

«ПУШКИН В РОЛИ КОМАНДОРА?»

К.И. ШАРАФАДИНА

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

Владислав Ходасевич в начале XX столетия сформулировал жестокий, но во многом оказавшийся верным прогноз, касающийся взаимоотношений с Пушкиным новых поколений читателей эпохи «сумерек культуры». «Отодвинутый в «дым столетий», Пушкин восстанет там *гигантским образом*, – пророчествовал поэт, которого называли его литературным потомком. – *Национальная гордость* им выльется в *несокрушимые, медные формы*, но той непосредственной близости, той задушевной нежности, с какою любили Пушкина мы, грядущие поколения знать не будут»¹.

Проследим на материале Пушкинианы XIX и XX вв. специфический мотив буквальной импликации темы «медных форм», в которые «выльется» национальная гордость гением, породивший неомифологему «Памятник – Пушкина» (выражение Марины Цветаевой из ее эссе «Мой Пушкин»: «не памятник Пушкина (родительный падеж), а просто Памятник – Пушкина, в одно слово, ... с порознь не существующими понятиями памятника и Пушкина»²).

Существуют разные версии того, как относился Пушкин к такому виду искусства, как скульптура. Абрам Эфрос утверждал, что он отдавал ей дань «по заповедям моды и обычая» и по обязанности светского человека³. Роман Яacobсон, посвятив теме статуи у Пушкина отдельное блестящее исследование, пришел к выводу, что ее символика глубоко коренится в творчестве поэта, а миф о губительной статуе, сложившийся в лоне этой темы, является программным, репрезентативным для его метафизических размышлений⁴.

Характерно, что статуи в пушкинских произведениях нередко обозначаются как «кумиры», а самая прочная ассоциация – долопокклонство («бесов изображенья»).

Поэтому, на наш взгляд, чрезвычайно показательно, что при жизни Пушкина не было сделано ни одного его скульптурного портрета. Он сообщал жене в письме от 14 мая 1836 года: «Здесь хотят лепить мой бюст. Но я не хочу. Тут арапское мое безобразие предано будет бессмертию во всей своей мертвой неподвижности». Поэт посетил в Москве и лично познакомился с Карлом Брюлловым, приехавшим из Италии и жившим у скульптора

¹ Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник // Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 205.

² Цветаева М. И. Мой Пушкин // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М., 1994. Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. С. 59.

³ Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1930. С. 72.

⁴ Яacobсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Яacobсон Р. Работы по поэтике: переводы / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М., 1987. С. 145–179.

Ивана Витали: он лепил бюст художника. Брюллов и Витали пытались уговорить Пушкина позировать для «бюста».

Два его скульптурных портрета появились независимо друг от друга сразу после гибели поэта, в 1837 г. Иван Витали и Самуил Гальберг (он снимал с поэта посмертную маску) создали обобщающие антикизированные образы поэта-олимпийца, своего рода памятник: обнаженная грудь, срезанные плечи, условно прорезанные невидящие глаза, а в мраморное изваяние 1842 – 1843 гг. Витали добавил еще и лавровый венок на голову.

Вряд ли скульпторы догадывались, что их невольным соавтором и одновременно критиком был сам Пушкин. Так, еще в конце 1829 г. Пушкин изобразил себя увенчанным лавровым венком и при этом придал своему профилю характер бюста с типическим обрезаем, острым углом понизу (выполненный чернилами автопортрет в черновиках поэмы «Гасуб»). Авторитетный интерпретатор графики поэта Абрам Эфрос утверждал, что «ни повторений, ни подобий во всей обширной группе его разнохарактерных автопортретов»⁵ этого автоизображения нет. Известный пушкинист Н. Лернер высказал в свое время предположение, что в нем следует видеть отголосок чествования поэта в Тифлисе во время его поездки 1829 г., когда его увенчали венком из цветов⁶. Эфрос, отмечая значимую трансформацию цветочного венка в лавровый (вечный), предлагал усмотреть в этом автопортрете зарождение настроений будущего знаменитого «Памятника».

