрел,
И жизни даровать, о лира!
Твое согласие захотел.*

Опал для Баратынского — образ жизни, которую еще предстоит заколдовать поэзии, даровать ей "согласье лиры".

Сюжет "Перстня" приобретает добавочный интерес, если поставить его в ряд с другими литературными отра-

жениями загадочной судьбы М. А. Дмитриева-Мамонова. Сопоставление это может представлять интерес не только как указание еще одного отклика на литературные слухи об этом "таинственном" предшественнике декабристов, но и в контексте размышлений о литературных путях самого Баратынского. При такой интерпретации "Перстень" перестает быть случайным эпизодом в эволюции писателя: образ одинокого современника, мнимого безумца, фантаста, стремившегося спасти человечество и прославившего сумасшедшим, и, одновременно, героя, чья жизнь сложно переплеталась с судьбой декабристов, — совсем не случайный эпизод трагического пути Баратынского от лирики и поэм 20-х годов к "Осени". Поставленный в этот ряд "Перстень" как бы находит свое органическое место и в творчестве Баратынского, и, шире, в русской литературе этой эпохи — в пространстве между "безумным" Чацким и "сумасшедшим" Чаадаевым.

Созданный Баратынским образ русского Дон-Кихота впитал в себя реальные черты целой цепи "странных" людей, русских "безумцев", которые почли себя избранными, судьба коих — принести себя в искупительную жертву. Оценка этих людей как "безумцев", "российских Дон-Кихотов" заключала в себе исходную амбивалентность: здесь могли быть скрыты и скептическая насмешка, и романтический восторг. Ср. совершенно особое истолкование, которое получило в русском переводе Курочкина стихотворение Беранже "Безумцы". "Безумцы", которые "навевали" миру "сон золотой", — миру, который "к правде святой" "дороги найти не умеет". "Безумцы" здесь отождествляются с Христом:

... этот безумец был Богом,

что прямо переносилось читателем той поры на народо-вольцев.

То, что сюжет повести зашифрован опалом — далеко не случайно: герой ее светит различным светом в зависимости от того, какой взгляд на него брошен.

Образ опала, цвет которого весь состоит из переливсв, позволяет выразить такой момент мышления, при котором содержание и выражение находятся не в однозначных, зафиксированных, заданных отношениях, а зыблются между собой, все время перемещаясь в некоем оттеночном пространстве. Они не дискретны и не обладают жесткими точками соотнесенности, а все вре-

мя как бы скользят в пределах некоторых пространств. Для такого сознания, требующего гораздо более тонких математических механизмов, символический образ опала оказывается исключительно удобным и точным символом. Характерно, что именно мысль Баратынского нашла этот точно выражающий идею неточности (недискретности) символ. Символ этот оказывается своеобразным ключом и для некоторых аспектов поэзии Тютчева.

Вспомним двоящуюся оценку декабристов Тютчевым: "Вас развратило Самовластье". Герои 14 декабря для Тютчева в этом стихотворении борются с "самовластьем", порождением которого сами являются. Их попытка "вечный полус растопить" своею "кровью скудной" для Тютчева — не преступление, а безумие, подвиг Дон-Кихота — героический и безнадежный, и даже вызывающий ироническую оценку в реальности. Декабристы в сознании Тютчева как бы наделяются свойствами опала. Лучи, которые от них исходят, меняют свое направление в тютчевских оценках в зависимости от того, под каким углом он бросает на них свой взор. Очень трудно по этому тексту дать окончательное суждение об оценке Тютчевым декабристов: позиция Тютчева в этом вопросе не может быть представлена в виде какой-либо одной точки зрения — это пространство возможных точек зрения.

