

МАТТИАС ФРАЙЗЕ
(ГЕРМАНИЯ)

МНИМЫЙ ОРИЕНТАЛИЗМ БАХЧИСАРАЙСКОГО ФОНТАНА

В современной западной научной литературе поэму *Бахчисарайский фонтан* принимают как образец русского литературного «ориентализма» – установки, воображающей и «сочиняющей» Восток как «другое» Запада. Это другое угнетается, эксплуатируется, стереотипизируется.

Репрезентативным примером этой научной установки является книга Калпаны Сахни *Crucyfing the Orient* («Распинание Востока»). Сахни пишет: «The stereotypes conjured up by the English and French writers find fertile soil in Pushkin's *The Fountain of Bakhchisaraj* [...]. The poet faithfully transposes the ready-made clichés of [...] oriental despotism, oriental cruelty and women 'flowering in the melancholy silence' of the harem, where 'life is governed by indolence'»¹. Сахни ссылается не только на Белинского, который в своей шестой статье о Пушкине хвалит в поэме контраст между западной гуманностью и азиатским варварством, но и на Юрия Манна. Манн говорит о природном деспотизме татар, который преодолевается чувством любви².

Но правда ли, что Пушкин *Бахчисарайским фонтаном* «распинает» Восток? Что возразить подобным суждениям?

Прежде всего, надо установить их аргументативную основу. Согласно теории ориентализма, сформулированной

¹ Sahni, Kalpana: *Crucyfing the Orient. Russian Orientalism and the Colonisation of Caucasus and Central Asia*, Bangkok 1997. P.53.

² Манн, Ю. *Поэтика русского романтизма*. М., 1976. С.72.

Эдвардом Сайдом, знание культуры достигается исключительно под знаком политики: «all academic knowledge about India and Egypt is somehow tinged and impressed with, violated by, the gross political fact»³. Несомненно, можно, а иногда и надо смотреть на культуру с точки зрения политики. Нельзя отрицать и то, что в европейской литературе сюжеты, содержащие такие мотивы, как 'хан', 'гарем' и 'мусульманская вера', подозреваются в том, что они способствуют укреплению западных предрассудков и штампов о Востоке. Бывает и так, что западный взгляд на Восток является центральной частью смыслового слоя произведения, – тогда применение теории ориентализма уместно.

Функциональное чтение текста *Бахчисарайского фонтана*, однако, показывает, что подобные мотивы и их контексты в поэме являются лишь материалом для сюжетного строя, который нельзя отождествлять с ориенталистской установкой. Дело здесь не в языковой красоте, которую приписывают *Бахчисарайскому фонтану* даже резкие критики его ориентализма, но в самом смысле произведения. Литературоведы, сводящие его к ориенталистской установке, воспринимают его тематический материал как его смысл, и такое *тематическое чтение* мешает пониманию искусства на всех уровнях.⁴ Все-таки придется обсудить аргументы критиков поэмы.

Поэма как бы действительно «сталкивает людей разных национальных культур»⁵ – только не по схеме ориентализма. Нет превосходства западного мужчины, вторгающегося в восточную обстановку. Нет и «женственности» Востока, а,

³ Said, Edward. *Orientalism*. London, 2003 (reprinted with a new preface, first edition 1978). P.11.

⁴ Самым известным примером непонимания литературного приёма с тематической точки зрения является обвинение Флобера в пропаганде внебрачных связей на страницах *Мадам Бовари*. Многие современные научные подходы к художественной литературе под лозунгом феминизма или критики ориентализма страдают от такого же тематизма, как и судебное дело во Франции 19-ого века.

⁵ Фридман, Н.В. Романтизм в творчестве А.С.Пушкина. М., 1980. С.89.

напротив, в фокусе поэмы две жены Гирея⁶, которые родились в христианской, т.е., по существу, в западной культуре.⁷ Ввиду такого положения дел резкий критик пушкинского дискурса⁸ Джоу Эндрю приводит аргумент, что, с морфологической точки зрения, Зарема – героиня «мужского пола»: она требует сексуального удовлетворения и у нее кинжал⁹.