Любопытна одна особенность: набросав свое изображение, автор тут же стал зачеркивать нос, губы, подбородок. Эфрос посчитал, что в этом сказалась своеобразная скромность поэта. Нами же усматривается здесь определенная доля самоиронии и попытка дезавуировать себя как «памятник», «зачеркнуть» саму идею воплощения в холодном мраморе.

Через несколько лет, в 1835 или 1836 гг., поэт вновь вернулся к идее *exegi monumentum* и изобразил себя (возможно, под впечатлением уговоров Брюллова и Витали⁷) в виде бюста в лавровом венке, но уже откровенно пародийно и травестированно. Роман Якобсон считал, что этот автопортрет пародирует традиционные медальоны с изображением Данте⁸. Подпись под ним не оставляет сомнений в его самоиронии: «il gran Padre AP» [т. е. «Патриарх AP» – К. Ш.]. Так сам поэт, по сути, осмеял идею рукотворного памятника для себя.

Тем не менее первого национального поэта не обошел процесс мифологизации, включающий такие мемориальные формы, как воздвижение монументальных пластических образов (скульптур, бюстов) в виде памятников. По генетическим корням восходящее к языческому идолопоклонству, это явление порой приобретает спекулятивно-конъюнктурные

⁵ Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 426.

⁶ Красная нива. 1929. № 11.

⁷ Павлова Е. В. Пушкин в портретах // Пушкин в портретах: в 2 кн. М., 1989. Кн. 2. С. 76.

⁸ Якобсон Р. Работы по поэтике: переводы. Вклейка с ил. между с. 160 и 161: ил. 3 с коммент. автора.

формы, хотя может отражать и искренние чувства национальной гордости и восхищения. Известно, каким действительно значительным событием в духовной жизни России стали торжества 6 июня (ст. ст.) 1880 года по поводу открытия в Москве первого рукотворного памятника поэту скульптора А. М. Опекушина. Заметим, что к этому времени были открыты лишь памятник Карамзину в Симбирске, Крылову в Петербурге и Ломоносову в Архангельске, но без такого общедуховного резонанса и подъема.

Год открытия опекушинского памятника можно считать условной хронологической вехой рождения анализируемого мотива, а собственно авторскую рефлексию по поводу будущего памятника (смотри названные нами автопортреты) и его альтернативную версию памятника «нерукотворного» («душа в заветной лире /мой прах переживет и тленья убежит...») – эпиграфом-предупреждением и своего рода авторским комментарием.

«Пушкин-Памятник» как «персонаж» стихотворной Пушкинианы чаще всего рассчитан на соотнесение со своими реальными прототипами. По частотности упоминаний лидирует опекушинский памятник, затем следует царскосельский (скульптор Роберт Бах) и, наконец, некий условный «памятник», не рассчитанный на обязательное соотнесение с каким-либо прототипом.

Для каждого из них сложился свой набор номинаций, которые важно проанализировать с точки зрения двусмысленности семантики, влекущей за собой незапланированные и неосознаваемые авторами стихотворной беллетристики иронические, а подчас и пародийные смыслы.

Остановимся на опекушинском Пушкине: он и справедливо считается неким эталоном рукотворных памятников поэту, высшим критерием для них. Памятник заслужил репутацию образа-символа: им восторгались современники скульптора, а наш современник пушкинист В. Е. Непомнящий аттестует его как единственный в своем роде памятник Поэту.

Напомним основные параметры памятника, так как именно они становятся исходным материалом для мотива и образа «Памятник – Пушкина». Он отлит из бронзы (сплав меди с оловом), поставлен на гранитный пьедестал со ступенями и чуть идущим вверх цоколем, общая его высота составляет 11 м и он не подавляет своими размерами. Поэт одет в длинный сюртук, поверх которого наброшен широкий плащ. Одна рука со шляпой отнесена назад, носок левой ноги несколько выступает за край постамента. Легкий наклон головы великолепно завершает общий силуэт.

