

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЙ И
ПРИРОДНЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК А. С. ПУШКИНА «БОЛДИНО»

НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

*БОЛДИНСКИЕ
ЧТЕНИЯ
2015*

Большое
Болдино
2015

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2Рос=Рус)
Б79

Редакционная коллегия:

Н.Л. Вершинина, О. Глывко (Польша), Г.Л. Гуменная, Ю.А. Жулин,
А.В. Коровашко, В.А. Кошелев, Е.Е. Прошин (*отв. секретарь*),
Е.В. Суслова, М.Г. Уртминцева, Н.М. Фортунатов (*отв. ред.*),
М. Фрайзе (Германия), И.С. Юхнова (*зам. отв. редактора*)

Художник
Энгель Насибулин

Б79 **Болдинские чтения 2015** / Гос. лит.-мемор. и природ. музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино» ; [ред. кол. Н.Л. Вершинина и др.; отв. ред. Н.М. Фортунатов]. — Саранск, 2015. — 296 с.

ISBN 978-5-7493-1827-2

Этот сборник репрезентирует основные направления в современной пушкинистике: от классического разговора о том или ином произведении Пушкина до весьма неожиданных сопоставлений классики с самыми разнообразными контекстами. При этом он сохраняет верность собственным традициям: устойчивую рубрикацию разделов, отражающих специфику интересов его участников.

В сборник включены материалы как отечественных, так и зарубежных исследователей.

Сборник рассчитан на преподавателей, научных работников, аспирантов, учащихся соответствующих специальностей, любителей словесности.

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2Рос=Рус)

ISBN 978-5-7493-1827-2

© Государственный литературно-мемориальный
и природный музей-заповедник
А. С. Пушкина «Болдино», 2015
© Иллюстрации Э. Насибулин. 2015

ПОЭТИКА А.С. ПУШКИНА



УДК 82.0

ПОЭТИКА «ПРИЛИЧНОГО АВТОГРАФА» У ПУШКИНА

© 2015 г.

В.А. КОШЕЛЕВ

Новгородский государственный университет

anatoly.koshelev@novsu.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

Рассматривая специфику использования Пушкиным эпиграфов, автор приходит к выводу, что исходное изречение, предвещающее содержание произведения или его части, выходит далеко за рамки обычного «предварения» и включает читателя в дальнейшую «игру», целью которой становится создание полифонически организованного текста. Примеры подобной «игры» рассматриваются на наиболее показательных эпиграфах из «Бахчисарайского фонтана», «Станционного смотрителя», «Выстрела», «Барышни-крестьянки», «Капитанской дочки», оды «Клеветникам России».

Ключевые слова: эпиграф, игра, источник, содержание.

Повесть «Капитанская дочка» представлена Пушкиным как издание подлинных записок реального дворянина XVIII столетия. Последние фразы звучат так: «Рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы

заняты трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом. Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо, приислав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена» (VIII, 374).

Если наивно поверить этому пушкинскому утверждению, то работа «издателя» заключалась лишь в том, чтобы устранить «личности» («переменить» имена еще живущих людей) и «приискать» к каждой из глав эпиграф, то бишь цитату — некое изречение, предваряющее изложенное в главе содержание с целью указать его дух, смысл, коллизию, отношение или настроение автора и т.п. (от греч. *επιγραφή* — надпись). При этом эпиграф в данном случае предстает как необходимая и даже обязательная часть текста.

Легко убедиться, что это не так: многие повествовательные произведения (а уж тем более — мемуары) пушкинского времени прекрасно обходились без «приличных эпиграфов», и большинство пушкинских современников не видели в них чего-то обязательного. Эпиграфы, смотря по литературному и общественному настроению, то входили в моду, становясь яркой приметой манеры писателя, то выходили из моды, то вновь воскресали. В пушкинские времена такая мода пошла от французских просветителей, которые охотно блистали эпиграфами как выражением начитанности и умения применить чужую мысль в новом смысле. Таковы, например, эпиграфы к «Духу законов» Монтескье («*Prolem sine maire creatam*») или к «Естественной истории» Бюффона («*Naturam amplectimur omnem*»).

Эпиграф как значимая часть литературного текста в пушкинские времена был уже осознан теоретически. В «Словаре древней и новой поэзии» Н.Ф. Остолопова он определялся следующим образом: «Эпиграф. Одно слово или изречение в прозе или стихах, взятое из какого-либо известного писателя или свое собственное, которое помещают авторы в начале своих сочинений и тем дают понятие о предмете оных» [1, с. 398].

При этом эпиграфы — несомненное увлечение именно Пушкина. При подготовке к печати он часто снабжал эпиграфами и свои поэмы, и роман в стихах (либо его части), иногда даже драмы, критические статьи и даже личные письма. Все свои прозаические произведения он, при публикации, неизменно снабжал эпиграфами (при возможности — даже и отдельные главы) — и удачно подобранный эпиграф ценил, подчас, выше самого произведения.

Вот характерное признание из письма к П.А. Вяземскому от 14 октября 1823: «Бахчисарайской фонтан, между нами, дряннь, но эпи-

граф его прелесть» (XIII, 70). Эпиграф к «Бахчисарайскому фонтану» («Многие так же, как и я, посещали сей фонтан; но иных уже нет, другие странствуют далече») Пушкин взял из персидского поэта Саади. Причем, переосмыслил источник. Высказывание Саади он почерпнул из третьей, поэтической части ориентального романа Томаса Мура «Лалла Рук» (с которым познакомился в плохом французском переводе Пишо). В источнике они звучат так: «Многие, как и я, видели этот фонтан, — но они далеко, и глаза их навеки закрыты». Пушкин добавил противопоставление «иных — другие», которое, выделив две группы «соратников», существенно усложнило высказывание.

Позднее Пушкин счел нужным печатно заявить (в заметке альманаха «Денница» на 1831 г.), что этот «меланхолический эпиграф (который конечно лучше всей поэмы)» заставил его изменить первоначальное заглавие поэмы («Гарем»). А изречение Саади Пушкин впоследствии неоднократно использовал. Особенно ярко — в последней строфе «Евгения Онегина»: «Иных уж нет, а те далече, / Как Сади некогда сказал» (VI, 190). Перестав быть эпиграфом, но сохранившее «память об эпиграфе», наблюдение Саади получало дополнительную оттеночную семантику.

К подбору эпиграфов Пушкин относился как художник — отталкиваясь от конкретного ощущения. Так, выстраивая свой первый стихотворный сборник по типу «Опытов...» Батюшкова, он отказывается от эпиграфа (у Батюшкова был эпиграф из Овидия) и в письме к П.А. Плетневу от 15 марта 1825 г. указывает: «Эпиграфа или не надо, или из А. Chénier» (XIII, 153). (Плетнев, правда, предпочел идти по традиционному пути, подобрав для сборника эпиграф из Проперция). Готовя к печати «Повести Белкина», Пушкин указывал тому же Плетневу (в письме от 15 августа 1831) на оформление эпиграфов, которые необходимо «печатать пред самым началом сказки, а заглавия сказок на особенном листе» (XIV, 209). Эпиграф гораздо «ближе» к тексту, чем заглавие.

Но при этом исключительном внимании Пушкина к эпиграфам, тот «идеальный» эпиграф, который стал бы точным предварением содержания произведения, отыскивался весьма редко. Специально исследовавший пушкинские эпиграфы А.В. Кулагин пришел к выводу, что при традиционном понимании эпиграфа как слова или изречения, которое автор помещает в начале произведения для выражения его общей идеи — «изречения», отысканные Пушкиным совсем не точны. Они формулируют основное содержание дальнейшего текста очень условно — и вовсе не передают его многогранности [2, с. 6].

То есть — нацелены на специфическую «игру» с читателем. В данном случае игра непременно предполагает диалог. Как отметил Ю.М. Лотман, «непрерывным условием диалога является возможность существования двух выраженных точек зрения. Это подразумевает наличие двух сопоставимых кусков текста, отличающихся направленностью, точкой зрения, оценкой, ракурсом и совпадающих по некоторому «содержанию» сообщения или его части» [3, с. 228]. Такого рода «диалог» и видим в пушкинских эпиграфах.

Вот повесть «Станционный смотритель». Эпиграф:

Коллежский регистратор,
Почтовой станции диктатор
Князь Вяземский

Пушкинская «игра» начинается уже с неточно приведенного эпиграфа, взятого из стихотворения Вяземского «Станция», опубликованного в 1828 г. У Вяземского:

Досадно слышать: «*Sta viator!*»
Иль, изъясняясь простей:
«Извольте ждать, нет лошадей», —
Когда губернский регистратор,
Почтовой станции диктатор
(Ему типун бы на язык!),
Сей речью ставит вас в тупик... [4, с. 175].

Во-первых, Пушкин уточняет чин станционного смотрителя. Дело в том, что чина «губернский регистратор» в таблице о рангах не было. С другой стороны, смотрителям почтовых станций полагалось давать чин губернского секретаря (12 класса) — Пушкин же награждает своего героя таким именно чином, что «ниже не бывает»: «суший мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда» (VIII, 97). Пушкину нужен именно низший чин таблицы о рангах, который сам по себе выглядит как символ бесправия дворянина. Само это указание, как подметил С.Б. Рассадин, «исключало хотя бы малейшую серьезность упоминания о диктаторстве станционного смотрителя...» [5, с. 248].

Во-вторых, повествователь сразу же вступает в полемику с эпиграфом. Вяземский в своей «главе из путешествия в стихах» воспринимает события с точки зрения «путника»: эпиграфом стихотворения

становится латинская надгробная надпись «*Sta viator!*» — «Остановись, путник!». Смысл надписи воспринят иронически — Вяземский в примечании оправдывается тем, «что с лишком семь часов просидел на станции в ожидании лошадей» [5, с. 184]. Пушкинский повествователь меняет угол зрения: его интересует не «путник», а стационарный смотритель: «Какова должность сего диктатора, как называет его шутливо князь Вяземский? Не настоящая ли каторга? Покою ни днем ни ночью...» и т.д. (VIII, 97).

В-третьих, этот же эпиграф дает основание повествователю иронически поставить не менее значимый вопрос о зависимости человеческого достоинства от чина: «Будучи молод и вспыльчив, я негодовал на низость и малодушие смотрителя, когда сей последний отдавал приготовленную мне тройку под коляску чиновного барина. Столь же долго не мог я привыкнуть и к тому, чтоб разборчивый холоп обносил меня блюдом на губернаторском обеде. Ныне то и другое кажется мне в порядке вещей. В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: чин чина почитай, ввелось в употребление другое, например: ум ума почитай? Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начинали кушанье подавать?» (VIII, 98).

Именно «неправильный» эпиграф в данном случае провоцирует диалог — вмешательство образованного читателя в приведенное содержание повести о Самсоне Вырине. На него спроецирована и вся многосмысленность и неоднозначность этого, построенного на знаковых деталях затейливого повествования [6, с. 94—97].

В «Выстреле» — еще более причудливый диалог текста и «двойного» эпиграфа:

Стрелялись мы.

Баратынский.

Я поклялся застрелить его по праву дуэли
(за ним остался еще мой выстрел).

Вечер на бивуаке

Вспомнив сюжетную ситуацию, в которой употреблены эти выражения у Баратынского и Бестужева-Марлинского, проницательные читатели могли восстановить лишь искаженную дуэль, очень далекую от дворянско-«рыцарских» установок и от «дуэльного кодекса». Герой поэмы Баратынского «Бал» (1827) Арсений стреляется из-за ревности к другу, который «обворожил» его возлюбленную Оленьку: «Я мук язвительных моих / Не снес...». И, как водится, спровоцировал ссору, а потом и поединок:

Всчасно, колкими словами
Скучал я, досаждал ему,
И по желанью моему
Вскипела ссора между нами:
Стрелялись мы. В крови упав,
На век я думал мир оставить;
С одра восстал я телом здоров,
Но сердцем болен... [7, с. 40].

Бестужев в своей повести восстанавливал такую же ситуацию: его подполковник Мечин стреляется с неким капитаном, приревновав его к своей возлюбленной Софии: «...мы стрелялись на пяти шагах, и первый его выстрел, по жеребью, положил меня за смертью. Какой-то испанский поэт, имени и отчества не упомяну, сказал, что первый удар аптекарской иготы есть уже звон погребального колокола: пуля вылетела насквозь в соседстве легких; антонов огонь грозил сжечь сердце, но, вопреки Лесажу и Мольеру, я выздоровел, с помощью лекарей и пластырей, в полтора месяца» [8, с. 51]. Выздоровел — и вновь собрался стреляться — с тем, чтобы убить соперника. А та цитата, которую привел в эпиграфе Пушкин, имеет продолжение: «... чтобы коварная не могла торжествовать с ним».

Обе «литературные дуэли», к которым в эпиграфе отсылает читателя автор «Выстрела», мало похожи на «бунт против иерархии», защиту свободы дворянина, «возмездие» и т.п. Они совсем не похожи на «судебный поединок». Сначала — спровоцированный вызов сопернику в любви. Потом — полученное тяжелое ранение, едва не приведшее к смерти. И — желание продолжать «покушение на убийство другого человека» для того только, «чтобы коварная не могла торжествовать с ним».

Одно из основополагающих дуэльных правил гласило: «За одно и то же оскорбление удовлетворение можно требовать только один раз» [9, с. 95]. Для «литературных дуэлянтов» это правило «судебного поединка» почитается недействительным: пока ты жив, убей противника (даже если он тебя сам лично и не очень «обидел») — чтобы были, наконец, разрешены твои собственные личные проблемы. Всё это поневоле создавало некую пародию на справедливый поединок, имеющий в основе дела «чести благородного человека».

Отталкиваясь от заявленных в эпиграфах примеров, Пушкин тоже как будто создаёт двойную «пародию». Главный дуэлянт носит условное имя: «Сильвио (так назову его)» (VIII, 65) — то

бишь оказывается «назван» наподобие персонажей XVIII столетия именем выдуманном и в жизни «небывалым». При этом Сильвио — единственный названный персонаж повести: остальные либо просто «зашифрованы» (вроде рассказчика «подполковника И.А.П.», «графа Б***», «пьяного сумасброда Р***»), либо носят «обычные» имена, проскальзывающие в речи персонажей: лакей Кузька, жена графа Маша. В отношении же к основному сопернику этого «героя таинственной какой-то повести» употреблена принципиально иная формула: «молодой человек богатой и знатной фамилии (не хочу назвать его)» (VIII, 69). Имя Сильвио — намеренно экзотическое, намеренно «нерусское»: не случайно старые исследователи называли в качестве «прототипов» пушкинского героя то гетериста Софиано, то подполковника И.П. Липранди, то лицеиста Сильверия Брогльо¹.

Между тем, «дуэльное» поведение этого бретера — вполне «русское», намеренно отличное от «западных» образцов. И тоже — отнюдь не «рыцарское». Весь инцидент случился из-за того, что, служа в гусарах, и привыкши «первенствовать», он поневоле стал завидовать другому «счастливцу», из-за которого его первенство «поколебалось». Он спровоцировал дуэль — но столкнулся с равнодушным отношением соперника к гибели, когда «жизнь его, наконец, была в моих руках»...

Затем началась история «отложенного выстрела». В течение шести лет герой «таинственной повести» вынашивал мысль о мести: «Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал ее за черешнями!» (VIII, 70). Речь опять-таки идет не столько об удовлетворении чувства чести, сколько о желании как можно «чувствительнее» уничтожить торжествующего соперника.

За эти шесть лет он, во-первых, совершенствуется в искусстве стрельбы: «стрелял каждый день, по крайней мере, три раза перед обедом» (VIII, 72). То есть — собирается свести «лотерейность» будущей дуэли к минимуму — точно так же, как карточный игрок (тоголевский Ноздрев, например) стремится к не очень уважаемой «игре наперняка». Во-вторых, он оказывается перед необходимостью свято беречь собственную жизнь — и потому выходит в отставку и отказывается от всех прочих поединков: «Если бы я мог наказать Р***, не подвергая вовсе моей жизни, то я б ни за что не простил его» (VIII, 68). Всё это представляет русского «героя поединка» отнюдь не в лучшем свете.

Наконец, убийственным для «дуэлянта» становится соотношение личных обстоятельств его жизни и исторической обстановки действия. Как уже давно установлено, общий срок развития событий повести «Выстрел» захватывает время примерно от 1806—1808 гг. до 17 июня 1821 г. (дата сражения при Скулянах, в котором погиб Сильвио) [10, с. 222]. «Шесть лет» Сильвио ждал момента для совершения мести — и «пять лет» прошло с момента второго поединка. Элементарный подсчет показывает, что Сильвио, выйдя в отставку (ибо «не имеет права подвергать себя смерти») и прожил в «подготовке» к поединку как раз весь период Отечественной войны 1812 г. и заграничных походов русской армии 1813—1815 гг. То есть пожертвовал тем, чем у русских дворян, призванных служить Отечеству «мышцей бранной», было не принято жертвовать. Получается, что «дуэлянт» вынашивал в себе подготовку к единственной «мстительной» дуэли, в то время, как на полях сражений (там ведь могли и убить!) решалась участь России и Европы. Но «перевесит» ли подобное «антирыцарское» поведение попытка исполнить личный «рыцарский» обет? И станет ли достойным «оправданием» жизни, подчиненной единственной нелепой страсти?

Завершается вся история тем, что Сильвио так и не производит рокового выстрела, к которому так долго готовился и ради которого столь многим пренебрег. Обыкновенно этот поступок толкуется как «нравственное перерождение» пушкинского дуэлянта и «моральная победа» его над графом [11, с. 155—162; 12, с. 223—240]. Но с точки зрения «нравственности» русской дуэли он не сделал самого главного: не убил своего обидчика. А этот «обидчик» лишний раз продемонстрировал, что он «дьявольски счастлив» (VIII, 74). И от рокового «выстрела» только и осталось, что картина, простреленная «двумя пулями, всажеными одна на другую». Никакой «судьбы» — и никакого «права дуэли», в противовес заявленному в эпитафье.

Похожая «игра» — даже в эпитафье «Барышни-крестьянки»:

Во всех ты, Душенька, нарядах хороша.

Богданович

Здесь Пушкин апеллирует к известной «древней повести в вольных стихах» И.Ф. Богдановича «Душенька» (1783), классической «легкой» поэме XVIII столетия. Соответствующий стих находится в середине второй книги «сказки» Богдановича, где автор рассуждал по поводу нарядов и привычки «рядиться» своей героини:

Везде ее портреты
Являлись по стенам
В простых уборах и нарядных,
И в разных платьях маскарадных.
Во всех ты, Душенька, нарядах хороша:
По образу ль какой царицы ты одета,
Пастушкой ли где сидишь у шалаша,
Во всех ты чудо света,
Во всех являешься прекрасным божеством,
И только ты одна прекраснее портрета [13, с. 77].

«Древняя повесть» Богдановича стала так популярна на рубеже XVIII-XIX вв. именно потому, что представила оригинальную вариацию античного мифа об Амуре и Психее. Прекрасная царская дочь, после множества ниспосланных Венерой испытаний и трудностей, становится супругой Амура. На основе этого (отраженного еще в «Метаморфозах» Апулея) сюжета Богданович создал «галантную» историю в духе «мифологического просветительства», выведя в образе Душеньки (Психеи) условную девушку его времени — любопытную, своенравную и верную своему выбору.

Этот образ Душеньки отозвался еще в «Руслане и Людмиле» [13, с. 77—81]: героиня первой пушкинской поэмы, как и Душенька, очень любит переодеваться в разные «наряды» (наряд — вообще слово, опорное в поэме Богдановича) — что совершенно естественно для молодости: «А девушке в семнадцать лет / Какая шапка не пристанет!». Но куртуазные «переодевания» Душеньки (то в «богатейшую робу», то в «спальный балахон», то «в платьице простое и ненарядное») мотивированы разве что мифологическими «приключениями» — и скоро надоедают. В «Руслане и Людмиле» Пушкин использовал иную, иронически бытовую мотивацию «костюма» героини в первую брачную ночь (впоследствии это рассуждение было выпущено, ибо критики поэмы сочли его не вполне пристойным):

Вы знаете, что наша дева
Была одета в эту ночь,
По обстоятельствам, точь-в-точь
Как наша прабабушка Ева.
Наряд старинный и простой!
Наряд Амура и природы!
Как жаль, что вышел он из моды!.. (IV, 277—278)

«Переодевания» уездной барышни Лизы Муромской (то в крестьянку, то в «дуру английской породы») оказываются вполне естественными. Они мотивированы довольно сложным чувством и совершаются не в условно фантастическом мире, а в обыкновенной русской деревне. Но то сложное чувство, которое испытывает героиня «Барышни-крестьянки», вполне родственно ощущениям Душеньки: это любопытство, которое оборачивается любовью к суженому.

Сначала Лизе просто любопытно: каков молодой Берестов? Она «наряжается крестьянкою» исключительно из-за того, чтобы удовлетворить это любопытство. Точно так же и Душенька стремится удовлетворить свое любопытство: увидеть таинственного суженого, невзирая на запреты. А потом, когда молодыми людьми овладевает «мысль о неразрывных узах» — всё опять же «слаживается» само собой и ко всеобщему удовольствию — как в том же мифе об Амуре и Психее и как в поэме Богдановича.

Пушкин апеллирует к заявленной в эпиграфе «древней повести» Богдановича в целом — и демонстрирует «вневременное» чувство, явленное во «вневременном» сюжете. Но этот сюжет, перенесенный в тихую уездную среду, оборачивается совсем иной «игрой», в которую Пушкин «играет» с не меньшим удовольствием, чем его галантный предшественник.

«Игра» с эпиграфами к главам «Капитанской дочки» кажется уже намеренной. Апелляция к XVIII веку, «столетью безумному и мудрому», заявленная в них, как будто мотивирована внешним содержанием повести (действие которой происходит в 1773—1774 гг.). Но при этом Пушкин как будто разделяет в описываемом им «столетье» культуру «официальную» (маркированную именами Хераскова, Княжнина или Сумарокова) и культуру народную, отраженную в устной творческой традиции. Пять из 14 глав повести имеют эпиграфы из фольклорных (либо стилизованных под фольклор) песен и две — пословицы. «Официальная» и «народная» традиции как будто уравновешены.

Эпиграфы к последней пушкинской повести подробно исследованы еще Д.П. Якубовичем [15, с. 111—135]. Исследователь обратил внимание, что автор совершенно по-особому отнесся к подбору «исходных» высказываний, выносимых в эпиграф. Прежде всего, эти эпиграфы взяты из сочинений тех авторов, которых Пушкин отнюдь не считал «лучшими» или даже «талантливыми». Но в данном случае ему важнее представить, так сказать «массовое» поэтическое сознание, вполне соответствующее уровню мышления того «дворя-

нина из массы», который оказался главным героем повествования. Кроме всего прочего, Сумароков, Княжнин и Херасков — те писатели XVIII столетия, которые неизменно позиционировали себя как литературные «профессионалы», попробовавшие свои силы «во всех родах».

Сам Пушкин в 1830 г. писал о Сумарокове как о «несчастнейшем из подражателей», чьи произведения, «писанные варварским изнеженным языком», оказывались все-таки «вялыми и холодными» и «не могли иметь никакого влияния на народное пристрастие» (XI, 179). А герой «Капитанской дочки», представляя написанную им «песенку», апеллирует как раз к Сумарокову: «Опыты мои, для тогдашнего времени, были изрядны, и Александр Петрович Сумароков, несколько лет после, их похвалял» (VIII, 300). В данном случае интересен не поэтический талант, а общественная «весомость» маститого поэта.

Эпиграфы, взятые из «нелюбимых» Пушкиным поэтов, намеренно приведены «приблизительно», а иные даже являются собственно пушкинскими «вариациями на тему» популярных произведений. Вот эпиграф к главе XI («Мятежная слобода»):

В ту пору лев был сыт, хоть с роду он свиреп.
«Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?»
Спросил он ласково.

А. Сумароков (VIII, 344)

Приведенных стихов у Сумарокова нет — Пушкин сам составил эту стилизацию (сохранилась даже черновая запись, демонстрирующая картину собственно пушкинского творчества [16, с. 221]). В.С. Листов даже предположил, что Пушкин использовал другой источник — стихотворный перевод Г.С. Пакатского ветхозаветной книги «Плач Иеремии» (где упоминаются и «лев», и «вертеп») — и представил ситуацию «на сложном скрещении разных мотивов — библейских, исторических, филологических, личных...» [17, с. 126–129]. Всё это хорошо — но при чем здесь Сумароков?

Между тем, имя Сумарокова поставлено не «просто так»: Пушкин как будто апеллирует к реальному произведению. Среди притч Сумарокова есть басня «Пир у Льва» (кн.1, притча 17), заимствованная из Лафонтена и развивающая традиционный басенный сюжет. «У Льва был пир, / Пришел весь мир...» Волк учуял «вонь» в львиных покоях, объявил об этом хозяину — и был растерзан. Испуганная

Мартышка заявила, что «здесь нарциссы, розы», — и тоже была растерзана за неуместную лесть. А хитрая Лисица, к которой Лев обратился с тем же вопросом, дипломатично отвечала: «У меня залет севодни нос». Басенному рассказу предшествует мораль: «Коль истиной не можно отвечать, / Всего полезнее молчать» [18, с. 225—226].

Символику этого эпитафия обыкновенно истолковывали так: «В придуманном Пушкиным эпитафии Пугачев сближен со львом. В “калмыцкой сказке”, рассказанной самим Пугачевым, он сравнивает себя с орлом. Львы и орлы — символы царственной силы» [19, с. 76]. Но в «исходной» притче Сумарокова Лев уподоблен не царю, а «торговому мужику» («Которые в торги умеренно вступили / И откупами нас еще не обдупили»). А все содержание главы «Мятежная слобода» — опасная беседа Гринев с Пугачевым и пугачевцами: беседа, в которой «истиной не можно отвечать» и надлежит искать осторожные и ничего не говорящие формулы. Так, Гринев не говорит, что обиженная «сирота» — это дочь коменданта Белогорской крепости, на вопрос, «в каком состоянии город», «по долгу присяги» отвечает односложной фразой и опасается, как бы самозванец не рассердился «неуместным намеком» Савельича о «заячем тулупчике» (VIII, 348—351). И всё равно: при вопросе Пугачева «Что ж? Страшно тебе?» — с трудом удерживает страх... И завершается все басенным «пиром» — «оргией, которой был я невольным свидетелем» (VIII, 350).

Пушкинская «игра» с забытой им сумароковской басней идет в данном случае в художественном сознании самого поэта.

Вот еще подобная же «игра». Эпитафия к главе XIII («Арест»):

Не гневайтесь, сударь: по долгу моему
Я должен сей же час отправить вас в тюрьму.
— Извольте, я готов; но я в такой надежде,
Что дело объяснить дозволите мне прежде.
Княжнин (VIII, 360)

Такого четверостишия в сочинениях Я.Б. Княжнина нет. Но у Пушкина и в этом — придуманном эпитафии есть очевидный источник: нечто подобное этим тяжеловесным фразам (с рифмой «надежде» — «прежде») произносит персонаж комедии Княжнина «Хвастун» (1786). Персонаж имеет классицистическое имя Простодум. Вот его реплика из 2-го явления I действия (Простодум говорит о своем племяннике Верхолете):

Что будет он таков, я ведал то и прежде;
Хоть он пошалывал, я был всегда в надежде,
Что он исправится и будет человек.

И в последнем, пятом действии (явление 6) — о Верховлете же:

Так должен был мое он кончить дело прежде.
Ты можешь потерпеть и быть досель в надежде...
[20, с. 332, 431].

Герой княжнинской комедии Верховлет, «дворянчик плутоватый», строит из себя знатного и богатого «графа», вхожего во дворец. Благодаря хвостовству, он «живет за счет других, собираючи всегда оброк с голов плохих». В конце концов, его уводят «в дом смиренья»... А его дядя, «сельский дворянин, недавно из деревни приехавший», простодушно ему верит: ссужает деньгами, заискивает, «имея надежду» быть «пожалован в Сенат» и т.п. И остается «без сенаторства, без денег, как без шапки» [20, с. 439—440].

Пушкин в главе «Арест» как будто обыгрывает эту комедийную ситуацию. Здесь Гринева дважды оказывается под арестом: сначала его, «государева кума», приказывает отвести «в острог» гусарский майор, а в конце главы появляется приказ его «немедленно отправить под караулом в Казань в Следственную Комиссию» (VIII, 365). Первый «арест» оказывается недолгим: по счастливой случайности «арестовавшим» оказывается старый знакомый; второй арест чуть было не оборачивается утратой «чести». Но в обоих случаях Гринева не удается «дело объяснить». Гусар Зурин сначала даже не понял, что ему «докладывали» о Гринева, а потом просто «захрапел и присвистнул» (VIII, 363). А «допросчики» из Следственной Комиссии ему просто не верят — тем более, что видят его «смущение» и нежелание впутывать в свою историю возлюбленную...

В рифме «прежде» — «надежде» сопологаются два разнонаправленные понятия, одно из которых отправляет в прошлое («прежде»), другое, соответственно, обращено к будущему («надежде»). И будущее Гринева представляется невеселым («сослать в отдаленный край Сибири на вечное поселение» — VIII, 369) именно потому, что он не может разобраться с прежними «дружескими путешествиями с Пугачевым»...

Пушкинский «приличный эпитаф» оказывается исключительно «многослойным» — и сам Пушкин всегда стремился его «услож-

нить», сделать неким «ребусом». Подчас такой «ребус» оказывался настолько затейливым, что не мог быть вполне «разгадан» читателем, к которому адресовался.

Ода «Клеветникам России» в беловой рукописи не имела заглавия, — но предварялась латинским эпиграфом: «*Vox et preterea nihil*» («Голос и ничего более» — IV, 877).

Источник этого эпиграфа не вполне ясен. Им могло быть изречение (переделанное из Горация) в «Письме о французской музыке» Ж.Ж. Руссо: «*Sunt verba et voces, praetereaque nihil*» («Есть слова и звуки, и ничего более»). В данном контексте оно характеризовало плохую музыку. Возможен и другой источник, указанный Я.М. Боровским [21, с. 117—118]. Таковым мог стать несколько видоизмененный фрагмент из «Метаморфоз» Овидия (III, 356—359) — миф о нимфе Эхо, высохшей от неразделенной любви к прекрасному Нарциссу. В подстрочном переводе текст Овидия выглядит так:

Истощают несчастное тело бессонные заботы.
Худоба стягивает кожу, все соки тела уходят в воздух.
Остаются только голос и кости.
Голос продолжает существовать,
а кости приняли образ камня.

В переданной Овидием легенде нимфа Эхо, отвергнутая Нарциссом, иссохла, превратившись в скалу — остался лишь ее голос. А Нарцисс был наказан за ее смерть: увидев в воде собственное отражение, влюбился в него — и тоже умер, терзаемый неутоленной страстью... Подобное крылатое выражение из Овидия использовал Т. Смоллетт в сатирическом романе «Приключения Родрика Рэндома» (1748); здесь с иссохшей нимфой сравнивался исхудавший больной матрос. Однако семантический ареал представления этого выражения в пушкинской оде гораздо шире и «запутаннее».

Пушкин, несомненно, имеет в виду обе возможности истолкования выражения «*Vox et preterea nihil*». Исходя из того контекста, в котором изречение было представлено в трактате Руссо (в котором шел разговор о французской культуре), оно отправляло к перипетиям антирусской компании, развернутой в 1831 г. «народными витиями» — прежде всего в той же Франции (например, речь генерала Лафайета в парламенте: знаменитый генерал призывал Францию выслать войска в помощь польскому восстанию — то есть начать европейский поход против России). Эпиграф подчеркивал: подобные речи — не

более как «звуки», не подкрепленные исторической истиной. Приведет ли к чему-то хорошему чуждое вмешательство в «спор славян между собою»?

Но и вторая возможность истолкования эпиграфа (отправляющая к нимфе Эхо) оказывается в данном случае знаковой и используется вполне сознательно. Ода «Клеветникам России» вошла в третью часть «Стихотворений Александра Пушкина» (1832), в раздел стихотворений 1831 г. Там ей предшествовало стихотворение «Эхо» («Ревет ли зверь в лесу глухом...»), написанное позднее «Клеветников...», но в контексте сборника исполнявшее роль отвергнутого эпиграфа.

Согласно Овидию, голос нимфы Эхо умел повторять только чужие слова — точнее, только концы слов, не зная их начала. Нынешние «народные витии» тоже поют с чужого голоса, плохо представляя истоки «старого спора». А польский миф, как Нарцисс, влюблен только в самого себя; ему дела нет до единства славян, до слияния «славянских ручьев»; напротив, он желает только того, чтобы «русское море», в котором только и может произойти это «слияние», — «иссякло»: иссохло как несчастная нимфа.

Символика эпиграфа, заменявшего заглавие пушкинского стихотворения, оказывалась разветвленной и многозначной. Считается, что он не вошел в окончательный текст стихотворения потому, что ода «Клеветникам России», опубликованная «в парадной и едва ли не официальной брошюре», делала неуместной «ассоциацию с любовным сюжетом “Метаморфоз”» [21, с. 118]. Но всё как будто сложнее: «любовный сюжет» у Овидия все-таки был весьма условным.

«Неуместность» эпиграфа была напрямую связана с его «диалогической» направленностью и установкой на «игру». Исходный «ребус» оказывался слишком сложным, изошренным и многозначным — его исходный «полифонизм» слишком уж расширял семантику самой оды, которая в данном случае требовала большей определенности, чем той, что заявлялась эпиграфом.

Примечания

1. См.: Черняев Н.И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков: Типография «Южного Края», 1900. С. 99-108; Гроссман Л.П. Исторический фон «Выстрела» // Новый мир. 1929. № 5. С. 208-223; Данилов В. Пушкин. М.: Недра, 1931. С. 304-306; Лернер Н.О. К генезису «Выстрела» // Звенья. Т.5. М.-Л.:Academia, 1935. С. 125-133.

Список литературы

1. Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоповым. СПб.: типография Императорской Российской академии, 1821. Ч.1. 338 с.
2. Кулагин А.В. Эпиграфы у А.С. Пушкина: Автореф. дис. канд. филол. наук. Л., 1985. 28 с.
3. Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (Проблема авторских примечаний к тексту) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 228-236.
4. Вяземский П.А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1958. 508 с.
5. Рассадин Ст. Спутники. М.: Сов. писатель, 1983. 312 с.
6. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. Томск: Водолей, 1997. 288 с.
7. Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотв. Т.2. Л.: Сов. писатель, 1936. 366 с.
8. Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит-ра, 1958. 632 с.
9. Гордин Я.А. Дуэли и дуэлянты. СПб.: Пушкинский фонд, 1996. 284 с.
10. Гроссман Л.П. Исторический фон «Выстрела» (К истории политических обществ и тайной полиции 20-х годов) //Новый мир. 1929. № 5. С. 208-223.
11. Благой Д. Мастерство Пушкина. М.: Сов. писатель, 1955. 266 с.
12. Гукасова А.Г. Болдинский период в творчестве Пушкина. М.: Просвещение, 1973. 304 с.
13. Богданович И.Ф. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1957. 384 с.
14. Кошелев В.А. Первая книга Пушкина. Томск: Водолей, 1997. 224 с.
15. Якубович Д.П. Об эпиγραфах к «Капитанской дочке» // Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. 1949. Т. 76. С. 111-135.
16. Ручко Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.-Л.: Academia, 1935. 930 с.
17. Листов В.С. К истолкованию эпиграфов «Капитанской дочки» // Пушкин и мировая литература: Материалы VI Международной конференции. СПб.-Симферополь, 2003. 236 с.
18. Сумароков А.П. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1935. 448 с.
19. Шкловский В. Заметки о русской прозе. М.: Сов. писатель, 1955. 336 с.
20. Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII — начала XIX века. Л.: Сов. писатель, 1990. Т.1. 492 с.
21. Боровский Я.М. Необъясненные латинские тексты у Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л.: Наука, 1974. 340 с.

PUSHKIN'S "APPROPRIVATE EPIGRAPH" POETIC V.A. Koshelev

Considering Pushkin's specific use of epigraphs, author concludes that the quotationsource, preceding the main piece of writing or its

part exceeds that simple role. It rather sets the stage for the piece and includes the reader in the further game that aims at creating a polyphonic text. The author follows the example epigraphs to “The Fountain of Bakhtchisaray”, “The Station Inspector”, “The Squire’s Daughter”, “The Avaricious Knight”, “The Cahinfn’s daughter”.

Keywords: epigraph, playing, source, content.

УДК 821.161.1

УДВОЕНИЕ КАК ПРИНЦИП СОЗДАНИЯ ПУШКИНСКОГО ХАРАКТЕРА

© 2015 г.

В.А. ФОРТУНАТОВА
Нижегородский государственный университет
им. Н.И. Лобачевского

fortunatova2@mail.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

Удвоение как имманентная модель пушкинского Текста имеет множество функций, одна из которых связана с построением характера. Его обогащение происходит за счет соотнесенности с остальными персонажами в виде семантических пар героев. Поэтика повторений и замещений служит выражению их национально-мифологических свойств. Удвоение создает эффект художественного параллелизма, позволяющего соотнести текст, контекст, паратекст пушкинского творчества и русской общественной жизни, отечественную и мировую культуру в ее литературных артефактах. Удвоение также становится важнейшим характерологическим приемом, создающим объемность и многомерность создаваемых поэтом образов. Отдельное внимание уделяется ритмическим свойствам удвоения, как в лирике, так и в прозе Пушкина. Структурирование текстового пространства с помощью бинарных конструкций выявляет внутренний семантический слой произведения.

Ключевые слова: удвоение, бинарность, фрактальность, семантика, поэтика.

Философия удвоения тесно связана с понятием создания. Человек имеет свой идеальный Первообраз, или Божественную сущность, которую призван удваивать или отражать самим фактом своего бытия.

Идеи и вещи, ноумены и феномены, абсолютное и относительное, божественное и земное — все это свидетельство динамики физического мира и необходимое условие его относительности. Но в этом случае речь идет о предельных общностях, о нематериальной сущности предметов и явлений вообще.

В художественной системе, где выделяется определенный сегмент мира, ограниченный рамками авторского замысла, удвоение переходит из комплекса сущностей в ансамбль воплощений. Это наглядно выражает пушкинский мир героев, составляющих опору, или своего рода имманентную модель пушкинского Текста.

Удвоение на уровне повтора — излюбленный художественно-стилевой прием, особенно в стихотворных произведениях Пушкина. «Увял, увял ее венец»; «Ах, няня, няня, я тоскую» («Евгений Онегин»); «Ветер, ветер, ты могуч» («Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях») и др. Усиление смысла и эмоциональности высказывания, привлечение к нему читательского внимания дополняется и лексической экспрессией, и самой мелодией стихотворной строки.

Эти же свойства, как следует из приведенных выше примеров, характеризуют и стихотворный роман «Евгений Онегин», однако функции удвоения в нем становятся более многообразными и не сводятся лишь к лексическим повторам. Моногеройный роман имеет жанрово-стилевые черты *энциклопедии* за счет знаменательного каркаса — характера Евгения Онегина, показанного в статическом движении.

Обращение автора к читателям в самом зачине к роману обычно трактуется как некое самолюбование поэта, желание вновь упомянуть успех поэмы «Руслан и Людмила», хотя Ю.М. Лотман справедливо отмечает, что «в целом критика обнаружила неспособность понять новаторство поэмы» [1, с. 192], особенно сложным показалось контрастное соположение в поэме несовместимых жанрово-стилевых признаков. Но, как продолжает Ю. Лотман, именно в поэме были намечены те принципы, которые достигли зрелости в «Евгении Онегине».

Один из них связан с построением характеров. Пушкин поставит Онегина в ряд со своими прежними героями, которого уже современники воспринимали как апофеоз русскости, как запах и звук Руси, как некий код к духовному завещанию А.С. Пушкина. В «Онегине» поставлена сходная, но еще более масштабная задача, для решения которой создан сугубо реалистический контекст. Руслан и Людмила, Онегин и Татьяна — это мифологемные образы-контуры, абрисы главной авторской идеи.

Для воплощения российского уклада жизни в романе Пушкину требуется иной принцип сюжетного развития, нежели тот, что был представлен в поэме. Этот принцип условно можно обозначить как «Онегин и...». Предыдущий сюжет также содержал поэтическую систему сопоставлений: Руслан... и четыре его соперника (Рогдай, Фарлаф, Ратмир, Черномор), в столкновении с которыми выявляется целостность образа Руслана.

В «Онегине» совсем иная фрактальная организация романной идеи. Художественная фрактальность, построенная на *самоподобии*, но включает в себя *неподобие*, внутреннюю идентичность и самоорганизацию, вызывает неслучайный интерес современных исследователей [2]. Герой-фрактал, созданный Пушкиным, означает сломанный, разбитый, раздробленный характер, с трудом обретающий целостность за счет соприкосновения с миром российской действительности, представленной набором персонифицированных точек, в которых заключены важнейшие проблемы общественной жизни. Способность к отклику на эти вечные и животрепещущие вопросы становится индикатором нравственной и человеческой зрелости Онегина как универсального воплощения будущего России.

Пушкин создает эпос в лирической форме, глубокое философское сочинение о времени и о себе, исповедь поколения, которое «и жить торопится, и чувствовать спешит». Умиравший дядя, к которому мчится молодой повеса, играет важную роль в романной судьбе героя. Кончина дяди-старика, которого племянник с внутренним облегчением «нашел уж на столе, / Как дань готовую земле», пришлось ему весьма кстати. У Евгения недавно скончался отец, и полученное от него наследство пришлось отдать за долги. Праздничная атмосфера юности, шутливое обучение, нестрогая мораль и одежда «по последней моде» — вот истоки онегинского блеска, в которые отнюдь не входит почитание «строгих» правил, включая и уважение к старости. Онегин презирает то, чему всем обязан, тем не менее, «мчит в пыли на почтовых», чтобы не потерять свой куш. «Честные правила» уходят в прошлое вместе с носителями устоев старины.

Однако тень дяди еще будет долго витать над головой Евгения. И когда он *читает мораль* Татьяне: «Учитесь властвовать собою, / Не всякий вас, как я, поймет; / К беде неопытность ведет» [3, т. 3, с. 65], звучит голос апологета «строгих правил». И когда он, подавив волнения души, принимает вызов на дуэль: «Оборотясь, без лишних слов, / Сказал, что он *всегда готов*» [3, т. 3, с. 95]. Авторский курсив прямо указывает на одно из «честных правил» дворяни-

на, не допускающее душевных колебаний, когда символическая честь и реальная жизнь оказываются на одних весах. «Но дико светская вражда / Бойтся ложного стыда» [3, т. 3, с. 101]. Неискренность, бездушность, ханжество, страх осуждения, боязнь выглядеть *не так*, примат формы и другие черты светских правил вошли в ментальность дворянской молодежи. И это наследие Пушкин осуждает как ложный посыл в развитии молодого человека.

Второй комплекс проблем, с которым поэт сталкивает своего героя, воплощен в образе отца Онегина. Как и дядя, он обнаруживает себя в тексте лишь опосредованно. Рисунок отношений сына с *предком*, о котором уже в первой главе заявлено, что этот человек служил «отлично-благородно», но был вынужден поддерживать свой статус, следовать традициям, давать ежегодно по три бала, что окончательно подорвало его бюджет, весьма схож с тем шутивно-циничным внутренним монологом, с которого начинается роман.

В седьмой строфе первой главы рассказывается об экономических взглядах будущего помещика, читавшего Адама Смита и умевшего рассуждать о том, как и почему богатеет государство, которому *простой продукт* заменяет золото. «Отец понять его не мог / и земли отдавал в залог» [3, т. 3, с. 9]. Вот здесь намечен еще один конфликт отцов и детей, болезненный для России, прочувствованный Пушкиным еще до того, как эта тема станет важнейшей в культурном контексте XIX века. Непонимание отцов и снисходительная ирония детей приведет к тому, что каждое поколение в нашем отечестве будет пытаться жить по-своему, с «нуля» или оглядываясь на иноземные образцы.