С. Сендлер ‘спасает’ позицию теории ориентализма ссылкой на нарративное ‘маскулинное’ обрамление действия поэмы: рассказчик, предисловие Вяземского, записи Муравьева-Апостола и самого Пушкина, посвящение Раевскому и Чаадаеву, письмо Дельвигу – «каждое возможное значение поэмы о двух женщинах непременно находится в руках русских мужчин»¹⁰. Несolidность этого суждения бросается в глаза – во-первых, аргументация ‘прыгает’ с уровня сюжета на уровень фабулы, и, во-вторых, здесь опускается Гирей с его сюжетной функцией.

Позиция М. Гринлиф амбивалентна¹¹. С одной стороны, она отождествляет поэму Пушкина с байроническим уравнением «восток = страсть = воля» и его схемой транскультурного секса¹². С другой стороны, она наблюдает, как Пушкин превращает Восточные мотивы в смысловую структуру, как, например, типично ориенталистскую золотую рыбку в

⁶ Подробнее о сходстве и противоположности двух жен см. ниже.

⁷ Дело здесь, конечно, не в чистой географии. Прага культурно «восточнее» Вены, хотя она географически западнее.

⁸ Эндрю, помимо упомянутого, упрекает автора *Бахчисарайского фонтана* в садизме (The Fountain of Bakhchisaray is a perfect exemplar of narrative sadism, с. 41) и в вуайеризме ('seductive', quasi-pornographic scenes of the 'young captive women, bathing as a naked swarm of charmers', с.38).

⁹ Andrew, Joe. Narrative and Desire in Russian Literature 1780-1863. New York, 1993. P.32,34.

¹⁰ Sandler, Stephanie. Distant Pleasures. Alexander Pushkin and the Writing of Exile. Stanford, 1989. P.170.

¹¹ Greenleaf, Monika. Pushkin and Romantic Fashion, Stanford, 1994. P.125.

¹² Однако возникает вопрос, так ли европейские путешественники представляли себе идею транскультурного секса: христианские женщины под властью восточного мужчины?

символ неволи и 'игрушечности' жен. В итоге, *Бахчисарайский фонтан* для нее все-таки ориенталистичен, так как поэма «расшатывает одни [ориенталистские – М.Ф.] ожидания только для того, чтобы удовлетворить другие»¹³.

Неприменимость концепции ориентализма угадал за 30 лет до Сайда уже Борис Томашевский. По Томашевскому, Пушкин «в своих восточных сюжетах [...] хотел оставаться европейцем», и «в *Бахчисарайском фонтане* Восток представлен лишь настолько, насколько этого требует сюжет»¹⁴. Указывая на «личное» и «субъективное» начало Пушкинской поэмы, Томашевский нам, однако, никакой альтернативы для понимания ее смысла не предлагает.

Даже сам Пушкин уже защищался от упреков в ориентализме, отмежевываясь от Восточной поэмы Мура *Лалла Рук*. В письме Вяземскому по поводу *Бахчисарайского фонтана* он пишет: «знаешь, почему не люблю Мура? – потому что он уже чересчур восточен»¹⁵. Хотя нелюбовь автора к Муру касается, прежде всего, его подражания восточным авторам, т.е. не Сайдовского образа Востока глазами европейца, надо понимать замечание Пушкина и как отмежевание сюжета *Бахчисарайского фонтана* от модного английского ориентализма. Дело в том, что *Бахчисарайский фонтан*, с точки зрения смысловой структуры, в отличие от *Кавказского пленника* как раз не «сталкивает людей разных национальных культур». Тематический материал является удочкой Пушкина, приманкой для публики. Восточный колорит поэмы маскирует чисто русскую и европейскую проблематику.