Фигуре придан мотив движения – Пушкин идет, а лицу некоторая неподвижность – поэт задумался. Голова рассчитана на точку зрения снизу, и монументальность достигается предельной обобщенностью черт лица и их строгой симметрией. Нет примет усталости, есть самоуглубленность: это Пушкин на исходе жизни и на пороге бессмертия (В. Е. Непомнящий).

В 1880 г. памятник был поставлен в начале Тверского бульвара и Пушкин как бы выходил на Страстную площадь, от Никитских ворот был виден его четкий силуэт, который вырастал по мере приближения. В 1950 г.

памятник был переставлен на место уничтоженного в 1937 г. Страстного монастыря в центр Пушкинской площади лицом к солнцу.

По проекту архитектора И. С. Богомолова площадка возле памятника заполнена 18-ью бронзовыми тумбами с бронзовым венком, украшенным гирляндами литых лавровых листьев.

Таким образом, в знаковый комплекс атрибутирующих примет опекушинского памятника входят *бронза, гранитный постамент, шляпа, плащ, наклон головы, Страстная площадь* (позже *Тверской бульвар, Пушкинская площадь*). Любопытно, что еще в период конкурсов на лучший проект московского памятника Пушкиниана уже прогнозировала его образ и облик. Так, Аполлон Майков дал «ваятелю» совет, который относился больше к нерукотворному памятнику:

Изобрази ты в нем – поэта,
Чтоб – в царстве мысли царь – он был
Исполнен внутреннего света,
Да им и нас бы охватил!⁹

Интересно то, что писатели, обращавшиеся к только что открытому памятнику на торжествах 6 июня, заменяют реальный материал (бронзу) на медь наполненную культурологическими ассоциациями. Так, Иван Тургенев восклицает: «Сияя же ... благородный медный лик ... воздвигнутый в самом сердце нашей столицы». Ему вторит Иван Аксаков: «именно в Москве воздвиглась медная хвала первому ... народному поэту». Вспомним горадиановское «*Exegi monumentum aere perennius... /Создан памятник мной. Он вековечнее меди...*» Или сравним с надписью А. Бенитцкого к бюсту Александра I: «Божественная медь! Он, мнится, оживает...» либо с пушкинским описанием царскосельских памятников в стихотворении 1829 г. «*Воспоминания в Царском Селе*»: «...сады /Стоят населены чертогами, вратами, /Столпами, башнями, кумирами богов, /И славой мраморной, и медными хвалами /Екатерининских орлов». если учитывать оригинальный пушкинологический аспект семантики эпитета «медный» и именно в сочетании с понятием «памятник» – а это знаменитые перифразы «медный всадник», «медный истукан» – то приходится признать, что эти номинации памятника Пушкину приобретают двусмысленную семантику, так как в этих характеристиках «медный» означает «безжизненную, неподвижную массу» (Роман Якобсон).

«Бронзу» памятника восстанавливают в правах поэты. Сравним: «из бронзы прочное обличье принял он»¹⁰, «бронзовый твой лик»¹¹, «и в бронзе выкованной славы /Трясешь ты гордой головой»¹², «бронзовую глыбу головы /Поднял он»¹³, «закованный в бронзу поэт» (Сергей Васильев),

⁹ России первая любовь: Писатели о Пушкине, поэты – Пушкину. М., 1989. С. 130.

¹⁰ Курочкин Н. // России первая любовь: Писатели о Пушкине, поэты – Пушкину. М., 1989. С. 137.

¹¹ Фет А. // России первая любовь: Писатели о Пушкине, поэты – Пушкину. М., 1989. С. 152.

¹² Есенин С. // России первая любовь: Писатели о Пушкине, поэты – Пушкину. М., 1989. С. 191.

¹³ Захарченко В. // России первая любовь: Писатели о Пушкине, поэты – Пушкину. М., 1989. С. 270.