Благодаря «удачному» стечению обстоятельств из «врага порядка и расточителя» Онегин становится полным хозяином заводов, вод, лесов, земель. Он сразу начинает с реформ: «В своей глуши мудрецу / пустынный, / Ярем он барщины старинной / Оброком легким заменил; / И раб судьбу благословил» [3, т. 3, с. 28]. Эти западные идеи Онегина, второго Чаадаева, чуждого земле своей родной, в западной экономике получили определение «физиократии». Теория воспроизводства и обращения всего общественного продукта как по стоимости, так и по натуральной форме, разрабатывалась до Смита еще во Франции, но там это привело к материальному оскудению страны и к событиям 1848 года [4, с. 488]. В России она будет подхвачена русскими славянофилами, которые были крупными землевладельцами, переводили с барщины на оброк, использовали труд вольнонаемных рабочих, заводили фабрики и заводы и тем создали

вектор возможных исканий Онегина, не исключая его близости декабристам. Сегодня многие историки, вслед за Марксом, ставят знак равенства между физиократами и либеральными экономистами, последователями Адама Смита [5].

Итак, семантическая пара «дядя и отец Онегина» соотносится с корневым элементом характера героя по направлению «духовные и хозяйственные традиции России». Следующая пара, представленная с повышенной интенсивностью экспрессии (дружба, любовь и смерть) — это «Онегин-Ленский». О внутреннем параллелизме этих образов, призванном доказать несходство, но выявляющем совпадение, говорит сам автор («они сошлись...»). Однако антитезный повтор (волна и камень, стихи и проза, лед и пламень) использован Пушкиным для сюжетно-ситуативного представления своих героев. Однако внутренний смысловой повтор-отрицание выявляет устрашающее несовпадение между ними.

Обсуждая «племен минувших договоры, / плоды наук, добро и зло, / и предрассудки вековые, / и гроба тайны роковые», судьбу и жизнь в свою череду, они радикально расходятся в своих суждениях. Единственно, что сближает двух молодых, несемейных мужчин, — это «страстей язык мятежный», но в остальных вопросах единства не возникает.

Ленский, поклонник Канта (создателя учения об этике!) и поэт, «из Германии туманной (в значении «запутанной»? — В.Ф.) привез учености плоды», вольнолюбивые мечты и прочие необходимые свойства, столь распространенные в русском интеллигенте. Ему и в голову не приходит вслед за Онегиным *вверять дедов капитал коварной двойке*. Напротив! Из той же туманной Германии он хотя и приехал «с душою прямо геттингенской», но с усиленным чувством привязанности к родным местам. Поклонился смиренному памятнику соседа Ларина, почтил патриархальный прах отца и матери и точь-в-точь, как того хотел сам Пушкин, своею благосклонной рукой потрепал лавры стариков!

Онегин слушает его так, словно сидит у постели своего умирающего дяди — с кроткой улыбкой, стараясь сдержать охлаждающее слово, — *«тускай покамест он живет / да верит мира совершенству»*. В художественной генетике центрального образа Ленский — это и удвоение, то есть репликация отдельных свойств Онегина, но и начало аутосинтеза, намеченного Пушкиным возможного механизма передачи наследственной информации от образа к образу, начало характерологической трансляции, но не в комплементарной, а в антитезной последовательности.

Ярче всего это проявляется в отношении друзей к женщине. Непревзойденный «охотник за любовью» Онегин с ранних лет научился «давать уроки в тишине» [3, т. 3, с. 10], играть и забавляться чувством. Не то Ленский, испытывающий «смятение нежного стыда» и смеющийся лишь иногда, «улыбкой Ольги ободренный, / развитым локоном играть/ Иль край одежды целовать» [3, т. 3, с. 67]. Сложилось устойчивое мнение, что поэт выразил себя в Онегине, а не в поэте Ленском [6, с. 8]. Возможно, причиной тому поэтическая рефлексия и самокритичность Пушкина, а также воплощенный в романе онегинский «принцип противоречий», истолкованный Ю.М. Лотманом [7].

Еще одна «проба характера» для пушкинского героя — это Зарецкий. Он нравится Евгению, понимающему, что это человек без сердца, однако имеющий определенный дух родственных ему суждений. «Сажаящий капусту», то есть олицетворяющий сельский образ жизни, Зарецкий построен как характер на параллелях с древнеримским поэтом Горацием. Помимо прямых указаний на эту зависимость, Пушкин использует множество скрытых указаний, раскрывающих семантику расширений образа Онегина за счет типажной пары «Гораций — Зарецкий». Бывший офицер легиона Гораций и картежной шайки атаман, глава повес, трактирный трибун Зарецкий служат: один — Бруту, убийце Цезаря, другой Онегину — убийце Ленского. Еще не случилось дуэли, но параллельная история поэта римлянина предвосхищает ее финал.

И этот факт, завалуированный в контексте Зарецкого, многое объясняет в авторском замысле образа Онегина. Центральный герой романа задуман как определенный исторический тип, имеющий множество метафорических параллелей из европейской истории культуры. Однако все они, объединяясь в художественное целое, создают тип европейца на русской почве, «продукт» иноземного образования, воспитания, круга чтения, быта, чужой идеологии. Удвоения не происходит. Напротив, за счет отрицающих параллелей распада у Пушкина выражается в Онегине главная идея романа, задолго до «отрицательной диалектики» (Negative Dialectics, 1959-1966) Т. Адорно [9]. Эта идея означает отрицание «онегинщины» без утверждения ее позитивной модели.

Актуальный в современной культуре пересмотр форм и методов бинарной познавательной деятельности обусловлен переосмыслением в наши дни понятий рациональности, бивалентности и дуальности мышления. У Пушкина, не зависящего в своей художественной

практике от триады Гегеля, которая на долгие годы станет системной идеей в нашей гуманитаристике, был свой код классический европейской культуры. Это бинарный архетип [10], стоящий за основным контуром образа героя.

Однако в качестве приема в «Онегине» он не выделен в связи с обилием удвоений, создающих фон многоликости, на котором выстраивается целостный характер, воплощающий в себе конфликт России и Запада, но на уровне нравоописания. Как справедливо отмечает Н.Л. Вершинина в своем исследовании типологии форм нравоописания, любые вариации социально-общественной тематики не предполагают «поэтологического анализа в контексте историко-культурных формаций и индивидуальных художественных стилей» [11]. К тому же, добавляет исследователь, «стиль Пушкина доказывает полное неприятие нравоописания как универсализующего “способа зрения”» [11, с. 34].

«Любовные качели» — а это был излюбленный образ в европейской культуре XVIII века, вспомним картину «Счастливые возможности качелей» мсье Фрагонара, ставшую эмблемой вкусов европейской аристократии, — отсылающие Татьяну к Онегину, а затем Онегина к Татьяне, отнюдь не являются метафорой любовных страстей в романе и не определяют его жанрово-философской концепции. Ведь Татьяна лишь внешне кажется антиподом Онегина. Ведь «она порусски плохо знала», мало читала по-русски, Пушкин приходится переводить ее признание в любви, но она вобрала в себя и русскую зиму, и «преданья простонародной старины», и наставленья «Филиппевны седой». В этом отношении она как бы повторяет путь развития поэта. Поэтому в ней нет редупликации образа Онегина, а лишь удлинение, проецирование некоторых его качеств на ее судьбу, без механического перенесения признаков мужского характера на женский, что привело бы к упрощению характера. Это лирический образ, в котором, если воспользоваться идеей Б.О. Кормана о взаимоотношениях лирики и реализма, ориентация на познание и достижение цели сохраняется с «преимущественной установкой на прямое выражение нормы». Их сочетание, полагал исследователь, во многом определяют типологию реалистической лирики [12].

Пушкинское удвоение определяет не только характерологические принципы, но также и жанровые признаки лиро-эпического романа. Татьяна произносит свое знаменитое «Но я другому отдана;/ Я буду век ему верна» как подлинно лирическая героиня, воплощающая норму и идеал.

Характерология прогнозирует поведение человека, исходя из разных источников: из даты рождения, из имени, из внешнего облика, из почерка, отражающего психологические свойства пишущего. Пушкин создает представление о характере Онегина на основе его жизни в Петербурге, деревня становится внутренним повторением, раскрывающим идею внешнего образа петербуржца Евгения. Онегин и здесь живет по однажды усвоенному регламенту: после утренней прогулки «свой кофе выпивал, / Плохой журнал перебирая, / И одевался...» [3, т. 3, с. 71] Скука праздничных затей в городе сменилась нечувствительностью беспечной неги в деревне: «Прогулки, чтение, сон глубокой, / Лесная тень, журчанье струй, / Порой беланки черноокой / Младой и свежий поцелуй...» [3, т. 3, с. 71].

Поэтический мир романа удваивается: Петербург — это мир сущностей Евгения, деревня — мир их воплощений. В Петербурге Пушкин пытается проникнуть в тайну онегинского характера, в деревне — это делает Татьяна, открывая для себя в Онегине иной для себя мир. Именно ей дано понять аспекты одного и многого, единого и всеобщего в характере ее избранника: «Чудак печальный и опасный, / Созданье ада иль небес, / Сей ангел, сей надменный бес, <...> чужих причуд истолкованье» [3, т. 3, с. 116]. И поэт признается (гл. 5, строфа XL), что в начале романа он предполагал описать петербургский бал, но «отвлекся» на воспоминания о «ножках знатных дам». В пятой же главе он, живописуя деревенский праздник, решает свой рассказ «от отступлений очищать».

Удвоение, то есть обогащение образа Онегина за счет его соотносительности с остальными персонажами, суть раздвоения его самосознания. Небольшое логическое умозаключение — и Татьяне становится ясна трагедия любимого человека; всеохватность образа переходит в его исчерпанность. Движение авторской мысли приводит к качественному изменению содержания всех предшествующих шести глав, — от внешних характеристик к внутренней пустоте, которая обобщает в себе жизнь целого поколения. Лиро-эпическое повествование обретает черты национального мифа, в котором поэтика повторений и замещений служит символическому выявлению исторических процессов в России.

О значении мифологической парадигмы в создании национального характера убедительно писал Е.М. Мелетинский. Он отмечал, в частности, что литературная традиция есть форма одновременного сохранения и преодоления мифологизма [13]. Литературные предшественники Онегина (Мельмот, Гамлет, Чайльд Гарольд) служат

символическому выявлению национально-мифологических свойств этого героя, а в незавершенных фрагментах к роману он оказывается вне личного времени и вне привычного пространства.

Однако удвоение и здесь дает себя знать в мифологическом символизме, призванном снять все неопределенности и сопровождающее их раздвоение. «Москвич в Гарольдовом плаще», как его определяет русская душою Татьяна [3, т. 3, с. 116], в пятой строфе восьмой главе решительно меняет свой курс: «Наскуча или слыть Мельмотом, / Иль маской щеголять иной, / Проснулся раз он патриотом / Дождливой, скучною порой. / Россия, господа, мгновенно / Ему понравилась отменно, / И решено. Уж он влюблен, / Уж Русью только бредит он, / Уж он Европу ненавидит, С ее политикой сухой, / С ее развратной суетой. / Онегин едет; он увидит / Святую Русь: ее поля, / Пустыни, грады и моря» [3, т. 3, с. 448]. Далее идет символическое путешествие, сопровождаемое рефреном «Тоска! Тоска!», выражающим великую драму между подлинным и мнимым, между природой и «утраченным раем», между собственной жизнью и разрушенной гармонией.

Онегин предстает как вечный прототип русского характера, не признанного современниками и не понятого потомками.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Пушкин: Статьи и исследования. СПб: Искусство-СПб, 1999. 845 с.
2. Тишин А.И., Эгемибердиев Т.М. Фрактальность человека // Материалы V Всероссийского научного семинара «Самоорганизация устойчивых целостностей в природе и в обществе». [Электронный ресурс]. — Режим доступа: sins.chaos.ru/artickles/articles_g... (дата обращения 03.08.2014).
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 9 т. М.: «Правда», 1954.
4. Kaplan S. Bread. Politics and Political Economy in the reign of Louis XV. Yfgue.1976. Vol. II. 488 p.
5. Кенэ Ф., Тюрго А.Р.Ж., Дюпон де Немур, П.С. Физиократы. Избранные произведения. М.: Эксмо, 2008. 1200 с.
6. Немзер А. «Евгений Онегин» и творческая эволюция Пушкина // Волга. 1999. № 6. С. 3-16.
7. Лотман Ю.М. К эволюции построения характера в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. М.-Л.: Пушкинский дом АН СССР, 1960. Т. 3. С. 131-173.
8. Лотман Ю.М. Пушкин. Статьи и заметки. 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство, 1995. С. 395-411.
9. Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Академический проект, 2011. 538 с.

10. Уваров, М.С. Бинарный архетип. СПб.: Изд. БГТУ, 1996. 214 с.
11. Вершинина, Н.Л. Нравописание в русской прозе XIX-XX веков. Псков: ПГПУ им. С.М. Кирова, 2008. 127 с.
12. Корман Б.О. Лирика и реализм. Иркутск: Изд. Иркутского ун-та, 1986. 96 с.
13. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Вост. лит. РАН, 2000. 407 с.

DOUBLING AS A PRINCIPLE OF CREATION OF PUSHKIN CHARACTER W.A. Fortunatova

Doubling as an immanent model of Pushkin's text has many functions, one of which is associated with the construction of the character. His enrichment is due to correlation with other characters in the form of semantic pairs of characters. Poetics of repetitions and substitutions is an expression of their national mythological properties. Doubling creates the effect of artistic parallelism to relate the text, context, paratext Pushkin's work, and Russian society, national and world culture in its literary artifacts. Doubling is also becoming an important characterological reception, creating depth and multidimensionality so the image created. Special attention is paid to the rhythmic properties of doubling, as in the lyrics and in Pushkin's prose. Structuring text space using binary structures reveals the inner semantic words work.

Keywords: doubling, binary, fractal, semantics, poetics.

УДК 82.09

ПРОСТРАНСТВО КОММУНИКАТИВНОЙ СЕМАНТИКИ ПУШКИНСКОГО ТЕКСТА

© 2015 г.

А.Н. ФОРТУНАТОВ

Нижегородский государственный университет
им. Н.И. Лобачевского

anfort1@yandex.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

В статье вводится новое понятие «рецептивной коммуникологии». Статья является конкретизацией более широкой темы — «пушкинской коммуникологии», ставшей смысловым продолжением уже нашедшей признание в научных кругах «пушкинской культурологии». Методика исследования, предлагаемая в статье, позволяет также оживить традиционные принципы теории коммуникации, в которых постепенно текст заменил собой человека, превратившись в «пустую» коммуникативную единицу. Предпринимается попытка анализа пушкинских текстов («Арап Петра Великого», «Осеннее утро») с точки зрения их коммуникативного потенциала. Данный анализ дает возможность критически рассмотреть некоторые известные выводы рецептивной критики и вернуть в поле научной рефлексии проблему автора-субъекта и читателя-субъекта. Делается вывод о том, что восприятие текста становится стихией, позволяющей не только абсолютизировать фатальную непредсказуемость взаимодействия, но и наоборот, придать этому взаимодействию творческий, а не механический характер.

Ключевые слова: рецептивная коммуникология, коммуникативный анализ, контрсубъект, отсутствующий субъект.

Тема статьи находится на стыке между литературоведением и социальной коммуникацией, точнее, в пространстве между рецептив-

ной литературной теорией и коммуникативистикой. Как и любое пограничное пространство, круг исследуемых проблем создает определенную систему компромиссов между двумя научными направлениями, имеющую целью формирование синергичных смыслов. Новое поле исследований можно называть «рецептивной коммуникологией». Этот термин, еще не применявшийся в научной практике, вступает в определенное противоречие с уже ставшими классическими подходами рецептивного литературоведения, но при этом окрашивает в совершенно новые, даже неожиданные тона существующие научные принципы исследования коммуникации. И, конечно, он является конкретизацией более широкой темы — «пушкинской коммуникологии», ставшей смысловым продолжением уже нашедшей признание в научных кругах «пушкинской культурологии» [1].

Именно в контексте рецептивной коммуникологии особенно плодотворным оказывается исследование пушкинского наследия. Ведь если рассматривать это новое направление исследований как элемент общенаучного или общекультурного дискурса, то, конечно, следует принять во внимание ставшее уже почти аксиоматичным утверждение о «традиционном литературоцентризме» русской культуры. Кроме того, и в теории массовой коммуникации есть общеизвестное утверждение о том, что в России журналистика является продолжением литературного процесса. Стало быть, анализ пушкинского наследия с точки зрения его коммуникативного потенциала представляется вполне правоммерным и обоснованным.

Однако это лишь формальная сторона обоснований. Вспомним, в общем, довольно суровый диагноз, который в свое время поставил В. Изер современной культуре, сказав, что «литература и искусство не представляют уже былой культурной парадигмы, а их функции взяли на себя масс-медиа, которые поединно представляют современную цивилизацию» [2, с. 265].

Но ведь параллельно с этим процессом очевиден и упадок коммуникативистики, который коррелирует с общей девальвацией гуманитарного знания, в частности, с изменениями, происходящими в литературоведении. Потребительская «одноразовость» произведения в эпоху его технического воспроизводства стала не только «визитной карточкой» теоретических построений В. Беньямина, но и во многом определила сиюминутность размышлений по поводу художественного произведения. Да и сам процесс коммуникации отнюдь не демонстрирует усиление фундаментальности и, как минимум, «компенсационной» социокультурной ответственности, которые можно

было бы предположить в нем, исходя из формулы Изера. Напротив, эклектичность, мельчание, деонтологизация человеческого бытия — бросающиеся в глаза печальные свойства нынешнего состояния информационных отношений.

Отметим в качестве предварительного замечания еще одно важное обстоятельство: постепенную деградацию коммуникативных скреп, обеспечивающих прочность современных общественных связей, отчасти вызванную доминировавшими долгое время механистическими теориями одноподчиненного субъект-объектного взаимодействия. Взаимодействие субъектов социальной коммуникации в медиареальности только тогда будет эффективным и целенаправленным, когда они будут восприниматься всеми как равноправные, одинаково сильно влияющие друг на друга, создающие некое единое пространство коммуникации [3]. Кстати, в российской социальной философии уже не одно десятилетие продолжается довольно активная полемика по поводу того, считать ли коммуникацию и общение синонимами, или все-таки различными процессами.

С нашей точки зрения, коммуникация есть во многом механический процесс, в то время как общение подразумевает некое неформальное, надсоциальное единение участников, каждый из которых по-своему уникален и тем самым достоин продолжения взаимодействия. Кроме того, оно имеет в виду и их высокую степень свободы, возможности выбора. «Выразительно и точно закономерность такого двуединого процесса с обратными ходами (автор — произведение; произведение — автор) была схвачена и высказана Пушкиным в его знаменитом шутовском замечании по поводу неожиданного для него самого, автора, изменения сюжетной ситуации романа в стихах: «Вы знаете, какую штуку со мной удрала Татьяна? Она вышла замуж... Этого я от нее никак не ожидал» [3, с. 133].

Для нас в этом пушкинском высказывании есть еще один, дополнительный смысл, который весьма точно передает сущность и ценностный статус рецептивной коммуникологии. Современная философская школа, какие бы усилия она ни прикладывала в своих попытках откеститься от классической философии, по-прежнему сохраняет преемственность с важнейшими этическими посылами, данными ей Гегелем и Кантом. Имеется в виду заведомая устремленность субъектов навстречу друг другу. Устремленность во многом предзаданная, умозрительно проложенная по пути, обозначенном еще немецкими философами-романтиками, говорившими о действительности, то есть, о *Wirklichkeit* как о бытии, являющемся про-

должением действия. Этот вектор потом в разных конфигурациях возникает и у экзистенциалистов, и у Хабермаса с его «поэтизацией» коммуникативного действия. Пожалуй, лишь туманно обозначенную попытку выйти за пределы этого фатального стремления друг к другу мы находим у Ницше, с его рассуждениями о том, что человек должен преодолеть существующие социальные рамки и, как пустой сосуд, наполнить себя собственными уникальными смыслами, чтобы стать поистине сверхчеловеком [4].

Именно об этом, только несколько в ином ракурсе, мы и говорим в контексте рецептивной коммуникологии. Мысль наша, в общем, достаточно проста и, как кажется, очевидна: чтобы произошло стремление субъектов друг к другу, необходимо обеспечение пространства их самости, уникальности, отъединенности. Межсубъектное взаимодействие невозможно без межсубъектного взаимного отталкивания. Рецептивный субъект — это тот, который не только слышит, но и по-своему интерпретирует, не только чувствует партнера по коммуникации, но и старается сохранить собственное Я. Восприятие становится стихией, позволяющей не только абсолютизировать фатальную непредсказуемость взаимодействия, но и наоборот, придать этому взаимодействию творческий, не механический характер. Не имеет смысла углубляться в тупики, которые вставали перед исследователями в различных сферах наук, начиная с социальной психологии, заканчивая социологией, когда они механически пытались всеми правдами и неправдами доказать и проиллюстрировать это безусловное стремление субъектов друг к другу.

После этого необходимого теоретического вступления возвращаемся к Пушкину, вернее сказать, к определенному рода эталонному пространству, в котором происходит моделирование коммуникативного взаимодействия, актуального и по сей день, поскольку речь идет, прежде всего, о той самой функции литературы, которую никак не могут взять в толк последователи рецептивной литературной теории. Ожесточенно борясь с утверждением о том, что литература воспроизводит действительность, они забывают еще и о том, что литература может эту действительность моделировать на столетия вперед, так как речь идет о человеческих взаимоотношениях, то есть о субстрате, имеющем вторичную материальность, изначально основанным на интенциональной направленности, на субъективном импульсе.

Мы взяли в качестве объекта для рецептивно-коммуникативного анализа незаконченный роман «Арап Петра Великого». Выбор пал на него во многом из-за самого названия, которое в концентрированном

виде передает субъект-субъектную взаимосвязь двух героев — Ибрагима и Петра I. Рецептивно-коммуникативный анализ показывает, что взаимодействие героев происходит, скорее, не по их воле, а по сложному стечению различных обстоятельств.

Вот общая картина, с которой начинается роман. «Император среди обширных своих трудов не переставал осведомляться о своем любимце и всегда получал лестные отзывы насчет его успехов и поведения» [5, с. 5] (коммуникативный импульс: а) императору было важно знать о поведении Ибрагима; б) он постоянно осведомлялся о нем). «Петр был очень им доволен и неоднократно звал его в Россию, но Ибрагим не торопился» (коммуникативный импульс: а) Петр демонстрирует приязнь; б) зовет Ибрагима в Россию; импульс обособления: а) несмотря на все это Ибрагим не торопится).

Далее — усиление импульса обособления: «Он отговаривался различными предложениями, то раною, то желанием усовершенствовать свои познания, то недостатком в деньгах...» и подтверждение коммуникативного импульса «и Петр снисходительствовал его просьбам, просил его заботиться о своем здоровье, благодарил за ревность к учению и <...> не жалел для него своей казны».

Практически любое описание героев так или иначе построено на противопоставлении. Особенно рельефно это проявляется в столкновении характера Ибрагима с нравами парижского общества. То же самое произойдет и в противопоставлении его впоследствии Корсакову в Санкт-Петербурге. Пушкин прямо говорит: «Он чувствовал, что он для них род какого-то редкого зверя, творенья особенного, чужого, случайно перенесенного в мир, *не имеющий с ним ничего общего*» (курсив мой — А.Ф.) [5, с. 7].

Коммуникативная среда выступает активным фактором, влияющим на взаимоотношения субъектов. Так, первая глава создает рамочные условия, в которых доминирующим является атмосфера Парижа — праздная, циничная, словно вытаскивающая, отторгающая Ибрагима. Вторая — атмосфера Санкт-Петербурга, петровских реформ, которая формирует новое качество отношений Ибрагима с его окружением. Нельзя говорить о том, что это лишь фон, всего лишь некие формальные условия, влияющие на интенции основных героев. Ведь не будь парижской атмосферы, не было бы и драматичной сцены родов, где парижская публика словно персонифицируется в докторе, который буквально оттаскивает Ибрагима от младенца, заставляет его соблюдать заведенные в этой среде правила приличия.

При этом нечто похожее, впрочем, зеркально противоположное, с точки зрения этики, возникает и в Санкт-Петербургском периоде жизни Ибрагима.

В рецептивной коммуникологии весьма часто можно наблюдать тройственность коммуникантов. Главные два субъекта оттеняются в своих отношениях притяжения и отталкивания третьим. Ибрагим и графиня — общество. Петр и Ибрагим — парижский свет, или русская знать. Третий актер всегда противопоставлен, всегда оттеняет суть позитивных или негативных отношенческих коллизий. Так, например, после встречи с Петром и обильного обеда Ибрагим остается удовлетворить любопытство императрицы и великих княжен по поводу парижской моды. «Ибрагим узнал великолепного князя Меншикова, который, увидя арапа, разговаривающего с Екатериной, гордо на него покосился». [5, т. 5, с. 14]. Объединительный коммуникативный акт еще более становится рельефным из-за ревности наблюдателя-Меншикова.

Или там же: «Ибрагим, оставшись наедине, едва мог опомниться. Он находился в Петербурге, он видел вновь великого человека, близ которого, еще не зная ему цены, провел он свое младенчество. Почти с раскаянием признавался он в душе своей, что графиня Д. в первый раз после разлуки не была во весь день единственной его мыслью». Степень единения Ибрагима с Петром настолько велика, что именно образ графини может оттенить тот восторг, который испытывает Ибрагим.

Другими словами, рецептивная коммуникология позволяет увидеть, что взаимное отталкивание взаимодействующих субъектов подразумевает наличие вокруг них «альтернативных пространств», новых конфигураций, новых субъектных стихий, которые отнюдь не заменяют собой основной вектор коммуникации, но позволяют ему быть таковым, прокладывая магистраль фабулы. Таким образом, субъект-объект-субъектное взаимодействие как краеугольный камень западной философии подвергается весьма серьезной ревизии с точки зрения спекулятивности этого однозначного взаимодействия. Пушкинская трехсубъектность как модель коммуникативного взаимодействия иллюстрирует это особенно ярко.

Насколько универсальна эта модель?

Одна из проблем рецептивной критики состоит в утверждении гомогенности аудитории, имеющей некий общий «горизонт ожиданий», по Яуссу, определяемый общей реакцией на произведение, критикой, распространенными комментариями. Быстро и легко вос-

принятые произведения литературы «ближе всего» стоят к бестселлерам, произведениям «легкого чтения», что вызывает опасность, по Яуссу, в недооценке классических шедевров. Но в том-то и парадокс гениальных пушкинских произведений, что они воспринимаются «быстро и легко». Если судить об этом явлении из прокрустова ложа рецептивной критики, то получится, что «Арап Петра Великого», впрочем, как и другие произведения, например, «Капитанская дочка», — не что иное, как «беллетристика». Судорожные попытки во что бы то ни стало приуменьшить значение пушкинской прозы возникали много раз (достаточно вспомнить муссируемое критикой толстовское «побасенки» в отношении «Повестей Белкина»; от этого определения Толстой, впрочем, сам быстро отказался).

Дело в том, что литературное произведение в определенном смысле представляет собой модель открытой коммуникации, поскольку эмоции, задушевность, апеллирование к читателю и пр. «инструменты» авторской открытости как раз и ориентируют читателя «настроиться на волну». Ошибочно было бы думать, что все ограничивается одним лишь «горизонтом ожиданий», — их много, этих горизонтов, и отнюдь не только связанных с особенностями восприятия, но и, в прямо противоположную сторону, — с особенностями читательской энергии, любознательности, готовности воспринимать.

Указанная нами трехсубъектность пушкинского повествования является универсальной моделью, доступной любому читательскому «горизонту», именно в силу своей коммуникативной применимости к любым без исключения (далее мы увидим, что это касается и стихотворных произведений) ситуациям. Действительно, субъект — контрсубъект — фон, усиливающий эмоциональный эффект: у каждого элемента повествования своя роль — не только коммуникативная, но и эстетическая, ценностная. Однако самое главное здесь в том, что читатель сам становится равноправным субъектом, а не пассивным «обладателем горизонта ожиданий» — ведь универсальность коммуникативной модели обеспечивает ему максимальную свободу восприятия.

Именно здесь кроется один из секретов пушкинской коммунологии. Эстетическое ощущение жизни не переносит художника в какие-то эмпирии, не заставляет его рисовать искусственные, химерические, вычурные сюжеты. Эстетизация бытия лишь усиливает, а не упраздняет коммуникативную суть человеческих отношений. Другими словами, эстетически обозначенная коммуникация становится более действенной, более внятной, более приемлемой. Этим обстоя-

тельством, кстати, можно объяснить то, что в повседневности многие коммуникативные события обозначаются нами с помощью цитат из литературной классики.

Однако не в этом только дело. Мы уже говорили о том, что сухое и механическое разделение субъектов коммуникации в социальной философии и в коммуникативистике приводит к умозрительным схемам, ничего общего не имеющим с реальной жизнью и, соответственно, к размышлениям о выхолощенных, пустых терминах. Проблема во многом состоит в том, что горячие спорщики, имея в виду концепции «коммуникации» и «общения»... мало читали Пушкина. Иначе говоря, они упускают важнейшую и очевиднейшую черту его коммуникативных построений, которые, как мы уже подчеркивали, являются простыми, доступными и универсальными настолько, что снисходительные рецептивные критики готовы их отнести к «беллетристике», тем самым разоблачая себя, — ведь это означает, к фактическому отражению реальной жизни. Этот важнейший элемент взаимоотношений — человек, его уникальность, его тепло, его неповторимость, его божественное соответствие. Не абстрактный субъект, а человек! Поэт. Герой. Положительный или отрицательный персонаж. Это вовсе не «механическая стихия», стремящаяся навстречу с другим таким же эстетическим «монстром»! Рефлексия. Сомнения. Отстраненная оценка самого себя. Все это есть в героях Пушкина, да и в реальной жизни тоже. В этом смысле указанное нами «коммуникативное обособление» является неотъемлемой чертой подобного рода взаимоотношений, обеспечивая их неоднозначность, полифункциональность, разноплановость. И что бы ни говорили о «выдуманности» пушкинской фразы по поводу Татьяны, вышедшей «против воли поэта» замуж, по сути своей она четко передает логику отношения автора к своему детищу: на основе принципов коммуникативной рефлексологии этот образ «имеет право» как минимум жить по собственной логике.

В стихотворной лирике «контрсубъект» часто бывает не представлен. В центре — поэтическое, лирическое состояние, доминирующее чувство, которое суть основы, стержень стихотворения. Конечно, известная пушкинская открытость, направленность на дружеское общение, шире, — на эмоциональный диалог, который наиболее ярко раскрывает чувство, дает немало примеров уже описанной «трехсубъектности», где все зримо, все актеры лирического действия «на своих местах». «Мороз и солнце...» — характернейший тому пример. Эпиграммы, обращения к друзьям — произведения из этого же ряда.

Однако обратимся к стихотворению «Осеннее утро», где указанная нами диалогичность выражена очень бегло, вернее, представлена в виде иллюзии диалогичности:

И с образом любовницы драгой
Последнее слетело сновиденье [5, т. 1, с. 136].

Унылая, блеклая, безрадостная картина. Любой пейзаж вызывает тоску по утраченной любимой:

Я не нашел чуть видимых следов,
Оставленных ногой ее прекрасной [5, т. 1, с. 136].

Не будем перечислять все эпизоды этого нарастающего чувства утраты, одиночества, надежды, любви — выраженные в по-пушкински лаконичных стоках, с их абсолютной, чеканной самодостаточностью, они есть пространство для насыщения любимыми «горизонтами ожиданий». Здесь можно говорить об «отсутствующем субъекте» как о важном участнике коммуникативного процесса, где само по себе «отсутствие» есть коммуникативный акт, где обособление, отъединенность субъектов друг от друга — лишь основание для их близости, для их неразрывности. Природа остается при этом важным «третьим субъектом», неся в себе не только очевидные черты «очеловечивания», но и более тонкие эстетические задачи, например, отнесение к сказочным, фольклорным мотивам (вопрошание у стихий об утраченной любимой), что лишь еще больше расширяет пространство эстетического сопереживания (а не механического восприятия на основе выбранного горизонта)!

Очевидно, что рецептивная коммуникология по-новому высвечивает драматургию пушкинского стихотворного текста. Полисубъектность (если расширять трехсубъектность до участия в тексте самого читателя, обладающего свободой выбора собственного, ситуативного «горизонта восприятия») дает весьма прочную и, опять-таки, универсальную основу для драматической насыщенности самых, казалось бы, «обыкновенных» зарисовок. Если не сводить драматургичность анализируемых текстов лишь к сюжетно напряженным коллизиям, а трактовать ее как пространство насыщенного взаимодействия, интенционального стремления друг к другу участников действия, то возникает еще одно обоснование универсальности коммуникативных построений поэта-гения. Драматизм произведения обеспечивает динамизм его эстетического развития и, соответственно, динамизм его

восприятия. Это, в свою очередь, влечет за собой масштабность и многозначность трактовок читателями. Другими словами, инициатива в формировании эстетического переживания на протяжении столетий по-прежнему остается за Пушкиным!

Список литературы

1. Фортунатова В.А. Пушкинская культурология. Большое Болдино: Музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино», 2012. 312 с.
2. Iser W. *Toward a Literary Anthropology* // Iser W. *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. The John Hopkins University Press, 1989.
3. Фортунатов А.Н. Взаимодействие субъектов социальной коммуникации в медиареальности. Н. Новгород: ННГАСУ, 2009. 338 с.
4. Ницше Ф. *Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 384 с.
5. Пушкин А.С. *Собр. соч.: в 10 т.* М.: Правда, 1981.

THE FIELD OF COMMUNICATIVE SEMANTICS OF PUSHKIN'S TEXTS

A.N. Fortunatov

A new concept “receptive communicology” introduces in the article. The article is a specialization of general theme — “Pushkin Communicology”, which became the semantic extension of recognized in scientific circles “Pushkin Culturology”. Methods of study that offered in the article can also spice up the traditional principles of the theory of communication, which gradually replaced the text of a man turned into an “empty” communicative unit. The Author attempts to analyze Pushkin’s texts from the point of view of its communications potential. This analysis gives a possibility to review critically some common conclusions of receptive critique. It helps to return a problem of author-subject end reader-subject to the field of scientific reflection. Prose (“Blackamoor of Peter of great”) and poems (“Autumn morning”) are investigated in the article. The conclusion is that the perception of the text becomes the element that allows not only the absolute unpredictability of fatal interaction, but gives this creative interaction, not mechanical.

Keywords: receptive communicology, communicative analysis, contrsubject, missing subject.

УДК 82.0

ПРИНЦИП СОРАЗМЕРНОСТИ В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА»

© 2015 г.

Н.М. ФОРТУНАТОВ
Нижегородский государственный университет
им. Н.И. Лобачевского

nmfort@mail.ru

Поступила в редакцию 12. 01. 2015

«Повести Белкина» обладают органикой шедевров, которая воплощается в целом ряде свойств. Их изучение по отдельности и в совокупности обогащает теорию художественной формы, представляющей в практической разработке уникального текста. В статье рассматривается создание эффекта целостности, порождаемого циклической структурой «Повестей Белкина». Этапы процесса связаны с творческой интуицией, «случайностью» замысла, тщательной разработкой с последующим нарушением возникающей очевидности выраженной идеи. Диалектика парадокса порождает феномен сильного эмоционального воздействия. К другим приемам выражения авторской идеи следует отнести принцип соразмерности, который выражается в гармоническом соотношении сегментов текста и возникающего при этом внутреннего движения авторской идеи. Предложенные принципы анализов дают возможность войти в логику творческого процесса.

Ключевые слова: соразмерность, структура, целостность, тема.

Еще в сказочных сюжетах «1001 ночи» соразмерность толковалась как высшее проявление красоты. У Пушкина она постоянно дает о себе знать на двух уровнях. Таинственном, чуть ли не мистическом и сверхъестественном, и на втором, когда эту гармонию

можно легко увидеть, едва ли не схватить руками, настолько она очевидна и бросается в глаза. А между тем тоже остается загадкой и тайной, как только речь заходит о причинах ее появления. Одно дело увидеть, ощутить и почувствовать, другое — объяснить увиденное.

Первый уровень проявляется в творческом процессе создания «Повестей Белкина» как цикла и становится доступным только благодаря совершенной случайности. Известно, что у Пушкина была твердо усвоенная привычка отмечать завершение того или иного замысла. Перебелив текст и свидетельствуя, что работа закончена, он, по своему обыкновению, ставил в конце рукописи или на полях дату, когда это произошло. Первая вещь, созданная в Боддинскую осень 1830 года, — гениальные «Бесь»: «1830. 7 сентября. Боддино», — пишет он под одним из самых выразительных своих графических рисунков заснеженного русского поля [1, т. 3, с. 837]. Спустя два дня был закончен «Гробовщик». С этой новеллы и началась работа Пушкина над циклом.

«Боддинская тетрадь», куда были внесены сброшюрованные им самим тексты, дает отчетливый временной срез труда: «Гробовщик» — 9 сентября, «Станционный смотритель» — 14 сентября, «Барышня-крестьянка» — 20 сентября [1, т. 8, с. 637, 660, 695]. Затем спустя месяц: «Выстрел» — 14 октября и «Метель» — 20 октября [1, т. 8, с. 597, 622]. Только «Гробовщика» отделяет от следующей новеллы 5 дней, остальные промежутки четко зафиксированы — 6 дней.

Очевидно и то, что эта работа, сама по себе нелегкая, перемежалась другими замыслами. Между «Гробовщиком» и «Бесами» всего два дня, но 8-го сентября была написана еще и «Элегия («Безумных лет угасшее веселье...»)). Все свидетельствует о том, что он уже трудился над новеллой: ясно, что за один день ее не создать. «Станционного смотрителя» предваряли «Сказка о попе и работнике его Балде», начало «Сказки о медведихе», «Барышню-крестьянку» — предисловие ко всему циклу («От издателя») и «Путешествие Онегина», в первоначальном замысле — целая глава. То же происходило с другими произведениями цикла.

Пушкин демонстрирует действительно какой-то странный парадокс: лихорадочная, стремительная, беспокойная, нервная, напряженная работа — и жесткий, устойчивый, размеренный ритм труда. Между каждыми новеллами 5–6 дней; «Барышня-крестьянка» значительно больше по объему других произведений цикла, но и здесь все

те же 6 дней. Словно с хронометром в руках занимается он своими рассказами. Это, конечно же, подсознательный ход работы творящего сознания, а не холодный расчет, но ведь это факт его труда, хоть и загадочный, но он есть!

Отмечен строгой соразмерностью и текстовой объем новелл (представим его не в знаках, а в страницах: это менее точно, но более резко, более отчетливо): «Гробовщик» (5), «Станционный смотритель» (9), «Барышня-крестьянка» (14). «Выстрел» (9), «Метель» (9). Только два исключения: «Гробовщик» и «Барышня-крестьянка»; первый почти вполонину меньше обычного объема, но «Барышня-крестьянка» — самая развернутая новелла, — это все те же 9 + 5 страниц. Идея Н.К. Гегя о минимизации повествовательного пространства в «Повестях Белкина» находит свое подтверждение [2, с. 180—185].

Но вот Пушкин вновь взялся за «Болдинскую тетрадь», сделал ряд перемещений — и сумбур в структуре первой редакции «Повестей Белкина», организованной лишь хронологической последовательностью, сменяется идеальной целостностью цикла.

В центре оказывается «Гробовщик», выделенный хотя бы уже формально дважды: во-первых, тем, что это самый краткий по объему рассказ, и, во-вторых, первая часть в нем, переключается с финалом — единственный случай во всем цикле, — используя приемы зеркальной (обратной) симметрии. Во всех остальных случаях каждая первая часть в новеллах соотносится со второй в виде матричной композиции, то есть варьируются элементы, но последовательность их остается неизменной или почти неизменной.

По обе стороны от «Гробовщика» после перекомпоновки появляются два крыла: «Выстрел» и «Метель» / «Станционный смотритель» и «Барышня-крестьянка». Однако в результате композиционная арка оказывается переброшенной от последней новеллы к первой и структура цикла окончательно завершена.

Еще одна особенность творческого процесса Пушкина обращает на себя внимание. Создавая новое сочетание новелл, он мыслит образными блоками, которые были найдены им в момент, когда целостность всего цикла не могла быть ему ясна. Это параллельные структуры, где одна подхватывает другую, одна соотносится с другой. Он словно знал, только еще принимаясь за работу и делая первые шаги, что ему потребуется именно такое построение, и оно без заранее обдуманного намерения вырастало у него под рукой.

Сначала «Гробовщик» и «Станционный смотритель»: мещане, ремесленники, единая среда, близкие персонажи, словом — «простой люд». В «Выстреле» и «Метели» внутреннее единство повторится, только на иной лад: помещики, дворяне, привилегированное сословие, люди незаурядные (Сильвио, Бурмин) — тоже свой особый мир.

Работая над циклом, автор лишь переменял их местами. Вторая пара теперь открыла его, а двуединство, бывшее когда-то первым, оказалось непосредственно сближено с ней, структурно повторяя, усиливая ее, ибо «Барышня-крестьянка» ушла в финал «Повестей» и уже не разделяла их. Новеллы в завершающей стадии, перед публикацией цикла, выстраиваются следующим образом: «Выстрел», «Метель» / «Гробовщик», «Станционный смотритель». Пушкинский гений и здесь проявляет свою способность далеко уходить вперед, создав аналогию принципу кинематографического монтажа, повышающего экспрессию авторского высказывания¹.

Но в заключительной новелле цикла, в «Барышне-крестьянке», они все вдруг, как будто объединившись, пускаются в какой-то веселый перепляс, крепко взявшись за руки, и уже не разглядеть в этой суматохе, где реальность сюжетного действия, а где вымысел самих действующих лиц, где барин, а где его слуга, где барышня, а где крепостная дворовая крестьянка.

Последняя новелла, завершая цикл, становится синтезом всего повествования и одновременно стягивает его композиционным кольцом.

Однако уже в первый момент появления под рукой автора «Барышня-крестьянка» несла в себе эту возможность и воплощала в себе идею целостной постройки всего цикла, когда он был еще далек от завершения, и создавалась как часть этого будущего единства.

Она, во-первых, отчетливо воплощала в себе общий матричный принцип повторения. И, во-вторых, как ни странно, «Гробовщик», так отличающийся от ее водевильной веселости своим мрачноватым колоритом, который к тому же автор еще и старательно подчеркивал, ссылаясь на литературную традицию, сообщил ей еще одну уникальную особенность, которой нет нигде в цикле, кроме этих двух новелл: отсутствие четко выраженной связки между двумя частями. В «Гробовщике» она не то что не представлена, а тщательно скрыта. Водораздел между первой и второй частями есть, но он как бы мнимый. Он дан в виде мистификации-подтасовки. Автор затеял

остроумную игру со своим читателем, стараясь сбить его с толку, и выдал сон героя за последовательность событий продолжающегося действия.

Однако все-таки связка и здесь есть, и двойная функция ее (разделение — соединение) сохраняется. Другая особенность, роднящая ее с «Барышней-крестьянкой», которая словно восприняла и эту ее черту, состоит в том, что она представлена в развернутом виде [1, т. 8, с. 92—93] в отличие от «Выстрела», «Метели» и «Станционно-го зрителя», где она появляется всякий раз в предельно сжатой форме.

Подробности здесь необходимы, чтобы сохранить ощущение реальности происходящего. Пространство связки разворачивается в картину, полную мельчайших деталей, движения, словно все это наяву проходит перед глазами героя. И только затем вступает вторая часть матричной структуры. Сон продолжается, но уже подверстаный под знакомую конструкцию, где фантазмагория загробного мира пародирует вполне реальное начало, причем в той же последовательности и с сохранением ряда точных обращений к прошлому, хотя и варьируемых. Начинается же дальнейшее повествование, то есть вторая часть, с темы, какой открывалась когда-то вся новелла: утомительные, беспокойные поездки Адриана Прохорова из одного края Москвы в другой, только маршрут и повод на этот раз иной.

Первые шаги в работе над постепенно складывающимся циклом не прошли даром. «Выстрел» и «Метель» представляют собой уже идеально выдержанные структурные построения в обоих планах: матричном и в сведении первой и второй частей повествования сугубо формальными связками-разграничениями. После перекомпоновки болдинской тетради цикл начался с отчетливой манифестации его структурных свойств. По-видимому, Пушкин обладал поразительной интуицией и способностью структурного мышления. Так появлялись в его творческом процессе неслучайные случайности, приводя в итоге к ярким и неожиданным художественным эффектам.

В то же время бросается в глаза еще одна особенность цикла — общность построений в каждой из новелл.

1. Первая часть повторяется во второй (свойство матричной структуры), элементы лишь варьируются, не изменяя своей последовательности, и только в редких случаях отступают от нее. Это строгий принцип изложения, если сравнить с лирикой.