Для утверждения такой гипотезы не годится один тематический анализ содержания поэмы. При чисто реалистическом рассмотрении *Бахчисарайский фонтан* – действительно состоит из ориенталистских штампов, как, например, топос

¹³ Greenleaf, Monika. *Pushkin and Romantic Fashion*, Stanford, 1994. P.130.

¹⁴ Томашевский, Б. Пушкин. Т.1. М., 1956. С.507.

¹⁵ Томашевский, Б. Пушкин. Т.1. М., 1956. С.507.

сладости в «сладкой» восточной ночи. Только структурный анализ ведет от поверхностного ориентализма к смысловой сущности текста, скрытой в его семантических аналогиях и противоположностях.

Пушкин внушает публике свой мнимый ориентализм уже заглавием и первыми словами своей поэмы. Иностранные имена собственные 'Бахчисарай' и 'Гирей' вместе с тюркизмом 'хан' пробуждают ожидание восточного сюжета в духе Байрона, где противопоставляются свое и чужое, западное и восточное, цивилизованное и дикое, христианское и мусульманское. Но уже внутренняя проблематика образа Гирея аннулирует восточность сюжета. Уже сам Пушкин заметил, что Гирей не является типичным восточным героем, что он «не более, как мелодраматическая фигура»¹⁶. Помимо реалистической основы названия можно даже читать имя Гирей как анаграмму Гяура, центрального западного героя одноименной байроновской поэмы.

Ориентализм *Бахчисарайского фонтана* лишь скрывает настоящий сюжет поэмы — основную проблему культурной ориентации России. Функция перехода лирического героя-рассказчика в настоящее время при этом — личное отождествление авторской позиции с Гиреем. Пушкин в 'татарском' сюжете описывает не чужую, а свою собственную, русскую и европейскую, культуру.

В начале текста бросается в глаза цепь риторических вопросов о мотивации бездействия Гирея. Отрицательными ответами на все эти вопросы сразу же отвергаются все возможные сюжетные мотивы культурного конфликта востока и запада: отвергается не только мотив нападения татар на Русь и татарское иго, но и польско-турецкие конфликты, ориентализм Кавказа (страшится ли народов гор?) и, в конце концов, и байронический сюжет мужского превосходства вторгшегося в

¹⁶ · Ср. Томашевский. С.507.

гарем западного 'гяура'¹⁷. Вместе с собственно русско-татарским сюжетом отвергается и структурная возможность взгляда чужими, 'татарскими глазами' на собственную русскую культуру. Тематически Россия в поэме не играет важной роли. Все-таки или, можно скорее сказать, именно поэтому Россия и ее культурная позиция является центральным структурным элементом поэмы.

Словами «война от мыслей далека» Пушкин введет первую настоящую смысловую оппозицию поэмы: выбор между войной и миром. Он развивает его потом в монологе Заремы. В нем ясно видно, что основной выбор Гирея – между войной с соседями и культурным симбиозом с ними¹⁸. Набеги на соседей, опустошение и обезображивание их стран доминируют в лексике воинской стороны этой структурной оппозиции. Ее мирную сторону заполняют жены гарема из соседних стран – из Грузии, потом и из Польши. Ключевое слово здесь – слово «нега». Рифма 'неги – набеги' (Гирей для мирной неги / пресек ужасные набеги) выражает одну из главных структурных оппозиций поэмы. Временная же ось событий поэмы ведет от войны к миру и при внутренней невозможности мира опять к войне.

Временная структура как бы повторяет структуру *Илиады*. Ахилл отрекается от войны и спешит к любовным негам, потом вновь возвращается к войне. Смысловая нагрузка у Пушкина и у Гомера – противоположная. Смысл *Илиады* в войне, нега здесь обесмыслена, она является только перерывом в войне. У Пушкина, напротив, – смысл в неге и в любви, война же в поэме – выражение бессмыслицы. После гибели обеих главных жен хана, когда для него обе стороны культур-

¹⁷ Ср. М. Гринлиф. С. 127: «байроновские клише стираются этими риторическими вопросами».