«одетый снегом бронзовый поэт» (Игорь Кобзев), «бронзовый Пушкин, что в плащ укрыт» (Булат Окуджава). Реже употребляются наименования других материалов, связанных с пластическими искусствами: «не камень, не мрамор, а вас ... обняли мои запоздавшие руки» (Михаил Светлов), «никто не посягнет на вековой гранит»¹⁴. При этом нельзя не заметить, что семантика металла привносит двусмысленность в пафосность этих портретных черт: «закован в бронзу», «поднялся ныне лик железный» (Владимир Соллогуб).

На общем фоне резко выделяется Владимир Маяковский. Отстаивая характеристику «медный», он вкладывает в нее прежде всего негативный смысл, так как для него понятия «Пушкин» и «памятник» (как что-то безжизненное, застывшее, фальсифицированное) несовместимы. Так, в стихотворении «*Петр и Пушкин*» он отождествляет поэта с Медным Всадником; та же ассоциация угадывается и в стихотворении «*В. Я. Брюсову на память*» – «его кулак / Навек закован / в спокойную к обиде медь!» Поэтому и завершается этот мотив у него знаменательно – темой уничтожения памятника: и себе, и Пушкину – Поэтам: «я люблю вас, /но живого, /а не мумию», «ненавижу бронзы многопудье, /...презираю мраморную слизь». В этом с ним солидарна Марина Цветаева, но для такого «памятника» (не опекушинского!) она находит другой материал: «...его вылили в чугуна и этот чугуна на поколения навалили»¹⁵.

Разнообразно интерпретируются Пушкинианой и другие атрибуты «Памятник-Пушкина». Нередко их буквальное содержание обыгрывается метафорическими смыслами, пополняющими поэтическую фразеологию и риторичку. Так, Николаем Асеевым жест («шляпа» в руке за спиной) и композиционная часть памятника («пьедестал») наделяются идеологической семантикой: «лишь пред народом шляпу он снял; так вот его и вознес Опекушин / на всенародной любви пьедестал» («*Скажи, с кем ты знаком?...*») Сравни у Льва Озерова: «шляпу комкает в руке». Легкий наклон головы (кстати, Опекушин пошел в данном случае наперекор советам критиков, которые хотели бы видеть поэта возносящимся в небо, поднявшим голову в порыве вдохновения) также получает самые неожиданные и непредсказуемые толкования: «все с тем же внимательным, гордым поклоном... встречает несметные толпы влюбленных» (Сергей Васильев), «и, склонив главу, ... он с возвышенья смотрит на Москву» (Самуил Маршак), «и в бронзе выкованной славы / Трясешь ты гордо головой...» (Сергей Есенин), «лицо, изваянное смело и обращенное на юг...» (Алексей Прасолов).

В этом отношении – чрезмерной пафосности – стихотворная беллетристика вступает в невольное состязание с многочисленными отклоненными проектами первого памятника поэту. Так, например, предназначавшаяся

¹⁴ Рыльский М. // России первая любовь: Писатели о Пушкине, поэты – Пушкину. М., 1989. С. 245.

¹⁵ Цветаева М. И. Мой Пушкин // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М., 1994. Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. С. 289.

для царскосельского парка модель памятника 1860 г. «Пушкин на скале» (скульптор Н. Лаврецкий и художник Л. Бахман) была чрезмерно перегружена громоздкими аксессуарами и аллегорическими фигурами: поэт (одетый по моде 1850-х гг.) стоит на вершине скалы с уступами; правой рукой он передает перо отроку, символизирующему следующее поколение писателей, а левой «утешает» коленапреклоненную «музу русской литературы». За спиной поэта стоит юноша, прижимающий к сердцу «книгу его творений» – он изображает русский народ. Ниже по уступам скалы, обвитой лаврами, расположились герои пушкинских произведений¹⁶.