Мир Тютчева — не двухмерная плоскость и уж тем более не зафиксированная точка; это многомерное пространство, которое исключает однозначные оценки. Противоречие для Тютчева — не ошибка и не незавершенность мысли, а единственно возможная форма ее существования. Исследователь может с равным успехом предложить целый ряд проекций Тютчева на плоскость своих концепций. Все эти толкования будут в определенной степени истинны и в такой же степени ложны — как истинна и ложна всякая попытка спроецировать объект в пространстве с меньшим числом измерений. Тютчев как бы не дается в руки исследователя полностью, всегда оставляя что-то, что не передается в менее объемном пространстве истолкования. Ошибочно было бы, однако, понимать эту мысль в духе изъезженных утверждений о том, что прекрасное не поддается логическому моделированию. Такого рода рассуждения опасны, потому что, как правило, служат обоснованием произвольного исследовательского импрессионизма. На самом деле речь идет о прямо противоположном: исследовательская интерпрета-

ция, в принципе, не субъективна, а множественна. Она может не иметь конца, но всегда имеет форму, что принципиально отличает ее от произвольной неограниченности плутаний в пространстве бездоказательности.

Дальнейший путь Тютчева — это постоянные поиски средней участи между Дон-Кихотом и имперским дипломатом. Опальский, передвинутый судьбой в правительственный департамент, Дон-Кихот на государственной службе, становится как бы прообразом Тютчева в его колебаниях между мечтой и реальностью. Опальский Баратынского — отнюдь не случайный персонаж в русской литературе; он представляется таковым, только если узко ограничиться точкой зрения, идущей от Белинского к Добролюбову и Чернышевскому, но можно прочертить и другую дорогу, истоком которой будет интересующая нас повесть, далее она пройдет через черты тургеневских героев и приведет нас к "Красному цветку" Гаршина и "Палате № 6" Чехова. Сама природа такого героя меняется в зависимости от того, назовем ли мы его "героический безумец" или "сумасшедший герой". Сама двойственность такого персонажа отрицает возможность четкой однозначности его определения. Это герой "промежутка" (по терминологии Тынянова), меняющийся в зависимости от точки зрения наблюдающего (если воспользоваться мыслью Баратынского), как опал от направления луча света. Именно облик такого героя мы находим в повести Баратынского. Повесть была скоро забыта, но с ее героя начинается долгая и исключительно важная дорога в русской культуре.

Целые периоды в истории русской литературы отмечены поисками идеального — или, если пользоваться более привычными и уже затасканными терминами, — положительного героя. Сам этот поиск мог возникнуть на почве представления о глобальной негативности мира. Мир мог представляться тонушим в грехе или порождением социальной несправедливости, но в любом случае ему приписывалась глубокая порочность, а в конечном итоге — неизбежная гибель. На этом фоне получал идеальный смысл образ героя "не от мира сего". Это мог быть персонаж исходно положительный, противопоставленный миру агнец, приносящий себя в искупительную жертву, но это мог быть и Предтеча, благовестящий появление того, кто следует за ним, и, наконец, великий грешник, очищающий себя искупительными мучениями и свидетельствующий о

приближении "новой земли и нового неба". Таковы культурные коды, которые накладывались в русской литературе XIX века на бытовые и исторически реальные сюжеты и "реалистические" характеры.

Даже образы, которые строились в подчеркнутом отрыве от подобной традиции (например, образ Штольца у Гончарова), лишь усложняли кодовую систему, но не выходили за ее пределы. Точно также, когда Блок в попытке оторваться от жертвенно-спасительной традиции провозглашал, что ему видится "Америки новая звезда", путь в эту "Америку" открывал Христос "в белом венчике из роз", ведущий за собой двенадцать разбойников. Устойчивость, с которой за великой литературой высвечиваются кодовые структуры христианской культуры, не может быть заслонена в наших глазах ни материалистической фантазией шестидесятников, ни даже кощунственными эскападами Писарева. Сама ярость полемики обнаруживает, что противник ее ощущался как живой и сохранивший ценность культурной доминанты. Можно было бы отнюдь не ради парадокса сказать, что христианская ориентация русской культуры с необычайной яркостью проявилась именно в материализме и кощунстве поколения шестидесятников. В этом смысле характерна картина Репина "Отказ от исповеди". Картина изображает народовольца, сидящего в камере в ожидании исполнения приговора. Он отталкивает рукой крест, который протягивает пришедший для исповеди поп. Такова, пересказанная словами, "тема картины", дающая перевернутую шифровку ее содержания: отказывающийся от ритуала исповеди, кощунственно превращенной властью в механизм доносительства и жертвенно обрекающий себя на смерть "за други своя" народоволец воплощает в себе истинный дух Христа. А священник, кощунственно держащий в руках крест, на самом деле не проповедует, а распинает Христа. Перевернутая метафора обновляется и не теряет, а получает новую силу⁵.