¹⁸ Гринлиф как бы угадывает эту политическую сторону поэмы. Ее комментарий: «девушки [...] представляют собой два фронта силы и тождественности России» (с. 126) заканчивается, однако, утверждением ориентализма *Бахчисарайского фонтана*.

ной альтернативы европейской тождественности исчезли, он вернется к по-настоящему первобытным действиям: воевать и убивать. Внутренний разлад Гирея, однако, продолжается и после гибели его жен, его можно слепым убийством только вытеснить, а не сгладить. Задумчивость Гирея в конце событий, хотя и довольно мелодраматическим образом описанная, все-таки показывает, что невозможно забыть культуру красоты и духовности. Ключевая рифма здесь: кровожадный – безотрадный.

Вернемся к состоянию бездействия первых строк. Оно не только выражает недееспособность Гирея, но и недееспособность самого сюжета:

Дни, месяцы лета проходят
И младость и любовь уводят;
Однообразен каждый день,
В гареме жизнью правит лень.

Под внимательным наблюдением Евнуха порядку ничто не угрожает. Нарушения границы, в котором, по Лотману, возникает сюжет, нельзя ожидать. Жены гарема обманывают себя (и ожидающего события читателя) псевдо-событиями: сменой одежды, разговорами без содержания. Структурная функция этого бездействия – отказ от внешнего события, указание на только внутреннюю событийность поэмы. Какова при этом функция евнуха? С точки зрения содержания, он блюститель порядка, но это, как заметили уже современники, не заставило бы Пушкина так широко распространяться о нем. С точки зрения структуры, он, во-первых, является пародией байронической внутренней пустоты разочарованного героя.¹⁹ Поэтому об евнухе следующие строки:

Взор нежный, слез упрек немой
Он им уже не верит боле.

Смотря более глубоко, мы увидим в евнухе отражение самого Гирея. Не случайно строка «Чубук в его руках потух»

¹⁹ Ср. О. Проскурин (1999). С. 139.

(103) рифмуется на «евнух», ведь чубук является символом маскулинности. Это уже микросюжет, потому что во второй строке «янтарь в его устах (еще) дымился». Не только задерживается сексуальная энергия Гирея,²⁰ но и из-за длинного экскурса рассказчика о жизни в гареме Гирей как бы забыл потягивать трубку – это обнажение приема в стиле Лоренса Стерна.

Наиболее глубокая структурная функция евнуха, однако, в его аналогии с самым автором. Игорь Смирнов в своей книге *Психодиахронология* пишет о якобы кастрационном комплексе Пушкина, но, во-первых, он не выводит это из структуры самих текстов, и, во-вторых, дело не в психике Пушкина, а в понимании художественного авторства: автор – это лицо, которое всегда только наблюдает, все видит, все слышит²¹ («Все жадно примечает он»), но никогда не действует; это лицо, которое ночью слышит «фонтан сладкозвучный», – и эта деталь особенно намекает на автора-рассказчика, для которого фонтан является связью между смыслом прошлого (не в реалистическом понимании, дело идет о смысловой структуре вообще, не о фактах, что якобы существовала какая-то польская княгиня Потоцкая и т.д.) и его собственной действительностью. Евнух – шутливое самописание Пушкина.

Встречей двух героинь бессобытийная повесть как бы превращается в событийную. Дело, однако, не в действии, а во встрече, то есть в сценичности, как уже заметили первые критики Пушкина. Событие везде как можно больше подавляется – нет эксплицитного решения проблематики Заремы, убийство только предполагается, обе героини просто исчезают.

Сценичность же усиливает структурные качества поэмы – систему оппозиций и аналогий.

²⁰ Аналогии: старый муж Марии в *Гавришаде* и янтарный мундштук, который «кроткая» предлагает закладчику в рассказе Достоевского.