Первый проект открывал собой многочисленную череду последовавших за ним на конкурсах 1873, 1874, 1875 гг. «кудряво-аллегорических» или просто иллюстративных композиций с крылатыми Гениями или лежащим Пегасом, с музой, осеняющей поэта, или Поэзией, передающей ему венок. То он окружен «хладными финскими скалами», то близ него бьет «ключ народной поэзии» или с трех сторон располагаются бассейны, наполненные водой, а по его постаментам взбираются и тянут к нему руки вереницы его персонажей (проекты М. Антокольского, И. Шредера, Н. Пименова, Е. Ильенко, П. Забелло и других). Так желание во что бы то ни стало вознести, возвысить поэта в монументе приобретало почти самопародирующие формы.

Марина Цветаева в своем цикле «*Стихи к Пушкину*» создала целый реестр тех образов поэта, в которых благодарные потомки изливают свое восхищение и поклонение, но при этом от Пушкина остается «мумия» (Маяковский).

Среди них есть и пластические метафоры:

Пушкин – в роли монумента?

Гостя каменного? – он,

Скалозубый, нагловзорый

Пушкин – в роли Командора?

...Пушкин – в роли мавзолея?¹⁷

Слишком часто Пушкиниана, вопреки воле поэта, перетаскивает «медный памятник» с места на место, если перефразировать одно, как считают исследователи, «темное» место из письма поэта жене от 29 мая 1834 г. Делясь новостями о своей работе над историей Петра Великого, он пишет: «Скопляю матерьялы – привожу в порядок – и вдруг вылью медный памятник, которого нельзя будет перетаскивать с одного конца города на другой, с площади на площадь, из переулка в переулок».

Но «уходим мы или приходим, а он всегда стоит. Под снегом, под летящими листьями, в заре, в синеве, в мутном молоке зимы – всегда стоит»¹⁸.

Опекушинский Пушкин стал не только самым знаменитым памятником первому поэту России, не только достопримечательностью скульптурного

¹⁶ См. об этом подробнее: Либрович С. Ф. Пушкин в портретах. СПб., 1890. С. 167 – 170.

¹⁷ Цветаева М. И. С. 16

¹⁸ Цветаева М. И. Мой Пушкин // Цветаева М.И. Собр. соч.: в 7 т. М., 1994. Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. С. 61.

убранства Москвы, но и устойчивым персонажем литературной Пушкинины и в ее высоких, собственно поэтических проявлениях, и в расхожих беллетристических версиях (с явным количественным преобладание последних).

Можно обозначить две ведущие линии в соотношении «скульптурной» и «литературной» ипостаси темы «Памятник-Пушкина».

1. Памятник Опекушина по существу раз и навсегда перечеркнул помпезно-аллегорические версии возвеличивания поэта, тоже повлиял на отказ беллетристической пушкинины от претенциозной образности, ведущей к «изуковечиванию» Пушкина.

2. В поэтической Пушкиниане памятник-монумент может расцениваться либо как состоявшееся произведение искусства, выполняющее свое мемориально-культурное назначение (семантический акцент на слове памятник), либо как воплощение метафорических оков (камня, бронзы) и прочих тяжеловесных материалов), которые становятся преградой между автором произведения и объектом-адресатом — «живым Пушкиным».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Есенин С.* Россия первая любовь: Писатели о Пушкине, поэты-Пушкину. М., 1989.
2. *Захарченко В.* Россия первая любовь: Писатели о Пушкине, поэты-Пушкину. М., 1989. С.270
3. Красная Нива. 1929. N1.
4. *Либрович С.Ф.* Пушкин в портретах, СПб., 1890.
5. *Павлова Е.В.* Пушкин в портретах.
6. *Курочкина Н.* Россия первая любовь: Писатели о Пушкине, поэты-Пушкину. М., 1989. С.137.
7. *Рыльский М.* Россия первая любовь: Писатели о Пушкине, поэты-Пушкину. М., 1989. С.245.
8. *Ходасевич М.И.* Колеблемый треножник. Избр., М., 1991. С.205.
9. *Цветаева М.И.* Собр. Соч.: в 7т. М., 1994. Т.5 Автобиографическая проза. Статьи.Эссе.Переводы. С.59.
10. *Эфрос А.* Рисунки поэта. М., 1993. С.426.
11. *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина. Работы по поэтике.