2. Обе части соединены связками, которые представляют собой предельно сокращенное, условное, не выявленное развитие сюжета, уложившегося в одну, две фразы, да и то всего лишь смутно намекающие, что где-то, что-то и когда-то случилось, но осталось за пределами повествования: «Прошло несколько лет, и домашние обстоятельства принудили меня поселиться в бедной деревеньке Н** уезда» («Выстрел»); «...обе они оставили Ненадово, место печальных воспоминаний, и поехали жить в ***ское поместье» («Метель»); в «Станционном смотрителе» связка появится дважды, повторяя двойное возвращение к одному и тому же событию: «Прошло несколько лет, и обстоятельства привели меня на тот самый тракт, в те самые места»; «Недавно еще, проезжая через местечко ***, вспомнил я о моем приятеле». В «Барышне-крестьянке» встречается по аналогии с «Гробовщиком» развернутая связка, но в ином духе — комическая история с куцей кобылкой.

Автор словно не задумывается над переходами от одной части к другой, делает это формально, спуская рукава, между прочим, только бы поскорее обратиться к заключению и эффектно завершить свой рассказ на волне энергичной развязки. Так что, строго говоря, каждая новелла цикла состоит всего лишь из первой части и финала: нельзя же принять за сюжетное действие крайне условные фразы о том, что вообще не становится повествованием. Между тем это, конечно же, не оплошность, а прием, создающий ощущение строгой структурированности новелл цикла, потому-то он настойчиво, из раза в раз упорно повторяется.

3. Два замыкающие «Повести» произведения, сохраняя матричный принцип и сжатую манеру изложения, отличаются тем, что в них заметно повышается эпичность повествования. «Станционный смотритель» — своего рода мини-роман, а в «Барышне-крестьянке» условная связка не просто расширяется, а становится впервые (и единственный раз во всем цикле) существенной частью сюжета, в виду которой русские монтечки и капuletты, провинциальный медведь-помещик Берестов и утонченный англоман Муромский оказываются вдруг приятелями «не разлей вода», а их дети вопреки всему изо всех сил упираются и перечат воле отцов, хотя по уши и давно влюблены друг в друга.

Если подытожить сказанное, то окажется, что в текстах цикла дает себя знать какая-то странная черта. Автор бесконечно повторяет самого себя, постоянно возвращается к одним и тем же приемам, к

устойчивым структурным клише, ни в чем не изменяя их, но вновь и вновь упорно, в который уже раз, их используя. Однако это однообразие не заметно, не режет глаз, настолько совершенна создаваемая форма.

Подобные приемы смог повторить долгое время спустя только Чехов. Толстой, давно и внимательно присматриваясь к нему, начал с отрицания и скепсиса, приходит к выводу о том, что Чехов — «это Пушкин в прозе» [3, с. 571]. Он имел в виду в этот момент поэзию и прозу, стихи Пушкина и рассказы Чехова, хотя можно было бы, и даже следовало говорить, о прозе и прозе: о прозе Пушкина и прозе Чехова, возродившей в себе ряд принципов структурной организации, характерных для «Повестей Белкина».

Прежде всего — это репризность, как сказали бы музыканты, то есть повторяемость. Для поэзии она органична: ассоциативные связи обладают способностью тождественного или варьированного воспроизведения одних и тех же образных единств. В прозе подобное невозможно: здесь правит бал сюжет; событие произошло, и его не повернуть вспять. Все попытки воспользоваться принципом репризности, перенеся его в прозаическое произведение, заканчивались неудачей. Не избежал этой непреодолимой трудности даже Гофман, соединивший в себе музыканта-композитора, живописца и писателя. То же произошло и с экспериментаторами XX века: Олдос Хаксли с романом «Контрапункт», Андрей Белый с «Сонатами» в прозе; они не избежали общей участи. По наблюдениям В.В. Ванслова, в таких случаях роковым образом всякий раз размывался сюжет, исчезала фабула [4, с. 305—306].

Только гению Пушкина удалось преодолеть этот порог. Он совершил, казалось бы, невозможное, использовал в прозе принцип музыкального формообразования — репризность, свойственную музыкальной теме. Именно он открыл великий парадокс малого жанра — *краткость*, достигаемую за счет *повторений*! Впоследствии этим приемом будет виртуозно пользоваться Чехов.

Второе открытие Пушкина заключается в том, что в «Повестях Белкина» он создал такую форму, которая осталась загадкой для академической филологии. Лингвистика ориентировалась (и ориентируется до сих пор) при обращении к литературе на законы языка, несмотря на то, что словесное искусство — явление надъязыковое по своей природе, хоть и находит свое выражение в слове. Литературоведение — на тему как одну из основных своих категорий, рассматривая ее как предмет изображения или предмет повес-

твования. Речь в таком случае идет не собственно о литературе, а скорее *по поводу* литературы, рассматриваемой в виде предлога для бесконечных импровизационных размышлений или прямых обращений к действительности, давшей толчок фантазии писателя. Это напоминает остроумную и острую шутку Зиновия Паперного, когда-то отправившего гулять по свету шаржированный образ аналитика, рассуждающего о пушкинском шедевре в таком роде: «Поэт говорит о том, что он помнит чудное мгновение, когда перед ним явилась она».

Но ведь это не просто иронически воссозданный портрет воображаемого лица, двойников которому нет числа, а точный «портрет» методик, популярных в зарубежном и отечественном литературоведении. И не знаешь, чему удивляться, догматизму ли самих этих методик или догматикам-методистам, которые ими охотно пользуются.

«Повести Белкина» дают возможность выйти из закодированного круга хотя бы уже потому, что они требуют новой постановки вопроса о центральном для словесного искусства понятии темы не в узко литературоведческом, а в более широком искусствоведческом плане. Тема здесь — конкретная эмоционально-образная микроструктура, элемент общей целостности произведения, отрицающий одновременно и статику, и отвлечение от непосредственно воспринимаемой читателем ткани произведения. Это определенный *художественно упорядоченный материал*, подвергающийся дальнейшему изменению и развитию, все более полно развертывающий заложенное в нем уже в первом его появлении содержание. Даже при резких трансформациях, становясь едва ли не своей противоположностью, такая тема остается тождественной себе.

Поэтому здесь не может быть категорических решений, подобных выводу, к какому пришел Д.Б. Благой, увидев следы математической точности в композициях Пушкина и постоянно повторяя этот тезис, переходя от стихотворных форм к драматургическим и к прозе «Повестей Белкина» [5, с. 111, 120, 165–166, 189]. В действительности это мнимая «математика» и вполне реальная исследовательская мистика, потому что сопоставления и подсчеты у Д.Б. Благого крайне упрощены и произвольны, так как он исходит исключительно из сюжетно-персонажных положений и заменяет ими динамически вариативную пушкинскую структуру.

По наблюдениям Д.Б. Благого оказывается, что, кроме «Выстрела», «ни одна из остальных четырех «Повестей Белкина» на части не

разделена» [6, с. 239]. Но это значит ни много ни мало — исказить закон построения *всех без исключения* новелл цикла, не говоря уже о творческом процессе Пушкина.

В «Повестях Белкина» нет и следа подобной прямолинейной логики, которая навязывается им. Структура цикла диалектична и лишена узкого педантизма. Это соразмерность, но с отступлениями от жестко выдержанной нормы, симметрия асимметрии, гармония с элементами дисгармоничности, вариативности, сочетающаяся с тождественностью. Структура при таком подходе несет в себе не только факт наличного своего бытия как искусствоведческого явления, но и бытийственность воплощенного в ней акта творчества, отмеченного исключительно ярко выраженным чувством формы, свойственным мышлению Пушкина.

Благодарности

1. Приношу благодарность Н.В. Ростово́й, отметившей этот мотив.

Список литературы

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 19 т. М.: Воскресенье, 1997.
2. Гей Н.К. Приемы минимизации повествования в «Повестях Белкина» // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Вектор ТиС, 2007. 348 с.
3. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: в 2 т / Ред. С. А. Макашин; сост., подгот. текста и комм. Г. В. Краснова и Н. М. Фортунатова. М.: Худ. лит, 1978. Т. 2. 672 с.
4. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1968. 397 с.
5. Благой Д. Мастерство Пушкина. М.: Советский писатель, 1955. 266 с.

THE PRINCIPLE OF PROPORTIONALITY IN «THE TALES OF THE LATE IVAN PETROVICH BELKIN» N.M. Fortunatov

“The tales of the late Ivan Petrovich Belkin” possess organic masterpieces, which is embodied in a number of properties. Their study individually and collectively enriching the theory of the art form, appeared in the practical development of a unique text. This article describes how to create the effect of integrity, generated a cyclic structure “The tales of the late Ivan Petrovich Belkin”. The process steps

associated with the creative intuition, “accidentally” design, meticulous development, followed by an apparent violation of the expressed ideas. The dialectic of paradox phenomenon generates strong emotional impact. Other methods of expressing the author’s ideas should include the principle of proportionality, which is expressed in a harmonic ratio of text segments and emerging with the internal motion of the author’s ideas. The proposed principles analysis gives the opportunity to enter into the logic of the creative process.

Keywords: proportionality, structure, integrity, topic.

УДК 82.0

АНТИНОМИИ В «МЕДНОМ ВСАДНИКЕ» А.С. ПУШКИНА

© 2015 г.

ЙОСЕФ ДОГНАЛ

Институт славистики Философского факультета Университета
им. Масарика Кафедра Университета им. св. Кирилла и Мефодия

josef-dohnal@volny.cz

Поступила в редакцию 12.01.2015

В предлагаемой статье внимание обращается на поэму А.С. Пушкина «Медный всадник». Рассматриваются четыре основные антиномии, встречающиеся в тексте поэмы и оказывающие влияние на осмысление ее содержания. Оказывается, что Пушкин запечатлел в своем произведении существенные противоречия, свидетельствующие не только об осознании поэтом факта противостояния человека природе, но и о том, что Петр I для Пушкина — историческое лицо, по отношению к которому можно выявлять определенные ценностные антиномии и задумываться над их решением. Антиномичность поэмы свидетельствует и о сложном, внутренне противоречивом отношении, с которым поэт изображает историческое значение личности и деятельности Петра Великого на фоне событий петербургского наводнения 1824-го года, позволившего данные антиномии тематизировать, меняя таким образом поэму на произведение, окликающееся на более общие, можно сказать вневременные вопросы о ценностях.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, «Медный всадник», Петр I, антиномии.

«Медный всадник» — одно из наиболее знакомых и изученных произведений А.С. Пушкина [1, 2, 3, 4, 5]. Оно впервые опубликовано в 1833 году, т.е. через девять лет после большого наводнения 1824 года, о котором оно повествует. Тридцатые годы XIX века —

период зрелого творчества Пушкина, время полного развития не только его художественного дарования, но прежде всего время овладения творческим мастерством, время полного развития его индивидуального творческого метода, соединяющего ранний опыт романтической поэзии и импульсы 20-х годов с поисками нового подхода к воплощению моделируемого им мира, свойственными его прозе, прежде всего «Повестям Белкина». Пушкинские взгляды на мир созрели, он познакомился с тщетой светской жизни: клеветами, интригами, долгами, «политическими интересами», завистью и враждой, — стал чувствовать мир как сложное целое, в котором одновременно действует несколько активных сил и принципов, зачастую противоборствующих. Все это не могло не сказаться на его произведениях. Заведомо или подспудно это должно было оставлять в них следы так же, как эти следы ведут в сознание поэта, фиксируя изменения его мировоззрения.

Время возникновения поэмы характеризуется постепенным изменением творческого метода в русской литературе вообще: романтическое подспудно тяготеет к более тесной связи с реальной жизнью, в качестве теневой структуры как будто вкрапливается в литературный процесс, в отдельные произведения не только одного Пушкина. Его же творчество решило уже вопрос о характере произведений, о том, станет ли оно на путь, по словам В.М. Жирмунского, классического или романтического творческого типа [6, с. 134—137], выбрав классический, т.е. создавая совершенное произведение: «Классический поэт — мастер своего цеха. Искусство для него — “святое ремесло”. Он знает и любит техническую сторону своего дела, он владеет материалом и вместе с тем охотно подчиняется его законам как условиям, необходимым для эстетического совершенства» [6, с. 135]. Тем не менее, овладев в совершенстве формальными средствами, Пушкин сохраняет право на то, чтобы выразить свое мнение, свое видение изображаемого, что, по мнению В.М. Жирмунского, свойственно именно романтическому поэту: «Мы наблюдаем новый синкретизм поэтических жанров на иной основе, чем в древней хоровой синкретической поэзии, обыкновенно — с преобладанием лирического элемента: лирическую поэму, лирическую драму, лирический роман, поэмы и романы в драматической форме»¹ [6, с. 136]. Изменившееся чувство мира одновременно с меняющейся структурой порождает определенное противоречие, которое, по нашему мнению, находит отклик в структуре мотивов «Медного всадника».

Поэму можно условно разделить в три проникающие, пересекающиеся, взаимно спаянные, но все-таки самостоятельные линии — это тема Петра Великого и основанного им города, тема наводнения 1824

года и, наконец, тема личной трагедии одиночки, мелкого чиновника Евгения. Во всех этих линиях и на их пересечениях, однако, чувствуется наличие взаимных оппозиций, которые решающим способом осложняют интерпретацию поэмы и ставят довольно большое количество вопросов, которые автор (несмотря на то, в какой это мере сознательно делается им) уложил в структуру произведения, оставив их ценностное определение скорее за конкретным читателем, чем за самим собой.

Целью нашей статьи является анализ этих противоречий, составляющих, по нашему мнению, основную суть структурированной канвы мотивов поэмы и сопровождающих постепенный уход Пушкина от романтической традиции биполярного восприятия мира к более сложному взгляду, в котором, правда, полярность остается одним из основных свойств моделируемого мира, но она соприкасается и пересекается с другими полярностями, помогая тем самым постигнуть вопросы глубже затрагивающие саму суть отношения человека к окружающему его миру, делаая таким образом поэму почти «философским» произведением.

Мы выделим те антиномии, которые, по нашему мнению, в поэме являются самыми важными.

Антиномия № 1. Природа — человек

Это «классическое» противоречие, которое, однако, снимается в экспозиции поэмы наличием симбиоза человека и природы, включая и реку как доминанту ландшафта, когда перед Петром лежит Нева — тихая, спокойная, — ландшафта, в котором как раз река является центром изображения, и человек ее не трогает, лишь пользуется ею в качестве пути для его челна:

...широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел. [7, т. 3, с. 285]

Величественная река, бедные люди и избы на берегах Невы — вот пример долговечного бескорыстного единства человека и реки.

И именно в это, веками сложившееся сожитительство, вмешивается посторонний человек, который своим решением меняет не только судьбу людей, но и реки, стихии, которая неподвластна человеку. Река и природа вокруг нее существуют без цели, «естественно» — и вдруг в этот веками сложившийся обиход вмешивается человек, который пользуется своей властью, и, не спрашивая, решает их судьбу. Естественное, бесцельное конфронтируется с умышленным, намеренным, амбивалентным:

Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе. [7, т. 3, с. 285]

Петр, изображаемый Пушкиным, руководствуется не только стремлением «прорубить окно» (причем и глагол рубить намекает на насилие), но хочет построить город, угрожая шведу — строит ему *назло* город, который должен стать твердой опорой присутствия русских, должен шведам *грозить*. На зло шведу, против природного порядка — это должно приносить ему и потомкам радость (*запируем...*). Даже если принять тезис В.Я. Брюсова о том, что «Петр Великий принадлежал к числу любимейших героев Пушкина» [8], нельзя сомневаться в том, что Пушкин, внося такой образ Петра в поэму, намекал на его жестокий и самовластный характер, на его твердую волю, навязываемую всем и всему: и врагам, и своим сторонникам, и природе.

Интересно в данном случае не только то, что реку ограничили со всех сторон («В гранит оделася Нева...»), но ее ограничили и сверху, когда «мосты повисли над водами». Ограничение создает предпосылки для того, чтобы Нева/природа «отомстила», что соответствует и довольно частому мотиву романтической поэзии, в которой раб мстит за свое рабство (ср. напр. мотив отмщения в стихах Н.И. Гнедича «Перуанец к испанцу»). Антиципация тут почти подспудна, но чувствуется: поработенная природа не может смиренно принять человеческие узы, какую-то норму, заранее заданную и со всех до создания города неограниченных сторон (вверх и вширь) ее ограничивающую.

Построение нового города связано в поэме еще с одним мотивом, содержащим антиномическую окраску — новый город не вписывается в русскую традицию, рушит старинный образ Руси и ее городов:

Прошло сто лет, и юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво
...
И перед младшею столицей
Померкла старая Москва... [7, т. 3, с. 285—286]

Новый город, построенный по велению Петра, противопоставлен не только природе, но и старому русскому стилю. Так же как в случае с природой, Петров замысел и его осуществление нарушают старый порядок, создают напряжение, представляют собой конфликт, предваряют будущее столкновение [9]. Все это чувствуется в стихах поэмы:

Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра! [7, т. 3, с. 287]

Антиномия № 2. Петр как историческое лицо, человек — памятник, «медный Петр»

Петр предстаёт перед читателем как историческое лицо в самом начале повести. В нем, властителя, остается человеческое чувство — он строит новый город на основе сложного комплекса рациональных и эмоциональных мотивов (на зло шведу, угрожая, заглядывая в Европу, рассуждая о том, где наиболее пригодное для его замысла место, желая запереть, встречать гостей, равняться европейцам, создать себе и будущим поколениям опорную точку, прочно стоять на этом месте, т.е. создавая по сути дела крепость).

Памятник Петру — сооружение без эмоций, металлическое создание. Однако и памятник сохраняет некоторые черты Петра — его жестокое отстаивание своего места [10]. Все остальное поддается из берегов выступившей Неве — один только памятник противостоит

Неве, которая стремится отомстить за то, что она была на время скована берегами, за то, что ее лишили прежней свободы и естественности существования. Твердо и надменно смотрит памятник на разбушевавшуюся стихию:

В неколебимой вышине,
 Над возмущенною Невою
 Стоит с простертою рукою
 Кумир на бронзовом коне. [7, т. 3, с. 292]

Статуя — неживое существо; кумир — не человек, а символ, запечатлевший только некоторые свойства основателя города: твердость, стойкость, упрямое стремление достичь своих целей любой ценой. Хотя Нева всюду вокруг него, кумир спокойно смотрит на всеобщее разрушение. Ведь и Петр не жалел тех, кто строил новый город, рискуя жизнью в невероятно трудных условиях. Именно на это намекает поэт и тогда, когда вводит в поэму линию «Петр — Евгений». Прошло столетие, но решение Петра продолжает подвергать опасности людей. Даже после своей смерти, создав пышный и горделивый город, который как будто принял эти свойства его создателя, Петр, а точнее, репрезентация Петра (кумир), не находится в опасности. В ней существуют те, кто осуществляет его идеи, в данном случае Евгений, который живет в городе в гораздо более удобное время, когда, казалось, все уже наладилось, и жизнь в городе можно считать установившейся, так что и люди, и природа приняли *status quo*. И история повторяется — Петр победил Неву/природу при жизни, побеждает ее и второй раз, представленный статуей.

Антиномия № 3. Петр I и «покойный царь»

Петру и его агрессивному способу обхождения с природой противопоставлен царь, правящий Россией во время наводнения, т.е. Александр I. Отношения Петра и Александра к природе прямо противоположны. Петр не считается с природой — он велит, решает, меняет ее по своему замыслу, не зная компромисса, преодолевая препятствия, не считаясь с тем, что такое насильственное отношение к природным стихиям чревато трагическими последствиями. Александр — чье имя завуалировано парафразой «покойный царь» — победитель Наполеона, действует по отношению к наводнению по-другому:

...На балкон,
Печален, смутен, вышел он
И молвил: «С божией стихией
Царям не совладеть». Он сел
И в думе скорбными очами
На злое бедствие глядел. [7, т. 3, с. 291]

В подходе Петра чувствуется мятеж, надменность, тенденция менять по своему замыслу то, что столетиями существовало без изменений, в то время как Александр понимает, что стихия выше царской воли и царского веления, что ей подчиниться приходится и царю. Вместо агрессии, насилия, попытки овладеть природой, по велению Александра активная деятельность направляется не против природы, а в помощь тем, кто страдает от наводнения. «Покойный царь» думает о «малых», сочувствует им, принимает меры, чтобы спасти тех, кто не способен сделать это сам:

Дворец
Казался островом печальным.
Царь молвил — из конца в конец,
По ближним улицам и дальным
В опасный путь средь бурных вод
Его пустились генералы
Спасать и страхом обуяль
И дома тонущий народ. [7, т. 3, с. 291]

Образ царского дворца-острова параллелен образу статуи Петра. Однако в то время как Петр возвышается над водой, прочный, горделивый, один, овладевая пространством — «Стоит с простертою рукою» [7, т. 3, с. 292] — Александр изображается по-другому:

Он сел
И в думе скорбными очами
На злое бедствие глядел. [7, т. 3, с. 291]

В отличие от Петра и его бесстрашно-повелительной позы, Александр принимает наводнение как бедствие, как тот, кто мирится с природой, уменьшая страшный ущерб, причиняемый другим, слабым, незащищенным. В этом поведении царя чувствуется абсолютно другое отношение к миру, к людям, к себе самому — отчасти по-

корное, отчасти активное принятие положения и стремление помочь пострадавшим.

Важным является в данном случае словосочетание *божья стихия*. Петр относится к природной стихии как к чему-то земному, чем можно овладеть, так как он царь и все и всё ему подчинено, всем он управляет, — поэтому он свободно и жестоко пользуется своей властью. Александр принимает стихийное как божье — божьей воле человек подвластен, даже если это царь.

В поэме, таким образом, противопоставлены не только человек и природа, а разный подход к ней: активно-агрессивный, волевой, с одной стороны и покорный, активно-смиранный, с другой.

Интересно, что ни один из этих двух подходов царей не оценивается поэтом — оценка как будто переносится на читателя. Кажется, однако, что сам сюжет поэмы, история бедного Евгения, пострадавшего по сути дела из-за решения Петра с сооружением города и вступающего в прямое столкновение с кумиром, наталкивает на мысль о критической оценке Петра. Но и это далеко не однозначно — сооруженный город дорог поэту, он высоко ценит то, что связано с новым городом и новым образом жизни в нем:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид. [7, т. 3, с. 285]

Параллельную антиномию можно наблюдать и в изображении Невы — она такая же смиренная, покорная, подчиненная царскому замыслу и его воле:

В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова... [7, т. 3, с. 285]

Нева, таким образом, сверху и со сторон ограничивается человеком по царскому велению, принимает узы, как будто согласна с тем, что с ней творится, не сетует и принимает свою роль в качестве составной части нового города, лишаясь своего природного свободно-стихийного [11, с. 35—43], независимого ни от кого характера. Но есть и другая Нева — вспомнившая о своем природном прошлом в момент бури: дикая, соединившая свои силы с ветром и дождем, она начинает мстить за то, что ее лишили свободы:

Но силой ветров от залива
Перегражденная Нева
Обратно шла, гневна, бурлива,
И затопляла острова,
Погода пуще свирепела,
Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась. [7, т. 3, с. 290]

До того времени спокойная, она ныне вместе с другими стихиями показывает человеку, кто по сути дела сильнее, кто кого побеждает. Но, оказывается, эта мысль была, как пожелание, уже высказана в тексте поэмы раньше,

Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра! [7, т. 3, с. 287]

— что является не только намеком на то, что Нева и все другие стихии побеждены городом, а одновременно и антиципацией будущей конфронтации опомнившейся реки. Мнимая безопасность людей и мнимое покорение стихий временны, ими только затушеван исконный порядок. Начинающееся наводнение люди находят сначала интересным зрелищем, думая, что это только какой-то исключительной силы красоты момент:

Теснился кучами народ,
Любуясь брызгами, горами
И пеной разъяренных вод. [7, т. 3, с. 290]

Но, оказывается, это архетипическое приобретение потерянной свободы и власти над человеком природы — свидетельство того, что человеческий разум и воля подчинены природно-стихийному принципу, что они не способны сковать его и полностью подчинить себе.

Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.
Увы! все гибнет: кров и пища! [7, т. 3, с. 291]

Однако природа только на время угрожает, напоминает о своей власти, даже уничтожает человека, лишая его жизни. Но потом, после предупреждения о том, что силы природы и мощны, и властны, она вновь передает город человеку:

...насытись разрушением
И наглым буйством утомясь,
Нева обратно повлеклась,
Своим любуясь возмущеньем
И покидая с небреженьем
Свою добычную [7, т. 3, с. 293]

Персонафикация, связанная с Невой, ставит в полную оппозицию активный натиск Петра на нее и как будто активную месть Невы за это: тут только и проявляется другой ритм «течения» времени. Реакция природной стихии намного медленнее активного вмешательства Петра в природный порядок.

Антиномия № 4. Петр I и «маленький человек» Евгений

Противопоставление памятника Петру «маленькому человеку» Евгению — последняя антиномия, на которую хочется обратить внимание [12]. Не случайно противопоставлен Евгению не Петр, а именно статуя. Последствия царского решения видны лишь на определенном временном расстоянии, они связаны с местью Невы за ее порабощение. Выполненное желание Петра оказалось для Евгения трагедией. Интересы царя направлены на государственные дела, а интересы «маленького человека» на спокойную, тихую жизнь — они вряд ли совместимы, скорее противоположны. В том, что Евгению его семейное счастье недостижимо, по сути, виноват Петр и им затеянная постройка нового города:

Того, чьей волей роковой
Под морем город основался...
Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта! [7, т. 3, с. 297]

Даже в этом моменте чувствуется амбивалентность в восприятии памятного-Петра: «воля роковая» Петр является первопричиной трагедии не только одного Евгения. Одновременно, однако, чувствуется восторг и почитание по отношению к Петру как государственному деятелю. Кажется, это внутренне непримиримое противоречие в сознании Евгения способствует как раз возникновению представления о том, что Медный всадник преследует его. Царю и его воле надо же подчиняться, следует принимать его решения, мириться и с тем, что они приносят ущерб «маленькому человеку» во имя государственных дел.

Для Евгения, однако, характерна его неспособность или полная невозможность примирить эти два несовместимо противоречивые взгляда. Вследствие этого преследование его Медным всадником можно трактовать как результат внутреннего ужаса от непримиримой антиномии, от действия в индивидуальном сознании двух несовместимых принципов, т.е. отношения к царю как высшему авторитету, с одной стороны и одновременно к тому, кто виноват в личной трагедии, с другой; противостоят царской воле, государственному интересу, царю-титану из-за чисто личных, «малых» интересов нельзя! И все-таки — он виноват!

Поэт, таким образом, использует один из частых принципов романтической поэзии, антиномию, для постановки вопросов, далеко выходящих за пределы романтической поэтики. Он ставит вопрос о соотношении человека с природой, «малого человека» с царем, государственного и личного, сиюминутного и (долго)вечного, агрессивного и смиренно-активного. Кажется, это вопросы, волнующие читателя и в настоящее время...

Примечания

1. Разрядка здесь и далее — И.Д.

Список литературы

1. Альми И.Л. Образ стихии в поэме «Медный всадник». (Тема Невы и наводнения). // Болдинские чтения 1978. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1979. С. 16-27.
2. Виралайнен М.Н. «Медный всадник. Петербургская повесть» // Звезда. 1999. № 6. С. 208-219.
3. Маймин Е.А. Полифонизм художественного мышления в поэме «Медный всадник» // Болдинские чтения 1979. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1980. С. 6-13.
4. Эткинд Е.Г. Сколько смыслов в «Медном всаднике»? // Эткинд Е.Г. Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. СПб.: Искусство СПб., 2005. С. 459-468.

5. Lednicki W. Pushkin's Bronze Horseman. The Story of a Masterpiece // Berkeley: University of California Press 1955. P. 43-51.
6. Жирмунский В.М. О поэзии классической и романтической // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М.: Наука, 1977. 408 с.
7. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 3. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 540 с.
8. Брюсов В.Я. Медный всадник. [Электронный ресурс]. — Режим доступа http://www.magister.msk.ru/library/pushkin/-about/brusv_001.htm (дата обращения 24.10.2014).
9. Красухин Г.Г. Пушкин. Боддино. 1833. Новое прочтение: «Медный всадник», «Пиковая Дама», «Анжело», «Осень». М. : Флинта, 1997. 192 с.
10. Илчева Р. Медный всадник как литературный персонаж (Ожившая статуя в литературе XVIII в.) // Филология Philologica. Краснодар. 1998. № 14. С. 41-43.
11. Pechal, Z.: Živeljakožákladvýznamové struktury „Měděnéhojezdce“ A.S. Puškina // Pechal, Z.: Fenomén živiluv ruské literatuře. Olomouc, 2011. S. 35-57.
12. Никишов Ю.М. Евгений против Петра в поэме Пушкина «Медный всадник» // Боддинские чтения. Нижний Новгород: Изд-во «Вектор-ТиС», 2004. С. 28-35.

CONTRADICTIONS IN THE POEM «THE BRONZE HORSEMAN» BY A.S. PUSHKIN

Josef Dohnal

The article deals with the epic poem “The Bronze Horseman” by A.S. Pushkin. Four main antinomies/contradictions appearing in the text of the epic poem are examined. As it seems Pushkin stressed in the text of the epic poem the most significant antinomies which showed that the writer was — at least unconsciously — able to feel them. He used them so as to draw reader’s attention to basic values connected with the appreciation of the historic role of Peter the Great. The antinomies in the text of the epic poem are supposed to be an evidence of a complicated, inner contradictory perception of the historical role of Tsar Peter the Great even by A.S. Pushkin alone in his famous poem for which the poet used the tragic flood of 1824 as a background which allowed him to depict these antinomies pushing the reader to make certain value judgements.

Keywords: A. S. Pushkin, “The Bronze Horseman”, Peter the Great, contradiction.

УДК 82.0

ПОСЛЕ ОНЕГИНА: ПРОЕКТ «ДУБРОВСКИЙ»¹

© 2015 г.

Х. МАНОЛАКЕВ
Университет Велико Тырново

h_manolakev@abv.bg

Поступила в редакцию 12.01.2015

В статье излагается гипотеза о том, что по своим формальным характеристикам роман «Дубровский» А.С. Пушкина является вполне законченным текстом. Цель этого сюжетного проекта — создать активного идеологического героя, противоположного Онегину — «светскому человеку». В этой семантической связи «Дубровский» дает возможность осмыслить «Отрывки из путешествия Онегина» как своеобразный идеологический эпилог к уже законченному роману в стихах «Евгений Онегин».

Ключевые слова: «Дубровский», «Евгений Онегин», творческий процесс А.С. Пушкина.

Работа над «Евгением Онегиным» не закончилась написанием последней главы. Окончание романа оказалось для А. Пушкина очередной «дьявольской разницей» с его бытийностью¹.

Со временем сложилось мнение, что особенные «начало» и «окончание» «онегинской» композиции были задуманы такими изначально [1, с. 77—82]. Вне контекста имманентного творческого процесса, само по себе это, действительно, выглядит так, их поэтика, действительно, противостоит конвенциям утвердившегося читательского вкуса. В отношении «начала» можно с большей уверенностью утверждать, что Пушкин весьма целенаправленно стремился достичь шокирующего эффекта восприятия. Без сомнения, необычный финал с внезапно оборвавшимся, как натянутая струна, сюжетом (как удачно

охарактеризовала его А. Ахматова) является принципиальной находкой произведения [2, с. 190—191], однако я осмелюсь усомниться, что эта эмблематичная знаковость, «роман без конца» (Белинский), была запланирована изначально как функционально-конструктивный принцип, а не появилась, например, в результате интуитивного импульса во время акта творения. Сложилось мнение, что после написания последних сцен произведение для автора было окончено, и он постепенно перешел к реализации новых идей — наблюдение, которое основывается, в основном, на традиции обыкновенной жанровой интерпретации творческой эволюции Пушкина, которая изолирует осмысление романа в его имманентной парадигме.

Однако существуют основания предполагать², что и после сентября 1830 г. Пушкин продолжает активно обдумывать финал. 28 ноября 1830 г., непосредственно перед отъездом в Москву из родового имения Болдино, где он пробыл около трех месяцев, Пушкин готовит черновой вариант предисловия для общего издания двух написанных глав «Странствие» (восьмая) и «Большой свет» (девятая), в котором акт публикации как форма социализации представлен весьма двусмысленно: «Вот еще две главы “Евгения Онегина” — последние, *по крайней мере для печати*» [3, т. VI, с. 541 — курсив мой, Х. М.]. явных политических признаков в ее содержании³, можно допустить, что Пушкин обдумывал возможность продолжить рассказ о своем герое, но в варианте, предназначенном и доступном только для ограниченного круга друзей [5, с. 100—102]. Ее актуальность можно также вывести из противоречивых сведений о «X песне» «Евгения Онегина». Известно, что в Болдине он сжег какую-то «X песню» [6], но после этого в Москве читал из нее отрывки. Было предпринято множество попыток прояснить это несоответствие, чтобы доказать, что, возможно, речь идет о так называемых «декабристских строфах», которые можно отнести и к главе «Странствие» [7]. Но, несмотря на то что данная версия была принята, интерпретаторский интерес к критическому сюжету «X песни» не уменьшается [8; 9], что также усиливает впечатление, будто поэт внутренне не мог принять разрыв отношений между двумя героями как окончательный финал для Онегина. При обсуждении этого вопроса часто указывают на воспоминания М.В. Юзефовича, по утверждению которого Пушкин еще в 1829 г. обсуждал возможность того, что в дальнейшем герой или погибнет на Кавказе или станет декабристом [10, с. 119]. И еще. Периодом 1833—1835 гг. датируются незавершенные поэтические послания П.А. Плетневу и близким друзьям («Плетневу», «В мои осенние

досуги», «Вы за “Онегина” советуете, други»), где вновь поднимается тема продолжения Онегина. Эти послания имплицитно подсказывают, что не только простые читатели, но и элитарный круг приближенных к автору также обсуждал вопрос: «Какая судьба ждет героя, если он остался в живых?». Однако в то время, когда они писались, у Пушкина уже не было внутренней необходимости возвращаться к исчерпанной для него теме и только в стихах он инвариантно обсуждал идею смерти Онегина, причем с очевидной ироничной коннотацией.

К исследовательскому сюжету «дальнейшей судьбы Онегина» мы можем обратиться с помощью другого темпорального и содержательного плана творческой биографии поэта. Имеется в виду время между непосредственным завершением последней главы в конце сентября 1830 г. и выходом в свет первого самостоятельного издания романа в марте 1833 г. До настоящего момента этот вопрос в подобном контексте еще не поднимался в виду отсутствия каких бы то ни было непосредственных данных, которые бы могли доказать, что автор предпринимал попытки продолжить произведение. Однако в хронологии указанного периода имеются факты, позволяющие выдвинуть гипотезу о том, что дальнейшая судьба главного героя волновала автора и *смыслово отложились в его работе над незаконченным романом «Дубровский».*

20—30-е годы можно назвать рубежом в эволюции Пушкина как прозаика. Он все более настойчиво стремится писать прозу, овладеть ее повествовательными техниками и языком, постичь ее изобразительную практику и стилистику⁴. Важное значение для перехода от лирики к прозе имеет множество прозаических фрагментов и незаконченных проб пера, созданных именно в этот период. Речь идет о текстах, работа над которыми была прекращена на различных этапах. Одни представляют собой лишь наброски замысла или расширенный план будущего произведения, в других уже заложено начало произведения, где в зависимости от повествовательного ритма и заданного изобразительного горизонта просматривается жанровый код повести («Гости съезжались на дачу») или романа («Русский Пелам»), третьи с большой вероятностью можно охарактеризовать как эксперименты с поэтикой и фабулой («На углу маленькой площади»); иногда мы без труда можем проследить связь отдельного фрагмента с более поздним произведением (например, «В начале 1812...», «Отрывок», «Записки молодого человека» с «Повестями Белкина»), а об интенциональности других («Часто думал я») можно только догадываться. А есть и относительно целостные — «Арап Петра Великого»,

«Дубровский» и «Рославлев» — которым присущи характеристики завершеного произведения, они позволяют сделать более широкие обобщения не только о своей проблемно-структурной специфике, но и о направлениях развития автора как прозаика.

По традиции эти тексты рассматриваются в свете жанровых процессов и поисков автора, аргументируя таким образом идею о трансформации его жанрового мышления из «поэтической» в «эпическую» модель романа [12; 13]. С глобальной точки зрения, жанровый подход, действительно, глубоко фиксирует сложную эволюцию Пушкина в освоении повествовательной формы, в формировании ее имманентного языка вне стилистической зависимости от языка лирики. Однако на ряд вопросов данная интерпретационная стратегия не может дать ответы, поскольку, в определенном смысле, она не может уловить особенностей внутренней проблемы. Почему, например, незавершенность нужно объяснять лишь недостаточным писательским опытом автора? Или случай с «Дубровским» — существует достаточно оснований утверждать, что в том виде, в котором оно дошло до нас, это произведение является целостным. Но вот была ли работа над ним незакончена или приостановлена? В этом есть существенная разница. С формальной точки зрения, «Дубровский» в сопоставительном плане отличается как от «Арапа Петра Великого», оборванного буквально на середине недописанного предложения, так и от «Рославлева», который все же был опубликован вопреки своей очевидной фрагментарности. Случайно ли это?

Концептуализирующим ориентиром для жанрового прочтения является форма. Анализ данных фрагментов по отдельности и в общем массиве постоянно проходит через ее призму: они рассматриваются как звенья целостного развития автора на пути к «большой» (эпической) романной форме. Но если предварительно не договориться о специальной процедуре подобного всеохватывающего литературно-исторического анализа, идея намеченной жанровой динамики останется уязвимой. Любое описание как, например, жанровое сознание Пушкина о «лирике», «поэмах», «романе», определяется своей имманентной жанровой перспективой, согласованной с конвенциями соответствующего жанра. Несмотря на то, что внутри себя соответствующая парадигма предоставляет необыкновенную широту для интерпретации, все остальное, что лежит за ее пределами, является нефункциональным и несемантичным для описания и может разрушить существующие связи между жанрами. В период 20-х гг. данная жанровая тенденция в прозе не настолько очевидна, по крайней

мере, не в той степени, как бы хотелось. Подобные макрореконструкции «Арапа Петра Великого» и «Дубровского», которые, несомненно, имеют определенное сходство с повестью «Капитанская дочка», искусственно ослабляют их связи с собственными контекстами.

Для творческой ситуации 20—30-х гг., которая здесь рассматривается, характерны две типологические линии экспериментов Пушкина с языком прозы. Непосредственная работа над «Евгением Онегиным» связана с выстраиванием фабулы и сюжета с объективной позиции единой обобщающей нарративной точки. Контрапунктно на этой позиции разворачивается также и другое концепирование поэтики повествования, которое условно можно назвать «поэтикой разговора», в соответствии с известным высказыванием Пушкина — «роман требует болтовни»⁵. Лотман связывает такую поэтику с проблемой интонации и возникающего стилистического напряжения между различными позициями в нарративе [1, с. 56—92]. Однако можно толковать ее и как идею механизмов построения диалога, которые актуализируются при работе над второй частью романа для усиления роли индивидуального голоса в структуре (дневник Онегина, его письмо, последняя глава). Переход Пушкина к прозе осуществляется не только постепенной прозаизацией лирического высказывания, согласно известному наблюдению Б. Эйхенбаума [14], но и благодаря попыткам создать специфический, индивидуальный голос отдельного персонажа.

При рассмотрении данных фрагментов с точки зрения второй идеи сразу можно заметить их особую функциональность — эмоциональность высказываний и стремление задать «тему» индивидуальными характеристиками голоса, т.е. повествование ведется через наслаение и преодоление системы субъективных позиций, свободных от зависимости объективного авторского горизонта. Не может не произвести впечатление, например, что большинство текстов написано от первого лица («Записки молодого человека», «Участь моя решена. Я женюсь», «Отрывок»), но только в отдельных случаях автору удалось достичь стилистически-характерной индивидуализации голоса. Творческие поиски Пушкина в этом направлении почти полностью проявились в «Романе в письмах», где именно стремление к расслоению субъективности единственного голоса повествователя определяет выбор эпистолярной формы.

Мы попытаемся преодолеть схематизм статичной жанровой интерпретации фрагментов, чтобы доказать связь некоторых из них с «Евгением Онегиным», показать, что для автора этот диалог имеет

иную мотивацию и функциональность, выходящую за рамки представления о жанровой эволюции. Прежде всего, с этой точки зрения любопытным для истолкования представляется весьма неожиданная хронология некоторых фрагментов по отношению к роману в стихах. Если не принимать во внимание «Наденьку» (1819), то остальные фрагменты появляются около 1828 г. и позже. К тому же периоду относится и начало работы над седьмой песней, т.е. над предполагаемой второй частью романа, где герой должен был раскрыть свою индивидуальность, в том числе, с помощью слова.

Почти одновременно с окончательным завершением «Альбома Онегина», в конце лета — начале осени 1828 г., Пушкин начинает работу и над «Гости съезжались на дачу» [3, т. VIII, кн. 1, с. 37—42]. В этом фрагменте традиционно подчеркивается значение жанрового кода «светской повести»⁶. Конфликт едва обозначен: замужняя, но романтично-легкомысленная Зинаида Вольская влюбляется в Минского, красавца, но духовно опустошенного «светского льва»; в то время, как она испытывает к нему настоящие чувства, он под маской благопристойности принимает их отношения за очередной светский любовный роман [3, т. VIII кн. 1, с. 40]. Сложно предположить, на каком этапе реализации замысла будущая повесть была оставлена и в каком направлении могли бы развиваться взаимоотношения между героями. Однако в период 15 ноября — 23 декабря 1829 г. Пушкин возвращается к уже очерченной фабульной ситуации, но смещает ее смысловые и эмоциональные акценты, *записывая план* нового произведения — «На углу маленькой площади» [16, с. 266—276]. Связь между двумя текстами несомненна, что дает основания считать «На углу...» еще одной попыткой написать «светскую повесть». Но в действительности он приступает к работе над этим проектом лишь в сентябре — октябре 1831 г. Вновь героиня названа Зинаидой. Ради своей искренней любви к Валериану Володскому она восстает против норм общества — уходит от мужа, которому открыто заявляет, что больше не любит его и начинает жить отдельно от него. Покончив с лицемерной светской моралью ради чистых взаимоотношений с любимым человеком, она вдруг понимает, что Валериан больше не любит ее. Именно в момент прозрения Зинаиды, когда она видит его двуличие и жалкую обеспокоенность общественным мнением, Пушкин впервые знакомит нас с героями⁷ [3, т. VIII, кн. 1, с. 143—145].

Очертив два конфликта, мы сознательно придерживаемся традиционного их осмысления в дискурсе жанровости [17, с. 186—188]. Однако их жанровая интерпретация не дает ответа, почему Пушкин

так и не закончил хотя бы одну из начатых «светских повестей», почему он оставил «Гости...» и увлекся «На углу...», почему обе повести тематически связаны с «Евгением Онегиным» и в чем смысл такой функциональной зависимости.

Если выйти из данного интерпретационного контекста, сходство с романом начинает аккумулировать другие проекции толкования. Первым обращает на себя внимание факт, что после окончания «Евгения Онегина» писатель все еще находится на орбите его интенций во фрагменте «На углу...». Интересны и обстоятельства создания этого фрагмента. В то время, в сентябре-октябре 1831 г., Пушкин снова возвращается к строфе « [Смотрите] в залу Нина входит», что говорит о том, что его мысли все еще обращены к эпизоду бала из последней песни. Кроме того, именно тогда он создает и «Письмо Онегина» [4, с. 266–267]. Давайте обратимся к этому совпадению творческих инвенций различных жанров через горизонт художественного образа, но в семиосфере не мужского, а женского. При жанровом прочтении, как правило, выделяют значения мужского персонажа, типологически связывая их со знаковостью Онегина, утверждая при этом, что оба героя являются его сниженными вариантами [12, с. 124]. Однако я склоняюсь к мысли, что такой идеологический нюанс различия с Онегиным является искусственным и преднамеренным. Семантического различия между ними тремя нет — Минский и Валериан Володский, как и Онегин, понимаются Пушкиным как один тип менталитета и социального поведения. Для него образом необычным, образом-вызовом даже после окончания романа продолжает оставаться женский образ⁸. Основное отличие концепции «На углу...» — это новая идея о Зинаиде. Сквозь семантический горизонт ее отличия интенциональность текста приобретает другие значения вне установленной жанровой эволюции прозы. Но чтобы выделить этот новый акцент, нужно вновь обратиться к 1828 г. — началу работы над второй частью романа.