²¹ Смирнов, И. *Психодиахронология*. М., 1994. С.97.

Обе героини – представительницы западно-христианского, оксидентального культурного круга. Их явная противоположность – не противоположность разных культур, а внутрикультурная двойственность, во-первых, двойственность внутри европейской традиции петраркизма и целой женской тематики европейской литературы, а, во-вторых, двойственность связи России с ее соседями.

Зарема уже тем европейка, что она, а не полька описывается в традиции петраркизма.²² Строки со 143 до 152 поэмы представляют красоту Заремы в обычной форме «петраркистского каталога», то есть, сверху вниз: ‘волосы’, ‘чело’, ‘очи’, ‘голос’ и ‘губы’. ‘Сердце’, которое следовало бы здесь по порядку, ироническим образом уже не сердце красавицы, а сердце влюбленного в нее мужчины, а именно – сердце Гирея, которое уже не полно ею. Описание Марии сосредоточивается на социальных качествах: ‘тихий нрав’, ‘стройные движения’, игра на ‘арфе’. Только ее ‘голубые очи’ известны из каталога красот петраркизма, и только эту деталь можно непосредственно сравнивать с описанием Заремы. У Заремы ‘очи черные’, оба варианта уместны в петраркистском каталоге красот, но все-таки такое различие обосновывает семантическую оппозицию: ‘Марийный’ цвет очей у Марии, земной, страстный цвет очей у Заремы.

На фоне аналогии двух героинь – обе заключены в гареме Гирея, обе выделяются между остальными женами – их противоположность очевидна: Зарема рифмуется с ‘гарема’ не для того, чтобы была везде подходящая рифма, а для того, чтобы она отождествилась с гаремом, гарем – ее природа, функция гарема и ее функция – идентичны. Эта функция – неги для Гирея (‘неги, не набегі’). Мария же яв-

²² Жирмунский обращает внимание на разницу между пушкинским описанием Заремы и байроновским описанием Лейлы: «В противоположность скупому и строгому живописанию Пушкина, [...] Байрон нагромождает идеализирующие сравнения, заимствованные из условного мира поэтической экзотики» (с.162-63).

ляется олицетворением духовности – не только своим именем, которым поэма намекает и на культурную функцию Богородицы – как бы неофициальной королевы Польши – но и ее поведением, мышлением и обстановкой ее жизни в гареме.

По отношению к противоположности Заремы и Марии Сергио Бертолисси пишет о «двух типах любви», о «*amore profano e amore sacro*». Это деление общеизвестно, но для описания структурных аналогий и оппозиций я их привожу, может быть, в несколько другом освещении²³.

Мария живет в гареме как монашенка («Святую строгу скрывает / Спасенный чудом уголок»). Образ Богородицы, описанный с помощью лексики церковнославянского происхождения («Пред ликом девы пресвятой», «Пречистой девы кроткий лик»), является как бы ее двойником или отождествлением. Ее мысли всегда на том свете, игра на арфе полуплутиво превращает ее в ангела.

Очень интересна символика луны в поэме. С одной стороны, луна – это символ мусульманской веры и таким образом символ Востока. На этом уровне он противопоставляется символу креста. Но Пушкин подрывает такую оппозицию – «дерзновенный символ» луны вместе с крестом на самом деле не такой дерзкий. Луна символизирует и Богородицу, то есть Марию, так как луна уже в раннем средневековье стала атрибутом святой Марии, но луна символизирует и Зарему, так как на выдающуюся красоту Заремы между женами гарема намекает строка: «За хором звезд луна восходит». С другой стороны, крест есть символ духовности Марии, и вместе с тем знак культурного происхождения Заремы. Двойственность символики изображений на фонтане поэтому не восточно-западная, а внутрехристианская, двойственность смерти и любви, женского (луна) и мужского (крест) начала.

²³ Bertolissi, Sergio. Pushkin et l'orient, 2001.