Распределяя подарки, которые следовало бы вручить русским поэтам, Мандельштам предлагает:

Дайте Тютчеву стрекозу —

Догадитесь почему!

Веневитинову — розу.

Ну а перстень — никому.

На заданное поэтом его читателям "Догадитесь почему!" мы без труда можем дать некоторые ответы — образы Мандельштама настолько точны при всей их лапидарности, что загадки поэта расшифровываются однозначно. Исключение, пожалуй, составляет строка "Ну, а перстень — никому." Образ перстня столь многозначен и в романтической поэзии, и в романтическом быту, что дает простор для многочисленных и принципиально неоднозначных интерпретаций. Тут можно было бы вспомнить и судьбу перстня Пушкина, и тот перстень с мертвой головой, который носил на пальце романтический ухаживатель за молодыми крестьянками из повести "Барышня-крестьянка", и многие другие. Однако в этом каталоге романтических перстней не последнее место занимает опаловый перстень Баратынского. Он становится символическим воплощением того романтического тумана, который призвана рассеять аналитическая мысль Баратынского. Мысль, которая выражает невыразимое, превращает опал в граненый хрусталь. В перечне Мандельштама подошвы Баратынского попирают космическое пространство. Это и есть, вероятно, наиболее точное определение загадки опала Баратынского.

Замысел Баратынского не случайно послужил нам отправной точкой для этих далеко уведших нас рассуждений. Среди русских поэтов Баратынский занимает совершенно особое место. Говоря это, мы думаем не только и не столько об уникальности его языка и образов и оригинальности художественного мышления. Мы имеем в виду более глубинные особенности его творчества. Каждый поэт определяется не только талантом, не только принадлежностью к тем или иным художественным направлениям, но и масштабом того мерила, которое он прикладывает к миру. В зависимости от этого его взгляд может высвечивать личный или социальный конфликты, национальные или культурные противоречия. Баратынский обладал космическим зрением. Он видел мир в его целостности и смотрел на него с неизмеримой высоты, поэтому Баратынский никогда не был современником. Его мир или бесконечно давно минул, или еще не наступил.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ср., например, как в сознании Вяземского трансформировался образ Дмитриева-Мамонова, а также отражение этого же образа в "Романе в письмах" Пушкина. (Более подробно см. об этом в нашей статье: "Пушкин и М. А. Дмитриев-Мамонов" // Тыняновский сборник: Четвертые тыняновские чтения. — Рига, 1990.)
- 2 А. Н. Рад и щ е в. Полное собрание сочинений. — М., Л., 1938. — Т. 1. — С. 307.
- 3 Записки сенатора И. В. Лопухина. Издание Вольн. русск. типографии. — Лондон, 1859. — Репринтн. воспр. М., 1990. — С. 98—100.
- 4 Интересно, что один крупный лингвист рассказывал автору этих строк, что в детстве в 30-е годы он считал, что крестик из лейкопластыря на щеке — знак шпиона. Начав наблюдать за лицами, отмеченными подобным образом, он обнаружил, что при встрече они подмигивают друг другу, что окончательно убедило его в том, что он натолкнулся на тайный шпионский заговор.
- 5 Пересечение двух тем: поругание Христа, облеченное в формы ложного кощунственного поклонения, и поклонение, которое внешне выступает как поругание, многократно делалось темой искусства. Ограничимся одним примером. В фильме Анджея Вайды "Пепел и алмаз" герой со своей возлюбленной, у которой сломался каблук, заходит, чтобы починить туфлю, в разрушенную церковь. Со взорванного купола свисает вверх ногами, раскачиваясь, деревянная статуя Христа — символ, предрекающий и судьбу влюбленных, и судьбу всех остальных героев, и будущее Польши — утверждение и торжество через унижение и поношение, прославление через поругание. Таким образом, идея произведения Вайды — не словесная формула, которая пришита нитками к кинотексту, а сама неотделимая структура этого текста, поэтому идею фильма нельзя пересказать — ее можно только пережить, увидев фильм и как бы погрузившись в его структуру.