Летом 1828 г. Пушкин делает наброски плана будущего прозаического произведения (на французском). Этот план известен под названием «L'homme du monde» [3, т. VIII, кн. 2, с. 554]⁹, считается, что именно он оформил идею изначально для «Гостей...», а потом и для «На углу...». Несколько раз замысел менялся¹⁰, но во всех редакциях неизменной оставалась фабульная ситуация — «появление молодой провинциалки в столичном обществе». Очевидно, что мотив интенционально очень близок к первым картинам приезда Татьяны в Москву, хотя в то время «московские сцены» из седьмой главы были уже почти написаны. Оказывается, и в языке прозы Пушкин

продолжает размышлять над этой граничной для его героини психологической ситуацией, будто стремится проверить, насколько возможны другие фабульные инварианты, отличные от тех, которые он определил для действительности и для образа Татьяны. Сквозь призму обозначенной ситуативной близости фрагмент «Гости...», написанный в конце лета того же года, дает все основания воспринимать его как функциональный инвариант по отношению к «Евгению Онегину». В Татьяне, как и в Зинаиде, тлеет несогласие с нормами светского общества, но может ли она действовать по-другому? И проверка такого потенциального сюжета происходит в прозаическом пространстве.

Еще больше оснований у нас говорить о подобной инвариантности фрагмента «На углу...» — своеобразной контрреплике к последней сцене между Татьяной и Онегиным. Более того, без знания финала романа невозможно понять пафос разговора Зинаиды и Валериана. И как бы намеренно-тенденциозно ни звучало, но эти два героя не только здесь не индивидуализированы, а являются номинальными заместителями, референтами Татьяны и Онегина. А могли бы Татьяна и Онегин быть вместе — в таком ключе можно интерпретировать интенцию данного фрагмента. Из всех вероятных и возможных сценариев развития их отношений (любовь, счастье, взаимность — во всех произведениях и жанрах выглядят одинаково, что делает их творчески непродуктивными) Пушкин выбирает самый правдоподобный. Однако здесь мы подходим к одному важному *но* — существенному различию между двумя фрагментами. Фрагмент «На углу...» намного меньше по объему, чем «Гости...», но не в их объеме основное отличие, а в нарративном регистре, где конституируются два рассказа. В «Гостях...» фабулирование функционально зависит от объективной позиции «всезнающего» повествователя. Вместе с тем, во втором тексте, написанном два года спустя, сюжет полностью подчинен диалогу двух персонажей. Постепенно из кратких реплик Валериана, вялых, нехотя брошенных, полных недомолвок и отчуждения, Зинаида начинает подозревать, что она уже наскучила ему и что из-за мнения общества он начал испытывать неудобство от их отношений. Благодаря диалогу, эта краткая сцена наполнена исключительным психологизмом. Полностью отсутствуют внешние индикаторы эмоциональности, нет даже намек на перемену в настроении, но в подтексте, за кажущимся спокойствием, звучит напряженный драматизм, герои внимательно вслушиваются в слова и мысли друг друга. В этом беглом эскизе нарратив достиг иллюзии обыкновенной речи, поэтики «болтовни».

Расположенные синхронно по отношению к созданию последних глав «Евгения Онегина», эти два фрагмента недвусмысленно показывают, как автор через инвариантные ракурсы проблематизации рассматривает граничные для сюжетики романа сцены. Ради них он экспериментирует с поведением героини; выделяя ее голос, он пытается рассмотреть необычную позицию Татьяны под другим углом.

Обобщая вышесказанное, можно утверждать, что голос у Пушкина позволяет разрабатывать неизвестные измерения психологического в индивидуальной бытийности героини.

Если «На углу...» по отношению к Татьяне — это эксперимент с возможными вариантами *высказывания* женщины, то Дубровский — это стремление к *нарушению молчания* героя.

Над «Дубровским» Пушкин работает с 21 октября 1832 г. по 6 февраля 1833 г. [3, т. VIII, кн. 2, с. 832]. Утверждение, что проект не был закончен, основывается на высказанном намерении автора представить его в трех томах. Написаны первые два из них, сохранился и замысел третьего [3, т. VIII, кн. 2, с. 831–832], но остается загадкой, почему он так и не был начат. Творческая история текста, вопросы, касающиеся тематически-проблемных характеристик сюжета, споры о многочисленных влияниях — все это основательно изучено с литературно-исторической позиции, и в очередном рассмотрении этих вопросов нет необходимости [20; 12, с. 86–99; 21, с. 15–23; 13, с. 162–198].

«Дубровский» чаще всего анализируется сквозь идейную призму «Капитанской дочки» как доказательство подготовки почвы для художественного воплощения такой важной проблемы для русской национальной истории, как восстание под предводительством Пугачева. Настолько далеко в писательское развитие автора мы углубляться не будем, а в большей мере рассмотрим параметры непосредственного контекста, в котором возникает замысел произведения.

В сюжете представлена абсолютно новая тема — бунт крепостных, в широком смысле эта тема этапна вообще для русской литературы. Однако этот важный социальный вопрос, который несомненно вызывал творческий интерес, был затронут в связи с мотивацией поведения молодого дворянина Владимира Дубровского. Впрочем, идейность его бунта, как бы социально и психологически он не был оправдан несправедливым решением суда, отобравшим его родовое имение, всего лишь результат сложившихся обстоятельств — действия Дубровского, по сути, являются следствием характера и поступков его властного соседа Троекурова. Пушкин переплетает мотивы юридически-сословной и социально-экономической несправедливости, исследуя, как бы мог по-

ступить в данной ситуации молодой дворянин, рано покинувший имение в провинции и воспитанный в духе столичного светского общества. И находит решение в модели авантюрного героя a'la Rinaldo Rinaldini.

Исполненный решимости отомстить за униженную семейную честь и достоинство, Дубровский под маской учителя французского языка проникает в дом Троекурова. Перевоплощаясь в образ «благородного разбойника», он начинает вести двойную жизнь — днем для всех он француз Дефорж, а вечером превращается в дворянина Дубровского, предводителя «разбойников», которые наказывают плохих помещиков и восстанавливают справедливость для крепостных. И чтобы совсем сохранить схему популярных сентиментальных клише, между Дефоржем-Дубровским и его ученицей Машей, дочерью Троекурова, вспыхивает любовная искра!

У «Дубровского» нет четко обозначенного идейного центра, так как социальное постепенно смещается на периферию смыслового фокуса интимного, и с развитием действия становится все труднее определить, какая из двух линий является главной в проблематике сюжета. Кроме того, и в художественно-эстетическом плане из-за подчеркнутого мелодраматизма роман оказывается определенно слабым. Однако, несмотря на очевидные промахи, данный текст исключительно важен при реконструкции концептуальности романного мышления Пушкина. В связи с этим мне представляются принципиально важными межтекстуальные связи с «Евгением Онегиным», которые раньше оставались незамеченными.

В том незавершенном виде, в котором была оставлена и опубликована рукопись, «Дубровский» является законченным произведением в виду сюжетной исчерпанности не только социальной, но и любовной линии. Еще в 50-е гг. XX в. Г.А. Гуковский убедительно показал, что социальный конфликт имеет здесь абсолютно случайный характер и поэтому так легко вытесняется интимным [22, с. 374–376]. Впрочем, случайность предопределяет и смещение интимного сюжета, и его развитие в неожиданном направлении.

С одной стороны, речь идет о вмешательстве Троекурова в любовный сюжет, так как он сам выбирает супруга для своей дочери: его не тронули эмоциональные терзания девушки, и он решает выдать ее замуж за старого, но богатого князя Верейского. Согласно предварительной договоренности между Машей и Владимиром, она оставляет для него тайное послание о надвигающейся на их любовь опасности, но случайно (снова!) обстоятельства препятствуют передаче послания, и Владимиру не удается предотвратить бракосочетание.

После свадьбы молодожены отправляются в имение князя, но в лесу их встречает Дубровский со своими разбойниками. Между ним и Марьей происходит диалог, в котором она *буквально повторяет слова* Татьяны из финальной сцены «Евгения Онегина». Для героя целью встречи является освобождение возлюбленной. Сразу после объявления этой цели князь Верейский простреливает ему плечо. Дубровский ожидал, что Маша с готовностью примет его предложение, потому что ее силой заставили выйти замуж. Он поражен ее ответом. Несмотря на то, что во время их последней встречи Маша открыто призналась ему в своей любви, сейчас она решается остаться верной брачной клятве нелюбимому супругу:

«— Не трогать его! — закричал Дубровский, — и мрачные его сообщники отступили. — Вы свободны, — продолжал Дубровский, обращаясь к бледной кн<ягине>. — Нет, — отвечала она. — Поздно — я обвенчана, я жена князя Верейского. — Что вы говорите, — закричал с отчаяния Дубровский, — нет, вы не жена его, вы были приневолены, вы никогда не могли согласиться... — Я согласилась, я дала клятву, — возразила она с твердостью, — князь мой муж, прикажите освободить его, и оставьте меня с ним. Я не обманывала. Я ждала вас до последней минуты... Но теперь, говорю вам, теперь поздно. Пустите нас.

Но Дубровский уже ее не слышал, боль раны и сильные волнения души — лишили его силы. Он упал у колеса, разбойники окружили его. Он успел сказать им несколько слов, они посадили его верхом, двое из них его поддерживали, третий взял лошадь под уздцы, и все поехали в сторону, оставляя карету посреди дороги, людей связанных, лошадей отпряженных, но не разграбля ничего и не пролив ни единой капли крови, в отмщение за кровь своего атамана» [З, т. VIII₁, с. 221, курсив мой, X. М.].

Ситуативная близость, сходство фразеологии, интонации и идейного подтекста с финалом романа в стихах более чем очевидна и не может не удивить. Ведь практически то же самое и с такой же уверенностью заявила и «бедная Таня» в конце романа:

Я вышла замуж. Вы должны,
Я вас прошу, меня оставить;
Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость и прямая честь.
Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана:
Я буду век ему верна. [З, т. VI, с. 188]

Как интерпретировать такую автоцитату, такое тавтологическое сближение «Дубровского» и «Евгения Онегина»?

Для начала, в качестве отправной точки воспользуемся интерпретацией Ю. Лотмана архетипического сюжета «джентльмен-разбойник» у Пушкина. По мнению исследователя, следы этого сюжета могут быть найдены даже в путешествиях Онегина по Волге и Кавказу в главе «Странствие», так как в сознании эпохи имплицации двух топов семантически переплетаются с темой разбойничества. Между 1820—1830 годами эти антитетичные персонажи очень интересовали Пушкина и со временем нашли отображение как основной сюжетобразующий мотив для ряда беллетристических произведений: «Дубровский», «Роман на кавказских водах», «Русский Пелам» [23, с. 266—280]. Из реконструкции в какой-то мере можно сделать вывод, что рассматриваемый архетипический сюжет привлекает автора имманентно заложенной в оппозицию интригой как способом динамичного расслоения устойчивого светского сюжета о герое.

Однако сближение «Дубровского» с «Евгением Онегиным» можно рассматривать и в системе иной семантики, если глубже вникнуть в феноменологию противопоставления «джентльмен-разбойник». Оппозиция обозначает двойственность, имплицитно идею возможности существования за видимым и другого «лика», неизвестного, постоянно находящегося в тени, недоступного для остальных. Днем, «при свете», у всех на глазах, в официальном светском пространстве существует «благородный» светский лев, который даже мог *выглядеть* немного ветреным. А вечером это же тело подвергалось изменениям, и из мрака возникала его иная бытийная сущность. Другими словами, эта антитетичная пара является метафорой оппозиции «тело-душа» и актуализирует основную для «Евгения Онегина» проблему изображения сложной природы современного человека. С этой точки зрения, «Дубровский», соответственно, не просто желание рассказать экзотичную романтическую историю, а стремление доразвить импульс «Евгения Онегина».

Обозначенное сходство двух произведений и особенное смысловое соответствие последних сцен дает основания предложить еще одну гипотезу замысла «Дубровского».

Это роман с ясно обозначенной сюжетной динамикой героя-мужчины [15, с. 95]. Известно, что мотив бунта подсказан Пушкину П.В. Нащокиным, от которого он узнает историю бедного дворянина Островского: проиграв судебный процесс против своего соседа и оставшись со своими крепостными, Островский из мести начинает грабить;

позднее пойман и посажен в тюрьму [24, т. IV, с. 734]. Интересно, что произведение создается с невероятной скоростью — всего за две недели первый том был закончен! Сам по себе факт может нас и не удивить, ведь, на первый взгляд, Пушкин не придумывал новый сюжет, а использовал в качестве архетипической матрицы схему «Евгения Онегина». Перед нами типологический инвариант вопроса: «Что может заставить дворянина остаться в провинции?», который также актуален и для сюжета романа в стихах. В данном случае ответ — это обстоятельство, сложившиеся из-за несправедливого судебного решения. Вот почему роман «Дубровский» может быть прочитан как своеобразный *беллетристический перевод* уже написанного романа в стихах «Евгений Онегин». Существенным тогда является вопрос, почему сложилась такая ситуация — «перевода» самого себя.

По сравнению с Онегиным, для Дубровского характерно присутствие социального в его бытийной мотивации — это та точка, где сходство между двумя текстами заканчивается. Из этого можно допустить, что в рассказе Нащокина Пушкин видел возможность сделать Онегина идейным героем. Идейные мотивы бунта и разбойничества в «Дубровском» становятся компенсацией отсутствия их у Онегина, соответственно, новый проект был задуман как корректирующее дополнение найденного существенного недостатка в центральном для Пушкина тексте, каким для него продолжает быть «Евгений Онегин». Но отсюда изменяются и содержательные параметры антитетичной пары, которая уже воплощена не в одном персонаже, а соединяет в диалоге два произведения, условно говоря, «Онегин/Дубровский». И именно *голос* разграничивает и, соответственно, проблематизирует их в этом единстве. Как можно заметить, в новом проекте исписываются десятки страниц, полностью фабулируется новая история, чтобы неожиданно получить завершение *с тем же* ситуативным контуром, что и у написанного и опубликованного уже произведения. Почему? Выходит для того, чтоб мужской персонаж в этом восстановленном и тавтологизированном коммуникативном микросюжете мог *заговорить*. Из уст Дубровского мы *сейчас* слышим слова, которые *тогда*, т.е. в финале романа в стихах все хотели услышать от Онегина, слова, которые словно утонули в его молчании¹¹.

К тому времени уже прошло два года с момента написания последней сцены между Татьяной и Онегиным, в течение которых Пушкин чувствовал и воспринимал молчание своего героя как проблему. Это молчание не является онтологичным, не предусматривалось первоначальным замыслом, а вызрело в динамике творческого про-

цесса. В течение этих двух лет оно обдумывалось и взвешивалось, независимо от факта публикации. Это молчание стало и сюрпризом, и провокацией, но не столько как неожиданный и особый композиционный жест, а наоборот — оно, скорее, озадачивало, потому что не имело аналога ни в русской, ни в другой европейской литературе. Так, долгожданный сюжетный финал в действительности не открыл читателям судьбу главного героя. Из того, что Дубровский, наконец, заговорил, можно допустить, что Пушкин не мог решить для себя дилемму, чем является молчание Онегина — целенаправленной экспликацией новой поэтики или недостаточным писательским опытом сюжетосложения. Таким образом, в конципировании «Дубровского» стоит видеть не только проявления жанровых тенденций, но и динамику в голосе героя как аспекте конституирования сознания Пушкина о романе.

Из всего сказанного вытекает парадоксальный вывод в отношении интенциональности пары «джентльмен-разбойник». Мы должны были бы увидеть превращение Онегина в «разбойника» в целостной концепции предполагаемого изменения героя во второй части романа в стихах. Если верить воспоминанию Юзефовича, для Пушкина стоит знак идеологического равенства между возможным «перерождением» светского льва в «декабриста» или «разбойника». С этой точки зрения Дубровский является инвариантным продолжением Онегина и реализацией восприятия его как активного идейного героя, резко выделяющегося из подчеркнутой пассивности Чарского. Действительно ли был возможен этот вариант, и каким бы образом он вписался в сюжетность «Евгения Онегина» — ответить сложно, но отмеченные слабости романа «Дубровский» могли быть восприняты как знак, что предпочтительный «пассивный» вариант Онегина обоснован также и его безуспешной беллетристической реализацией.

В динамике собственного творческого процесса «Дубровский» своеобразно прочитывает «Евгения Онегина». В русской литературе это, по сути, первый опыт дискурсивизировать *молчание* Онегина, из которого в качестве интенции происходит Дубровский. Но своим разочаровывающим «успехом» от того, что он все-таки заговорил, выхваченный из своих референций, Дубровский недвусмысленно убеждает автора, что у Онегина нет потенций стать идеологическим героем. И только после искусственной, мелодраматично-возвышенной речи Дубровского, нулевой знак онегинского ничего-не-говорения вносит особую идеологическую окраску в образ, в категорию, выделяющую его среди прочих.

Об актуальности такого вывода о диалоге между прозаическим и лирическим текстом говорит и факт другого сближения между произведениями — между «Отрывками из путешествия Онегина» и последней XIX главой второго тома романа «Дубровский». В этой главе в форме эпилога уточняется судьба Дубровского после его разлуки с Машей. Текст фокусируется вокруг двух эпизодов: сражение в крепости и прощание героя с разбойниками; рассказ оканчивается информативным введением слухов и предположений о его исчезновении. Этой заключительной главой история Дубровского сюжетно исчерпывается и завершается в смысловом пространстве данного произведения.

Неизвестно, когда именно Пушкин решает добавить «Отрывки из путешествия Онегина» как эпилог к самостоятельному изданию романа, но в этой функции они полностью соответствуют концептуальности XIX главы. Потому что без нее «Дубровский» и «Евгений Онегин» имеют композиционно-типологические финалы, подчеркнуто открытые, необъясненные и непонятные. Над этой последней главой беллетристического романа автор работает 15—22 января 1833 г. [3, т. VIII, кн.2, с. 832], а отдельное издание «Евгения Онегина» выходит из печати в середине марта 1833 г. Трудно утверждать наверняка, что между этими фактами существует зависимость — что под влиянием XIX главы автор решил добавить в функции эпилога отредактированный фрагмент «Отрывков...», или наоборот, что сами «Отрывки...» подсказали ему необходимость подобной обобщающей главы для «Дубровского». Но от такого типологической параллели все-таки не стоит отмахиваться.

3 января 1833 г. интерес Пушкина как к написанию третьего тома «Дубровского», так и к возможному продолжению «Евгения Онегина» исчезает полностью. Наверно, потому что именно «Дубровский» был этим возможным продолжением, а неудовлетворительный творческий результат убедил автора, что продолжать Онегина невозможно и излишне. Потому что все то, что могло бы произойти после конца, было бы началом чего-то иного, искажением того, чем является Онегин.

Завершение «Евгения Онегина», будучи осмысленно через «Дубровского» в упоминавшейся форме «перевода самого себя», оказалось вовсе не однозначным и самодостаточным актом новой поэтики, а напряженным вслушиванием в драматичное противостояние звука и тишины, слова Татьяны и молчания Онегина.

Примечания

1. Данный текст является частью более обширного исследования поэтики и герменевтики «Евгения Онегина».
2. Интересен факт, что по сравнению с началом работы над романом в 1823 г. во время его окончания (сентябрь 1830 г. и последующие несколько месяцев) Пушкин не превращает завершение романа в событие своего эпистолярного дискурса — уже нет той знакомой по одесской корреспонденции (ноябрь-декабрь 1823 г.) восторженной словоохотливости, с которой он тогда постоянно обсуждал начало нового произведения.
3. В своем реконструктивном анализе пушкинских черновигов периода 1831 г. В. Сандомирская проясняет, что до сентября автор все еще не собирался убирать эту главу. Намереваясь издать роман в стихах в отдельном томе, Пушкин при подготовке плана для публикации записал: «“Евгений Онегин” — песни I–IX». Решение убрать главу «Странствие», вероятно, было принято между сентябрем и серединой ноября, так как восьмая глава «Большой свет» в функции последней получила разрешение цензуры на публикацию 16 ноября 1831 г. [4, с. 270]
4. Напомним, к этому периоду относится и первая беллетристическая книга Пушкина, цикл новелл «Повести Белкина» (1831), доказывающая, что автор преодолел зависимость творческого сознания от поэтического восприятия объективной реальности, сумел посмотреть на нее сквозь конвенции прозы как художественно-эстетически мотивированной позиции [11, с. 214–222].
5. Из письма Пушкина к А.А. Бестужеву летом 1825: «<...> Полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни» [3, т. XIII, с. 180].
6. Мотив «светского» общества, основополагающий для сюжетности дневника Онегина, согласно Л. Сидякову, генерирует значения в двух направлениях. Неоспоримо его значение в возникновении замысла «Гостей...», а фрагмент, в свою очередь, оказывает влияние на изменение общей концепции главы [15].
7. Тут уместно напомнить, что эта сцена вдохновила Льва Толстого на создание романа «Анна Каренина».
8. Самое убедительное доказательство тому — его работа над проектом «Рославлев» и решение о публикации этого фрагмента, несмотря на его незавершенность [18].
9. То есть «светский человек».
10. Это подробно рассмотрено Г.М. Фридендером [19, с. 4–7]
11. Конечно, это было бы возможным, если считать, что Онегин был до конца искренним в своих мыслях по отношению к Татьяне.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
2. Ахматова А. Болдинская осень (8-я глава «Онегина» // Ахматова А. О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977. С. 174-191.
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: Изд. АН СССР. 1937-1949.
4. Сандомирская В.Б. Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 (ПА № 838). (История заполнения) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л.: Наука, 1982. С. 238—271.
5. Дьяконов И.М. Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. Т. X. С. 70-105.
6. Томашевский Б. Десятая глава «Евгения Онегина» // Литературное наследство. Т. 16—18, М.: Жур.-газ. объединение, 1934. С. 379-420.
7. Дьяконов И.М. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина» // Русская литература, 1963, № 3. С. 37-61.
8. Лацис А. В защиту десятой главы // Вопросы литературы, 1990, № 3. С. 231-235.
9. Артамонов М.Д. Еще раз о «X главе» «Евгения Онегина»: Опыт математического анализа // Московский пушкинист — II. М.: Наследие, 1996. С. 292—304.
10. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1985. 574 с.
11. Манолакев Хр. Текст и Границы. А.С. Пушкин и неговите «Повести на Белкин». София: Академично издателство «Проф. Марин Дринов». 2001. 237 с.
12. Сидяков Л.С. Художественная проза А.С. Пушкина. Рига: Латв. гос. ун-т им. Петра Стучки, 1973. 219 с.
13. Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л.: Наука, 1987. 332 с.
14. Эйхенбаум Б. Путь Пушкина к прозе // Эйхенбаум Б. О прозе. Л.: Худож. лит., 1969. С. 214-230.
15. Сидяков Л.С. «Евгений Онегин» и замысел «светской повести» 30-х годов XIX в. (К характеристике Онегина в седьмой главе романа) // Замысел, труд, воплощение... М.: Издательство Московского университета, 1977. С. 118-124.
16. Левкович Я.Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПА № 841 (история заполнения) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л.: Наука, 1986. С. 243-275.
17. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л.: Наука, 1973. 565 с.
18. Манолакев Хр. «Gender» проблематиката в смисловите пространства на Пушкиновата проза // Проблемы, имена и школы в русском литературоведении XX века. София: Факел, 2003. С. 137-144.

19. Фридендер Г.М. Два этюда о прозе Пушкина // Изв. АН СССР. Серия Литературы и языка. 1995. Т. 54, № 6. С. 4-12.
20. Томашевский Б. «Дубровский» и социальный роман Жорж Санд // Томашевский Б. Пушкин и Франция. Л.: Сов. писатель, 1960. С. 404-422.
21. Петрунина Н.Н. К творческой истории романа «Дубровский» // Временник Пушкинской комиссии 1976. Л.: Наука, 1979. С.15-23.
22. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: ГИХЛ, 1957. 415 с.
23. Лотман Ю.М. Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине» (К истории замысла и композиции «Мертвых душ») // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПБ., 1997. С. 266-280.
24. Пушкина А.С. Полн. собр. соч.: в 6 т. М.; Л.: Academia, 1936.

AFTER ONEGIN: PROJECT “DUBROVSKIJ” H.P. Manolakev

The paper lays out the hypothesis, that by his formal structural characteristics A.S. Pushkin's novel “Dubrovskij” is obviously a finished text. This project reveals the author's intention to create an active ideological character, opposite to the “society hero” Onegin. In this semantic relation “Dubrovskij” makes possible analyzing “Otryvki iz puteshetstvija Onegina” as an ideological epilogue to the already finished novel in verse “Evgenij Onegin”.

Keywords: “Dubrovskij”, “Evgenij Onegin”, Pushkin's artistic process.

УДК 821.161.1

СЕМАНТИКА КАЛЕНДАРЯ И ХРОНОЛОГИЯ СОБЫТИЙ В «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ» А.С. ПУШКИНА

© 2015 г.

Л.В. СТЕБЕНЕВА (ГАЙВОРОНСКАЯ)
Академия социального управления (Москва)

lvstebeneva@mail.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

Сюжет «Капитанской дочки» разворачивается в смещающих друг друга временных пластах. Как показывает исследование, снежный буран застает Гринева на пути к месту службы в середине августа и поистине невероятен. Вопиющее несоответствие пейзажей и упоминаемого времени парадоксально свидетельствует о двойной последовательности автора. Пушкинская датировка обнаруживает стремление приблизить события романа к историческим. Однако пейзажные приметы раскрывают творческую логику автора.

Определенно, семантическим эквивалентом судьбы у Пушкина выступает зима или ее почти одушевленная стихия — Метель, которые в историческом повествовании связаны с *Iocus*'ом дороги. Знамательно, что сердечный мотив ярко выражен именно в дорожных эпизодах «Капитанской дочки» и является индикаторным по отношению к теме судьбы. У Пушкина зимний путь — это путь обретения суженых. Как это всегда бывает в пушкинском мире, судьба милует и награждает героев, потому что они живут по сердцу.

Проделанный анализ дает основание рассматривать семантику календаря как важный компонент сюжетно-композиционной организации повествования.

Ключевые слова: календарь; хронология событий; семантика времени; мотивы сердца, пути, судьбы.

В коллизии пушкинской «Капитанской дочке» совершенно очевидно просматривается принцип календаря. Завязка истории: «*однажды осенью*», выполняя родительскую волю, Петруша Гринев поедет на службу в далекую Белогорскую крепость, а развязка: *ранней осенью* следующего года Маша Миронова отправится в Петербург просить императрицу за своего жениха. И это при том, что статус *календаря* характерно снижен в пушкинских текстах. Так, автор сравнивает родословную с «пыльным сбором *календарей*» в стихотворении «Родословная моего героя» и в поэме «Езерский» или отводит чтение *календаря* герою, но обремененным воображением, — дяде Онегина и родителям горюхинского историка. Главный смысл, который Пушкин вкладывает в понятие *календарь* в знаменитом 17 примечании к роману в стихах, а также в не менее хрестоматийно известной записке <О втором томе «Истории русского народа» Полевого> — «*предсказанность*» и «*расчисленность*». Пушкин отказывает *календарю* в расписании Провидения / Судьбы: «Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то <...> события жизни человек.<ества> были бы предсказаны в *календарях*, как затмения солнечные. Но провидение не алгебра...» [1, т. XI, с. 127]. Потому вдвойне любопытен этот авторский жест — поставить в зависимость судьбу героя от решения, навеянного чтением Придворного *календаря* («*Гут судьба моя переменилась*» [1, т. VIII, с. 280]).

Другой пушкинский парадокс «Капитанской дочки» заключается в том, что сюжет *исторического* романа начинает разворачиваться в сдвигающихся друг друга временных пластах. Отмеченное еще Вяземским несоответствие между началом действия «в начале осени» и появляющимися в это же время зимними пейзажами является проблемой в пушкиноведении. Подобные хронологические случаи проанализированы исследователями в отрывке «<Марья Шонинг>» и романе «Дубровский» [2, с. 89; 3, с. 113—120]. Путаницу в числах «<Марья Шонинг>» составители полного собрания сочинений пояснили тем, что «Даты писем не приведены Пушкиным к единству» [1, т. VIII, с. 1058]. Однако «временные сдвиги» в «Капитанской дочке» доказывают преднамеренность таковой логики: Пушкин считал произведение завершенным, к тому же оно было напечатано при его жизни. Проанализируем хронологию событий в «Капитанской дочке» и постараемся выявить семантику календаря (времен года) в творческом сознании Пушкина.

Особенность повествования «Капитанской дочки» — в крайней скупости временных помет:

1. «Однажды вечером (*это было в начале октября 1773 года*) сидел я дома один, слушая вой осеннего ветра» [1, т. VIII, с. 313]. —

В Белогорской крепости на секретном совете офицеры получили первые известия о Пугачеве.

2. «*Это было в конце февраля. Зима, затруднявшая военные распоряжения, проходила, и наши генералы готовились к дружному содействию*» [1, т. VIII, с. 363].

«*Весна осадила нас в татарской деревушке. Речки разлились, и дороги стали непроходимы. Мы утешались в нашем бездействии мыслью о скором прекращении скучной и мелочной войны с разбойниками и дикарями*» [1, т. VIII, с. 363]. — Начало последней военной кампании против Пугачева.

3. «*...онный прапорщик Гринев находился на службе в Оренбурге от начала октября прошлого 1773 года до 24 февраля нынешнего года, в которое число он из города отлучился, и с той поры уже в команду мою не являлся*» [1, т. VIII, с. 368]. — Донесение оренбургского генерала на запрос суда о времени службы Гринева.

До первой авторской отметки произошло следующее: «однажды осенью» отец Петра Гринева, читая Придворный календарь, принимает решение отдать сына на службу; спустя некоторое время Петр Гринев оказался на месте назначения, где он познакомился и подружился с семейством капитана Миронова. За прошедшие *несколько недель* нарастающая склонность между Машей и Петром Гриневым ясно определилась после поединка с Швабриным: Петр пишет письмо к родителям с просьбой благословить на брак с капитанской дочерью и получает отрицательный ответ стараниями Швабрина; герои на время разлучаются. «В начале октября» первые известия о разбойных нападениях Пугачева изменяют ситуацию. Уныние, овладевшее Петром Гриневым, рассеивается «сильным и благим потрясением», герой чудом избегает участи, постигшей капитана Миронова и т. д.

В этой цепи событий неясно время между первым советом (в начале октября) и взятием Белогорской крепости. На втором совете, собранном после поимки башкирца, Василиса Егоровна сообщает, что «*Нижнеозерная взята сегодня утром*» [1, т. VIII, с. 319]. А взятие Белогорской крепости, как говорится в тексте, произошло *на другой день*. Напомним, что помилованный Пугачевым Гринев на следующий день после падения крепости отправляется в Оренбург и вечером этого же дня участвует в военном совете. Об этом оренбургский генерал в ответе на запрос суда напишет, что прапорщик Гринев находился на службе в Оренбурге «от начала октября прошлого 1773 года». Стало быть, взятие Белогорской крепости произошло в первой декаде октября (самое позднее — до 15-го числа)¹.

В этой связи выясняется и время приезда Гринева в Белогорскую крепость. Напомним, что до взятия Нижнеозерной ее комендант «*месяца за два перед тем* проезжал <...> из Оренбурга с молодой своей женою и останавливался у Ивана Кузмича» [1, т. VIII, с. 319] и был знаком Гриневу, а Петр Гринев служил в Белогорской крепости около двух месяцев... По всей видимости, время отрезка — «*месяца за два перед тем*» — не равно полным двум календарным месяцам службы и, вероятно всего, чуть меньше, чем два месяца. Из этого следует, что Петруша Гринев появился в Белогорской крепости едва ли не в середине августа, а осень (решение отца) началась в начале августа! В тексте имеется еще одно доказательство в пользу этой версии. В безоговорочном ответе сыну Андрей Петрович Гринев засвидетельствует время получения письма: «...мы получили *15-го сего месяца*» [1, т. VIII, с. 309]. Отказ родителя дать благословение на брак с любезной Марьей Ивановной и разлука с ней повергли героя в самое мрачное расположение духа: «Я боялся сойти с ума или удариться в распутство» [1, т. VIII, с. 312]. Из этого состояния Петра Гринева вывели события, которые автор датирует *началом октября* 1773 года.

В таком случае фантастичен и невероятен *снежный буран* в *середине августа*, заставший Гринева на пути к месту службы, хотя и не являющийся невозможным. В согласии с культурологическим подходом М.Ю. Лотмана в толковании пушкинской «Капитанской дочки» Н. Кондратьева-Мейксон предполагает, что *зимние* пейзажи соответствуют крестьянскому миру и бунту, а *осенние* — миру дворян; к тому же они абсолютно статичны и непроницаемы [4, с. 175]. Однако, как нам кажется, в намерения автора входило не только изображение статичности двух социальных миров на фоне времен года. За картиной *снежного бурана в конце лета* в творческом сознании Пушкина стоит нечто другое...

Хотелось бы «скорректировать» некоторые пейзажи. Свою статью исследовательница начинает пушкинской цитатой — «Я оставил Пугачева и вышел на улицу. *Ночь была тихая и морозная. Месяц и звезды ярко сияли*, освещая площадь и виселицу» — и комментирует: «Таков пейзаж Белогорской крепости, занятой пугачевцами» [4, с. 168]. Но в данном эпизоде, впрочем, как и в описании приступа крепости, нет особых зимних признаков, например, снега. А ночь может быть морозной и тихой и в ноябре (по датировке Н. Кондратьевой-Мейксон), и в октябре, как полагаем мы. А потому, в общем-то, не так уж противостественна *осень* на другой *день* в Оренбурге (когда старый генерал осматривает яблони в саду, «обнаженные дыханием *осени*» [1, т. VIII, с. 338]). И все же главное то,

что Пугачев появился все-таки на пути Гринева, и они оба оказались в некоем *зимнем пространстве*. Самое интересное это то, что все приметы *зимы* в «Капитанской дочке» относятся к *locus'у дороги*. А в перспективе символа *дороги* у Пушкина такое беззаконное вторжение *зимы* не в свою очередь — знаковый жест автора.

Проследим действительно *зимние* пейзажи в повести Пушкина. Петруша Гринев, приближаясь к месту своего назначения, так описывает окружающие *пустыни*: «Всё покрыто было *снегом*» [1, т. VIII, с. 287]. Герой в середине августа оказывается в некоем сказочном *locus'е*, а по Пушкину — в пространстве *судьбы*, явной и почти одушевленной силой, которой представляется в очередной раз *Метель*: «Ветер завыл; сделалась *мятель*¹. В одно мгновение темное небо смешалось со *снежным морем*»; «Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался *одушевленным...*» [1, т. VIII, с. 287]. Как это бывает в пушкинском мире, разыгравшаяся *Метель* сбивает героя с пути, чтобы в некоей точке пространства произошла решающая в его *судьбе встреча*. После этой знаковой встречи Гринев на другой день продолжает путь в Оренбург в таком же *зимнем* антураже: «Снег лежал *ослепительной пеленою на необозримой степи*» [1, т. VIII, с. 291]; и еще через день по дороге в Белогорскую крепость: «Река еще не замерзала, и ее свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых *белым снегом*» [1, т. VIII, с. 294]. И последние приметы *зимы* обнаруживаем по прибытии Гринева в крепость: «С одной стороны стояли три или четыре скирда сена, *полузанесенные снегом*; с другой скривившаяся мельница» [1, т. VIII, с. 294]. С этого момента все *зимние* признаки исчезают из повествования (до осады Оренбурга). Даже путь помилованного Гринева в Оренбург «безлик» в *первой декаде октября*, когда выпадение снега и по «природному календарю» вполне возможно: «вышел из крепости и пошел по Оренбургской дороге, сопровождаемый Савельичем, который от меня не отставал» [1, т. VIII, с. 337]. Кстати, в «Истории Пугачева» Пушкин приводит дату первого снега в 1773 году — 16 октября, а это близко ко времени захвата крепости в повести.

Взаимодействие *locus'a зимней дороги* и явно благоволящей *судьбы* со всей очевидностью просматривается в сцеплении следующих эпизодов. «*Кибитка летела по гладкому зимнему пути*» [1, т. VIII, с. 353]. В это время Петр Гринев думает о превратностях *судьбы* и о предстоящей встрече с Машей. В *тот же день* герой освобождает свою суженую, которую уже почитал своей женой, и отправляется вместе с ней в деревню к своим родителям, и *вечером того же дня* («Стало смеркаться» [1, т. VIII, с. 360]), то есть опять-таки 25-20

февраля, отряд Зурина задерживает героев. Следуя долгу офицерской чести, Гринев остается в отряде Зурина, а Марью Ивановну отправляет к родителям на следующий день, то есть утром 26-го февраля. Остаток дня был проведен «шумно и буйно». Военные действия с 27-го февраля, а именно оставшиеся два дня, герой описывает в своих записках следующим образом: «Это было в конце февраля. Зима, затруднявшая военные распоряжения, проходила» [1, т. VIII, с. 363]. Фоном наступательной кампании против Пугачева выступает следующая помета в повести: «Весна осадила нас в татарской деревушке. Речки разлились, и дороги стали непроходимы» [1, т. VIII, с. 363].

Знаменательно, что ярко выраженный в тексте *сердечный мотив* является индикаторным по отношению к *судьбе*: «Мы оба молчали от полноты сердца» [1, т. VIII, с. 357] — встреча Гринева с освобожденной Машей; «Она чувствовала, что *судьба ее соединена была с моею*» [1, т. VIII, с. 358] — решение героев ехать к родителям Петра Гринева; «до могилы ты один останешься в моем сердце» [1, т. VIII, с. 363] — прощание Маши с Гриневым перед ее отъездом и т. д. Вспомним и о множестве *сердечных замираний и трепетаний*, которые герой испытывает по поводу Машиной судьбы. А «в день, назначенный для выезда, в самую ту минуту», когда Гринев отправлялся в дорогу домой, он, увидев Зурина с бумагами, почувствует: «Что-то кольнуло меня в сердце» [1, т. VIII, с. 364]. И *сердце* не обманет героя: он под арестом отправится с другой оказией и по иной дороге. Как видно, сюжет «Капитанской дочки» отмечен постоянно повторяющимся соположением мотивов *дороги — судьбы — сердца*, которое выражается рисунком: герой, а героиня в последнюю очередь, по велению *сердца* совершает *путь, решающий в судьбе*. И Марья Ивановна, отправляясь в Петербург, убеждает родителей Гринева, что «вся будущая судьба ее зависит от этого путешествия» [1, т. VIII, с. 370]. Перед встречей с императрицей во дворце Маша «предчувствовала решение нашей судьбы; сердце ее сильно билось и замирало» [1, т. VIII, с. 373].

И как это всегда бывает в пушкинском мире, *судьба* милует и награждает героев, потому что они живут по *сердцу* и в том чувствуют ее веление. Андрей Петрович сочтет действия сына (*намерение жениться, любовь к Маше и дуэль*) *проказами* и в письме к сыну, и к Савельичу. В настоящей буре жизни Гринев, благородный, пылкий и смелый (что, по Пушкину, всегда заслуживает награды *судьбы*), возмужает и возрастет духом. Через полгода военных действий с конца февраля до поимки Пугачева в середине сентября 1774 года героя постигнет такое же испытание, как и осенью (в конце сентября) прошлого 1773 года. По логике автора, время этого события совпадает со

временем прихода грозного письма от отца год назад. Очевидно, Андрей Петрович, получив послание Петруши «15-го сего месяца», ответит сразу, потому как Петр Гринев, уверенный в положительном разрешении дела, получит отповедь отца и впадет в уныние, прервавшееся событиями *начала октября*. Поразительно, но арест Гринева, воодушевленного восторгом от предвкушения встречи с родителями и Машей, скорее всего, приурочен к *концу сентября*. Как известно, Пугачев был дан своими же людьми 14-го сентября [1, т. IX, с. 76], остается прибавить неделю на то, чтобы в романе весть о его поимке разнеслась по военным гарнизонам, и на то, чтобы герою было дано разрешение на отпуск. Вместо радостной скорой встречи с Машей и родителями Гринев попадет под арест в тюрьму, но испытывает иные чувства, нежели год назад: «Однако ж я не терял ни бодрости, ни надежды. Я прибегну к утешению *всех скорбящих* и, впервые *вкусив сладость молитвы*, излианной из *чистого, но растерзанного сердца*, спокойно заснул, не заботясь о том, что со мною будет» [1, т. VIII, с. 366].

Это заметное духовное возрастание героя связано не только с потрясениями, имевшими благие последствия для него. По мудрому решению Андрея Петровича, Петр Гринев едет на службу в глухую сторонку, где люди живут иначе, чем в блестящем Петербурге, куда он был зачислен сержантом гвардии еще не родившись, и где могли бы воплотиться его мечты о веселой бесшабашной жизни военных и наши бы свое применение уроки мосье Бопре. Этот иной уклад иллюстрирует «противоречие», которое якобы всплывает в разговоре Маши с Гриневым о неудавшемся сватовстве Швабрина: «В прошлом году. Месяца за два до вашего приезда» [1, т. VIII, с. 305]. Думается, что это не ошибка влюбленной в Петра Гринева Марьи Ивановны (как предполагает Н. Кондратьева-Мейксон), а стремление автора передать старинный уклад и дух далекой крепости, жители которой рассчитывали время принятым церковью допетровским календарем, *начинающим год с сентября*. И если роман между Петрушей Гриневым и Машей Мироновой завязался *в сентябре*, то есть *в начале года* (после появления героя в крепости *прошло несколько недель до поединка с Швабриным и наступления Пугачева в начале октября*), а потому сватовство Швабрина по этому летоисчислению и было *в прошлом году* (то есть летом). В перспективе устремлений зрелого Пушкина 1830-х годов сюжетная коллизия «Капитанской дочки» прочитывается как их реализация. Напомним и строки в черновике «Пора! мой друг, пора!» (1834):

«...Блажен кто находит подругу — тогда удались он домой.

О скоро ль перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крес-

тьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть» [1, т. III, с. 941].

По мысли автора, промыслительная встреча Гринева с Машей и страдания на пути обретения суженой и повлекли столь серьезные изменения в душе героя. Не случайно название повести — «Капитанская дочка», хотя героиня как будто бы имеет исключительно страдательное положение, и герой всякий раз вызволяет ее из выпавших на ее долю испытаний. И если *зимние* пересечения героя с Пугачевым связаны с *темной* стороной судьбы у Пушкина, то встреча с Машей дана в сюжете на ином смысловом уровне. Нужно сказать, что у Пушкина ни одно произведение (даже «Борис Годунов» (1825) или «Анджело» (1833)) не обладает столь невероятным множеством хотя бы эпизодических упоминаний *молитв* и *обращений к Богу*, как «Капитанская дочка» (1836). *Молитвы* и *обращения к Богу* (весьма выразительный смысловой пласт повествования, безусловно, требующий отдельного исследования) выводят семантику *судьбы* у Пушкина на уровень **Промысла**... Знаменательно, что в тексте эпизодические упоминания о молитвах связаны с Машей Мироновой, в ситуациях ее смиренного принятия доли. В ходе всех испытаний Гринева научится этому у Маши: в тюрьме при обстоятельствах, не предвещавших ничего доброго, он смирится, но не потеряет «ни бодрости, ни надежды» и *впервые* *вкусит сладость молитвы*. И в этой точке сюжета герои как бы поменяются ролями: Гринева безропотно терпит тюремное бездействие, а Маша отправляется в Петербург *просить милости*. (Остается только согласиться с похвалой в письме Екатерины II *уму и сердцу* дочери капитана Миронова).