Уже эта символика показывает, что между образами героинь нет оппозиции: восток – запад. Строки «Грузинка! Все в душе твоей / Родное что-то пробудило» эксплицитно аннулируют такую противоположность. Зарема – не ориенталка, как считал уже Жирмунский, который описывает ее «темнокудрую»²⁴ восточную красоту» в традиции героинь Байрона²⁵. Она грузинка, обе героини принадлежат христианско-окцидентальной культуре.

Грузия для России скорее юг, чем восток²⁶ (поэтому Бахчисарайский фонтан – ‘южная’, а не по-байроновски ‘восточная’ поэма), она для русской культуры тот южный край неги, красот и вина, которым для немецкой культуры является Италия. С этим связан и список деталей, которые Зарема вспоминает в пейзажах родины:

²⁴ О волосах Марии в поэме не упоминается, но ангельские ее качества и северное ее происхождение вызывают представление о светлых волосах.

²⁵ Жирмунский, В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1924. С.143. Многие ученые потом вторили Жирмунскому. Напр. Herdmann, Ute. Die Södlichen Poeme A.S. Pulkins. Hildesheim, 1982. P. 129; Sahni, Kalpana: Crucyfying the Orient. Russian Orientalism and the Colonisation of Caucasus and Central Asia, Bangkok 1997. P.55 («The European ‚Madonna-like‘, soft, docile girl with graceful movements is counterpoised against the dark eyed, passionate Zarema» - а не бывают ли темные европейки?); Greenleaf, Monika. Pushkin and Romantic Fashion, Stanford, 1994. P. 130; Andrew, Joe. Narrative and Desire in Russian Literature 1780-1863. New York, 1993. P.39. (говорит о «байроническом прототипе темной Восточной (на этот случай южной) красавицы», – а именно в этом вся разница: она не восточная, а южная красавица!). Сэнлер (Sandler, Stephanie. Distant Pleasures. Alexander Pushkin and the Writing of Exile. Stanford, 1989. P.167) разделяет мнение Гроссмана (Гроссман, Л. Пушкин в 1823 году // Л. Гроссман. Статьи о Пушкине. М., 1930), что оппозицией двух жен в поэме откровенно противопоставляются Восток и Запад. Ее вывод - *Бахчисарайский фонтан* ориенталистичен: «A Slavic woman held against her will is brought to death by the boundless passion of an Oriental woman. These characterizations echo stereotypes of Europe as civilized, Asia as natural» (с. 171). Только в сноске Сэнлер признает, что представление о «восточности» или «азиатстве» Грузии является крайне проблематичным (Sandler, Stephanie. Distant Pleasures. Alexander Pushkin and the Writing of Exile. Stanford, 1989. P. 238, сноска 31).

²⁶ Татарский Крым – это восток, но этот хронотоп не определяет параметры сюжета, потому что Гирей находится в аналогии с рассказчиком.

Я помню горы в небесах,
Потоки жаркие в горах,
Непроходимые дубравы.
(354-56)

Этот список обусловлен не просто, как считает Фридман²⁷, условностью романтической поэтики. Его порядок – сверху вниз – соответствует, во-первых, порядку следования в списке женских красот в петраркизме, т.е. красота Грузии и красота Заремы – тождественны (можно даже говорить о самоописании Заремы, так, 'горы в небесах' – это ее гордое чело, 'потоки жаркие' – ее жаркая кровь, и 'непроходимые дубравы' так же могут быть соотнесены как с её духовным, так и телесным естеством), а во-вторых, он соответствует Пушкинской системе гармонии в природе, как показывает сравнение с «Евгением Онегиным» (глава 7, строфа 1), где максимально выражается эта гармония.