И на этот раз «реальное» время романа не соответствует нарисованному пейзажу *ранней осени*. Следуя своему традиционному принципу зеркальности и равновесия сюжета, Пушкин приурочит путешествие героини ко времени, которым он пометил завязку истории (для Пушкина важно отметить начало истории *осенью* — «однажды *осенью* матушка варила <...> медовое варенье» [1, т. VIII, с. 280], хотя по всем подсчетам это время — начало августа, а развязку представить в антураже *ранней осени*, ассоциативно напоминающей о первой). Однако самые простые расчеты обнаруживают, что поездка Маши произошла значительно позже. (Отталкиваясь от приблизительного времени ареста Гринева, то есть в конце сентября, прибавим неопределенный отрезок времени на то, чтобы слух об этом событии *поразил всё семейство* [1, т. VIII, с. 369], потом следует неопределенный отрезок времени *ожидания благоприятных вестей* [1, т. VIII, с. 369], которое *через несколько недель* прервется письмом князя Б** с известием о «виновности» сына [1, т. VIII, с. 369], наконец, после тайных страда-

ний и постоянных дум о спасении Гринева Марья Ивановна *однажды* объявит о предстоящей поездке [1, т. VIII, с. 370], и после снаряжений *через несколько дней* отправится в дорогу [1, т. VIII, с. 370], на которую также уйдет какое-то время.) Самая ранняя возможная датировка встречи Марьи Ивановны с Екатериной II *ранней осенью*, как видим, смещается к последней *декаде октября...* (А то и позднее.)

В этом исподволь проступающем времени присутствует и намек на поставленную автором дату по завершении романа — 19 октября. *Золотистый* фон паркового пейзажа (на котором происходит решающий разговор героини с императрицей) ассоциируется с *золотыми* временами пушкинской Аркадии. Счастливое завершение злоключений героев Пушкин приурочит к любимой им *осени*, доказывая «всемощность» *поэта-автора* над *судьбой*. Пушкин буквально распишется, поставив под счастливым финалом дату — *19 октября*: в ней заключается *память* о радостной и святой поре возрастания в Лицее, о продолжающейся дружбе рассеянных *судьбой* лицейстов и надежда на *милость судьбы*. Еще десять лет назад в программном стихотворении «19 октября» (1825) Пушкин обращался к загадке превратностей *судьбы* — это слово невероятно частотно в стихотворении. Постановка столь откровенной даты — вдвойне значимый жест, поскольку в «Современнике» 1836 года (в котором «Капитанская дочка» и была впервые напечатана) нигде не указывалось, что это произведение принадлежит перу А.С. Пушкина [4, с. 233-240].

Думается, вопиющее несоответствие пейзажей и времени в «Капитанской дочке» парадоксально свидетельствует о двойной последовательности автора. Пушкинская датировка обнаруживает стремление приблизить вымышленные события к историческим: взятие Татищевой крепости — Белогорской по роману, в действительности произошло 27 сентября, и датировка вымышленной истории — начало октября — не так далека от настоящей. И в то же время события романа по пейзажным приметам соответствуют времени с определенной семантикой в творческом сознании Пушкина, и в этом заключается художественная истинность и «действительность» временных метаморфоз. В историческом повествовании невероятные события в судьбе героя совершаются в пространстве *зимы*, в которой установка на чудесное в самом широком смысле объясняется святочными коннотациями этого времени у Пушкина.

Примечания

1. Ср. с временными расчетами «из суммы отрезков времени, занимаемых каждым событием в отдельности» в работе: Кондратьева-Мейксон, Н. По какому календарю?... (Время и пейзаж в «Капитанской дочке») // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 168-176.

2. Сохраняем избранное автором написание «*мятель*», несомненно, имевшее для него особый смысл: во времена Пушкина эта форма уже устаревала.

Список литературы

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994-1997.
2. Фаустов А.А. Герменевтика личности в творчестве А.С. Пушкина. Воронеж: РИЦ ЕФ ВГУ, 2003. 240 с.
3. Гайворонская Л.В. Семантика календаря в художественном мире Пушкина (дни недели, времена года): дисс. канд. фил. наук. Воронеж: ВГУ, 2006. 242 с.
4. Кондратьева-Мейксон, Н. По какому календарю?... (Время и пейзаж в «Капитанской дочке») // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 168-176.
5. Есаулов И.А. Точка зрения издателя в «Капитанской дочке» // Поэтика русской литературы: К 70-летию профессора Юрия Владимировича Манна. Сб. ст. М.: Российск. гос. Гуманит. ун-т, 2002. С. 233-240.

**THE SEMANTICS OF THE CALENDAR AND THE
CHRONOLOGY OF THE EVENTS IN “THE CAPTAIN’S
DAUGHTER” BY A. S. PUSHKIN**
L.V.Styebenyeva

The plot of “The Captain’s Daughter” is developed in shifting layers of time. The study shows that Grinyov gets in a snowstorm on the way to the place of his employment in mid-August, which is absolutely incredible. Violent discrepancy of the landscapes and mentioned time paradoxically shows the author’s double sequence. Pushkin’s dating reveals the desire to synchronise the events of the novel with the historical ones. However, the landscape unfold the creative logic of the author.

Definitely, the semantic equivalent of the fate in Pushkin’s novel is the winter and its almost animated force Blizzard, related in the historical narrative with the locus of the road. It is significant that the motif of the soul is developed in the road episodes of “The Captain’s Daughter” and marks the theme of fate. According to Pushkin the winter journey is the journey of the betrothed as they are looking for each other. As it is always the case in Pushkin’s world, the fate pardons and awards heroes, because they live in harmony with their soul.

This analysis provides a basis for consideration of the semantics of the calendar as an important component of the plot and compositional organization of the narrative.

Keywords: calendar; chronology of events; semantics of time; the motives of the heart, the path of destiny.

УДК 82.0

ИНТЕРТЕКСТ В ДРАМАТУРГИИ ПУШКИНА: «СЦЕНЫ ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН»

© 2015 г.

Т. ПОПОВИЧ
Белградский университет (Белград)

tanja.popovic19@gmail.com

Поступила в редакцию 12.01.2015

Исследование посвящено анализу незавершенной драмы Пушкина «Сцены из рыцарских времен», осуществленного в рамках идеи о «диалоге в большом времени» путем поиска скрытого или подавленного смысла претекста является исходной точкой нашего исследования. Семейная, любовная и драматическая коллизия в «Сценах из рыцарских времен», как когда-то у Шекспира, и впоследствии у Гете, поднята на универсальный, философский, вневременной и общечеловеческий уровень. Такая установка напоминает классические произведения европейской драматургии, но одновременно полностью вписывается и в контекст пушкинского опуса, в особенности его более позднего периода. На основании проведенного анализа автор делает вывод о том, что интертекстуальность пушкинской драматургии основывается на глубоком внутреннем понимании и преобразовании очень обширной и разнообразной европейской драматической традиции, представленной творчеством В. Шекспира, Ф. Шиллера, И. Гете. В творческом диалоге с наследием Пушкин ищет путь личного творческого выражения, в котором идейно сублимирует вечное стремление человечества к любви, истине и самореализации.

Ключевые слова: Пушкин, интертекстуальность, западноевропейская драматургия.

«Сцены из рыцарских времен» принадлежат к тем незавершенным пушкинским произведениям, которые получили большой отклик в позднейшей литературе. Первые пять действий драмы написаны в августе 1835 года, а опубликованы два года спустя, в 1837 году в журнале «Современник» (кн. V) уже после гибели поэта. В рукописи пьеса не имела заглавия, оно появилось по инициативе издателей пушкинских рукописей. В наследии поэта сохранился и довольно подробный план всей драмы, что дает исследователям основание для более определенных выводов о ее замысле. Эти авторские заметки состоят из двух частей, одна из которых написана на французском, а вторая — на русском языке. В первой части обрисован общий замысел драмы, вторая же часть содержит заметки, касающиеся его осуществления. В них отражены основные мотивы завязки конечного текста и его герои — любовь сына торговца Франца к дворянке, его служба в замке и стычка с ее братом, восстание крепостных, предводителем которых становится поэт Франц, затем сражения и сцены из заключения. Особый интерес представляют заключительные сцены, которым Пушкин не успел придать драматическую форму, и в которых главную роль играет алхимик и монах Бертольд, вернее, научные изобретения, сперва пороха, а затем и книгопечатания («книгопечатание — своего рода артиллерия»), которые изменяют мир. Обозначены также и отдельные сцены, вдохновленные западноевропейским средневековым преданием — «появление Фауста на хвосте дьявола», искание «философского камня», или опыты по алхимии в тюрьме [1, с. 363].

Уже на основании беглого ознакомления как с законченным текстом, так и с незаконченной рукописью, можно сделать вывод, что семейная, любовная и драматическая коллизия в «Сценах из рыцарских времен», как когда-то у Шекспира, и впоследствии у Гете, поднята на универсальный, философский, вневременной и общечеловеческий уровень. Такая установка напоминает классические произведения европейской драматургии, но одновременно полностью вписывается и в контекст пушкинского опуса, в особенности его более позднего периода. Потому и не удивительно, что у этой драмы оказалось много поклонников, среди которых были и Ф.М. Достоевский¹ [2, с. 271-279], А. Блок² и Л. Лунц³ [3, с. 221-223]. Более того, своим интертекстуальным диалогом с западноевропейским прошлым и с национальным литературным будущим, «Сцены из рыцарских времен» впечатляюще иллюстрируют предпосылку Элиота о синхронной художественной парадигме взаимопроникновения индивидуального таланта и всеобщей традиции [4, с. 13-22].

Именно поэтому любое исследование отдельных влияний и взаимосвязей этого произведения с соответствующими литературными текстами, сколько бы ни было полезным, никогда не сможет до конца раскрыть все вызовы пушкинского художественного творчества и его значение не только в русской, но и в мировой литературе. Поэтому наше исследование будет сосредоточено на проблеме интертекстуальности, рассматриваемой как *диалогическое взаимодействие* текстов, обеспечивающее приращение смысла, заданного автором, т.е. как особый вид и способ построения художественного текста. Интертекстуальность также подразумевает общие свойства текстов, выражающиеся в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими различными способами явно или неявно ссылаться друг на друга [5].

Чтобы решить такую сложную проблему, нужно в первую очередь контекстуализовать данный текст как в отношении всего опуса Пушкина, так и относительно западноевропейских традиций, отклики на которые в «Сценах из рыцарских времен» можно обнаружить на различных уровнях текста. Все проведенные до сих пор генетические и текстологические исследования помещают замысел драмы в начало 30-х гг., связывая его с выраженным интересом автора к закономерности исторических процессов, а затем и с его обращением к западноевропейским темам [6, с. 563—564]. В данных трактовках особенно подчеркивалось намерение писателя литературно обработать события французской буржуазной революции [7, с. 371—372], вернее, дать художественное объяснение общественных перемен, в ходе которых на смену средневековому устою феодальных, вассальных отношений приходит система гражданского правления нового времени, основанная на власти денег и технических изобретениях.

Вторая важная проблема связана с фаустовской темой, которой Пушкин и прежде увлекался, представлена и в лирике (стихотворения «Демон», «Сцена из Фауста», «Бесь»), и в стихотворных повествованиях (южные поэмы, «Кавказский пленник», «Братья-разбойники», «Цыгань»; «Евгений Онегин»). Демонизм, обозначаемый в заметках к стихотворению «Демон» самим автором как «дух отрицания и сомнения» [8, с. 251], вполне соответствуя мироощущению *Sturm und Drang*'а, ставит вопрос о том, почему человеческое стремление к знанию, как правило, связано с преступлением и насилием.

Особенно интересна многократная интертекстуальность стихотворений, вставленных в драму — «Жил на свете рыцарь бедный» и «Воротился ночью мельник», в которых поэт осуществляет диалог с

очень обширным наследием куртуазной литературы, с оссиановской традицией, но и с собственным творчеством (переделка неопубликованного стихотворения «Легенда», 1829).

В сравнительных исследованиях «Сцен из рыцарских времен» указывалось на возможные влияния средневековых мираклей, пародий на рыцарские романы в «Дон Кихоте» Сервантеса, на связь с шотландскими балладами, произведениями Рафаэля, на тематическую близость с драмами В. Гюго «Эрнани» и «Жакерия» (1828) П. Мериме, исторической драмой-хроникой, события которой отнесены в средневековье, происходят в период народных волнений. Исторический фон драмы объяснялся влиянием В. Скотта, а источники фаустовских мотивов искали в романе Ф.М. Клингера «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» (1791) или в более широком ракурсе немецкого романтизма, в произведениях Л. Тика, В. Ваккенродера, и, естественно, в онтологической драме Гете [9, с. 91—101].

Суть интертекстуальности «Сцен из рыцарских времен» нельзя сводить лишь к намекам, цитатам или обработкам подобных тем: она прежде всего подразумевает проникновение исследователя в подлинный авторский диалог с различными традициями, позволяя говорить и об осуществлении личного диалога Пушкина с претекстами. В таком подходе мы опираемся на теоретическую посылку Бахтина и его последователей о «диалоге в большом времени». Согласно этому подходу, великие литературные произведения «разбивают грани своего времени», они «как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания». В процессе «своей посмертной жизни» произведения «обогащаются новыми значениями, новыми смыслами» [10, с. 331-334]. Поиски этого часто скрытого или подавленного смысла через новое прочтение традиции является основной исходной точкой нашего исследования.

Пушкина всегда отличало подчеркнуто активное отношение к литературной традиции. Как пронизательно подмечал В.М. Жирмунский, Пушкин в период южной ссылки (1820—1823) в своих поэмах вел борьбу с Байроном и одновременно преодолевал его, а в последующие годы (1824—1826), которые проводит в Михайловском, работая над «Борисом Годуновым», соревновался с Шекспиром и Вальтером Скоттом [7, с. 360]. Хотя Жирмунский в основном отвергает интерес Пушкина к немецкой литературе⁴ [7, с. 388], нам кажется, что в «Сценах из рыцарских времен» она сыграла главную роль. Несмотря на то, что в драме нет четкого указания на время и

место действия изображаемых событий, все указывает на то, что они происходят в средневековой Германии. Герои пушкинской драмы наделены немецкими именами — Франц, Мартын, Карл, Бертольд, Клотильда, Берта, Альбер, Ротенфельд; исторические реминисценции, данные лишь в намеках, тоже отсылают к немецкой традиции. Так, например, изобретение пороха принадлежит немецкому францисканцу Бертольду Шварцу, именем которого, конечно, не случайно в драме наделен монах и изобретатель Бертольд. Создание способа книгопечатания также является изобретением немца, ювелирных дел мастера Иоганна Гуттенберга. Немцем является и самый известный алхимик, чернокнижник и доктор Иоганн Георг Фауст. Однако их эпоха, как и эпоха их изобретений, распространяется на три столетия: Шварц жил в XIV столетии, Гуттенберг — в XV, а предание о Фаусте связано с XVI веком. Анахронизм, который характеризует пушкинскую драму, объединяющий эти три момента, значительные для всей мировой истории, а не только западноевропейской культуры, в одно событие и связывающий их одновременно с различными восстаниями вассалов, конечно же, ничуть не произволен, и, судя по всему, характеризует определенное художественное намерение. Заметим, что подобным образом трактован и общественный фон произведения, касающийся народного бунта. Восстания вассалов в XV—XVII вв. довольно часто происходили не только в немецких герцогствах, но и в различных областях Франции, Венгрии, Австрии и других странах. Пушкин почти одновременно со «Сценами из рыцарских времен» создает историческую («История Пугачева», 1835) и художественную («Капитанская дочка», 1836) трактовку подобного события из русской истории, так что можно предположить, что его интерес к закономерности социальных перемен или «смутных времен», по его словам, в этой драме получили дополнительное истолкование.

Отличие «Сцен из рыцарских времен» от других произведений Пушкина на исторические темы проявляется, в первую очередь, в изменении типа хронотопа. Пространство и время здесь абстрагированы от конкретного исторического времени, поэтому получают универсальное значение. Подобный подход условно можно связать с жанровой традицией исторических хроник Шекспира. Нарушение классических правил трех единств, характерное для шекспировских драм, посвященных войнам роз («Генрих IV», «Генрих VI», «Ричард II», «Ричард III»), в пушкинском «Борисе Годунове» проявлялось в безграничном расширении пространственного и вре-

менного планов. В «Сценах из рыцарских времен» ряд событий из научной и общественной истории объединяются в одно, в то время как пространство событий остается довольно разьединенным и неопределенным. В произведениях Шекспира подобный хронотоп встречаем не в драматических хрониках, а в трагедии «Король Лир», самой потрясающей антипасторали, помещенной в неопределенную языческую эпоху, простирающуюся на VIII—VII вв. до Рождества Христа [11, с. 19]. Указанная драматическая синхронизация ключевых моментов общей истории науки, искусства и общества является одним из главных характеристик гёттевского «Фауста». «Сцены из рыцарских времен» с этим гетевским произведением связывает также и похожая драматическая структура, в которой одна за другой следуют различные сцены, довольно отдаленные по времени и помещенные в различные закрытые и открытые пространства.

Кроме того, драмы Шекспира и Гете, также как и сцены Пушкина, имеют удвоенные завязки, которые и формально, и семантически взаимопереплетаются. В «Короле Лире» история о родительском заблуждении и столкновении между детьми определяет два главных направления фабулы: первое касается Лира и его дочерей, а другое Глостера и его сыновей. В «Фаусте» переплетаются три главные темы: традиционная — о продаже души дьяволу, социальная — о судьбе падшей девицы и метафизическая — о знании и человеческом роке. В «Сценах из рыцарских времен» семейный раздор между Францем и Мартыном связан, с одной стороны, с классовой и любовной борьбой, в которую замешаны Франц, Альбер, Клотильда и Роттенфельд, а с другой, с метафизико-историческим фоном, состоящим из событий, меняющих мир (научные изобретения и стремление человека к свободе).

Такая сложная драматическая установка подразумевает особые приемы характеристики героев, аналоги которым можно обнаружить в западноевропейской драматургии. Заметим, что и у Шекспира, и у Гете личная любовная и семейная история помещены в общий социальный контекст. Но все-таки нельзя не заметить, что такой способ строить конфликт характерен почти для всех драматических текстов, начиная еще с греческой трагедии, и продолжающем ее традиции театре елизаветинской эпохи или во французском классицизме, свойственен он и гражданской драме XVIII века, особенно в эпоху *Sturm und Drang*‘а, произведениям Клингера и Шиллера, которые были хорошо известны русскому поэту. Доромантический бунт,

несомненно, сказался в духе ранних поэм Пушкина, среди которых были и «Братья-разбойники», вдохновенные, между прочим, и шиллеровским произведением с похожим названием. Но сходство между ними, скорее, внешнее, и его можно было бы объяснить разработкой общих мотивов разбойничества и раздоров между близкими, очень популярными на рубеже XVIII — XIX веков. Совсем иначе обстоит дело, когда речь заходит о сопоставлении героев в «Разбойниках» Шиллера и в «Сценах из рыцарских времен».

Первое, что можно заметить, это заимствование Пушкиным у Шиллера имен героев — Франца и Карла. Хотя они и не являются братьями, их в определенном смысле связывает раздор из-за общих семейных (наследственных) интересов, так как Мартын отрекается от сына Франца и своим наследником назначает помощника Карла. Между тем, характеры пушкинского и шиллеровского Франца существенно отличаются. Пушкинский Франц является не интриганом с изуродованным лицом, а романтическим влюбленным поэтом, достойным человеком, похожим на другого шиллеровского героя, старшего брата Франца — Карла Моора. Подобно Карлу Моору Франц из «Сцен» тоже предводитель разбойничьей шайки, а в борьбу с обществом вступает из-за отречения семьи от него. Оба героя несут в себе грех сопротивления родительским, отцовским заветам. И тот и другой впоследствии узнают о смерти отца, следствием которой является лишение наследства. Можно было бы провести параллель между их неудачными любовными историями, но лишь в том смысле, что их осуществлению помешали общественные причины. На самом деле пушкинского Франца и шиллеровского Карла роднят не тип характера и даже не драматическая ситуация, в которой они оказались, а общее мировоззрение и общественная несправедливость, мотивирующая их поступки.

Здесь, конечно, следует напомнить тот факт, что Шиллер, работая над созданием своей первой и, наверное, самой известной драмы, испытывал серьезное воздействие «Короля Лира» Шекспира, а именно завязки пьесы, касающейся сыновей Глостера — Эдмунда и Эдгара. Несправедливость, которую испытывают и Эдмунд как незаконный, и Франц как второрожденный сын, вытекает из законов и общественных традиций государства. Бунт героев против отца и закона усугубляется слабостью духа и личной завистью, что определяет суть их злодеяний. С другой стороны, «благородные бунтовщики», какими являются пушкинский Франц и шиллеров-

ский Карл Моор, несмотря на то, что они страдают из-за несправедливости общества, свой бунт не сводят к личным противоречиям, воспринимая несправедливость как проявление общего закона жизни.

Об этом наглядно свидетельствует и волнующая обоих героев проблема осуществления идей свободы и равенства в общественной жизни. Уже во втором явлении «Разбойников», едва ступив на сцену, Карл восклицает: «Закон не создал ни одного великого человека, лишь свобода порождает гигантов и высокие порывы» [12, с. 7] — и этими словами предвещает основной тон трагедии, воплощенный в высказываниях героев пьесы.

Соотношение несправедливых законов и потребности человека в изменениях у Пушкина выражено в диалоге Франца и Бертольда и также помещено в начало драмы:

Франц. *Разве мещанин недостоин дышать одним воздухом с дворянином? Разве не все мы произошли от Адама?*

Бертольд. *Каин и Авель тоже были братья, а Каин не мог дышать одним воздухом с Авелем — и они не были равны пред Богом. В первом семействе уже мы видим неравенство и зависть* [1, с. 159 — 160].

Если исходить из замечаний Жирмунского о том, что «Шиллер <...> своих героев <...> делал отвлеченным рупором идей» [7, с. 374], то надо заметить, что в отличие от этого пушкинские персонажи свои позиции высказывают через диалог, в котором сталкиваются различные мнения, и таким образом мир рассматривается не только сквозь призму эпохи, в которой они живут, но вписывается в контекст суждений о законах истории человечества, поверяется ходом истории. Столкновение внутренних страстей Франца и рационализма Бертольда отчасти напоминает отношения между Фаустом и Мефистофелем. Ироническое отклонение разумом истины сердца, высказанное в ответе Бертольда немного позже, в разговоре между Францем и Альбером, получает и свой демонический вариант:

Франц. *Я думал, как бы мне попасть на турнир.*

Альбер. *Ты хочешь попасть на турнир?*

Франц. *Точно так.*

Альбер. *Ничего нет легче: у меня умер мой конюший — хочешь ли на его место?*

Франц. Как! бедный ваш Яков умер? отчего ж он умер?

Альбер. Ей-богу, не знаю; в пятницу он был здоровешенек; вечером воротился я поздно (я был в гостях у Ремона и порядочно подпил) — Яков сказал мне что-то... я рассердился и ударил его, — помнится, по щеке, а может быть, и в висок, — однако нет: точно по щеке; Яков повалился — да уж и не встал; я лег не раздевшись, а на другой день узнаю, что мой бедный Яков — умрёт.

Франц. Ай, рыцарь! видно, пощечины ваши тяжелы.

Альбер. На мне была железная рукавица [1, с. 162—163].

К классовым различиям, которые побуждают и обосновывают драматические коллизии в «Сценах из рыцарских времен», прибавляется также и образ демона нового времени, олицетворенный в деньгах и в собственничестве. Если нормы старой эпохи оправдывают неравенство, обосновывая его правом первородства, то экономические законы богатства и бедности, несомненно, обуславливают динамику современной эпохи. Пушкин, как и Гете, рассуждая о смещении центра общественной вселенной в сторону господства законов собственничества, не останавливается на сугубо социальном истолковании причин этого процесса. Он связывает с ним и те перемены, которые коснулись изменений нравственных идеалов, знаний, а также и в сфере проявлений природы человека, слабеющим духом, стремящимся удовлетворить страсть к наслаждениям и удовольствиям.

Так уже во втором действии противопоставляются ведущие идеи отдельных героев. Купцу Мартыну важнее всего золото («А мне черт ли в истине, мне нужно золото»), ученому Бертольду важнее всего истина, т.е. познание («Золота мне не нужно, я ишу одной истины»), а для поэта Франца на первом месте честь («Виноват ли я в том, что не люблю своего состояния? что честь для меня дороже денег?») [1, с. 155, 160].

Хотя деньги и могут обеспечить уютную жизнь (Мартын говорит: «...если опыт твой тебе удастся, и у тебя будет и золота и славы вдоволь, будешь ли ты спокойно наслаждаться жизнью?» [1, 160]), но вряд ли могут удовлетворить стремления высокого ума либо ученого (Бертольд: «Если найду вечное движение, то я не вижу границ творчеству человеческому... делать золото задача заманчивая...» [1, с. 161]), либо влюбленного и честолюбивого поэта. Франц прекрасно знает, что не вся сила в деньгах («Если он так силен, попробуй отец

вести меня в баронский замок!» [1, с. 161]). Хотя его отец богаче дворянина, он не знатен («Отец мой снимает перед ним шляпу, а тот и не смотрит на него»). Купец унижается («Купец, сидя за своими книгами, считает, считает, клянется, хитрит перед всяким покупщиком»), а рыцарь «волен как сокол... он никогда не горбился над счетами, он идет прямо и гордо, он скажет слово, ему верят...» [1, с. 162].

Раздор и распри между Мартыном и Францем не основываются лишь на различии их мировоззрения. Здесь речь идет также об извечном разногласии между родителями и детьми, которое получает значительное место во всей европейской драматургии. Этой проблеме посвящены уже упоминаемые нами произведения Шекспира и Шиллера, «Король Лир» и «Разбойники», а также одна из маленьких трагедий Пушкина — «Скупой рыцарь». Немаловажно то, что и там отец представлен скупцом, а главным побуждением героев к действию становится чувство чести. Но в отличие от «Скупого рыцаря» понятие идеала чести в «Сценах из рыцарских времен» получает гораздо более глубокое историческое и социальное истолкование. Чувство чести порождает желание осуществить свободное волеизъявление, а не стремление получить наследство. Свободную волю Франца одинаково нарушает как отцовская сила денег, так и классовая сила Альбера и его сестры Клотильды. Отец прогоняет его из дому и лишает наследства из-за неповиновения, тем временем как для дворян он лишь «предерзкая тварь» [1, с. 167] (Клотильда) или «подадая тварь» [1, с. 169] (Альбер). Свободу и честь в конечном итоге Франц находит не в общественном бунте, а в силе своей поэзии. Как показывает анализ авторского плана драмы, возможность изменить общество подвластна научному открытию — изобретению мощного оружия книгопечатания («книгопечатание — своего рода артиллерия»), сила которого в распространении знания, а не в пролитии чужой крови.

«Сцены из рыцарских времен», как и большинство драм, с которыми Пушкин ведет интертекстуальный диалог, к семейному и общественному раздору подключает также любовную историю с метафизическим фоном. Эта сентиментальная завязка, подобно другим двум, дана лишь в намеках. Недаром, впрочем, П. Мериме заметил, что искусство Пушкина основывается на «необыкновенной сжатости» [7, с. 387—388; 13, с. 183—190]. Именно такая творческая способность в кратких намеках, ясным и сжатым поэтическим языком поднять столько вопросов, сделала его одним из самых влиятельных

поэтов не только в русской, но и в мировой литературе. С другой стороны, вселенское влияние пушкинского творчества во многом обязано его «всемирной отзывчивости» что, по собственному шутовому замечанию поэта, обеспечило ему роль «министра иностранных дел на русском Парнасе» [8, с. 167].

В «Сценах из рыцарских времен» это нагляднее всего видно из анализа любовной истории Франца и Клотильды. Их отношения представлены косвенно, в намеках. Несмотря на то, что об этом не говорится открыто, читатель предчувствует, что честолюбивый Франц становится конюхом Альбера лишь затем, чтобы проникнуть в замок и быть ближе к своей Даме. О его чувствах читатель узнает из разговора Берты и Клотильды, в котором фрейлина сообщает своей госпоже, что конюший братца «от вас без ума... когда вы садитесь верхом, он всегда держит вам стремя; когда служит за столом, он не видит никого, кроме вас; если вы уроните платок, он всех проворнее его подымет, — а на нас и не смотрит...» [1, с. 167]. Представление общественно неприемлемой, но галантно высказанной любви побуждает гордую дворянку потребовать от брата удаления слуги со двора. Семейное и любовное унижение, как то было и с шиллеровским Карлом Моором, делает Франца бунтовщиком, сводящим счеты со всем обществом. Любовный переворот по необходимости судьбы наступает в роковую минуту, когда Франца выводят на казнь. Перед смертью, как это подобает поэту и рыцарю, он читает стихи о «рыцаре бедном», которыми настолько проникается сердце Дамы, что она просит пощадить его.

Как уже упоминалось, эти стихи являются обработкой неопубликованного стихотворения Пушкина «Легенда» (1829)⁵, стилизованного под средневековую куртуазную лирику (романсеры, т.е. провансальской баллады), в которой мотив рыцарской идеальной любви связывается с культом Богородицы⁶. Из второго варианта, ставшего частью «Сцен из рыцарских времен», опущено шесть катренов, три центральных и три заключительных, есть и несколько лексических и ритмических переделок. Сокращение Пушкиным первоначальной версии, как правило, способствует семантическому и ассоциативному усложнению стихов. Небесный Свет и Святая Роза как аллегория Святой Матери и символ вечной женственности, вполне соответствуя романтическому мироощущению, означают в контексте драмы созерцательную земную любовь к идеальной Даме. Сакрализованное женское начало подразумевает чистоту и

красоту тела и души, но несет в себе и готовность к жертве, страданию и прощению. В каком-то смысле такое понимание любви соответствует христианскому единству Красоты и Добра. Оно, со своей стороны, как впрочем и антический идеал калокагатии, от любого нравственного существа требует беспрестанных поисков тех форм, которые основаны на гармонии эстетического и этического. Впоследствии в новое время, в XVIII—XIX веках, под влиянием французского картезианского рационализма и индивидуализма немецкой классической философии к Красоте и Добру присоединяется идеал Истины, конечная цель которого состоит в достижении знаний и духовного совершенства.

Именно такая идейная установка определяет внутреннюю структуру «Сцен из рыцарских времен». В самом начале драмы искатель истины Бертольд говорит, что в своих опытах он «обещался Пресвятой Богородице» [1, с. 157]. В конце драмы поэт Франц в художественной форме выражает суть своей жертвы: он тоже свою честь и чистую любовь посвятил Богородице, т.е. Вечной Женственности («Полон чистою любовью, / Верен сладостной мечте, / А. М. Д. своею кровью / Начертал он на щите»). Этим он в Клотильде пробуждает женское начало, так что ее мольба к Роттенфельду сохранить ему жизнь на самом деле является олицетворением любви и прощения. Впрочем, подобную связь идеальной любви и прощения мы находим в последних трех строфах стихотворения «Легенда», которые Пушкин опустил из «Сцен из рыцарских времен». В них показана смерть рыцаря, влюбленного в Богородицу, и борьба бесов за его душу, от которых его спасает милость Пречистой («Но, пречистая, конечно, / Заступилась за него / И впустила в царство вечно / Паладина своего»).

Драма не закончена, но о ее конце можно судить на основании рукописного плана поэта, в котором заключительная сцена демонстрирует триумф знания. Бертольд в темнице изобретает порох. Благодаря этому замок взрывается, а рыцарь гибнет от пули. В заключение появляется Фауст с новым изобретением — книгой, предвещающая тем самым новое время свободы и просвещения.

Пушкин в «Сценах» художественно объединил несколько различных исторических и философских тенденций из произведений западноевропейской классики. В тщательно созданной композиции драмы, в характерах героев, олицетворенных носителей определенных идей, сублимировал идеал нового времени, объединяющий начала Добра, Красоты и Истины.

Нельзя не заметить, что подобная установка была основополагающей именно в немецкой драматургии доромантизма и романтизма. В большинстве шиллеровских драм трагичность единичной судьбы толкуется законами исторического процесса, а надо всем господствует «преображающая сила искусства», придавая изображенным событиям высший, божественный смысл. И гетевский «Фауст», как мы не раз упоминали, объединяет в себе социальную, метафизическую и историческую панорамы судьбы всего человечества, что позволяет провести параллель между гетевскими драмами и «Сценами из рыцарских времен».

В самом начале «Фауста», в «Прологе на небе», происходит столкновение двух противоположных начал — Божественного прощения и бесовских искушений. Подобно более поздним пушкинским «сценам», это столкновение символически реализуется на различных уровнях. На первом месте это стремление Фауста к истине и открытиям, которые изменяют мир (ср. подобную страсть Бертольда). Отсюда соглашение с Мефистофелем обусловлено осознанием «вечного момента» или вечной истины. Но, как оказывается в конце, во второй части одноименной драмы, знание невозможно освоить без проникновения в его сущностный смысл, основывающийся на совмещении Красоты и Добра. Особого внимания заслуживает несчастная судьба Маргариты. Униженное и покинутое существо, поступки которого приводят к гибели матери, брата и чада своей «грешной любви», милости ищет именно у Богородицы. Особенно впечатляет ее молитва перед представлением Mater Dolorosa, Святой Матери, оплакивающей принесенного в жертву сына и одновременно прощающей его палачам (сцена «На городском валу»: в углублении крепостной стены изваяние скорбящей Божией Матери). Отсюда Гретхен в конце первой части драмы повторяет путь Богородицы, искупая личной жертвой страдания других. В этом поступке, подразумеваемом и прощение своего соблазнителя Фауста, снова подчеркнуто начало Вечной Женственности, чистой любви и доброты («Голос свыше — Спасена»).

На основании проведенного анализа можно сделать вывод, что интертекстуальность пушкинской драматургии основывается на глубоко внутреннем понимании и преобразовании обширной и разнообразной европейской традиции. В творческом диалоге с наследием Пушкин ищет путь личного творческого выражения, в котором идейно сублимирует вечное стремление человечества к любви, истине и самореализации.

Примечания

1. Имеется в виду общеизвестная цитата стихотворения Франца «Жил на свете рыцарь бедный» в романе «Идиот» (1869) Достоевского, о чем уже не раз писалось.
2. Блок в драме «Роза и Крест» (1913), подобно Пушкину, ведет диалог с куртуазной лирикой и средневековой мистикой (Rosenkreuzer), но также и с драмой «Сцены из рыцарских времен». Связь между этими двумя пьесами требует особого исследования.
3. Имеется в виду его драма «Бертран де Борн» (1923).
4. «Гораздо менее значительно было соприкосновение Пушкина с современной ему немецкой литературой».
5. Стихи были посланы Пушкиным Дельвигу для напечатания в «Северных цветах», но не появились там по цензурным причинам.
6. В первоначальной версии эта связь высказана открытым текстом: «На дороге у креста / Видел он Марию Деву, / Матерь Господа Христа».

Список литературы

1. Пушкин А.С. Собр. соч. в 15 т. М.: Терра, 1998.
2. Фомичев С.А. Пушкинская перспектива, М: Знак: Studia philologica, 2007. 536 с.
3. Ичин К. Лев Лунц, брат-скоморох. Белград: Филологический факультет-Белградского университета, 2011. 345 с.
4. Eliot T.S. Tradition and the Individual Talent // Selected Essays. London: Faber and Faber Limited, 1951. P. 13-22.
5. Kristeva J. Sèmiotikè. Recherches sur une sémanalyse. Paris : Seui, 1969. 238 pp.
6. Бонди С.М. Драматургия Пушкина. // Бонди С.М. Избранное, М.: Издательство Московского университета, 2013. С. 161-226.
7. Жирмунский В.М. Пушкин и западные литературы. // Байрон и Пушкин, Л.: Наука, 1978. С. 357-396.
8. Путеводитель по Пушкину. Ст.-Пб.: Академический проект, 1997. 431 с.
9. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л.: Издательство «Наука», 1981. С. 558.
10. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Исскуство, 1979. 424 с.
11. Collie R.L., Flahiff G. edd., Some Facts of «King Lear». London: Methuen. 1974. 248 с.
12. Шиллер Ф. Разбойники. М.: Детская литература, 1985. 208 с.
13. Тырков В.П. Французский Пушкин. // Диалог культур. Тверь. 2008. No. 1. С. 183-190. [Электронный ресурс]. — Режим доступа http://www.zpu-journal.ru/zpu/2008_1/Trykov.pdf (дата обращения 26.06.2015.).

**INTERTEXTUALITY IN PUSHKIN DRAMA:
«SCENE FROM THE AGE OF CHIVALRY»
Т. Попovic**

The study is devoted to the analysis of the unfinished drama of Pushkin's "Scene from the age of chivalry", implemented within the framework of ideas about the "dialogue in the long time" by finding hidden or suppressed sense of pretext is the starting point of our research. On the basis of the conducted analysis the author concludes that intertextuality Pushkin drama is based on a deep inner understanding and transformation of very extensive and various European dramatic tradition, presents the work of Shakespeare, Schiller, Goethe. In a creative dialogue with the legacy of Pushkin-stop journey of personal creative expression in which ideological sublimates the eternal human quest for love, truth and self-realization.

Keywords: Pushkin, intertextuality, West European drama.



КТО У НАС НАЦИОНАЛЬНЫЕ ГЕРОИ — ГЁТЕ И ПУШКИН ИЛИ ФАУСТ И ГЕРМАНН?

© 2014 г.

М. ФРАЙЗЕ

Геттингенский университет имени Георга Аугуста
(Геттинген, Германия)

mfreise@gwdg.de

Поступила в редакцию

Русская аннотация

В статье речь идет о роли Пушкина и Гёте как национальные поэты России и Германии. Исследуются разные меры, которыми национальные культуры стараются сохранить или обновлять высоко канонические литературные тексты. Эти меры кажутся все меньше эффективными, и поэтому мы потеряли знание о функции классической литературы. Единственный путь продемонстрировать культуральную ценность литературного текста для будущих поколений — это их включение в продолжающийся глобальный оборот литературных аллюзий и ингертекстуального диалога. На таком фоне у литературной компаративистики — ключевая роль. В качестве примера в статье исследуется сюжетная функция нарушений нормы Фаустом в драме Гёте и Германом в пушкинской Пиковой даме с точки зрения соответствующей событийности.

Ключевые слова: Пиковая дама Пушкина, Фауст Гете, событийность, канонический статус литературных классиков, мировая литература.

Бывают такие исторические эпохи, когда национальная культура определяется мастерами классической литературы, которые представляют языковое богатство, социальные ценности и культурный уровень данной нации, вызывают восхищение или, по меньшей мере, признание не только в самой стране, но и за ее пределами. Носителями такой социокультурной функции были Пушкин в России и Гёте в Германии. И именно она обусловила необходимость того, что школьники должны были знать и понимать тексты этих писателей чуть ли не лучше, чем математические формулы, законы физики или события в истории. Ввиду их социокультурной функции, этим писателям посвящено особенно большое количество литературоведческих исследований. Одним словом, кажется, что социокультурная функция гарантирует признанным мастерам классической литературы вечный символический капитал, вечный высокий статус. Доминирование классиков не нуждалось в многократном подтверждении, оно закреплялось за ними без оговорок, «на все времена».

Между тем, в настоящее время классики литературы находятся под подозрением именно потому, что символический капитал в современности уже не накапливается авторитетностью высказываний, а деструкцией всех авторитетов. Эдуард Лимонов, например, пишет в своем сборнике «Священные монстры» о Пушкине следующее: «Пушкину всего лишь хорошо повезло после смерти. В 1887-ом¹ его поддержал большой литератор Достоевский, выпихнув в первый ряд. Позднее еще несколько высоких арбитров поддержали Достоевского. Так был сделан Пушкин. Гением его объявили специалисты. Как и Эйнштейна. Объявили потому, что надо иметь национального гения. К 1887 году было ясно, что России насущно необходим национальный гений. У всех есть, а у нас нет, — так, по-видимому, рассуждал короновавший его Достоевский. Выбрали Пушкина» [1, с. 11-12].

Конечно, репутация Лимонова в России далеко не однозначна. Но не только Лимонов рекламирует такую точку зрения. Она зиждется на современной западной литературно-аксиологической теории, которая при оценке и канонизации литературных текстов исходит исключительно из факторов, находящихся вне текста [2]. Опроверг-

нуть аргументы Лимонова о причинах высокого статуса классиков нелегко. Ведь внетекстовые факторы для нее существуют, их нельзя не замечать. Министерства образования и антологисты выбирают тексты по многим причинам, например, руководящей идеологии или приобретаемости авторских прав. В нашей современности вкусу массового читателя уделяется более внимания — это тоже внетекстовый фактор. Лимонову можно, однако, с полным правом возражать, что его пример, речь Достоевского о Пушкине, преимущественно пользуется текстовыми, литературоведческими аргументами. То, что Достоевский в своей знаменитой речи приводит для канонизации Пушкина, следует из литературных текстов последнего. Пушкину «повезло» только тем, что его коллеги-писатели именно как специалисты понимали и знали, «во что» Дантес свою «руку поднимал». Тенденция нашего времени не случайна. Каким образом внетекстовые критерии становились решающими при оценке литературных текстов?

Важным фактором здесь являются процессы, отвлекающие внимание от материальной основы авторского символического капитала. Наличие такой основы неоспоримо — писатель должен творить, из ничего он не может создать свою социальную и культурную роль. Эта основа создается определенными литературными текстами писателей, такими текстами, которые содержат эксплицитное гуманистическое послание, свою собственную поэтическую структуру, свою внутреннюю семантику. Далее мы более подробно поговорим об этих аспектах.

Почему мы, читая литературные тексты, «слепы» для их реальной материальной, то есть текстовой основы? Почему мы читаем текст авторства Пушкина принципиально иначе, чем текст, например, Ершова?² «Литературная слепота» происходит, во-первых, из-за того, что мы смотрим на текст сквозь призму общепринятой «классической интерпретации», которая делает практически невозможным «свежее» прочтение литературных текстов. Во-вторых, из-за автоматизации в восприятии текстов, согласно Виктору Шкловскому, тексты нами понимаются как самостоятельные данности на литературном поле, уже не нуждающиеся в интерпретации, но, в то же время, утрачивающие любую связь с действительностью — которой литературные тексты, несомненно, обладают. Так, быт XVIII-го и XIX-го веков все более далек от нас, и вместе с утратой понимания их повседневной жизни мы утрачиваем и большую часть связанного с ней семантического потенциала текстов. Как пишет Эдуард Лимонов: «Психологически

современный человек очень далек от Пушкина и вся это ретро-атрибутика в виде гусаров, чепчиков, старых дам, игры в карты, гусарско-го досуга должна была быть дико далека уже от советского рабочего или колхозника» [1, с. 13].³

Кроме того, использование писателей для национальной пропаганды вызывает «литературную слепоту» по отношению к литературному качеству их текстов. Так творчество Гёте порой сводилось к основе национальной идентичности, к решающему толчку для формирования единого немецкого государства [3, с. 8]. Пушкин в рамках советской идеологии канонизировался как противник царизма и друг декабристов. Но для таких приписаний годится почти любой автор, которого, как пишет Лимонов, просто «объявляют», несмотря на свойства их текстов.

Наконец, подмена оценки текста уважением к его автору ведет к тому, что не писатель ценится благодаря своим произведениям, а текст становится великим благодаря величию автора, его написавшего. Знаменитость писателя отвлекает от того, благодаря чему признанный мастер заслужил уважение, — от его произведений. Кажется, нет чудодейственного средства, чтобы остановить склонность деятелей культуры подменять анализ произведений автора интересом к его личности. Слишком уж соблазнительна возможность заглянуть в будуар великих — несмотря на все стремления формалистов в литературоведении отказаться от биографизма. Непрестанно издаются биографии классиков, и биографами жизни знаменитостей причисляются как произведения искусства. Мастер «интереснейших» биографий классиков немецкой литературы — Рюдигер Сафрански. Итак, Сафрански способствует пониманию и восхищению жизненным путем Гете, но не его произведениями [4]. Самые широко читаемые книги о Пушкине, по-прежнему, рассказывают не о его творчестве, но, как, например, Серена Витале в мировом бестселлере «Пуговица Пушкина», лишь о его смертельной дуэли [5]. Злые интриги и поруганная честь известных людей нисколько не утратили своей привлекательности для публики. Добро пожаловать в желтую прессу.

В XX-ом веке попытались опровергнуть слепое поклонение классикам. Попытки радикальной деканонизации⁴ чередовались со стремлением открыть читателю глаза на простое ремесло мастеров. Какие были главные стратегии против слепого преклонения перед классиками? Первая стратегия практикуется уже очень давно. Этим методом является призыв «ad fontes», назад к истокам, который известен, пре-

жде всего, благодаря флорентийским гуманистам Петрарке и Фичино. Но и церковная реформа патриарха Никона в России, связанная, кроме прочего, с изменениями в церковных книгах, использовала тот же метод. Что касается текстов признанного классика Гете, эту стратегию использовал Альбрехт Шёне в новом издании «Фауста» [6], издании, которое, по мнению Густава Зайбта во «Frankfurter Allgemeine Zeitung» (одна из ведущих газет Германии), означало перелом в восприятии фигуры Фауста [7] и, по словам Теодора Жолковского, представляет Фауста «без налета всестороннего преклонения» [8, с. 86-88].

Говоря о Пушкине, стратегию «ad fontes» можно проследить при подготовке нового академического полного собрания сочинений произведений Пушкина, которое издается с 1999-го года. Главным при этом также является возвращение к источникам и наглядное разъяснение этих источников при помощи комментариев. Однако, как бы высоко ни ценились старания издателей в кругу специалистов, «перелома в восприятии» в данном случае не произошло. Представления в новом блеске Фауста и Онегина за пределами узкого круга практически неизвестны. Школьникам и широкой общественности новая позиция незнакома. Были ли данные меры приняты слишком поздно? И являются ли они недоступными широкому кругу читателей?

Вторая стратегия, направленная против слепого преклонения перед гением классиков, заключается в свежем прочтении, как бы в первый раз. «Непривычным, по-новому воспринятым Гете» и «непривычным, словно заново пережитым Пушкиным» пытаются компенсировать некий «дефект» классических литературных произведений. Им как бы уже не хватает характера потрясающего события, радикальной новости. Можно было бы возразить, что новость и оригинальность шедевров и при их появлении никогда не была доступна широким массам. Но они верили критикам и были готовы почитать как нечто возвышенное то, чего они, возможно, и не понимали, поскольку возвышенное не нуждается в том, чтобы быть понятным.

Сегодня изменился характер деятельности вокруг литературы. Критерии того, что в ней считать возвышенным, менялись. «Возвышенное» ныне должно иметь ярко выраженный характер массового мероприятия, и чтобы добиться такого массового характера произведений режиссеры, издатели, да и самые писатели пытаются возвышать их при помощи скандалов или посредством публичного

раздувания. Однако такие стратегии таят в себе опасность засыпания самого эстетического объекта. Доброжелательное спасение произведения кончается его художественным крахом.

Кроме того, символический капитал художественного произведения в сегодняшние дни необходимо переводить в реальный капитал, то есть величие произведения утверждается в общественном мнении посредством его драгоценной эксклюзивности. Исходя из этого критерия, классические литературные произведения заведомо проигрывают — они не защищены авторскими правами, находятся в свободном доступе в интернете и недорого стоят в книжной торговле. Зато высокой стоимостью обладают произведения живописи — непомерно дорогие, защищенные сложнейшими сигнализационными системами, транспортируемые с огромными предосторожностями и будучи невероятно дорого застрахованными. Это производит впечатление. И даже музыкальные классики выигрывают по сравнению с литературными — исполнение симфонии, например, требует много усилий многих людей. В хорошем качестве их исполнение и вовсе редкость и требует больших расходов. А с правами издания нот дело обстоит куда строже, чем с правами издания книг.

Третья стратегия против «ослепления» перед классиками литературы — это разрушение штампов их национального использования. Самый известный для этого метод заключается в пародии, или трагедии, посредством которой ставится под вопрос весь пафос возвышенности. Однако эта стратегия не отличает произведение от его вторичного восхваления, которое, как правило, лежит бременем на произведении. Поэтому терапией уничтожить раковую опухоль имиджа классика нередко убивается и пациент, то есть самое, все-таки, ценное, — само произведение.

Куда более действенным методом против националистичного использования классиков является их подключение к транскультурной сети. В первую очередь, таким подключением занимаются постколониальные писатели. Их тексты перекликаются с произведениями любых авторов независимо от их культурного происхождения и, тем самым, освобождают их от прежнего национального контекста. Литературоведение отреагировало на такой подход — так, например, Дейвид Дэмрош [9] возобновил гетевское понятие «всемирной литературы». Литература является всемирным наследием, мировой собственностью и ресурсом, ее ценность определяется глобальным культурным обменом и потому не может быть определена нацио-

нальными соображениями, также как местный губернатор не имеет права решать о форме презентации памятника мирового культурного наследия.

Попытки литературоведов дать своим «клиентам», то есть будущим литературным посредникам в школах, культурных организациях и университетах, набор приборов, которые бы помогли выявить все богатство и обаяние классических литературных произведений, стали редкими. Или литературоведы сводят литературные тексты к историческим фактам, или они «разоблачают» их идеологию, их психопатологию или их стремление контролировать современный дискурс.

В России, однако, на традиционном уроке литературы в школе по-прежнему верят в воспитательную функцию литературы — литература по-прежнему «наш учитель»⁵. Однако авторитарное поучение молодежи в школе больше не срабатывает. В Германии его нет уже давно, низвержение авторитетов, в том числе литературных, на западе произошло в последней трети XX-го столетия. При всех (пусть и нерешительных) попытках найти новые методы преподавания в Германии, сегодня преобладают беспомощность и отречение. Литературные классики исчезают из немецкой культуры, и они через некоторое время исчезнут и из русской культуры.

И хотя гордость за Пушкина в русском культурном сознании по-прежнему более ярко выражена, чем гордость за Гете в немецком, все-таки и в русской культуре, как показывает пример Лимонова, уже проявляется «стратегия скепсиса». Авторитарное предписывание текстов для чтения, обещания отличиться знанием классиков, тематическая актуализация, скандальное отстранение, инсценировки, требующие больших затрат, но оказывающие влияние на общественность, возвращение к исходному тексту, захватывающие биографии деятелей искусства — все это не может остановить этого начавшегося процесса обесценивания классики.

Всего лишь два метода могут привести хотя бы к какому-то успеху. Один уже был упомянут — это интертекстуальная (и не только интертекстуальная) игра современных авторов с классиками. На этом поприще получили признание такие авторы российского постмодернизма, как Битов, Сорокин и Пелевин. Однако в интертекстуальности постмодернизма таится одна опасность: ее результатом становится диалог не с текстами классиков, с их комплексной семантикой и экзистенциальной проблематикой, а с клише, присваева-

емыми классикам в массовом сознании, с «памятником Пушкину», с агиографией Пушкина, с клише, ставшими «судьбой» великих поэтов и писателей. Практически как ярлык слово «Пушкин» в постмодерне предшествует самому Пушкину.

Интересный эксперимент представляет собой роман Вальтера Мёрса «Die Stadt der träumenden Bücher» («Город мечтающих книг») [10], в котором автор перемещает наследие классической литературы в некий фантастический подземный мир, где мы встречаемся с Гете, Достоевским и Гончаровым. Этот роман, правда, одновременно является пародией на книжный рынок, однако он определенно берет под защиту как раз классические произведения литературы.

Литературоведение и школьная литературная дидактика могли бы обратить внимание на таких авторов, которые через диалог с классиками все снова открывают нам вход в их подземное царство. Однако современные авторы способны на подобный диалог с классиками только тогда, когда они в них раскрывают составляющую, которая и для нас экзистенциальная. Одна такая составляющая, присущая двум шедеврам — «Фаусту» Гете и «Пиковой даме» Пушкина — это возникновение внутренней событийности посредством пересечения границ⁶. Теория такой событийности была выработана Вольфом Шмидом в книге «Нарратология» [11].

Главные герои, как в драме Гёте, так и в повести Пушкина являются нарушителями границ. Они ломают общественные правила и божий закон и становятся виновными в гордыни, как герои в трагедиях античности. Но почему тогда Германн Пушкина наказывается помутнением рассудка, а Фауст Гёте, хотя его вина непомерно больше, оказывается в конце спасенным? По крайней мере в «Клавиге», своей драме периода «Бури и натиска», Гёте поступает совсем иначе. Клавиге, как и Германн в повести Пушкина, наказывается за измену и тщеславие. Брат оставленной Клавиге на произвол судьбы девушки убивает его у ее гроба.

Идеалы Фауста, однако, различаются от стремления Клавиге к славе и легким деньгам. Поэтому Мефистофелю не удастся подкупить его полностью, и поэтому же и главное событие в «Фаусте» не заключается в наказании героя в рамках драматической перипетии или катастрофы, но в духовно-метафорическом спасении Маргариты («Фауст», часть 1) и Фауста («Фауст», часть 2).

По логике типологии событийности [12]⁷ поступок и наказание Клавиге в одноименной трагедии, написанной молодым Гёте, являются внешними событиями. По этой же типологии, одна-

ко, спасение Фауста и Маргариты, на первый взгляд, кажется не внешним событием, а внешним происшествием, так как оно распоряжается пассивными героями извне, и, кроме того, оно незаслуженное и поэтому ему не хватает консеквтивности [11, с. 25-27]. Как внешнее происшествие оно должно быть максимально непредсказуемо, но в прологе на небесах Творитель как раз предсказывает спасение Фауста. Можно возражать, что всеведущий Творитель не нарушает непредсказуемость, но не надо было бы пускать его на сцену. Какая же тогда событийность остается для спасения Фауста и Маргариты? Нельзя сказать, что событийность здесь, как Шмид это констатирует, например, по отношению к рассказам Чехова, «дефективна» [13], поскольку она в драме Гёте оборудована максимальной релевантностью, и последняя является абсолютно решающим критерием событийности. Чем же она тогда обоснована?

Она обоснована тем, что, с другой стороны, спасение Фауста и Маргариты оказывается не внешним происшествием, а наоборот — внутренним событием. Внутреннее событие вполне может быть предсказуемым. Главный фактор его событийности — не непредсказуемость, а неповторяемость и уникальность. Внутреннее, душевное событие неповторяемо, поскольку герой раз и навсегда что-то понимает или признает, как, например, в случае прозрения. Оно уникально, потому что оно, в отличие от внутреннего происшествия, герой которого находится под влиянием общечеловеческих инстинктов, является частью индивидуальной личности героя.

Но почему спасение Фауста и Маргариты является именно внутренним событием? Потому что оно, во-первых, не эмпирическое, а духовное событие, и, во-вторых, в нем герои все-таки играют активную роль. Спасение в «Фаусте» не могло произойти без активного духовного исправления героев. Отказ Маргариты от того, чтобы Фауст насильно освободил ее из темницы, свидетельствует об ее внутреннем изменении. Спасение Богом совершается именно в этом внутреннем, духовном исправлении. То же самое касается и Фауста в конце второй части драмы. Его поиск в последней инстанции понимается как поиск Бога. Поэтому спасение Фауста также не является незаслуженным божественным подарком, оно заключается именно в его духовном исправлении⁸. Исправление и спасение — это не два события, одно из которых является следствием другого, а лишь только одно событие, событие характера внутреннего события.

В «Пиковой даме» решающая событийность заключается в том, что Германн берет не ту карту. Германн, как и Маргарита и Фауст, подчинен определенному психическому механизму. Он допускает ошибочное действие (парапраксис) по Фрейдю. Однако, в отличие от Маргариты и Фауста, Германн не играет при этом никакой активной роли. Он одержим навязчивой идеей о сказочном богатстве, и является «пассивным объектом происходящего в его душе» [12, с. 47], объектом своих собственных инстинктов. Таким образом, событийность здесь характеризуется не внутренним событием, а внутренним происшествием.

Для внутреннего происшествия характеристичен критерий максимальной необратимости [12, с. 35]. Эта необратимость проявляется в повести во вхождении Германна не в спальную Лизы, а в спальную графини. Этот момент для него — решающее распутье, после которого все следующие события необратимы: смерть графини, потеря Лизиной любви, и, наконец, умопомешательство героя. Решение поставить все на одну карту и связанная с тем логика азартной игры также являются необратимыми. По сравнению с этим, гибель Фауста и Маргариты обратима. Кроме того, события «Пиковой дамы» ужасно консекутивны, как закодированный круг. Круг — это форма времени внутреннего происшествия. События «Фауста» зато совсем не консекутивны. Раскаяние героев не имеет реальных причин, и даже не имеет реальных последствий — герои все равно умирают, но умирают духовно спасенными.

То, что сошедший с ума Германн беспрестанно повторяет последовательность карт («тройка, семерка, туз, тройка, семерка, дама...»), символизирует ту повторяемость происходящего в его душе, которая как раз характеризует тип внутреннего происшествия. Это внутреннее происшествие тяжело переживается героем снова и снова. Внутренняя перемена Фауста и Маргариты, напротив, является неповторимой, так как они с этой переменной в душе умирают.

Нарушение Фауста имеет, таким образом, более высокий социальный статус, чем нарушение Германна. Однако, ввиду того, что и Фауст, и Германн прибегают к запретным магическим силам для достижения своих целей, возникает вопрос, не являются ли стремления Фауста к символическому капиталу познания, молодости и эротической любви такими же сомнительными, как стремление Германа к капиталу фактическому? Решающее различие здесь, однако, между героями: одни, как Германн, одержимы своими душевными механизмами и поэтому способны только на душевное

происшествие; другие, как Фауст и Маргарита, способны на акт самопознания и переживают духовное событие. Хотя и Германн со своим ослеплением о настоящем пути к счастью — «трагический» герой, только «великие» грешники гётевской драмы в итоге оправданы.

Ирония заключается, однако, в том, что оба героя считаются типичными немцами. Фауст со своим упорным исследовательским исканием и глубоким мышлением, Германн со своей расчетливостью и упорностью [14]. Видимо, есть два вида типичности — активная и пассивная типичность. Германн воплощает характеристичное внутреннее происшествие немца, а Фауст — характеристичное его внутреннее событие. Таким образом, наш немецкий характер далеко не однозначен. Мы — немцы (кстати, как и все другие народы) — стоим перед выбором между германновым внутренним происшествием и фаустовым внутренним событием. Не хорошее ли это поучение классиков?

Примечания

1. Лимонов ссылается здесь на известную речь Достоевского о Пушкине, но допускает ошибку: эту речь Достоевский произнес 8 июня 1880 года, и в том же году она была опубликована.
2. Поэтому спор об авторстве «Конька-горбунка» ведется с такой яростью. Если шедевр — шедевр, несмотря на то, кто его написал, тогда подобные споры — бессмысленны.
3. Но можно заметить, что Лимонов более далек от колхозника, чем сам Пушкин. Например «Буря мглою небо кроет...», «Сижу за решеткой в темнице сырой» в России стали народными песнями.
4. Как, например, «Пощечина общественному вкусу» Виктора Шкловского.
5. Согласно традиции просветительского деятеля А.М. Камыковой. См. ее книгу: «Мировая художественная литература как учитель жизни юных поколений 20-го века». — М., 1920.
6. Эта модель впервые была описана Юрием Лотманом в статье «Происхождение сюжета в типологическом освещении», перепечатана, например, в книге: Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. — Тарту, 1992. С. 224-242.
7. В этой статье я разработаю типологию четырех основных форм событийности — внешнего и внутреннего события, в которых герой играет активную роль, и внешнего и внутреннего происшествия, по отношению к которым герой — пассивен.
8. Мотив искупления Маргариты и Фауста можно назвать образцом конечного искупления героев Достоевского.

Список литературы

1. Эдуард Лимонов: Священные монстры. Москва. AdMarginemPress. — 2003.
2. Ср. по поводу данных факторов подробнее: Renate von Heydeband, Simone Winko. Einführung in die Wertungvon Literatur. — Paderborn, 1996. 406 с.
3. Georg Bollenbeck. Kulturelle Enteignung — die Moderne als Bedrohung. — Wiesbaden, 2003.
4. Rüdiger Safranski. Goethe — Kunstwerk des Lebens. — München, 2013.
5. Serena Vitale. Il bottone di Puškin. — Milano, 1995, русский перевод— 2013.
6. Goethe. Faust. Frankfurt/Main 1994.
7. Gustav Seibt. Hier ist es getan. Goethes Faust in Albrecht Schönes sensationeller Edition // Frankfurter Allgemeine Zeitung. — 3. — September. — 1994 с. 27.
8. Teodor Ziolkowski Arbitrium. — 14/1. — 1996.
9. David Damrosch. What is world literature? Princeton 2003. How to read world literature. Chichester 2009.
10. Walter Moers. Die Stadt der träumenden Bücher. München 2004. (Русский перевод: Город мечтающих книг. М.: АСТ, 2007.
11. Вольф Шмид. Нарратология. Второе, исправленное и дополненное издание. М.: Языки славянской культуры, 2008.
12. Маттиас Фрайзе. Событийность в художественной прозе, типология ее разновидности и ее отношение к эстетической функции литературы // Событие и событийность. Под ред. В.М. Марковича, В. Шмида. — Санкт-Петербург, 2010.
13. Ср. главу «О проблематичном событии в прозе Чехова его книги «Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард». — Санкт-Петербург, 1998. С. 263-277.
14. Вольф Шмид. Немцы в прозе Пушкина // Болдинские чтения. Под ред. Н.М. Фортунатова. — Нижний Новгород, 1999. С. 103-111.

WHO ARE OUR NATIONAL HEROES — GOETHE AND PUSHKIN OR FAUST AND GERMANN?

Freise, Matthias:

The article deals with the role of Pushkin and Goethe as national poets in Russia and Germany. Different measures by which national cultures try to preserve or renew highly canonical literary texts are examined. These measures seem to be less and less effective, and therefore we are no more aware of the cultural function of classical

literature. The only way to demonstrate the cultural value of literary texts to future generations is their inclusion into the ongoing global interchange of literary allusion and dialogue. On this background, comparative methods in literary science play a key role. As an example, the plot function of Faust's norm violation in Goethe's drama and German's norm violation in Pushkin's short story "Pique dame" are compared from the point of view of their respective eventfulness.

Keywords: Pique dame, Faust, eventfulness, literary classics, preservation of canonical status, world literature.

УДК 82.0

ГЕНИЙ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ (НЕСКОЛЬКО ВАЖНЫХ СЛОВ О ПУШКИНЕ И ЕГО ЭПОХЕ)

© 2015 г.

Я.В. САРЫЧЕВ

Липецкий государственный педагогический университет

sarychev.yaroslav@yandex.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

Специфика «пушкинского» периода русской литературы обусловлена процессами становления и развития национально-общественного самосознания, идеальным отражением которых стало творчество А.С. Пушкина, в своем развитии объективно запечатлевшее интеллектуальную динамику литературного процесса от момента «переоценки ценностей» XVIII века вплоть до окончательной кристаллизации славянофильства. В свете указанной тенденции и продуцируемой ею исторической диспозиции литературных явлений вопрос о «славянофильстве Пушкина» получает объективное научно-методологическое решение. Пушкинский художественный анализ стержневых проблем русской жизни, конечно, шире и глубже славянофильской повестки дня; тем не менее, он неизменно размыкался в плоскость национального самосознания. Утверждаемые Пушкиным национально-онтологические принципы также конгруэнтны славянофильской методе. Соответственно, и в историческом, и в содержательно-типологическом смысле славянофильство предстает как итоговая философская рационализация пушкинского достояния и всего духа предшествовавшей 1840-м годам эпохи.

Ключевые слова: национально-общественное самосознание, литературное движение, пушкинская эпоха, онтологизм, славянофильство.

Излишне говорить, что духовное и художественное наследие А.С. Пушкина суть интеграл нашей национальной культуры. Но, как это ни странно, со времен В.Г. Белинского так и не был *в принципе* разрешен вопрос, *завершил* ли Пушкин тенденции XVIII века или же *открывал* совершенно новую перспективу развития русской литературы и отчасти философии. С «пушкинским» или с «гоголевским» периодом надо связывать их дальнейший рост и не является ли последующее интеллектуально-художественное движение «великим отрицанием» дела Пушкина, пушкинской *гармонии*, как не без оснований считали, например, К.Н. Леонтьев [1, с. 226, 279, 312–313, 459, 461–466, 509, 690] и Д.С. Мережковский [2, с. 516–521]? На уровне не обманывающей интуиции все-таки доминирует убеждение, что «Пушкин — наше все», что «в нем заключается все наше» [3, с. 78, 86], а значит, *именно он* необходимым образом *претворяет* «старое» (литературу от Ломоносова до Карамзина) в «новое» — послепушкинскую классику. Но *как* это происходило и в чем суть *диалектической диспозиции* Пушкина между XVIII и XIX столетиями, остается до конца не ясным; ссылки же на всевозможные «переходы» от классицизма-романтизма к реализму лишь формализуют проблему, фиктивно снимая ее. «Переход», безусловно, *был*, но понимать его нужно гораздо глубже: *Пушкину удалось творчески разрешить* стержневую апорию *национального* порядка, проблему *национально-общественного самосознания*, так до конца и не разрешенную, несмотря на массу попыток, писателями XVIII века. А уже *это*, в свою очередь, закономерно повлекло за собой и положительное решение вопроса о *возможности бытия* оригинальной *русской* литературы, и ее *реалистическое сознание*.

Весь «пушкинский век», по большому счету, можно охарактеризовать как *этап становления* *национально-общественного самосознания в России*. В подтверждение тому приведем лишь одну выразительную иллюстрацию.

Всем, наверное, памятна гениально выписанная сатирическая сценка из фонвизинского «Недоросля» (д. 3, явл. 3):

«Г-жа Простакова. Пусти! Пусти, батюшка! Дай мне до рожи, до рожи...

Милон. Не пушу, сударыня. Не прогневайся!

Скотинин (*в запальчивости, оправляя парик*). Отвяжись, сестра! Дойдет дело до ломки, погну, так затрепишь.

Милон (*2-же Простаковой*). И вы забыли, что он вам брат!

Г-жа Простакова. Ах, батюшка! Сердце взяло, дай додраться!

Милон (Скотинину). Разве она вам не сестра?

Скотинин. Что греха таить, одного помету <...>

Г-жа Простакова. <...> (Стародуму). Это, сударь, ничего и не смешно. Не прогневайся. У меня материно сердце. Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдавала?» [4, с.135-136].

Здесь, помимо неприкрыто выраженной авторской позиции, сконцентрирован весь духовно-интеллектуальный и нравственный настрой комедии. И говорить в данной связи можно о многом. Не замечают обычно самого существенного, а именно того, что *Скотинин — в парике*. Все мужчины на сцене — в париках. Не замечает этого и Фонвизин, относя данную «деталь» в ремарку для актеров. Оно и понятно: для автора бессмертной комедии парик *естественен*, в порядке вещей. Но для *Скотинина-то парик — противоестествен*. Однако он *вынужден* носить парик, точнее, его *вынудили* к этому ненавистные «скотско-простецкому» семейству «просвещенные умницы».

В одной из финальных сцен «Недоросля» (д. 5, явл. 4), в самый момент разразившейся над Простаковыми катастрофы, внезапно входит ничего еще не ведающий Скотинин и в удивлении и ужасе бормочет: «Ну, сестра, хорошу было шутку... Ба! Что это? Все наши на коленях» [4, с. 171].

Вот, собственно, *откуда* берет исток целенаправленное позиционирование на «наших» и «не наших», окончательно разделившее спустя полвека русское общество на славянофильскую и западническую партии. При жизни Пушкина такого *теоретического* разделения еще не было, точнее, подспудно оно уже формировалось, опираясь на весомые *жизненные* предпосылки, но все же масса общества пребывала в подобии некоего монолита. И эта монолитность, запечатлевшаяся в гениальном всплеске и цветении русской культуры в ее «золотой век», определялась ни чем иным, как *радикально, на 180°, изменившимся вектором национально-общественных симпатий*; иначе говоря, тем, что русская умственная аристократия *по-новому самоопределилась* и по отношению к народу — «миллионам» [4, с. 146], открыто диффамируемым и притесняемым фонвизинскими «благодетелями» абстрактного человечества (sic: «проблема народности»), и по отношению к русскому прошлому («историзм»), в том числе самому недавнему.

Фигурально выражаясь, Пушкин и Грибоедов уже не носили париков, и отнюдь не потому, что парик вышел из моды, а потому, что вышла из моды та система *инонациональных* ценностей и жизненных ориентиров, которые с ним были связаны.

Но эта важная забава
Достойна старых обезьян
Хваленых дедовских времян:
Ловласов обветшала слава
Со славой красных кабдуков
И величавых париков [5, т. V, с. 78].

Смешные, бритые, седые подбородки!
Как платья, волосы, так и умы коротки!..

Прямой был век покорности и страха,
Все под личиною усердия к царю.

Нет, нынче свет уж не таков <...>
Вольнее всякий дышит
И не торопится вписаться в полк шутов
[6, с. 140, 83-84].

Пушкин и Грибоедов своими гениальными произведениями просто *отменили* весь восемнадцатый век с его идеалами и верованиями, преобразив гениев былых «добродетелей» в заскорузлых шутов и обезьян, в коллективный маразм фамусовского общества, а прежних «сук», «скотов» и злобных болванов — в Лариных, Мироновых и Гриневых.

Так, в финале «Недоросля» Правдин говорит Митрофанушке: «С тобой, дружок, знаю что делать. Пошел-ко служить...» [4, с. 177]. Но вот проходит совершенно ничтожное по историческим меркам время, и на подобное же предложение («А, главное, поди-тка послужи») апологет ценностей восемнадцатого века получает вполне «злонравный», прямо-таки нигилистический ответ: «Служить бы рад, прислуживаться тошно» [6, с. 82]. Это, конечно, отговорка: Чацкий *вообще не хочет служить* — жизненные ценности радикально поменялись:

Кто путешествует, в деревне кто живет...
Ф а м у с о в
Да он властей не признает! [6, с. 84]

Жить *в деревне*, не служа, или, по крайней мере, «путешествовать» становится в новую эпоху правилом хорошего тона. Онегин уже ни

перед кем не отчитывается. Просто не служит. В деревне живет. Лишний человек. И центральный герой всей русской литературы — именно не служащий (или служащий спустя рукава) дворянин, принципиально сторонящийся «казенной надобности» в области духа и даже бытовых привычек. Понятной становится глубина взаимного отторжения Чацкого, этого «франта-приятеля», «мота, сорванца» [6, с. 79], и лицемерного фамусовского общества лже-правдиных и стародумов: ведь для торжества одной из сторон «спора» нужно, чтобы другая просто прекратила существовать. Грибоедов вполне сознает трагизм ситуации, глубоко понимает и натуральную правду восемнадцатого века («А в те поры все важны! в сорок пуд...» [6, с. 82], etc.), совершенно игнорируемую «идеалистом» Чацким, но, тем не менее, дает полный карт-бланш «безумным» речам *нового человека*, потому что за ними — *динамическая правда национального самосознания*.

Чацкий не только озабочен тем, «как европейское поставить в параллель / С национальным...»; его суждения, доходящие до проповеди «китайского» изоляционизма и «крепкой возжи», куда более радикальны: отрицается, в сущности, весь *новый лад* петровских и постпетровских преобразований как нечто органически чуждое само-бытному развитию Руси-России.

Я одадь вощылаа желанья
Смиренные, однако вслух,
Чтоб истребил господь нечистый этот дух
Пустого, рабского, слепого подражання...
Пуускай меня отъявят старовером,
Но хуже для меня наш Север во сто крат
С тех пор, как отдал все в обмен на новый лад,
И нравы, и язык, и старину святую... [6, с. 140].

В таком *староверии прогрессиста* нет, по большому счету, противоречия или парадокса, и мысль Грибоедова, выраженная устами центрального героя, кристально ясна: восстановление национально-исторической преемственности и движение *вперед* с опорой на *свою* традицию.

В первой четверти девятнадцатого века произошло простое и одновременно грандиозное по своим масштабам и позитивным последствиям (рождение великой русской литературы как бы «из ничего», прямо-таки «ничем не объяснимое» восстание ее из небытия) событие: русские люди осознали себя русскими. И когда *это* свершилось

(а отнюдь не когда пришли с Запада очередные литературные моды), все «добродетельные» просветительские прописи, вся психология и идеология «галантного века» и осознанная как непреложная истина картина рационального мироустройства приказали долго жить. В корне поменялось даже словоупотребление: вместо прежних велеречивых «россов» и «россиян» появились просто *русские*.

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины;
У них на масленице жирной
Водились русские блины...
И за столом у них гостям
Носили блюда по чинам [5, т. V, с. 52].

Согласимся, что на вкус литератора XVIII века здесь изображен типичный «скотининско-простаковский» быт. Но — удивительное дело — у Пушкина он *почему-то* обрисован с недвусмысленной симпатией, чего не в силах отменить даже легкий налет авторской иронии. И достаточно сравнить ларинское жизнеустройство со всевозможными «прихотями» и «забавами» Онегина — от «гребенок, пилочек» до Адама Смита, чтобы все сразу встало на свои места. Более того, сама трансформация прежней «чувствительной» барышни, «писывавшей кровью», в заправскую помещицу-крепостницу (впрочем, необычайно добрую, чего не отрицал даже нигилист Писарев), воспринимается читателем как нечто *сущее* и *должное*.

Корсет носила очень узкий,
И русский Н как N французский
Произносить умела в нос;
Но скоро все перевелось... [5, т. V, с. 51].

И это эволюция не только Лариной-Простаковой, но и всего русского общества; это — магистральный вектор национально-общественного самосознания в России: снять парик и корсет, произносить «русский Н» по-русски и называть вещи своими, а не всякими «галантными» именами. Даже чудовищные для любого «просвещенного» ума «квас», «блины», «на вате шлафор и чепец» у Пушкина символически отображают идею прочности, устойчивости традиционного уклада *Руси-деревни*, подчеркивают красоту «чинной» *иерархии протого* и вместе *творчески продуктивного* национального бытия.

В свете сказанного рассуждать далее о причинах и итогах столкновения «века нынешнего и века минувшего», думается, излишне. Но здесь попутно выясняется еще одно принципиальное обстоятельство: то, почему Грибоедов — не Пушкин. «И вот та родина... Нет, в нынешний приезд, / Я вижу, что она мне скоро надоест» [6, с. 154], — восклицает в финале грибоедовский Чацкий, посрамленный и раздавленный силой вещей. Приблизительно та же судьба постигла и автора бессмертной комедии: он оказался *слишком рациональным* в критике «общечеловеческой» идеи рационального мироустройства и потому сумел выполнить только отрицательную, *нигилистическую* часть общей работы: изничтожил просветительскую картину мира, но не создал взамен ничего равноценного ей. Все национальное прожектерство Грибоедова, равно как и его ближайших сподвижников, закончилось, в сущности, «Мнемозиной», тогда как Пушкину удалось воссоздать в творчестве полномасштабную *национальную картину мира*.

В современном литературоведении мысль о Пушкине как творце «русской картины мира», об онтологизме как коренной особенности пушкинского мировосприятия и «онтологическом реализме» как специфике художественного метода великого поэта последовательно развивает, пожалуй, один лишь В.С. Непомнящий. Признавая эти положения абсолютно верными *по существу* и не имея что-либо к ним добавить (тем более — убавить), сделаем все же одну оговорку методологического порядка. По всей вероятности, Непомнящий понимает онтологизм в духе *иерархического персонализма* Н.О. Лосского — С.Л. Франка, то есть дает *либерально-идеалистическую* трактовку онтологизма, сильно отягощенную моралистическим фактором и пафосом. Такая модернизация (коль скоро она присутствует)¹, на наш взгляд, не совсем корректна с теоретической и исторической точки зрения, и резоннее было бы при разговоре о Пушкине настаивать на исходной *славянофильской* онтологической теории с соответствующим терминологическим аппаратом.

Показательно, что впервые, еще на романтико-шеллингианском наречии, о пушкинском онтологизме заговорил любомудр И.В. Киреевский — один из лидеров будущего славянофильства. В статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» он, в числе прочего, указал на способность поэта к передаче неуловимого национального мирозерцания [7, с. 53—54]. И неспроста эта статья понравилась непосредственному адресату послания, равно как нельзя признать

случайной произошедшую ранее смычку Пушкина с журналом «Московский вестник» — органом любомудров. Да и последующие пушкинские взаимоотношения с «архивными юношами», волевым образом поставившими себя в эпицентр национально-философского самосознания, характеризовались чем угодно, но только не антагонизмом. Речь скорее шла о *взаимном дополнении*, о чем в статье «Обозрение русской словесности 1829 года» прямо заявил тот же Киреевский, полагавший, что пушкинскую тягу к бытийственности и «существенности» надо восполнить оригинальной русской («нашей») философией [7, с. 59, 68]. В сущности, это и была первая осмысленная декларация славянофильства как *нового, послепушкинского* этапа в развитии национального самосознания — этапа, характеризовавшегося своей особой задачей, для реализации которой пушкинского «бессознательного», органически-стихийного творчества уже явно *недоставало*. Мы еще вернемся к этой проблеме, но прежде нужно уяснить иное обстоятельство: как и чем «восполнял» сам Пушкин складывавшееся на его глазах славянофильское умонастроение, каковой была суть этой подспудной творческой полемики, да и была ли она вообще.

Апологией национального бытия, воссозданием его многомерного поэтического космоса роль Пушкина, разумеется, не ограничивалась. И не по причине «всемирности», подчас превратно трактуемой, а потому, что именно Пушкин, как никто из его слишком прямолинейных современников, видел диалектическую сложность русской жизни и бестрепетно вскрывал ее проблемные узлы. Возьмем, к примеру, «Графа Нулина». Со времен ответственных заявлений «телескопического» западника Н.И. Надеждина [8] так, в сущности, и не разрешен вопрос: «просто нуль» это произведение, или все же нечто большее? Мало помогает ученым мужам и известный пушкинский автокомментарий [5, т. VII, с. 226], хотя, по большому счету, его смысл предельно ясен: в русской жизни разыгрывается, как на театральных подмостках, чужая, «римская» история.

То, что в «Нулине» представилось как забавная *комедия*, в «Евгении Онегине» оборачивается форменной *трагедией*, — хотя бы по причине национальной содержательности центральных персонажей. О беспочвенном «русском скитальце» Онегине и его мучительном *неполном* возвращении к своим корням со времен Пушкинской речи Ф.М. Достоевского сказано немало, и выигрышность позиции Татьяны на этом фоне всегда вроде бы представляла очевидной. Но Пушкин

смотрит глубже: «Она по-русски плохо знала...». Апелляции только лишь к русской грамматике здесь совершенно бессмысленны, проблема гораздо существеннее: «Татьяна, русская душой»... «по-русски плохо знала». *Русская душа не знает самое себя*, продолжая задумчиво «бродить» «с печальной думою в очах, / С французской книжкой в руках» [5, т. V, с. 67, 100, 59, 167]. И возвращение к себе, отнюдь не морально-христианское, как повелось считать, а именно *общенациональное*, может совершиться, как показывает Пушкин, только через весьма мучительное *героическое самосожжение* былого «я» вместе со всеми обуревавшими его «чужими причудами»:

Нет, не пошла Москва моя
К нему с повинной головою.
Не праздник, не приемный дар,
Она готовила пожар
Нетерпеливому герою.
Отселе, в думу погружен,
Глядел на грозный пламень он [5, т. V, с. 156].

Этот процесс, «пожар Москвы», выявляя русскую сущность, меру ее грозного величия, неодолимую твердь национального естества, не может и не должен быть одномоментным всплеском народной энергии; необходимо, чтобы он постоянно *шел* в *русских душах*, приближая их к «татьянину» *идеалу*. Пушкин вполне сознает диалектику такого решения, далеко не безболезненную в плане *личного* существования. Но он понимает также, что *иначе невозможно*, иначе прекратится само *движение* России по предначертанному ей Богом [5, т. X, с. 598, 875] историческому пути.

Великий поэт, собственно, размышляет над тем, *как дальше жить* после произошедшего и ставшего уже необратимым «оплодотворения» бесчисленными «дарами» западной культуры. И дает вполне недвусмысленный ответ: его *идеальная русская душа*, Татьяна, приносит себя и возможность *своего* «счастья» *в жертву* («Природа трепетна, бледна, / Как жертва, пышно убрана...» — «А та, с которой образован / Татьяны милый идеал... / О много, много рок отъял! Блажен... / Кто не дочел ее романа...» [5, т. V, с. 152—153, 191]), но в жертву *чему?* Конечно, *национальному самосознанию*. На этот *алтарь* и полагается *душа* Татьяны, «сторающая» в индивидуальном качестве («А дети?! ...а где же ее дети?» [9, с. 141]), — поинтересовался как-то наш «философ пола», модернист В.В. Розанов), чтобы

воскреснуть, возродиться в качестве *национального символа веры*. Думать иначе означает, по большому счету, сводить «поэтический сюжет» гениального пушкинского творения к сюжету слезливого мексиканского телесериала.

Возьмем теперь не аристократические слои, а самую что ни на есть народную массу. «Улица моя тесна; воли мне мало» [5, т. VI, с. 507], — заявляет пушкинский Пугачев. И вновь видим глубочайшую проблему национальной жизни: *российское государство никогда не давало русскому народу жить так, как он того хочет*. Парадокс, однако, в том, что *слепая народная воля*, разнося время от времени тесные пределы государственной «улицы» в пух и прах, начинает жить отнюдь не по церковно-славянским прописям «соборности», а именно «убийством и разбоем» [5, т. VI, с. 508]. Неизбежная *социальная борьба* (бунт против *неволи*) оборачивается общенациональным «злым бедствием» [5, т. IV, с. 387], *гражданской войной*, в которой гибнут и губят друг друга отнюдь не самые худшие, а, пожалуй, *лучшие* национальные силы. В онегинском же Петербурге появляется еще один «бедный» Евгений, своего рода Раскольников 20—30-х годов, тоже «бродящий» «не разбирая дороги» [5, т. IV, с. 393]. Как-то не очень задумываются над тем, *почему* Евгений из «Медного всадника» так «обеднел», ведь славное имя его родовитых предков «блистало... под пером Карамзина». Но пушкинский герой об этом «не тужит» [5, т. IV, с. 384], он *сознательно деклассировался, низойдя* сначала на банально-мещанский, а затем и на «раскольниковский» путь. Сам его метафизический бунт против государства объясним только этим процессом. И вновь возникает трагическая коллизия: морально оправданное вроде бы восстание духа против тяжести государственной машины оборачивается ударом нестерпимой силы по *неотделимому* от нее *русскому коню*, зависшему в сверхисторическом прыжке «над самой бездной». И куда полетит этот «гордый конь», смещающийся в финале со своего устойчивого пьедестала в «пустое» площадное пространство, понятно.

Такова *неидеальная* картина русской действительности: международные воляюки и не в меру эмансипированные барыньки, проводящие досуг в «нулинских» забавах; русские души, представители высшей общественной и умственной аристократии, блуждающие в поисках национальной идентичности; озорничающие на «улице» казачки и мужички, к которым с охотой пристают «привыкшие бунтовать» «башкирцы и киргизцы» [5, т. VI, с. 446, 455, 457 и др.];

петербургский «мыслящий пролетарий», ушедший в духовно-революционное подполье. Тут уж, как говорится, не до философии. Пушкин, вне всякого сомнения, отлично понимал, *видел в перспективе* проблемы и опасности, отовсюду подстерегавшие русское общество, *страшился их* и в меру своего гения пытался воспрепятствовать пагубным тенденциям, призывая всех нас встать на путь солидарного национального самосознания.

Так был ли Пушкин славянофилом — не в узкопартийном, а в широком *типологическом* смысле? Консервативная мысль при ответе на этот вопрос всегда склонялась к определенному «да», либеральная наука в корне отрицала саму возможность постановки такой проблемы. Компромиссом обычно служил (и служит) тезис о «беспартийности» Пушкина. Но, положив руку на сердце, *партийность* Пушкина вполне очевидна: это диалектическое единство *народного* и вместе *аристократического* сознания, противостоящего тому идеалу «среднего европейца», по поводу которого так негодовал впоследствии К. Леонтьев. А в отдельные периоды Пушкин выступал *гораздо резче* славянофилов [10]. Достаточно указать хотя бы на стихи, рожденные польским восстанием: «Клеветникам России», «Бородинская годовщина», «Перед гробницею святой...», «Он между нами жил...», «Ты просвещением свой разум осветил...» и др. Идеологически сюда примыкают и «Песни западных славян» — героическое и трагическое повествование о национальной судьбе сербского народа. И вновь нашему взору предстает неразрешимый клубок противоречий: сохранился ли еще русский богатырь, или он давно «*расслабленный колос*»? мало или много нас? иссякнет ли славяно-русское море? «кому венец»: «мечу» или парламентскому «крику»? [5, т. III, с. 222—226]. Можно обратить внимание и на экспансионистские мотивы в творчестве Пушкина: от «имперских» финалов «Кавказского пленника» и «Цыган» до «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года»; на антисепаратистскую тенденцию «Полтавы», особенно очевидную на фоне «вольнлюбивого» «Войнаровского» Рылеева; на «Джона Теннера»; на знаменитый эпистолярный разрыв с Чаадаевым и идеологией западничества, наконец.

Без исторического взгляда на вещи невозможно, как представляется, правильно осознать и метафизику проблемы «Пушкин и славянофильство». Сформулируем нашу мысль кратко: *славянофильство* явилось, по сути, *итоговой философской рационализацией* этапа становления национально-общественного самосознания в России, венцом которого было творчество Пушкина. И потому, собствен-

но, славянофильство *не имело успеха*, ибо *прошла* (завершилась с гибелью Пушкина) одна *эпоха* и сразу воцарилась другая — лишь несколько задержанная в своем развитии «николаевской реакцией» *эпоха 60-х годов*, «критический» период в русской литературе и общественной мысли. В подобных исторических условиях славянофильство явно оказалось в идеологической ситуации «междущарствия», утверждая (философски разрабатывая) одни, *прежние* ценности национально-онтологического порядка в пору очевидного торжества *других*.

Тем же самым обстоятельством объясняется и неуспех творческой *миссии* Н.В. Гоголя. Все его блистательные успехи в сознании читающей публики (за исключением «малороссийских повестей», *попавших в струю* «пушкинского века») были очевидным образом *не тем*, чего сам для себя желал великий писатель. А прослыть родоначальником «натуральной школы», «отрицательного направления» он отнюдь не мечтал. «Нельзя повторять Пушкина» [11, т. VII, с. 410], — обронил как-то творец «Ревизора» и «Мертвых душ» свое заветное упование. Но коль скоро *нельзя повторять* Пушкина, то, значит, его нужно *превзойти*. Тем же мотивом руководствовались и славянофилы. Но превзойти Пушкина никому из них не удалось — ни корифею послепушкинской эпохи с его *недоконченными* «Мертвыми душами», ни выдающимся национальным мыслителям-теоретикам, разработавшим, в числе прочего, грандиозный проект «русской художественной школы», но почему-то, парадоксальным образом, забывшим включить в него Пушкина. Именно Пушкин, а не кто иной, явился полным воплощением национального духа в самую творческую эпоху его актуального саморазвития, самораскрытия.

Примечания

1. Помимо общеметодологических соответствий здесь следует отметить явное влияние пушкинистики Франка на Непомнящего (ср.: Франк С. Религиозность Пушкина; О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX вв. / Сост., вступ. ст., библиограф. справки Р.А. Гальцевой. М.: Книга, 1990. С. 380-395, 422-451), а также весьма ощутимые в ряде случаев текстуально-семантические сближения с указанной философской традицией, дополнительно подчеркивающие конгруэнтность двух «контекстов»; см., напр.: Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира / Рос. акад. наук; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Пушк. комиссия. М.: Наследие, 1999 (Сер. «Пушкин в XX веке», вып. VI). С. 506-508; также с. 462, 471, 473, 519-535.

Список литературы

1. Леонтьев К.Н. Восток, Россия и Славянство: Философская и политическая публицистика. Духовная проза (1872—1891). М.: Республика, 1996. 800 с.
2. Мережковский Д.С., Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. 624 с.
3. Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М.: Современник, 1986. 352 с.
4. Фонвизин Д.И. Собр. соч.: в 2 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. Т. 1. 4, V—XLVIII. 632 с.
5. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962—1965.
6. Грибоедов А.С. Соч.: в 2 т. М.: Правда, 1971. Т. 1. 384 с.
7. Киреевский И.В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. 440 с.
8. Надеждин Н.И. Две повести в стихах: Бал и Граф Нулин // Вестник Европы. 1829. № 3. С. 215—230.
9. Розанов В. Еще о смерти Пушкина // Мир искусства [Лит. отд.]. 1900. № 7-8. С. 133-143.
10. Фиронов А.П. «Поэт, восставший в блеске новом» (А.С. Пушкин — клеветникам России) // Творчество А.С. Пушкина и русская культурная традиция: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина (Липецк, 18—19 мая 1999 г.). Липецк, 2000. С. 32-36.
11. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худ. лит., 1966—1967.