Культурная альтернатива для Гирея не между ориенталкой и европейкой, альтернатива между негой и телесной красотой, с одной стороны, и духовностью и душевной красотой, с другой. Перед такой альтернативой находился уже Франческо Петрарка, который в образе Лауры – она же скрывается и в поэме Пушкина («вдали, под тихой лавров сенью») – создал синтез античного культа телесной красоты и христианского, средневекового культа пречистой девственности. Такой синтез для Гирея невозможен, и он для русской культуры 19-го века в целом был проблематичным.²⁸

Другая аналогия между Заремой и Марией – сходство между обстановкой гарема и монастырской келией. Оба помещения построены для сокрытия женских красот, женщины

²⁷ Фридман, Н.В. Романтизм в творчестве А.С.Пушкина. М., 1980. С.106.
²⁸ В *Бесах* Достоевского, например, альтернатива между духовностью Марии Лебядкиной и телесной красотой Лизаветы Тушиной тоже не разрешима, хотя концепция Марии Шатовой в этом же романе Достоевского наиболее приближается к петраркистскому идеалу синтеза 'марийности' и 'земности'.

в них заключены как в тюрьму, их жизнь – одинаково однообразная, в настоящем времени поэмы даже нет речи о каком-то использовании гарема Гиреем, жены в нем оказываются такими же девствующими, как и монашки в монастыре. Гирей, в руках которого чубук потух, – скорее коллекционер красот, чем муж своих жен. Он парализован нерешаемой для него культурной альтернативой между внешней и внутренней красотой.

Почему же тогда Гирей в настоящем времени поэмы больше не любит Зарему и предпочитает Марию? Речи не может быть о «превосходстве новой, христианской культуры перед первобытной мусульманской религией»²⁹. Магометанская вера не первобытная, она даже исторически более современна, чем христианство. Также я считаю неверным, что симпатия Пушкина на стороне Марии. Альтернатива между концепциями женственности остается открытой, ответа на вопрос «Чью тень, о други, видел я?» нет. Нельзя и говорить о моральном превосходстве Марии – с одной стороны, страсть Заремы вовсе не первобытная, а культурная, а, с другой стороны, и отрешённость Марии, как я намерен показать, имеет свою долю первобытности.

В чем действительно причина предпочтения Гирея? Пушкин здесь мастер множественной мотивировки. Кроме очевидной религиозной мотивировки, – Гирей открыл для себя мир духовности и ставит его выше телесной красоты – есть и несколько скрытых мотивировок. Психологическая мотивировка: Мария избегает его, это придаёт ей для него ценность. Архетипичная мотивировка: блондинки и нетронутые девы предпочитают. Поэтическая (т.е. наиболее близкая смысловому центру поэмы) мотивировка: Гирей старается включить ее в свою культуру, но ему этого не удастся. Эрос и духовность в его тождественности не находят общего языка. Мария общается не с ним, а, символически, с ее отцом.

²⁹ Фридман, Н.В. Романтизм в творчестве А.С.Пушкина. М., 1980. С.91.

Связь Марии с ее отцом интересна и с психоаналитической точки зрения. Он, предположительно, — ревнивый отец, который не желает никакому жениху отдать руку своей дочери: «Чтоб даже замужем она / воспоминала с умилением / Девичье время...». Поэтому никто из польских женихов не получил руки Марии — она «любви еще не знала», эдипальная связь с отцом была слишком сильна. Ревнивый отец (ср. ревнивого отца в повести *Станционный смотритель*), закрывающий свою дочь в замке, уравнивается с Гиреем, заключающим ее в гареме, как отец, не трогая ее. Гирей играет отцовскую роль, Мария же в его руках — ребенок-блондинка.

Самый глубокий смысловой слой текста, однако, проявляется с помощью анализа звуковых повторов. Такого анализа стоят произведения не всех авторов, но есть и такие, которые строят целые сюжеты цепями звуков. Между ними, кроме Чехова и Хлебникова, и Пушкин. Особенно годятся для такой инструментовки описательные места художественных текстов. На инструментовку *Бахчисарайского фонтана* обратил внимание уже Д. Выготский в 1922 году³⁰, но к его наблюдениям хочу добавить, что звуковые повторы у Пушкина не только «фонтан сладкозвучный», их расшифровка годится и для понимания глубинного смыслового слоя.