**THE GENIUS OF NATIONAL SELF-CONSCIOUSNESS
(A FEW IMPORTANT WORDS OF PUSHKIN
AND HIS EPOCH)
Y.V. Sarychev**

Specificity of the “Pushkin” period of Russian literature is conditioned by formation processes of national and social consciousness, and A. S. Pushkin’s work which in its development objectively imprinted the intellectual dynamics of literary process from the moment of the “overvalue of values” of the XVIII century up to final crystallization of Slavophilism became the ideal reflection of that. In the light of the specified tendency and the historical disposition of the literary phenomena produced by it the question of “Pushkin’s Slavophilism” receives the objective scientific and methodological decision. The Pushkinart analysis of essential problems of Russian life is, of course, wider and deeper than the Slavophile agenda; nevertheless, it was

steadily reflected in the plane of national self-consciousness. The national and ontologic principles stated by Pushkin are also congruent with Slavophile method. Respectively, both in historical, and in substantial and typological senses Slavophilism appears as concluding philosophical rationalization of Pushkin domain and the spirit of the epoch preceding 1840s.

Keywords: national and social self-consciousness, literary movement, Puskin's epoch, the ontological world view, Slavophilism.

УДК 821.161.1

**ВИДЕНИЯ И ВИДИМОСТЬ ВИДЕНИЙ
В «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЯХ»
И «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА» А.С. ПУШКИНА**

©2015 г.

З.Н. САЗОНОВА

Владимирский государственный университет

nelvy@yandex.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

Сходство «Маленьких трагедий» и «Повестей Белкина» существует на нескольких уровнях. Не в последнюю очередь это сходство связано с взаимодействием комического и трагического начал в цикле «Повести Белкина» и с общими моментами, присущими и «Повестям Белкина», и «Маленьким трагедиям». Один из таких связующих мотивов — мотив видений.

Во всех четырёх трагедиях возникает призрак или мистическое существо, в определённой степени влияющее на сюжет и действия героев, способствуя формированию общей трагедийности цикла. «Повести Белкина» тоже оказываются пронизаны этим мотивом, однако в них он реализуется совсем с другой стороны, создавая иное — игровое — впечатление. Это связано с общей атмосферой «Повестей Белкина», существующей на грани трагедии и комедии.

Ключевые слова: «Маленькие трагедии», «Повести Белкина», видения, циклы, связующие мотивы.

О связи «Маленьких трагедий» и «Повестей Белкина» написано многое. Несмотря на то, что системность этой связи зачастую достаточно эфемерна, поскольку мы имеем дело с произведениями разножанровыми, иными по тональности и развитию сюжетов и, разумеется, по базовой основе, она всё же существует — на самых

разных уровнях. Я уже писала о том, что не в последнюю очередь это сходство связано с взаимодействием комического и трагического начал в цикле «Повести Белкина» и с общими моментами, присущими и «Повестям Белкина», и «Маленьким трагедиям». Одним из таких мотивов, связывающих два цикла, является мотив видений.

Мотив видений (или «явлений») проходит через все «Маленькие трагедии». В каждой из четырёх трагедий возникает призрак ли, мистическое ли существо, в той или иной степени влияющее на сюжет и действия героев, способствующее формированию общей трагедийности цикла. Более того, сам глагол «видеть» и маркированное существительное «видение» (о его значении в русском языке и конкретно — в языке Пушкина мы скажем чуть позже) начинают взаимодействовать, создавая в «Маленьких трагедиях» любопытный сквозной мотив. Удивительно, но «Повести Белкина» тоже оказываются пронизаны этим мотивом. Однако в случае «Повестей» он реализуется совсем с другой, нежели в «Маленьких трагедиях», стороны, формируя иное же — игровое — впечатление. И не в последнюю очередь это связано с общей атмосферой «Повестей Белкина», существующей на грани трагедии и комедии.

Пожалуй, стоит начать с прямого языкового экскурса и посмотреть, что есть «видение» в русском языке вообще и в языке А.С. Пушкина в частности. В словаре Ушакова читаем:

ВИДѢНИЕ, видения, ср. (книжн.). Образ, явление из мира фантазии, воображения; призрак, привидение [1].

В словаре языка А.С. Пушкина:

ВИДѢНЬЕ (видение) (37). 1. То, что видится или представляется реально видимым || Сновидение. 2. Призрак, привиденье [2].

Как видим, значение слова не слишком отличается от общепринятого. Отметим только, что в словаре языка Пушкина даётся более подробное значение: видение — не просто результат воображения, но то, что может представляться реально видимым.

Это «представляется реально видимым» действительно очень важно для «Маленьких трагедий», для той россыпи масок, подмен и наложений, которые существуют на всём пространстве цикла. В рамках «Маленьких трагедий» задействованы оба значения, и роли они играют хоть и похожие, но всё-таки разные.

Неоднократно указывалось — в частности, это отмечал С.А. Фомичёв, — что в «Маленьких трагедиях», в каждой из них, возникает призрак. Намерен призраком возвращаться к своему золоту барон, «чёрный человек» «сам-третей» сидит с Моцартом и

Сальери, в «Каменном госте» командор является к Дон Гуану, а в «Пире во время чумы» Луизе приснился «ужасный», «весь чёрный, белоглазый» «демон» [3].

Однако «видений» в «Маленьких трагедиях» гораздо больше, нежели призраков, и это связано с постоянной сменой масок, ролей и «обозначений». Огромное значение в «Маленьких трагедиях» приобретает глагол «видеть», который и существует просто как обозначение действия, и в то же время взаимодействует с маркированным «видение». Причём если в одних произведениях цикла этот глагол используется меньше, то в других (в первую очередь, в «Каменном госте») он становится основным признаком смены масок.

Ошибки узнавания и смены масок в цикле происходят постоянно. Все видят не тех — и не в тех. Герои оказываются не теми, кем кажутся, и это для них фатально. Барон в «Скупом рыцаре» и отвратительный скупец, и ростовщик, не брезгующий окровавленным золотом, но он же и рыцарь — служащий золоту как прекрасной даме, и это отражается в заглавии трагедии, оксюморонном, но невероятно точном. Разным барон видится читателю и разным предстаёт перед сыном и перед герцогом. Но точно так же двоится Альбер. Он юный рыцарь, искренне возмущённый предложением убить своего отца, но он же — преступный сын, принимающий отцовский вызов на дуэль, невозможный и отвратительный. Показательна реакция барона, когда Альбер неожиданно появляется перед ним. Это реакция человека, узревшего нечто ужасное. Сын и отец меняются местами: барон хотел бы стать призраком, чтобы сторожить свои сокровища, но призраком — призраком справедливости — становится его сын.

В «Моцарте и Сальери» уже прямо обозначено слово: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое». И это гробовое виденье превращается в один из лейтмотивов трагедии. К Моцарту приходит человек, одетый в чёрное, и заказывает ему реквием. Отметим: «человек, одетый в чёрном» преобразуется далее в устах Моцарта в «чёрного человека» — классическое обозначение привидения, призрака. И далее ему «день и ночь покоя не даёт... чёрный человек» [4, т. 5]. Моцарту кажется — видится! — что тот «сам-третей» сидит с ним и Сальери за столом. Сальери отрицает важность Чёрного человека, но каким образом? Вспоминая Бомарше, он говорит: «Как мысли *чёрные* к тебе придут» — одновременно и переводя испуг Моцарта в разряд мыслей, не стоящих внимания, и каламбура — безусловно, невольно (здесь и далее курсив мой — З.С.). Чёрный человек Моцарта — всего лишь мысль, по слову Сальери. Однако ж эта мысль, это навязчивое

видение — предвестие смерти Моцарта от руки Сальери. «Человек, одетый в черном» сначала возникает как фигура реальная, потом как символическая и, наконец, как мистическая. Рассказ сопровождается эскалацией страха, вызванного ощущением близости «чёрного человека», который, возникнув во временной перспективе трехнедельной давности, затем резко приближается... и в конце концов оказывается в чудовищной, непосредственной близости... Несколько мгновений спустя этот мистический образ смерти обретает совсем конкретные очертания: ассоциативная цепь уже связала в сознании Моцарта «шампанского бутылку», которую предлагает откупорить Сальери, ссылаясь на Бомарше, с Бомарше-отравителем» [5].

Трагедия «Каменный гость» особенно богата на игру видений — помимо явления Командора. И проходит эта игра в рамках постоянного узнавания-неузнавания героями друг друга, того, что они видят в одном человеке кого-то ещё. Лаура видит в Карлосе — Гуана. Но потом с наивной практичностью отмечает Карлосово «Ты его любила... И любишь и теперь?» своим «Мне двух любить нельзя». Однако если не для неё, то для Карлоса это закончится смертью. Гуан прибывает в Мадрид и мнит, что его «узнать нельзя». Дальнейшее оборачивается цепью масок: несмотря на уверенность Лепорелло в том, что его хозяина не узнать невозможно, монах Гуана в самом деле не узнаёт. Дона Анна принимает Гуана за монаха, потом за Дона Диго — согласно с тем, что говорит он сам. Не видевшая его ни разу («Нет, отроду его я не видала»), она обманывается — и это приводит к трагической развязке. Так безобидный глагол «видеть» почти сливается с многозначным «видением», снова, как и в случае «чёрного человека» Моцарта, превращая реальность в мистику. Наконец, главное видение трагедии оказывается неоспоримо связано с действием: Лепорелло видит, как кивает статуя Командора, это же видит Гуан — и вот Командор, пришедший к своей вдове, оказывается перед Гуаном, и тот говорит: «Я звал тебя и рад, что *вижу!*»

Наконец, в «Пире во время чумы» мотив видения раскрывается особенно изящно. Главное видение трагедии, разумеется, Матильда. Но до её явления глазам Вальсингама пройдёт предуготовительная цепочка иного рода — Председатель будет *слышать*, а не видеть, отказываясь признать неправоту своей нынешней жизни. Он *слышит* «стук колёс» тележки, на которой везут мёртвых — а Луиза *увидит* эту тележку и потеряет от ужаса сознание. Он хочет *услышать* песню Мэри, чтобы пирующие «потом к веселью обратились // Безумнее. Как тот, кто от земли был отлучён // Каким-нибудь

виденьем». Звук и видение для него неразличимы — пока. Так, он скажет священнику «слышу голос твой, // Меня зовущий, — признаю усиля // Меня спасти...», хотя священник прямо перед ним, и гораздо логичнее было бы говорить о том, что он видит, а не слышит. И опять же: «Тень матери *не вызовет* меня // Отселе...» Однако далее Вальсингам скажет: «О, если б от очей ее бессмертных // *Скрыть это зрелище!* Меня когда-то // Она считала чистым, гордым, вольным — // И знала рай в объятиях моих... // Где я? *Святое чадо света!* вижу // Тебя я там, куда мой падший дух // Не достигнет уже...» И это «вижу» — уже согласие признать ужас своего положения и его необратимость, а также — неотвратимость приближающейся смерти.

На примере Вальсингама становится особенно очевидно, что в «Маленьких трагедиях» видение всегда оборачивается смертью, и только ею. Собственно, через видения и их видимость (когда в дело вступают маски героев и ошибки узнавания) в цикле идёт постоянная игра со смертью, в немалой степени определяющая трагедийность «Маленьких трагедий». Можно говорить о том, что видения цикла существуют в двух вариантах, как «то, что видится или представляется реально видимым» и как «призрак». В первом случае происходит обман зрения, герои обознаются, ошибаются. Но эта ошибка уже предвещает фатальный конец. Во втором случае конец прямо обозначен, смерть следует сразу за видением. Так, Моцарту чудится за столом «чёрный человек», а перед Дон Гуаном предстаёт Командор.

Мотив видений в «Маленьких трагедиях» связан с собственно трагедийностью цикла, с неотвратимостью смерти, которой пронизаны «Маленькие трагедии», с невозможностью свернуть с пути, к ней ведущей. Однако в «Повестях Белкина» этот мотив тоже присутствует, и бытование его крайне многозначно, поскольку возникает на грани трагедии и комедии. Так же, как в «Маленьких трагедиях», видения являются одним из лейтмотивом цикла «Повести Белкина», но остаются за гранью трагедии, не переходя её. В «Повестях» — при общей схожести ситуаций — сохраняется именно «видимость» видений, не приводящая в результате к трагическому концу и гибели героев.

В «Повестях Белкина» мы снова обнаруживаем постоянные подмены. Однако эти подмены носят исключительно игровой характер и разрешаются более-менее счастливым концом. В цикле задействовано только первое значение понятия «видение» («то, что видится или

представляется реально видимым» с дополнительным оттенком «сно-видение»), хотя «обознаются» герои «Повестей Белкина» не реже, чем герои «Маленьких трагедий».

В «Выстреле» граф говорит: «Я вошел в эту комнату и увидел в темноте человека, запыленного и обросшего бородой; он стоял здесь у камина. Я подошел к нему, стараясь припомнить его черты. «Ты не узнал меня, граф?» — сказал он дрожащим голосом» [4, т. 6, с. 67]. Марья Гавриловна в «Метели» обнаруживает, что вместо Владимира с ней под венцом оказался незнакомец, а в дальнейшем не узнает этого незнакомца в уже знакомом Бурмине. Перед побегом ей видятся странные романтические картины, которые будут обозначены как *видения*: «То казалось ей, что в самую минуту, как она садилась в сани, чтоб ехать венчаться, отец ее останавливал ее, с мучительной быстротою тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелие... и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца; то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться... другие безобразные, бессмысленные *видения* неслись перед нею одно за другим» [4, т. 6, с. 71—72]. Слово звучит — однако это всего лишь игра испуганного воображения героини. Более того, синонимом к «видеть» в «Повестях Белкина» становится глагол «казаться», гораздо более очевидно указывающий на мнимость видимого. В «Гробовщике» читаем: «Адриану лицо его показалось знакомо, но второпях не успел он порядочно его разглядеть» [4, т. 6, с. 86] — когда он видит собирающегося войти в его калитку «кого-то», а далее выяснится, что собрание мертвецов ему приснилось, и об этом говорится прямо. В «Станционном смотрителе» Самсон Вырин то ли узнаёт рассказчика, то ли нет: «Узнал ли ты меня? — спросил я его; — мы с тобою старые знакомые». — «Может статься, — отвечал он угрюмо; — здесь дорога большая; много проезжих у меня перебивало» [4, т. 6, с. 96]. И на какое-то мгновение Минский увидит в Самсоне Вырине кого угодно, но не Самсона Вырина — но это мгновение, потом всё встаёт на свои места. В «Барышне-крестьянке» перед нами целый комплекс «обозначаний», потому что Алексей Берестов видит в Лизе Акулину, в Акулине Лизу, в Лизе не узнаёт Лизы... А «видеть» почти пародийно варьируется с «являться». Пародийно — потому что Лиза, собирающаяся «явиться» в некоем необычном виде перед гостями Берестовыми, ни в коем случае не может быть призраком или привидением.

Таким образом, можно говорить об очень похожих, но одновременно и разных случаях бытования мотива видения в «Маленьких трагедиях» и «Повестях Белкина». Различия существуют на той грани, что отделяет трагичность первого цикла от комичности (или трагикомичности) второго. Мститель Сильвио, неузнанным представ перед графом (так, что у того «волоса стали вдруг... дыбом»), оставит ему жизнь. Видения и ошибки Марьи Гавриловны — по крайней мере, для неё — обернутся счастливой развязкой. Адриан Прохоров с облегчением обнаружит, что мёртвые гости ему даже не привиделись, а приснились. Дуня и Минский — в отличие от Дон Гуана и Доны Анны — благополучно переживут визит Командора-Вырина, а Акулина окажется Лизой, и эта замена не будет иметь роковых последствий для героев. Постоянная игра масок в «Повестях Белкина», в отличие от «Маленьких трагедий» не становится для героев фатальной, потому что эта игра, оставаясь в рамках *видимости*, не превращается в *видения*. Смерти под этими масками, когда они снимаются, — нет.

Список литературы

1. Толковый словарь русского языка. Под редакцией Д.Н. Ушакова. Т. 1. М.: «Астрель», 2000. С. 288-289.
2. Словарь языка Пушкина: в 4 т. М.: Азбуковник, 2000. [Электронный ресурс]. — Режим доступа <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4558732> (дата обращения 25.08.14).
3. Фомичёв С.А. Драматургия А.С. Пушкина // История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века. Л.: Наука, 1982. 536 с.
4. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1977—1979. Т. 6. Художественная проза. 1978. 575 с.; Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. 1978. 527 с.
5. Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. «Моцарт и Сальери»: Структура и сюжет // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). СПб.: Наука, 1995. Т. 15. С. 109-121.

**PHANTOM AND SIMULACRUM OF PHANTOM IN
“LITTLE TRAGEDIES”
AND “BELKIN’S TALES” BY A.S. PUSHKIN
Z.N. Sazonova**

The resemblance between “Little tragedies” and “Belkin’s tales” exists on several levels and is connected with the interaction of comedy and tragedy in the second cycle and with the phantom aspect which is characteristic for both of them.

In all of the four tragedies we can see the appearance of mysterious creature who influences the plot and character's actions helping to create a general tragedy of the cycle. "Belkin's tales" is also imbued with this motive. However in the tales he creates a different — playing — impression. It depends on the special tragic and comic atmosphere of the "Belkin's tales".

Keywords: "Little tragedies", "Belkin's tales", phantoms, cycles, the common aspects.

УДК 82.0

ОБ ОДНОМ ИСТОЧНИКЕ «СКАЗКИ О ЗОЛОТОМ ПЕТУШКЕ»

© 2015 г.

Ю.М. НИКИШОВ
Тверской государственной университет

yunik1932@mail.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

В определении источников пушкинских произведений обычно делается упор на буквальное соответствие героев и элементов сюжета. У «Сказки о золотом петушке» отмечается «восточный» след. Но не важнее ли сходство самой ситуации, которая может быть реализована посредством весьма различных сюжетов? К таковым принадлежит ситуация принятия решения по неполным (неизвестным) данным: человек не может предугадать обстоятельств, которые помогут или воспрепятствуют ему в достижении цели. Возможный источник сказки о петушке (с принятием решения по неполным данным) можно обнаружить в записях канвы михайловских сказок. На выбор такой ситуации повлияли конфликтные отношения Пушкина с женой в 1834 году. Но у жизненной ситуации больше оттенков, чем у прототипического сюжетного финала.

Ключевые слова: Пушкин, источник, сказки, выбор решения.

В пушкиноведении образовался весьма солидный массив, который условно назовем источниковедением: каждое сколько-либо значимое произведение Пушкина обычно поверяется под этим углом зрения: на что бы такое у предшественников мог опереться поэт? Смысл таких штудий подчеркнул М.П. Алексеев: «Творчество великого русского поэта следует изучать на фоне и в тесной связи с историей мировой культуры, потому что и сам он представляет собой явление

широкого исторического значения, переросшее национальные и языковые границы» [1, с. 3]. Но возможны издержки на этом плодотворном пути, если не подниматься над уровнем констатации.

Что касается пушкинской «Сказки о золотом петушке», основное направление источниковедческих поисков указала Анна Ахматова, отметив текстуральные переключки «Сказки...» с «Легендой об арабском звездочете» Вашингтона Ирвинга [2]. К достоинствам этой работы еще предстоит вернуться, а вот направление было подхвачено: исследователи дружно устремились «прямо, прямо на восток». К.А. Бойко фиксирует даже египетский след, восходящий к анонимному арабскому сочинению о легендарной истории Древнего Египта, французский перевод которого был издан в Париже в 1666 году; с этим источником, возможно, был знаком Ирвинг [3]. Вряд ли подобные гипотезы способны углубить понимание пушкинской сказки.

Уместно отметить, что Д.И. Белкин, избравший центральным направлением своих пушкиноведческих исследований именно ориентальные мотивы, не преувеличивает значение восточного колорита сказки. Он пишет: «Наименование восточной красавицы, как и некоторые из ее поступков, могло быть подсказано поэту иными источниками и обстоятельствами и, как полагаем, менее всего реальной Шамахой» [4, с. 121]. Эта мысль развивается: «Образ Шамаханской царицы у Пушкина не принадлежит ни к определенному типу национальной культуры, ни к определенной исторической эпохе, хотя трактовка его в “Золотом петушке” шла от сказочности, характерной для стиля классицизма, к правдоподобию» [4, с. 123]. Закономерен вывод: «“Механизм” “Золотого петушка”... отвечал духу времени, возросшим и изменившимся историческим и эстетическим требованиям» [4, с. 124].

Всякое сравнение хромает; чтобы оно хромало меньше, полезно видеть как сходство предметов, так и их различие. Д.И. Белкин хорошо чувствует специфику ориентальных мотивов, что и позволяет ему видеть своеобразие пушкинского образа, но в попутном замечании о движении от сказочности «к правдоподобию» он допускает очевидное преувеличение.

Тема источника сказки выглядит едва ли не исчерпанной, но обнаруживается еще один — и очень важный — источник «Сказки о золотом петушке». Ситуацию поиска этого источника подсвечивает диалог из сказки о царе Салтане. Здесь князь Гвидон, влюбившись в неведомую красавицу только по описанию, заявляет решительно:

...готов душою страстной
За царевною прекрасной
Он пешком идти отсель
Хоть за тридевять земель [5, т. IV, с. 331].

(Ох, уж эта горячность влюбленного! Гвидон заявляет решимость отправиться в путь с острова — «пешком»! По воде? Точнее было бы сказать: «за тридевять морей»!). Но следует ответ:

Лебедь тут, вздохнув глубоко,
Молвила: «Зачем далеко?
Знай, близка судьба твоя...» [5, т. IV, с. 331].

Вот и нам на сей раз незачем отправляться далеко, ни на восток, ни в Америку. Достаточно открыть пушкинские записи канвы михайловских сказок. Здесь под вторым номером начало такой записи: «Некоторый царь ехал на войну, он оставил жену свою беременную. Едучи домой, дорогою захотелось ему пить — видит он пролубь, и в пролубе плавает золотой ковшик, — но хочет он испить воды, кто-то его хватя за бороду и не выпускает. Царь взмолился — нет. “Подари мне, чего ты не знаешь”. Задумался бедный царь: “Как, чего я не знаю? Я всё знаю. Ну, так и быть, дарю”. Приезжает домой, к нему выносят молодого Ивана царевича, без него родившегося. Царь догадался, что его-то он и подарил, и весьма опечалился» [5, т. III, с. 408]. (В подстроенную ловушку попадает и поп в «Сказке о попе и о работнике его Балде», хотя в михайловской записи попадя его даже остерегает: «Каков будет *щёлк*» [5, т. III, с. 410]). Ситуация размышлявшим над «Сказкой о золотом петушке» знакома, не правда ли?

Решение, устремленное в будущее, человек неизбежно принимает по неполным данным; оно опирается на его волю. Но встретятся обстоятельства, способствующие или препятствующие достижению поставленной цели; что выпадет на долю человека — определить невозможно. Пушкин размышлял об этом и как публицист: «Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но

невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия провидения» [5, т. VII, с. 100].

Ситуация в пушкинской записи народной сказки усугубляет конфликтность. Она развернута в диалог, причем не на равных: царь, хоть и самонадеян, не владеет полной информацией (запомнил, что жена беременна), а его оппонент знает свежую новость, играет без промаха, здесь он — провокатор.

В недавнее время усилилась тенденция акцентировать в сказке о петушке алогизмы изображенного. Целую цепочку таких В.А. Кошелев выстраивает вслед за Ф. Раскольниковым, дополняя его (см.: Раскольников Ф. Статьи о русской литературе. М., 2002): «...Реализованная в сказке угроза “с востока” оказывается весьма странной. Петушок кричит; царь командует: “Люди, на конь!”; “к востоку” посылается “войско”. <...> Когда царь с “третьей ратью” попадает на гипотетическое место сражения, он не встречает никаких признаков происшедшей битвы — и *ни единого врага!* Между тем перед ним предстает “рать побитая” и сыновья “без шоломов и без лат”, которые погибли “меч вонзивши друг во друга”, т. е. в поединке. <...> От чьей же руки погибла “рать”? И почему кричал петушок? О каком враге “с востока” он предупреждал?» [6, с. 144]. Исследователь с полным правом обобщает: «Пушкин в последней сказке воссоздает малопонятный мир алогичной фантазмагии. В финале существования этого “мира” одни “побиты”, другие “пропали” (“будто вовсе не бывало!”). И все это произошло без какого-либо внешнего “вмешательства”: ненормальный мир разрушен “сам собою”!» [6, с. 144]. Это дает В.А. Кошелеву повод обратиться к шекспировским ассоциациям: события в пушкинской сказке «происходят в реальном — и изначально “неправильном” — мире, где “распалась связь времен”» [6, с. 145].

Тут приходится разбираться. Пушкин в заглавии включает обозначение жанра: «Сказка о золотом петушке». Особенности такого повествования поэт пояснил в концовке:

Сказка ложь, да в ней намек!
Добрый молодец урок (IV, 363).

Алогизмы — только в последней сказке? Ничуть! Возьмем сказку о царе Салтане. Царь в ответ на подмененное письмо распорядился: «Ждать царева возвращенья / Для законного решенья» [5, т. IV, с. 315]. Так ли была выполнена царская воля? Допустим, троица

злоумышленниц могла что-то наболтать, но событие известно слишком многим («В спальню к ней пришли толпой» [5, т. IV, с. 315]), а истина даже случайно не открылась? У Гвидона жалость к Баба-рихе («Но жалеет он очей / Старой бабушки своей» — [5, т. IV, с. 330]): с ним же расправились новорожденным, никакой бабушки он знать не знает. Домоседливые злоумышленницы осведомлены о чудесах на белом свете, наличие которых еще и подтверждается. Но это нормальные сказочные подробности, которые не нуждаются в «жизнеподобных» мотивировках.

В сказке о петушке и количестве, а пуще качество алогизмов бросается в глаза. Явно с расчетом на провокацию устроен петушок. Допустим, он реагирует на появление шатра с царицей как на вторжение, но к чему было поднимать панику во второй раз? Там тишь да гладь, царица поди пирует с военачальником. Перестарался петушок. А дальше, что и отмечают исследователи, — всеобщее помрачение. Меж братьев могла ссора закипеть — на почве соперничества. Но как аккуратненько полегла одна рать вместе с другою: нет ни раненых, ни сбежавших (не обязательно — струсивших: от кощунства убивать своих). И напрашивается вопрос: не выступает ли звездочет-мудрец провокатором?

Пушкин (хотя и был человеком суеверным) негативно относился к «любительским» предсказаниям («Но жалок тот, кто всё предвидит...» — [5, т. V, с. 85]; на святочных гаданиях и молодых, и старых «надежда им / Лжет детским лепетом своим» [5, т. V, с. 89]), зато с уважением рисовал профессиональных (но добрых!) предсказателей (Финн в «Руслане и Людмиле», кудесник в «Песне о вещем Олеге»). Дадон сам взывает о помощи к мудрецу, а тот звездочет, профессионал. Но, похоже на то, и провокатор.

В его «рекламном» представлении подарка есть туманные намеки:

Но лишь чуть со стороны
Ожидать тебе войны,
Иль набега силы бранной,
Иль другой беды незваной,
Вмиг тогда мой петушок
Приподымет гребешок... [5, т. IV, с. 359].

Как понимать «лишь чуть», «другой беды незваной»? (Первое вроде подтверждается особой проницательностью петушка; он реагирует не только на вторжение, но даже и на его угрозу: «Чуть опасность

где видна...» [5, т. IV, с. 359]. Дадону ли вникать в эти тонкости? У него одно желание — «отдохнуть от ратных дел» [5, т. IV, с. 358]. За исполнение такового обещана награда безмерная: «Волю первую твою / Я исполню, как мою» [5, т. IV, с. 359].

Не скуп Дадон и тогда, когда старец пришел за расплатой:

Попроси ты от меня
Хоть казну, хоть чин боярский,
Хоть коня с конюшни царской,
Хоть полцарства моего [5, т. IV, с. 362].

Только цена запрошена иная. Да и предъявлена к оплате с отсрочкой, когда некоторая ситуация прояснилась.

Между тем, туманные обозначения «лишь чуть», «*другой* беды незваной», которые в сознании Дадона не задерживаются, вполне могут прогнозировать появление шамаханской царицы, равно как и сверхбдительность петушка. Стало быть, не провокационна ли услуга старца? На то он и звездочет, чтобы вычислять грядущие события. Видимо, у него завелись какие-то виды на шамаханскую царицу, только своей волей он завладеть ею не может, иное дело — если получит в качестве подарка (у темных могущественных сил есть свои условия, с коими приходится считаться). Петушку не дано умения защищать хозяина, но напоследок он исполнил роль мстителя.

Получается, что звездочет допустил ошибку в своих выкладках. Такое случается. Вот и Черномор в первой законченной поэме Пушкина очень постарался, напрягая все свое коварство, свести исполнение пророчества насчет богатырского меча только к его половине, но лишь выиграл какое-то время, а уклониться от неизбежного не сумел. А звездочет, возможно, недооценил меру вздорности Дадона.

Что значит «Сказка о золотом петушке» на творческом пути Пушкина? Изучение источников может дать какую-то наводку, но ответ на вопрос надо искать среди обстоятельств, которые волновали поэта в жизни. Так поступила А.А. Ахматова, подчеркнув, что «смысловая двупланность сказки... может быть раскрыта только на фоне событий 1834 года» [2, с. 37]. Исследовательница-поэт утверждает: «Тема “Сказки о золотом петушке” — неисполнение царского слова» [2, с. 29]. Я не ставлю под сомнение это толкование, но жизнь сложна; чтобы объяснить ее, мало одного, пусть очень важного обстоятельства. Не в опровержение, а в дополнение хочется взглянуть на сказку с новой стороны. Выделенный мною источник помогает увидеть еще

одну «тему» сказки: прозрение после принятого по неполным данным решения в изменившихся к худшему обстоятельствах.

На рубеже 30-х годов Пушкин принимает решение поискать счастья на путях проторенных: убежденный холостяк стремится устроить семейную жизнь. В предсвадебные месяцы произошел творческий феномен Болдинской осени. Любопытно: в это время Пушкин стихов невесте не пишет, но прощается с бывшими кумирами — и в лирической трилогии («Прощанье», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...»), и в «Евгении Онегине», причем здесь не с героиней, а с ее неведомым нам прототипом: «А та, с которой образован / Татьяны милый идеал...» [5, т. V, с. 164]. Исключим, что Пушкин сопоставляет невесту с идеальным образом, им воссоздаваемым. Во-первых, его невеста очень молода, еще неизвестно, что из нее получится. Во-вторых, чувство неподвластно разуму: «Кто в любви отвергает элемент чисто непосредственный, влечение инстинктуальное, невольное, прихоть сердца... тот не понимает любви. Если б выбор в любви решался только волею и разумом, тогда любовь не была бы чувством и страстью» [7, с. 460].

Уезжая в Болдино, Пушкин посетовал в письме к Плетневу (31 августа 1830 г.): «Чёрт меня догадал бредить о счастье, как будто я для него создан. Должно было мне довольствоваться независимостью, которой обязан я был богу и тебе» [5, т. X, 238]. Но жребий был брошен, и Пушкин прошел свой путь, не отступая. Тем не менее три года он, невзирая на неизбежные неприятности, чувствовал себя счастливым. Трещина в семейных отношениях произошла именно в 1834 году.

Обычно Пушкин сам отлучался по делам из столицы, оставляя жену в городе. Тут произошла перемена ролей: в середине апреля 1834 года Пушкин отправил жену с детьми в Москву и далее в Полотняный завод, ему же предстояло издавать «Историю Пугачевского бунта».

Пушкин стихов жене не посвящал, он писал ей прозой, по-русски, но эта проза достойна стихов. Однако и тут наблюдается сбой. 30 июня заявлено: «Пожалуйста, не требуй от меня нежных, любовных писем. Мысль, что мои распечатываются на почте, в полиции, и так далее — охлаждает меня, и я поневоле сух и скучен. Погоди, в отставку выйду, тогда переписка нужна не будет» [5, т. X, с. 387]. Тут явно проглядывается след пословицы «Нет худа без добра...». Был прискорбный для поэта случай, когда его письмо к жене от 20 и 22 апреля перлюстрировала полиция, копию доставив

царю, и тот «отчески» выговаривал поэту. Пушкина коробит нарушение тайны семейственных отношений, да и всяких иных тайн. Можно представить себе меру раздражения Пушкина от сознания того, что царь читает: «Письмо твое послал я тетке, а сам к ней не отнес, потому что репортуюсь больным и боюсь царя встретить» [5, т. X, с. 370]. А вышло попасть ему на глаза таким неожиданным способом! Опасение подобного — чувствительный повод для сдержанности. Но не единственный. Жена становится непослушной, и это ее не красит.

Пушкин умоляет жену не ездить с сестрами в Калугу на провинциальные праздники — безуспешно. Хуже того, она намерена вернуться в столицу, прихватив сестер, которые на выданье. Пушкин сначала отговаривает: «Охота тебе думать о помещении сестер во дворец. Во-первых, вероятно, откажут; а во-вторых, коли и возьмут, то подумай, что за скверные толки пойдут по свинскому Петербургу. Ты слишком хороша, мой ангел, чтоб пускаться в просительницы. Погоди; овдовеешь, постареешь — тогда, пожалуй, будь салопницей и титулярной советницей. Мой совет тебе и сестрам быть подале от двора; в нем толку мало» [5, т. X, с. 383]. Н-да, очень по нраву всем сестрам такой совет. Чуть позже Пушкин прямо предостерегает: «эй, женка! смотри... Мое мнение: семья должна быть *одна* под *одной* кровлей: муж, жена, дети — покамест малы; родители, когда уже престарелы. А то хлопот не наберешься и семейственного спокойствия не будет» [5, т. X, с. 394]. Не послушалась Наталья Николаевна — поэт как в воду глядел...

Пушкину хочется выйти в отставку, перенести рабочий кабинет в деревню; он исподволь готовит к перемене положения жену: «Ты молода, но ты уже мать семейства, и я уверен, что тебе не труднее будет исполнить долг доброй матери, как исполняешь ты долг честной и доброй жены» [5, т. X, с. 378]. Отставка осталась недостижимой: «На днях хандра меня взяла; подал я в отставку. Но получил от Жуковского такой нагоняй, а от Бенкендорфа такой сухой абшид, что я встряхнул, и Христом и богом прошу, чтоб мне отставку не давали. А ты и рада, не так ли?» [5, т. X, с. 393].

Вот на фоне каких переживаний Пушкин осенью 1834 года поехал в Болдино, где уже дважды ему достойно поработалось. На этот раз написалась только «Сказка о золотом петушке»...

Но и в канун первой поездки поэт ни в чем не был уверен: «Еду в деревню, бог весть, буду ли там иметь время заниматься и душевное спокойствие, без которого ничего не произведешь, кроме эпиграмм

на Каченовского» (Плетневу, [5, т. X, с. 238]). Душевное спокойствие все три месяца обрести не удалось, но беспокойство озарялось светом надежды и творчеству дало необыкновенный взлет.

Теперь никакие литературные сюжеты (у Пушкина они не переводились) импульса не получили. Сотворилась только сказка, очень личное произведение — о крахе чего-то когда-то задуманного. Только «Сказку...» не надо расшифровывать как криптограмму, пытаясь отжать из деталей повествования что-то личное. Детали-то как раз совершенно чужие, к тому же сказочные. Но в них прямо зафиксирован «намек, добрым молодцам урок». Надлежит ли из числа адресатов напутствия исключать автора? Царю Дадону сожалеть о сгоряча данном безразмерном обещании не приходится: на то нет ни времени, ни желания, ни привычки. Пушкину, вероятно, пришлось увидеть ошибку в погоне за счастьем, но назад не повернешь...

Личное очень хорошо упрятано? Да и подобный опыт уже опробован, даже на том же самом месте. А.А. Ахматова счастливые концовки «Повестей Белкина», ничуть не характерные для других пушкинских творений, воспринимает как «своеобразное заклинание судьбы». Такое не афишируется, это надо «спрятать в ящик с двойным, нет, с тройным дном: 1) А. П. 2) Белкин. 3) Один из повествователей. Так вернее» [2, с. 171].

Добавить надобно, что, обнаруживая в жене что-то неприятное ему, Пушкин не перестает ее любить. Он и жизнью заплатил, защищая ее и свою честь. На смертном ложе сказал жене: «Не упрекай себя моей смертью; это дело касалось одного меня» [8, с. 282]. Сделать выбор между очарованием и разочарованием в жизни труднее, чем в литературе, тяготеющей к ясности. Но художнику легче становится жить, когда он отрицательные эмоции сбрасывает на персонажей, не исключая самого себя.

Получается, что для толкования произведения необходимо опираться и еще на один источник — личную жизнь художника...

Список литературы

1. Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1972. 468 с.
2. Ахматова А. Последняя сказка Пушкина // Ахматова Анна. О Пушкине: Статьи и заметки. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1984. 351 с.
3. Бойко К.А. Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л.: Наука, 1979. С. 113-120.

4. Белкин Д.И. К истолкованию образа шамаханской царицы // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л.: Наука, 1979. С. 120-124.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.
6. Кошелев В.А. Царь Дадон и принц датский // Русская литература. 2004. № 2. С. 138-145.
7. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. VII. М.: изд-во АН СССР, 1955.
8. Разговоры Пушкина. Собрали Сергей Гессен и Лев Модзалевский. М.: Политиздат, 1991. 318 с.

**ABOUT ONE OF THE SOURCES OF
“THE GOLDEN COCKEREL TALE”
Yu.M. Nikishov**

When determining the origin of Pushkin’s works the focus is usually set on the exact coincidence of the characters and the plot elements. In “The Tale of the Golden Cockerel” the “eastern” footprint is noted. But may be the similarity of the situation which can be realized through very different plots is more important? The example is the situation of making decision on incomplete (unknown) data: a man can’t foresee the circumstances that will help or hinder the achievement of his goal. Possible origins of the tale of the Cockerel (with the making decisions on incomplete data) can be found in the records of the Mikhailovskoe tales outlines. The choice of such a situation was influenced by conflict relations between Pushkin and his wife in 1834. But the real situation has more nuances than the defined final scene.

Keywords: Pushkin, origin, tales, decision making.

УДК 821.161.1.0

АНЕКДОТ О ПУШКИНСКОМ СОЛОВЬЕ: ИСТОРИЯ «МУЗЕЙНОЙ ЛЕГЕНДЫ»

© 2015 г.

К.В. БОРИСОВА
Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого

k-borisova@mail.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

Задачей настоящего исследования стал анализ особенностей формирования и бытования музейной легенды. Материалом, на примере которого рассматривается данная проблема формирования музейной легенды, стал литературный анекдот о пушкинском соловье. В 1820 году во время путешествия по Крыму А.С. Пушкин останавливался в Гурзуфе на даче герцога Ришелье. С пребыванием его в этом месте связано появление легенды о соловье, который прилетал к кипарису, под которым отдыхал поэт/ Сюжет, впервые упомянутый в 50-е годы XIX века в «Крымских письмах» Е. Тур, получил отражение в позднейших текстах — как художественных, так и научных. Поэтическое предание о поэте и соловье трансформировалось в легенду, связанную с конкретным героем, и стало неотъемлемой частью музейного быта.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, Е. Тур, музей, легенда, поэт, соловей.

Анекдот о «пушкинском соловье» получил широкую известность благодаря Н.А. Некрасову. Поэт включил его в свою поэму «Княгиня М.Н. Волконская» (1873), в четвертой главе которой рассказывалось о путешествии семейства Раевских и Пушкина в Крым в 1820 году, о жизни поэта в Гурзуфе в доме герцога Ришелье, о любимом пушкинском кипарисе. Привел Некрасов и легенду тех мест:

И мне говорили, что Пушкина след
В туземной легенде остался:
«К поэту летал соловей по ночам,
Как в небо луна вытлывала,
И вместе с поэтом он пел — и, певцам
Внимая, природа смолкала!
Потом соловей, — повествует народ, —
Летал сюда каждое лето:
И свищет, и плачет, и словно зовет
К забытому другу поэта!
Но умер поэт — прилетать перестал
Пернатый певец... Полный горя,
С тех пор кипарис сиротою стоял,
Внимая лишь ропоту моря...»
Но Пушкин надолго прославил его:
Туристы его навещают,
Садятся под ним и на память с него
Душистые ветки срывают... [1, с. 168].

Для Некрасова было важно подчеркнуть достоверность описываемых событий — это ясно из его примечания к приведенной цитате: «Заметим здесь, что во всем нашем рассказе о пребывании Пушкина у Раевских в Юрзуфе не вымышлено нами ни одного слова» [1, с. 186. *Курсив наш*]. Некрасов сослался на работу П.И. Бартенева «Пушкин в Южной России» (1866). «О друге своем кипарисе, — писал Некрасов, — упоминает сам Пушкин в известном письме к Дельвигу: “В двух шагах от дома рос кипарис; каждое утро я посещал его и привязался к нему чувством, похожим на дружество”. Правда, указанное исследование не было первоисточником обозначенного сюжета, а было заимствовано из «Крымских писем» Евгении Тур, выходящих в 1852-1853 гг. в газете «Санкт-Петербургские ведомости». Публикация ограничилась десятью письмами: в конце 1853 года после разгрома адмиралом Нахимовым турецкого флота в Синопском сражении фактически началась Крымская война, и Крым стал восприниматься с другими (не «курортными») ассоциациями.

Авторитетный ученый, привыкший опираться на факты и документы, установивший точные сроки пребывания Пушкина в Гурзуфе (с 19 августа по 5 сентября 1820 года [2, с. 186—190]), Бартенев, как ни странно, не учел одной детали — соловьи поют весной и ранним летом, и в силу этого природного закона поэт никак не мог

слышать «пернатого певца». Исследователь, сославшись на источник информации, передал этот эпизод следующим образом: «*Постоянные обитатели Гурзуфа, тамошние татары уверяют, что когда поэт сживал под кипарисом, к нему прилетал соловей и пел с ним вместе, с тех пор каждое лето возобновлялись посещения пернатого певца; но поэт умер, и соловей больше не прилетает*» [3, с. 152. *Курсив наш*].

В поэтической форме легенду представил Некрасов, и его поэма, широко известная в свое время, окончательно закрепила в сознании читателей сюжет о соловье.

В начале XX в. сложившийся «миф» попытался разоблачить историк и археолог А.Л. Бертъе-Делагард. В статье «Память о Пушкине в Гурзуфе» [4] он связал возникновение «легенды о соловье» с общей «мифологизацией» пушкинского творческого облика, начавшейся в 1880-е годы: «Наступил 1880 год. В Москве, 6-го июня, открыли памятник Пушкину, что отразилось во многих местах, а также и на Южном берегу Крыма. Кружок тогдашних местных деятелей нашел, что это событие должно ознаменоваться чем-либо. Наделали дощечек с подобающими надписями и прибили их в Гурзуфе; начали с кипариса, выбрав его подальше от дома, чтобы посетители не мешали хозяевам; если был кипарис, то почему не быть и другому дереву тех же времен — отметили и большой платан; поэт жил в доме, значит в какой-либо комнате его — стали указывать и ее» [4, с. 83].

Проведя исследование местности, тщательно изучив зарисовки местности и план дома, исследователь установил возможное местоположение любимого Пушкиным кипариса, но легенду о соловье назвал «выдумкой московской чувствительной дамы», имея в виду Евгению Тур.

Сюжет, о котором идет речь, по словам Бертъе-Делагарда, не более чем «литературная амплификация, сделанная приезжими, отразившаяся обратно в Гурзуф, и там выдаваемая за сохраненную местною памятью» [4, с. 83].

Ирония, с которой исследователь отозвался о сочинении графини Елизаветы Васильевны Салиас-де-Турнемир, писавшей под псевдонимом Евгения Тур, представляется вполне заслуженной.

Автор «Крымских писем» очень слабо, как и большинство современников, знала конкретные факты пушкинской биографии. Она, например, уверена, что Пушкин провел в Гурзуфе «целое лето» и даже не знает, какое именно; она, как можно понять из текстов «Крымских писем», не имела понятия о том, что поэт жил вместе

с семейством Раевских, о том, что «дача г. Фондуклея» в 20-е годы XIX столетия принадлежала герцогу Ришелье, знаменитому губернатору Одессы.

Единственным источником сведений оказываются для Е. Тур те, что почерпнуты из бесед с местными жителями. Указывая на рассказчика, автор использует неопределенно-личную форму: «*у татар, говорили нам, передается по этому случаю поэтическое поверье*». Евгения Тур принимает на себя роль носителя народного сознания, и рассказывает услышанное в контексте собственных воспоминаний. Она не стремится к открытию новых фактов и в передаче уже известных сведений не всегда точна. Напротив, чувствуется субъективность, естественная для избранного автором жанра писем.