Так, например, в описании восточной ночи слова: *тенью, тавриды, томное, тени тихой* с начальной буквой *т* указывают на семантическое поле тоски, а масса букв *л* в этом же описании: *настала ночь, накрылись ... сладостной поля / вдали под лавров сенью / я слышу пенье соловья ... луна ... безоблачных ... на дулы, на холмы, на лес ... белой пеленой ... легкие мелькая* указывают на поэзию (особенно лавры и соловей), а со словом „улицам“ инструментовка меняется на *д* и *т*, и смысловая пелена новой звуковой цепи вызывает ассоциации

³⁰ Выготский, Д.И. Из эфонических наблюдений: Бахчисарайский фонтан // Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова. Москва-Петроград, 1922. С. 50-58. Ср. Проскурин, О. Поэзия Пушкина или подвижный палимпсест. М., 1999. С. 135.

социальной связи и родины: *в дом одна к другой простых татар спешат супруги делить досуги*. В слове *делить* встречаются тематические буквы *т, л и д*.

Таким образом, слово *делить* связывает тоску, домашнюю интимность и поэзию в образ настоящей любви. Такая любовь для Гирея невозможна, потому что именно 'делить' он не может: не может он делиться ни словами, ни красотой, заключенной в гареме, он не может делить с кем-либо горе и радости. Поэтому и тематически подчеркивается в поэме его одиночество:

И все, склонившись, идут вон.

Один в своих чертогах он.

Центральным тематическим звуком воспоминаний Заремы о грузинской родине в рассказе Марии является *р*, ключевое слово при этом — *родной*: *предметы врезались горы потоки жаркие в горах, непроходимые дубравы другой закон, другие нравы, и, наконец, край родной*.

В надежде Заремы вернуть себе любовь Гирея доминирует звук *д*: «*в моей судьбе одна надежда мне осталась [...] я долго счастьем наслаждалась, была беспечней день от дня...*» (344-348). *Надежда* здесь ключевое слово. Интересно, что тот же звук у Марии связан с любовью — отца к ней:

Седой отец гордился ею

И звал отрадою свою.

[...]

Одну заботу ведал он:

Чтоб дочери любимой доля ...

Кроме явления рекуррентности звуков, в поэме можно наблюдать и осмысленные перебивы ритма. Противоположность сна и бдения, лени и действия подчеркивается резкостью следующей ритмической перемены: после убаюкивающего «*В очаровательных садах*» и «*и вдохновений сладострастных*» (по 2 пиррихия) следует «*барабанный*» «*все жены спят. Не спит одна. / Едва дыша, встает она*» (подчёркнутый

отсутствием пиррихия). Структурная шутка скрывается и в анжанбемане: «Не прерывается ничем / Спокойство ночи».

Остановимся коротко на эпилоге, который выполняет метапоэтическую функцию. Сам фонтан как произведение искусства является в поэме метапоэтическим символом, то есть символом превращения истории в литературу, превращения исторических, случайных событий в смысловое целое, в культуру. Как Гирей построил фонтан, так и Пушкин построил свою поэму, сладкозвучие фонтана действительно соответствует многозначительному “сладкозвучию” пушкинской поэмы. Аналогия между автором и Гиреем этим снова косвенно подтверждается. Народной интерпретации капающей из фонтана воды как образа слез можно противопоставить метапоэтическую интерпретацию: река истории с течением времени превращается в стекание воды по каплям, которое вдохновенный поэт все-таки умеет превратить в смысловой поток, в сюжет. Но фонтан — не только символ, но и катализатор связи между прошлым и настоящим, он как произведение искусства в состоянии вкладывать в историю смысл, что помогает понять другое, давно прошедшее время.