И все же опубликованные накануне Крымской войны «Письма» Евгении Тур представляют собой интересный образец документальной литературы — в них рассказывается о путешествии в Крым и по Крыму, в основном по Южному берегу. Евгения Тур дала ряд интересных этнографических зарисовок быта крымских татар (например, татарскую свадьбу или скачки), описала свою жизнь в татарской деревне Кучук-Ламбат на южном берегу, свои путешествия оттуда в Алушту, Судак, Партенит, Гурзуф, Алупку, Байдарскую долину, Бахчисарай, Чуфут-Кале.

Анекдот о пушкинском соловье находился в составе «Письма пятого», в котором писательница коснулась описания Гурзуфа и его достопримечательностей:

«Вблизи Гурзуфа много дач; все они очень милы, но не велики, исключая дачи Потемкина, Артек, которая была когда-то великолепна, но пришла в упадок: остался только роскошный, но уже одичалый и заросший парк, да обветшалый дом, жить в котором едва ли возможно. Зато почти около самого Гурзуфа, среди большого, отлично содержимого и разросшегося сада, можно полюбоваться на дачу г. Фондуклея. Кроме ее прекрасно устроенного дома, счастливо выбранного местоположения, и на скате горы у моря расположенного сада, она замечательна еще тем, что Пушкин провел в ней целое лето. Приятно видеть, что любой татарин Гурзуфа познакомился не только с именем нашего славного поэта, но еще покажет вам тот кипарис, о котором говорил некогда Пушкин.

У татар, говорили нам, передается по этому случаю поэтическое поверье. Они рассказывают, что соловей прилетал и пел над головой поэта, когда он сидел под кипарисом; с тех пор всякое лето можно было слушать того же соловья на том же месте; но

со смертью поэта замолчал, и соловей никогда больше не прилетал в Гурзуф. И мы были, конечно, у этого кипариса; он очень статен и велик, но растет в чаще около дому, и стоя у него, ничего нельзя видеть в окрестности. Вероятно, Пушкин выбрал это место для своих занятий потому только, что оно представляло ему много тени в знойный день, — иначе трудно объяснить причину его предпочтения такому месту, откуда не видишь даже моря. Как бы то ни было, но редкий путешественник не пойдет к пушкинскому кипарису (так называют его) и не сломит себе ветку на память. Все мы дети, как скоро дело коснется до кого-нибудь, кем мы гордимся, и кто всегда, как Пушкин, останется славою и честью русской поэзии!» [5. *Курсии наши*].

Описание такого рода не единственное в «Крымских письмах». Показательно, что многие наблюдения автора даны в традиционном ключе литературных «путешествий» и, что интересно, «под знаком Пушкина».

Уже в «Письме первом», рассуждая о причинах, заставивших отправиться в дальнейшее путешествие, повествователь апеллирует к поэту: «Опять знакомые привычки овладели против воли всем существом, опять вкрадывается прежняя страсть в сердце, страсть, которой не умею дать названия, но которая владеет мною самовластно и безраздельно. Пушкин сказал: “Охота к перемене мест / Весьма мучительное свойство”» [6].

Пушкин цитируется в «Крымских письмах» постоянно — и часто именно по памяти. Так, в «Письме восьмом», представляя «остатки языческого храма Ифигении», Евгения Тур вспоминает пушкинское крымское послание к Чаадаеву («К чему холодные сомненья...»), а представляя Бахчисарай, вводит образ поэта в изображение увиденного: «На огромном дворе, к которому примыкает дворец одною стороною своих построек, возвышается большой фонтан из белого камня, с куполами византийского стиля на своей оконечности. Он окружен зеленью роскошных деревьев. Этот фонтан называют здесь пушкинским, потому, говорят старожилы, что Пушкин любил сидеть в тени его деревьев». И далее приводится «пушкинская» легенда о фонтане: «Уверяют, что Гирей выстроил его по смерти Марии Потоцкой и назвал фонтаном слез. Он действительно льется тихо, по каплям, будто плачет. История Марии Потоцкой известна здесь всем, но не по преданию, а по поэме Пушкина, и напрасно было бы отыскивать следы первого: оно совершенно исчезло, если и существовало когда-нибудь» [7].

В 1853 году Пушкин уже воспринимается как конгломерат, в котором естественным образом слились все «легенды», хотя до знаменитого «пушкинского праздника» в Москве и последующего формирования культа поэта еще почти 30 лет. В начале 1850-х годов еще не появилось ни знаменитого издания сочинений Пушкина, подготовленного П.В. Анненковым (1855-1856), ни его «Материалов для биографии...». П.И. Бартенев тогда только начал собирать сведения о поэте у его знакомых, а Аполлон Григорьев еще не сформулировал своей знаменитой формулы «Пушкин — наше всё», которая закрепила за Пушкиным роль главы русского литературного развития. Так что для многих любителей словесности его биография — еще *terra incognita*, особенно в отношении точных фактов.

Зато легенды о Пушкине начали формироваться буквально через год после гибели поэта. Так, отголоски интересующего нас сюжета находим в «Очерках России» В. Пассека, которые положили начало разностороннему изучению народного быта, фольклора, этнографии, экономики и природы нашей страны. Издателю и одному из участников этого проекта принадлежат «Отрывки из путешествия по Крыму», написанные в 1840 году совместно с женой, известной мемуаристкой Т.П. Пассек. Позже она выпустит отдельную книгу, в которой повторит некоторые места из упомянутых «Отрывков». Один из очерков — «Приезд в Бахчисарай. Увеселения и обычаи татарок» [8, с. 197-200] — представляет собой рассказ о вечере татарской культуры, устроенном для Пассеков «татарской княгиней Кангаловой»; повествование завершается поэтическим пассажем: «Скоро ветер разогнал облака. В синеве поднялся месяц — все засияло. Свистнул соловей и залился дивной песнью; шумели фонтаны, цвели и лили аромат розы. Как хороши твои ночи, Таврида!» [9, с. 255].

Упоминают авторы и имя Пушкина — один раз в связи с упомянутой легендой о Марии Потоцкой [9], в другой легенде, записанной супругами Пассек, поэт представлен одним из персонажей: считается, что на мысль создания знаменитой поэмы его вдохновил поющий соловей. Упоминание его у авторов очерков, путешествовавших по Крыму в начале мая, вполне естественно: очарование южной природы больше логических доводов должно было убедить слушателей в возможности существования такой легенды.

Закономерно сопоставление поэта и соловья и в общем поэтическом смысле: в мировой культуре нет, наверное, более древне-

го и более употребительного уподобления лирического поэта, чем сравнение его с поющим соловьем. Традиции этой символики восходят ко временам древней Персии — и оттуда перешли и в русскую, и в татарскую культуры. На этой почве вырос культ чудного весеннего цветка — розы, часто отождествляемой с красавицей, и культ поэта, связанный с соловьем. При этом «привнесенное» представление о «соловье» — то, которое прямо и непосредственно возникает из самого исходного восприятия «певца любви, певце своей печали».

Пушкин отдал дань традиции и таким образом принял косвенное участие в формировании анекдота «о поющем соловье».

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали, под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья (IV, 162)

И далее:

Одни фонтаны сладкозвучны
Из мраморной темницы бьют,
И с милой розой неразлучны
Во мраке соловьи поют (IV, 163).

Поэтическое предание о соловье и розе, дополненное колоритными описаниями южной природы, у Пушкина органично вписывается в миф о благословенной Тавриде и делает автора певцом этого «рая на земле». Не столь важны оказываются подробности биографии поэта, забытые впоследствии людьми, которые передавали легенду о пушкинском соловье: места, даты, имена оказались важны для исследователей, но не для народного сознания, сохранившего вековое предание до сих пор.

А.В. Кошелев в своей книге о пушкинской мемуаристике [10, с. 124] рассматривает этот эпизод как необходимую часть «музейной легенды», связанной с «привязкой» к конкретному объекту экспонирования. В точности каждой связанной с объектом легенды можно сомневаться, можно пытаться доказать ее житейскую несостоятельность, однако опыт доказывает, что развенчание таких мифов обречено на неудачу — это хорошо видно на примере анекдота о «пушкинском соловье».

Список литературы

1. Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 4. Л.: Наука, 1982.
2. Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. М.: СЛОВО/SLOVO, 1999. Т. 1. 592 с.
3. Баргенов П.И. О Пушкине: Страницы жизни поэта. Воспоминания современников. М.: Советская Россия, 1992. 446 с.
4. Бертъе-Делагард А.Л. Память о Пушкине в Крыму // Пушкин и его современники. Вып. 17/18. СПб, 1913. 276 с.
5. Санкт-Петербургские ведомости. 1853. № 214. 29 сентября.
6. Санкт-Петербургские ведомости. 1852. № 254. 11 ноября.
7. Санкт-Петербургские ведомости. 1853. № 255. 17 ноября.
8. Пассек В.В. Очерки России, издаваемые Вадимом Пассеком, Кн. 2. М.: тип. Н. Степанова, 1840. 216 с.
9. Пассек Т.П. Из дальних лет: Воспоминания. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. Т. 2. 792 с.
10. Кошелев А.В. Пушкин в воспоминаниях: проблемы изучения литературных мемуаров. Великий Новгород, НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2011. 183 с.

**THE ANECDOTE ABOUT PUSHKIN'S NIGHTINGALE:
A HISTORY «MUSEUM LEGEND»
K.V. Borisova**

The objective of this study was to analyze the characteristics of the formation and existence of the museum legend. Basis for this problem became a literary anecdote about poet and nightingale. In 1820, during a trip to the Crimea Pushkin live in Gurzuf in house Duke of Richelieu. The anecdote was mentioned E. Tour in 1853, later it was repeated in other scientific researches and literary texts. Ancient poetic tradition embodied in the legend of a particular person. The poetic tradition of the poet and the Nightingale transformed into legend, associated with a particular character, and it became an integral part of the museum's existence.

Keywords: A. S. Pushkin, E. Tour, museum, legend, poet, nightingale.

УДК 82.31

**ЖАНР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ БИОГРАФИИ
А.С. ПУШКИНА. ПОВЕСТЬ А. ЕРЕМИНА
«ПОСЛЕ ВОССТАНИЯ»**

© 2015 г.

М.Г. УРТМИНЦЕВА
Нижегородский государственный университет
им. Н.И. Лобачевского

urtminzeva@yandex.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

Рассматривается художественная концепция биографии Пушкина, предложенная одним из первых нижегородских исследователей его творчества, А. Ереминым — одного из создателей нижегородской пушкинианы. Повесть «После восстания» представлена в контексте научно-исследовательской и биографической литературы, посвященной анализу фактов жизни поэта в связи с историей России 20-х годов XIX века. Изучение способов и приемов использования документального материала, характер обработки фактов биографии поэта, принципов создания портретов его современников показал, что изображение среды и литературного фона становятся основой для создания вымышленного повествования, отражают особенности функционирования пушкинского мифа в советском литературоведении 1950-х годов.

Ключевые слова: Пушкин, беллетризованная биография, документальность, историко-биографический контекст, А. Еремин.

Жанр художественной биографии предъявляет к избравшему его автору ряд требований, от выполнения которых зависит убедительность и художественная цельность его работы. Главное из них — выработка общей концепции жизни и деятельности исторического

лица, которая определяется подбором фактического материала, его обработкой и компоновкой, а также уровнем исторических и теоретических исследований в области историографии [1] и биографики [2]. Как показывает анализ сложившейся ситуации, к тому времени, когда Еремин начинает работу над своей повестью¹, концепция «двух планов» В. Вересаева [3, с. 140; 4], где Пушкин предстает погруженным в сферу бытовых мелочей, продолжает вдохновлять авторов книг о поэте [5], но, пожалуй, задача представить Пушкина как идеолога крестьянской революции, защитника трудового народа явно преобладала, хотя образ поэта, изменившего своим прежним идеалам, появляется в пьесах К. Паустовского [6] и Сергеева-Ценского [7], в диалогии В. Каменского [8], где Пушкин сначала предстает как вольнодумец, рассуждающий с няней о делах тайного общества (ч. 1), а затем изменивший быломu вольнодумию (ч. 2). Особняком в довольно значительном перечне авторов стоят имена Ю. Тынянова², И. Новикова [9], М. Булгакова⁵ [10] и Л. Гроссмана [11], в произведениях которых, при всем различии их концепций биографии поэта, ломались сложившиеся в отечественной литературе стереотипы биографического повествования⁶ [12].

Собственно говоря, именно с романа Тынянова «Кюхля» (1925) жанр советского биографического романа определился как роман «историко-литературный или историко-биографический», в целом отличный от жанра романа-жизнеописания тем, что в нем изображение среды и литературного фона, документальность, как основа для создания вымышленного повествования, и решение задач историко-литературного характера художественными средствами стали определяющими чертами жанра.

Чем же привлекает эта повесть современного читателя, несмотря на то, что в ней, как справедливо указано в работе Я. Левкович, автор не избежал характерного для своего времени стремления изобразить «народность» пушкинской поэзии, доверяя цитировать его стихи дворовому Архипу [12, с. 152]. Повесть А. Еремина — небольшое по объему произведение, время действия которого длится чуть менее года (повесть начинается со сцены на постоялом дворе под Москвой в сентябре 1826 года) и завершается на семик, в день отъезда поэта в Петербург в июне 1827 года. Этот же период жизни Пушкина отражен в романе Л. Зилова «Возвращенный Пушкин» (1938), основанном на переработке (не всегда удачной) мемуаров современников, и первой части диалогии В. Каменского «Пушкин один». Повесть писателя-нижегородца отлича-

ет оригинальная авторская концепция, цель которой — изложить еще одну версию, объясняющую причину стремления Пушкина покинуть Москву³.

Историко-биографический контекст жизни поэта воспроизведен в повести «После восстания» довольно точно: встреча с царем, пребывание в Михайловском и составление «Записок», чтение «Бориса Годунова», проводы Волконской в Сибирь и т.д. В качестве документальной основы повествования введены мастерски начертанные портреты современников — Мочалова, Щепкина, Вяземского, Чаадаева, Соболевского, Погодиных, братьев Полевых, Арины Родионовны и многих других исторических персонажей. В качестве «опорных» конструкций автор использует и сквозные «литературные» темы: тему «Бориса Годунова», пятой главы «Онегина», «Андрея Шенье», несколько раз обращается к планам Пушкина о создании нового журнала и т.д. Но не творчество поэта, не его духовная биография определяют энергию повествования, несмотря на то, что аллюзии на пушкинские тексты, прямое или косвенное цитирование («шумный рой комедий», «Как, племя младое?», «гостила хандра, сестра английского сплина») пронизывают повесть. Даже и этот вид «документирования» нельзя рассматривать как способ постижения внутреннего мира художника, поскольку авторская интенция направлена на воссоздание духовной атмосферы общества, переживающего сильнейший нравственный и политический кризис. Не случайно и в названии повести на первый план автор выводит время действия — «после восстания» и только потом в подзаголовке конкретизирует, уточняя, что речь пойдет о Пушкине — «повесть о Пушкине».

Через события осени 1826 — начала лета 1827 года и факты биографии Пушкина автор характеризует один из наиболее сложных и противоречивых моментов в истории России. Именно этой задаче А. Еремин подчиняет аллюзии на пушкинские произведения (не всегда мотивированные художественно), что наглядно демонстрирует способ работы автора с биографическим материалом. Цель приема — в образной форме представить особенность пушкинской отзывчивости, его образное мышление, способность переплавлять впечатление в образ, живое лицо — в характер. Так, имя учителя Дефоржа Пушкин случайно услышит в московской толпе. Рассказ Толстого-американца о двойном выстреле в портрет противника представлен как один из возможных источников замысла «Выстрела». Прося у Пушкина прощения за скверный анекдот, пушенный им о Пушкине, Толстой

признается, что «еще не готов умирать, не услышав «Годунова». Все эти «документальные» нелепости, наряду с введением в повесть темы народа, обязательной для биографической литературы 1950-х годов, который чтит и читает Пушкина, искупает полумифический полуреальный образ С.А. Неелова — «сквозного героя», который постоянно сопровождает появление Пушкина в повести, являя собой воплощение мира грибоедовской Москвы, только что пережившей коронационные торжества после восстания.

С.А. Неелов — реальное историческое лицо⁴, завсегдатай Английского клуба, стихоплет, которому знакома вся Москва, становится центральной фигурой повести, олицетворяя собой ту атмосферу русской жизни, которую характеризует П. Вяземский, подводя итог своему рассказу о событиях 14 декабря: «Мы — зрители исторической драмы» [13, с. 57]. Этого зрителя автор повести и помещает рядом с Пушкиным, делая его своеобразным «соглядатаем» его общественной и личной жизни. Так, обращаясь к одному из эпизодов московской жизни Пушкина, увлечению его Екатериной Ушаковой, автор отправляет сестер Ушаковых в компании с Пушкиным, Киселевым и Нееловым в Сокольники, где трактирный слуга Ларька по требованию хозяина прочитает Пушкину «Черную шаль» отвечает: «Это можно. Только у Пушкина два стиха так-то начинаются», а дальше такие стихи, за которые следует «назад да в казенный терем» [13, с. 250]. Что же за стихи читает слуга? «Гляжу как безумный на кончик носка/ И хладную душу терзает тоска./ В неопытны леты, рассудок пленя/ Мундир, эполеты прельстили меня». Как полагает исследователь, эта пародия на «Черную шаль», распространившаяся в списках после истории в семеновском полку, (не ранее 1820 года, авторство ее приписывают подполковнику Д.П. Шелехову) передавала отрицательное отношение высшего офицерства к «науке царей», шагистике и муштре [14].

Включение текста именно этой пародии в повесть (по-видимому, она была опубликована не ранее 1951 года, когда вышло первое издание книги М. Нечкиной) очень показательно, так как ее следует рассматривать в качестве важного аргумента в защиту создаваемой автором концепции образа Неелова — постоянного спутника Пушкина в московский период его жизни. Присутствующий при чтении стихов Неелов никак не реагирует на них, но в этот же день в доме Ушаковых, проявляет «патриотическое негодование», требует убрать со стола чугунную статуэтку Наполеона, таким образом выражая свой протест против тирании. Однако тут же искренность патриотического

порыва персонажа «снимается» следующей сценой, в которой на просьбу Прасковьи Юрьевны подслушать, о чем говорят хозяин дома и Пушкин (а речь, по-видимому, идет о сватовстве поэта), Неелов отвечает: «Не могу... Я как-то раз через замочную скважину... Не поверите, домой чуть дошел... Александр Сергеевич у-у горяч, Африканец. Поколотит — ладно, на дуэль вызовет, а уж тут мне... Он с размаха ткнул себя пальцем в лоб, закрыл глаза и сделал вид, что валится» [13, с. 255]. В этой сцене Неелов предстает перед читателем не только как «свой», забавник, вхожий в любой московский дом, но и как человек, пользующийся обширными знакомствами в иных, далеко не невинных целях. Между тем, в воспоминаниях о нем современников Неелов — осторомец, «основатель стихотворческой школы, последователи коей были Мятлев и Соболевский. Истинный поэт в своем роде, имел потребность переключивать экспромтом на стихи все свои чувства, впечатления, заметки. Он был Русская Эолова арфа, народная игривая балаалайка» [15, с. 158—159; 361]. Известно, что С.А. Неелов был автором другой пародии на пушкинскую «Черную шаль», стихотворения «на случай» оправдания перед Вяземским [16, с. 357].

Автор повести обосновывает гипотезу о знакомстве Пушкина и Неелова, опираясь, в частности, и на тот факт, что Пушкин и Неелов выступали поручителями со стороны невесты на свадьбе Елизаветы Ушаковой и Киселева, имели довольно обширный круг общих знакомых и выстраивает на этой основе сюжет их общения в московский период жизни Пушкина. Сцены «общения» Пушкина и Неелова поданы Ереминым в ярко выраженной ироничной манере. В повести Неелов становится выразителем мнения о Пушкине той части московского общества, которая лишь на словах возвеличивала значение пушкинского гения, в любую минуту готовая отказаться от них. Именно Неелов в повести Еремина распространяет разного рода сплетни и слухи о Пушкине, выполняя роль «народной игривой балаалайки», сочиняя небылицы в лицах. Так уже в первой сцене, завязывающей сюжет о взаимоотношениях Пушкина и Неелова, дается ироническая характеристика этого персонажа, которая будет подкреплена всем ходом повествования. Герой повести — Неелов представляет себя пушкинским «собратом по музам», ведет себя как человек, хорошо информированный о делах государственных, на ходу сочиняя ответ на тревожный вопрос Ушаковой, куда же везут Пушкина: «Пушкина? В Сибирь...», — ответил Неелов таким тоном, словно

был очень удивлен, что кто-то еще об этом не знает. — Прямо в рудники. Прикуют к тачке и — прощай муза!», а затем подсаживается к Ушаковым и начинает рассказ о том, «как Пушкин хотел бежать в Турцию и был пойман в Дарданеллах на необитаемом острове» [13, с. 5–6].

Вторая встреча Пушкина с Нееловым и их знакомство происходит в театре, причем монолог Неелова автор выстраивает, ориентируясь на стиль его стихотворных экспромтов, имитирующих стиль болтовни по пустякам (Ни к пирам/ Ни к блинам/ Не гожусь/ И боюсь/ Блин я съесть/ Мне не снести масла жир/ И мне пир/ Точно то ж/ Что другим острый нож...» и т.д. [17, с. 131–132] После представления Соболевским Неелова последний подхватывает руку Пушкина обеими руками и начинает строить: «Да мы уж знакомы. Встречались. И как это я тебя там не узнал! Затмение! Столбняк! Собрата по музам... А я сейчас из-за кудис. Мочалов не в духе. Шаховской его изводит... А болтали, тебя в Сибирь, в Даурию, куда протопопа Аввакума». «Да ты ж, наверное, и болтал», — замечает Соболевский. Завершает сцену раздумчивый вопрос Пушкина, обращенный к самому себе: «Да, оригинал. Не с него ли Грибоедов писал Загорецкого?» [13, с. 39] И далее это подмеченное сходство — Неелов-Загорецкий, являясь выражением авторской концепции, приобретает динамический характер, мотивируя опорные точки повествования. Оно разворачивается как ряд анекдотических ситуаций, возникающих в результате проявления характера Неелова, а его образ приобретает черты почти символические.

Времена меняются, нравы грибоедовской Москвы остаются прежними, однако анекдоты Неелова — не просто пустопорожняя болтовня. В них просвечивает «пожар» восстания, воссоздается атмосфера Москвы, в которой оказывается Пушкин, вернувшийся из ссылки. Догоняя Пушкина на Красной площади, Неелов рассказывает ему анекдот о том, как у него в театре украли пальто и шляпу, а Шаховской одел его в театральный реквизит: «мурмолку вольтеровского Магомета и камзол с Тартюфа», а толпа приняла его за Мочалова [13, с. 61]. Мотив жизни-игры, где человек легко и непринужденно меняет роли, подстраиваясь под обстоятельства, приобретает серьезный политический подтекст, когда Неелов сравнивает скачущего на пожар обер-полицейстера Шульгина с Нероном. Тема Нерона конкретизируется в сцене рассказа Неелова, когда он сообщает Пушкину о том, что был свидетелем расправы на Сенатской площади, видел царя

на коне, командующего «Пли!». Величие поведения царя, которым восхищается Неелов, отождествляется им со спокойствием Нерона, наблюдавшего горящий Рим. «Да ты тоже... Нерон!» — заключает Пушкин. Так, на первый взгляд, забавная ситуация, характеризующая любопытство обывателя, мчавшегося на московский пожар, приобретает иной, зловещий смысл, когда оказывается, что Неелов был непосредственным свидетелем другого «пожара» всероссийского масштаба, трагедии 14 декабря. В уста своего героя — Пушкина — автор вкладывает собственную оценку людей подобного типа: «Этому все занятно, даже 14 декабря... Что ж, кажется, таким только сейчас и дышится вольно» [13, с. 62].

Немаловажное значение приобретает в повести и тот исторический факт, что Неелов — пушкинский «собрат по музам». Помимо вставленных в повесть цитат из словесных экспромтов Неелова, автор заставляет своего героя признаться, что в его голове зреет замысел исторического романа из нижегородской жизни. Можно предположить, что источником этого вымысла явилось предположение автора о том, что Неелов мог вместе со многими москвичами оказаться в Нижнем Новгороде в 1812 году, однако возникает этот мотив в повести уже в последней главе и вводится автором в разговор Неелова с Кс. Полевым, приехавшим во Всехсвятское проводить Пушкина в Петербург. «Вот роман написал, в семи частях, — сообщает Неелов Полевому. — Так скорей — в печать! — восклицает собеседник. — Н-нет. Я так сказал? Написал? Пишу. То есть, думаю писать. Все собираюсь писать, да вот то да се. Фантазия у меня, брат, о! Свифт! Ляжешь после обеда соснуть — и разыграется. — А хорош у меня замысел. Вроде «Илиады». Назвать думаю «Нижегородская девственница»... или «Коромыслова башня». Ковыряя мизинцем в зубах, Неелов важным тоном стал излагать содержание своего будущего творения» [13, с. 323—324]. Нельзя не заметить, что здесь Еремин стилистически и интонационно воспроизводит монолог Хлестакова, обыгрывая его знаменитое «с Пушкиным на дружеской ноге», однако и эта, на первый взгляд, анекдотичная ситуация выполняет функцию обобщения, реализуя скрытый в ней общественно-политический потенциал, важный для автора повести. Рассказ Неелова о замысле исторического романа вписан в контекст финального разговора Вяземского и Пушкина о судьбе России и русского дворянства. Слова Вяземского об оскудении дворянства «и доходами, и умом», когда «мыслящие не пишут,

а пишущие не мыслят» [13, с. 330], логично завершаются лаконичным суждением Пушкина о «страшном времени», когда в стране господствует «видимость литературы».

Создавая образ послекоронационной Москвы, Еремин сознательно укрупняет черты А.С. Неелова, личности почти гротесковой, на фоне которой образ Пушкина получает наиболее достоверную психологическую мотивировку. Безусловно, автор повести — знаток эпохи, о которой пишет, сильной стороной его произведения становится «документальность», воплощенная в живую, разговорную речь персонажей, владение пушкиноведческими гипотезами, сложившимися к тому времени, и скрытая полемика с ними. Но если бы в повести не было образа С.А. Неелова, она стала бы гораздо менее цельным и художественно обоснованным произведением. Это был первый опыт Еремина в беллетристическом жанре, за которым последовали другие работы («Недопетая песня» о Дм. Веневитинове», «Три славных дня» о Михаиле Кологривове, об основателе Н. Новгорода кн. Юрии Всеволодовиче, которые еще ждут своего исследователя).

Примечания

1. В 1951 году в г. Горьком выходит книга А. Еремина «Пушкин в Нижегородском крае», затем «Пушкин в Болдино» (1972).
2. Роман Ю. Тынянова «Пушкин» начал печататься в 1935 году. Первая часть «Детство» — в журнале «Литературный современник», 1935, №№ 1, 2, 3, 4, 8, 10; часть вторая «Лицей», там же, 1936, №№ 10, 11, 12 и 1937, № 1, 2). В книжном издании обе части были впервые напечатаны в 1936 (М.: Гослитиздат), третья часть «Юность» в журнале «Знамя», 1943, № 7-8.
3. В письмах Пушкина можно обнаружить иную мотивацию переезда в Петербург, о чем свидетельствуют его письма. См. например, письмо Пушкина из Москвы А.Х. Бенкендорфу от 24 апреля 1827 года, а также письмо С.А. Соболевскому, ноябрь (после 10), 1827 из Петербурга в Москву, где Пушкин говорит о важности «семейных обстоятельств», объясняющих необходимость его возвращения в столицу.
4. До сих пор не ясно, был ли Пушкин знаком с С.А. Нееловым. Его биограф М.О. Гершензон высказывает предположение, что Пушкин мог знать его стихи через Вяземского, особенно «скабрзного содержания и от души забавлялся ими», почему и прозвал Неелова «lechanterdelamerde», т.е. «певцом навоза», а его стихи — «poésiesmaternelles», т.е. «матерными стихами». Стихи С.А. Неелова собраны М.О. Гершензоном в сб. «Русские пропилеи», т. 2. М., 1916, с. 9-19. Следует уточнить, что перевод фразы «poésiesmaternelles», приведенный в книге М. Гершензона, неверен. «Poésiesmaternelles» — «детская, наивная поэзия».

5. Пьеса М. Булгакова «Последние дни (А.С. Пушкин)» была написана в 1940 году.
6. Впервые роман был издан в Риге в конце 1920-х.

Список литературы

1. Черниговский Д.Н. Биография А.С. Пушкина в литературоведении 1920-1930-х г. в СССР и русском зарубежье: генезис, эволюция, методология. Автореф. дисс. докт. филол. наук. М.: МПГУ, 2008. 38 с.
2. Петровская И.Ф. Биографика. Введение в науку и обозрение исторических сведений о деятелях России 1801-1917 гг. СПб., ИД «Петрополис», 2010. 381 с.
3. Вересаев В.В. Пушкин в жизни, вып.1. Изд. 3. М., «Недра», 1928. 171 с.
4. Вересаев, В.В. В двух планах. М., «Недра», 1929. 206 с.
5. Зилов Л. Возвращенный Пушкин. М.: «Советский писатель», 1938. 144 с.
6. Паустовский К. Наш современник // Новый мир. 1949. № 6. С. 95-146.
7. Сергеев-Ценский С.Н. Невеста Пушкина. М.: «Советская литература», 1934. 230 с.; Пушкин в августе 1830 (картина из пьесы) «30 дней», 1936. С. 17-23.
8. Каменский В. Пушкин и Дантес. Тифлис: «Закннига», 1928. 312 с.
9. Новиков И.А. Пушкин в изгнании. М.-Л., Гослитиздат, 1947. 768 с.
10. М. Булгаков. Дни Турбиных. Последние дни (А.С. Пушкин). М.: Искусство, 1955. С. 89-120.
11. Гроссман А. Записки д'Аршиака. Петербургская хроника 1836 года. М.: Московское товарищество писателей, 1933.
12. Левкович Я.А. Пушкин в советской художественной прозе и драматургии // Пушкин: исследования и материалы. Л.: Наука, 1967. Т. 5. С. 140-178, 156-157.
13. Еремин А.А. После восстания. Повесть о Пушкине. Горький: Горьковское книжное издательство, 1958. 334 с.
14. Нечкина М.В. Грибоедов и декабристы. Изд. 3-е. М., Худож. лит. 1977. 735 с. Как указывает исследователь, «копия (не вполне исправная) пародии имеется в архиве Строганова (ЦГИА, ф. 355, оп. 4, д. 197, лл. 37-37 об.). Любопытно, что запись этой пародии на «Черную шаль» находится рядом с переписанными вольнодумными стихами молодого Пушкина. Все собрание заключено в изящную папку с надписью «Альбауме».
15. Вяземский П.А. Сочинения: В XII т. Т. VIII. СПб., 1883. С. 158-159, 361.
16. Юхнова И.С. «Черная шаль» А.С. Пушкина и «Черная шаль» С.А. Нелова: иллюстрация к литературному быту 1820-х годов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2(1). 355-359 с.
17. Модзалевский Б.Л. Примечания: Пушкин. Письма. 1815-1825. Ч. 35. Письмо кн. П.А. Вяземскому.

**FICTIONAL BIOGRAPHY OF PUSHKIN. NOVEL BY
A. EREMIN «AFTER THE UPRISING»
M.G. Urtmintseva**

The art concept of the biography of Pushkin offered by one of the first Nizhny Novgorod researchers of his creativity, A. Eremin — one of founders of the Nizhny Novgorod pushkiniana is considered. The story “After Revolt” is submitted in the context of the research and biographic literature devoted to the analysis of the facts of life of the poet in connection with history of Russia 1820th of XIX of an eyelid. Showed studying of ways and methods of use of documentary material, nature of processing of the facts of the biography of the poet, the principles of creation of portraits of his contemporaries that the image of the environment and a literary background become a basis for creation of a fictional narration, reflect features of functioning of the Pushkin myth in the Soviet literary criticism of the 1950th years.

Keywords: Pushkin, fictionalized biography, documentary, historical and biographical context, A. Eremin.

УДК 82.0

ФУНКЦИИ ПУШКИНСКИХ ЦИТАТ В ПОЭЗИИ ДМИТРИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ПРИГОВА

© 2015 г.

Е.Е. ПРОЩИН

Нижегородский государственный университет
им. Н.И. Лобачевского

filnnov@mail.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

В статье говорится о специфике рецепции пушкинского творчества в многообразном наследии Дмитрия Александровича Пригова. Вопреки простейшей трактовке данной рецепции негативного отношения современника к классику и классике можно утверждать, что «пушкинский текст» в творчестве Пригова и самоценная тема, и частный случай отношения «второго авангарда» к классической традиции, для которого характерно не прямолинейное следование логике взаимодействия с классикой или авангарда, или модернизма, а скорее гибридизация обеих моделей.

Ключевые слова: концептуализм, «второй» авангард, метатекст, рецепция, неподцензурная поэзия.

Классический подход к творчеству Пригова почти неизбежно связан с разговором о его постмодернистском характере. Иными словами, почти все можно свести к игре означающими, возможной именно при отсутствии прагматического уровня текста. Показателен пример соцарта с его провокативной поэтикой лозунга или трансляции номенклатурного стиля как предъявления квазиреальных фантазмов, так как лозунг корреспондирует не с реальностью, а с миром симулякров советской действительности в ее идеологическом и даже бытовом контексте, что само есть только специфический образ. То есть разрыв

означаемого и означающего позволяет устанавливать любой смысл текста как его отсутствие или зияние, речь идет об энтропии смысла: внешний и очевидный вывод уничтожается самой деконструктивистской ситуацией высказывания.

Кажется, что поэтика зияния, виртуальная иллюзия полноценного, объемного смысла максимально доказуема на примере творчества и самой личности Пушкина, живое содержание которого, кажется, должно стремиться в XX столетии к нулю под грузом идеологической эксплуатации или непомерного юбилейного обожания. Этот процесс, как известно, поддается рефлексии еще у авторов первого авангарда и продолжается во второй половине века:

«Пределная сакрализация, которой подвергся Пушкин, привела к разнообразным реакциям: иконоборчество (призыв футуристов сбросить Пушкина с парохода современности); десакрализация (анекдоты Хармса), запанибратство (заявление Маяковского Вы на пэ, а я на эм), сожаление о разделенности временем (строки Окуджавы А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем...), констатация того, что Пушкин стал элементом массовой культуры (На фоне Пушкина снимается семейство... — Окуджава). Многочисленные пародии, иронические стилизации и перепевы имеют явный характер пародии сакра» [1, с. 367].

Отметим важность указания на поэтику пародия сакра, принцип которой связан с пародированием структуры текста, но не его идеологии (как, например, «Всеписьнейшая литургия» воспроизводит ход божественной литургии, травестируя ее содержание к лейтмотиву пьянства, но никак не десакрализуя ее уходящую в трансцендентное завершенность).

Или другой исследователь отмечает, что «многие стихи Пригова создают ощущение пародийности. Но пародия ли это? Жанр пародии, как известно, основан на комическом воспроизведении и высмеивании стилистических приёмов какого-либо писателя, на карикатурном подчёркивании и утрировке особенностей его писательской манеры. Возможно, стихи Пригова — пародия, но пародия не языка и стиля автора прототекста. Скорее, это пародия самой действительности с её абсурдными идеалами и лозунгами, пустыми словами» [2, с. 55].

Иными словами, речь идет не о пародии, не об идейной травестии как выхолащивании смысла, а об эстетике реди мэйда, когда пушкинские строки используются как популярные фразеологизмы, по сути, принадлежащие всем и выносимые за пределы проблематики авторства. В таком понимании невозможно хрестоматийное методологическое сопоставление претекста с новым текстом как выявление

признаков и принципов практической рецепции классического произведения. Напротив, открыто интертекстуальная техника предполагает навязчивое использование как бы всем известных цитат, смысл которых не требует ни фактического, ни эстетического комментирования (второй тип — эстетическое комментирование — максимально характерен для модернистского понимания взаимодействия традиции и классики, что сохраняется и в постакмеистической традиции второй половины XX века, особенно в ее ленинградском изводе у Кривулина, Шварц, Бродского и мн. др.). Ранний московский концептуализм не осваивает, но показательно манипулирует очевидностью и понятностью, в популистском смысле, пушкинского текста:

Весна, крестьянин торжествует
А что ему торжествовать?
На то законы существуют
Чтоб каждому существовать

Чтоб каждому быть на подходе —
Сегодня здесь, а завтра там
Коли весна пришла — так ходит
За крестьянином по пятам

Однако подобный вывод обманчив. На нем, кстати, заканчивается много как апологетических, так и «пашквильных» суждений о Пригове. Вдумаемся в остроумное замечание Зубовой: «Сказав “Пушкин — наше всё”, Аполлон Григорьев употребил двусмысленное слово: всё — это и ‘всеохватность’, и ‘конец’, то есть как бы тупик» [1, с. 368].

Дело, конечно, не в проблематике «конца искусства» в традиционном авангарде, а скорее в парафразе известнейшего риторического вопроса: «Можно ли писать стихи после 100-летнего юбилея смерти Пушкина?». Напомним, что юбилейная история 1937 года окончательно формирует облик Пушкина как нашего «всего», то есть как нашего «ничего», потому что Пушкин оказывается идеологически мифологизированным и отчуждаемым от интерпретаций, как и классики марксизма-ленинизма, становясь из Протея Прометеем. Замена протейского определения характера пушкинского творчества «прометейным», если можно так выразиться, функционалом его идейного противостояния царям и тираниям тем не менее вызывает непредсказуемый эффект в силу трикстер-генезиса образа Прометея. Поэтому личность Пушкина, как и его тексты, становятся отчетливо

лиминальными, монтируются с чем угодно и как угодно. Он и герой Хармса, и типично фрейдистский вопросительный субститут obscene-ного ответа-восклицания («А мусор кто выносить будет? Пушкин?»).

Вдумаемся, зачем Пригову тавтологизировать такое понимание Пушкина в своих текстах? Его позиция глубже. Сошлемся на косвенное подтверждение этого тезиса Львом Рубинштейном, высказанное автору статьи в личной беседе. Рубинштейн утверждает, что ни он, ни Пригов не догадывались, что являются постмодернистами. Скорее они были заняты филологическим освоением различных контекстов, прочитывая, к примеру, и XVIII век, и Пушкина. Рубинштейн отрицает пародийность как эстетическую атаку на иерархический статус того же Пушкина. Скорее речь идет о сближении авторов разных времен с сохранением при этом определенной дистанции, что блокирует апологетическое отношение к хрестоматийным строкам. Именно поэтому Пригов и пользуется выхолощенной цитатой. Оказываясь в травестированном контексте, она некоторым образом не углубляет, но удваивает ситуацию, не порождая отчетливо культурологический уровень текста, но выводя ее за рамки отстраненно сатирического высказывания, это скорее ирония над простительными слабостями, нежели классическая сатира:

Как я пакостный могуч —
Тараканов стаи туч
Я гоняю неустанно
Что дивятся тараканы
Неустанству моему:
Не противно ль самому?
Конечно, противно
А что поделаешь

Женщина вот загорает на пляже
Вся полная прелести и божества
Не представляет сама она даже
Опасности для своего естества

Всё в неё смотрит бесшумно и зорко
А через год она может родит
Может зверушку, а может ребёнка
Может от солнца, а может и нет

Обратим внимание, что в этих произведениях цитация встречается в сильных местах текста — первых либо последних строках — она намеренна, открыта, относится даже не к школьной программе чтения, а к дошкольной библиографии. При этом не стоит думать, что узнаваемость цитирования связана лишь с эффектом непосредственного мгновенного узнавания контекста. Дело в том, что воспроизводя обезличенную речь обывателя, а в случае метатекстуальной акцентации еще и поэта-графомана, Пригов реализует свою излюбленную стратегию мимикрии под чужое высказывание, которая всегда является безуспешной в силу как бы спонтанного проговаривания другой информации. Это можно назвать сознательным комплексом Хлестакова, строго реализуемым в самой композиции стихотворного текста:

О, страна моя родная
Понесла ты в эту ночь
И не сына и не дочь
А тяжелую утрату
Понесла ее куда ты?

В этом тексте на самом деле речь идет о смерти Сталина. Примечательно, как Пригов работает с полисемией глагола «понесла». Это и зачала, но и своровала, что порождает интересный мотив украденной смерти. Таким образом, реализация полисемийных возможностей делает более явной классически имплицитную авторскую точку зрения.

Данные особенности актуализируют и проблематику метатекста. Можно утверждать, что концептуалистам так же присуще эстетическое сопоставление своего и чужого, как и неомодернистам. То есть в их случае это все-таки не деформация, а имитация деструктивных актов по отношению к классике. На самом деле речь идет не о тождественной, но вариативной практике рефлексии над текстом как возможности завершенности и смысла (притом что текст может выглядеть вызывающе незавершенным, бриколажным):

Банальное рассуждение на тему:
что есть замена счастью

О, как я в юности мечтал
Красивым быть и знаменитым —
Не то чтоб некрасивым стал
Не то чтоб и незнаменитый

Всё то же, в общем, что и в юности
Но нету что ли некой свежести
На то и юность нам дана —
Замена счастию она

Дело тут не в иронии, а в нереализованности, «непечатаемости» андерграундного художественного опыта.

Судьба художника хранила
От славы лет до тридцати
От неприличной той почти
Так, что почти похоронила
А там уж, после тридцати
И хоронить почти не надо
Почти потусторонним взглядом
Следит он ласковый почти
Как там другие впрок, не впрок
Едят почти его кусок

та же мысль

Поэт не может коррелировать с социумом, потому он остается для него иррационально ужасным, его невозможно реконструировать через привычные дефиниции. Фактически, это невозможность Памятника не как текста, но как ключевого в русской поэзии символа метатекстуальной рефлексии как лирического переживания:

Когда пройдут года и ныне дикий
Народ забудет многие дела
Страх обо мне пройдет по всей Руси великой
Ведь что писал! — Но правда ведь была!
То, что писал
Черт те что писал
И страх какой
И правда ведь была
И страх пройдет по всей Руси великой

К памятнику можно обратиться как к тексту-лейтмотиву русской поэзии, но из этого не следует утвердительной формулы поэтической значимости. За что может быть любезен народу Пригов, непонятно совершенно:

Вот вижу: памятник Ленину в Ташкенте стоит
Неужели он и здесь жил? — не похоже на вид

Нет, скорее всего. А как умер — так и живет
И Дзержинский, и Маркс и прочий великий народ

Так думаю: и я, может быть
Пока жив — нет сил жить сразу везде, а вот умру —
начну жить

Данный текст представляет собой не что иное, как распространённый парафраз пушкинской строки «и назовет меня всяк сущий здесь язык». Заметим, что механизм цитации здесь сложнее, цитата присутствует в почти снятом виде и меркнет перед эффектом монтирования поэтической темы памятника со знаками тоталитарно трактуемой социальности. Механизм потому и сложнее, что Пригов как раз проговаривается о своей субъективной заинтересованности не просто в теме концептуального значения словесного искусства, но в проблеме постмортальной культурной значимости для социума, то есть «бессмертия поэта», если выразиться более лирически.

Пушкин и для Пригова универсален, след пушкинского текста может обнаружиться и в последовательном, и в случайном, если эти категории вообще применимы по отношению к том, что и как делал Пригов. Приведем в заключение нашумевший в свое время пример, связанный с тем, что Пригов взял текст «Евгения Онегина» и переписал его полностью, заменив все эпитеты в тексте всего на два: «безумный» и «неземной». По его словам, он совершил своеобразную «лермонтовизацию» Пушкина:

Его безумным появленьем
Безумной нежностью очей
Безумным с Ольгой поведеньем
Во всей безумности своей
Она безумная не может
Безумная понять, тревожит
Ее безумная тоска
Словно безумная рука
Безумно сердце жмет, как бездна
Безумная под ней шумит
Безумно Таня говорит

Безумье для него любезно
Безумие! Зачем роптать!
Безумие он может дать!

На первый взгляд, подход Пригова — абсолютизация концептуалистского понимания слова как объекта, по отношению к которому возможны манипуляции, что и генерирует его ситуативную ценность (но не целостность). Но вдумаясь, почему нельзя объяснить «лермонтовизацию» «романа в стихах» контекстом теории отстранения, выведения из автоматизма. Формалистская логика приговского механического приема вполне очевидна: скудный выбор их двух слов знаменует не отторжение, а приближение к пушкинскому тексту. Это эффект минус-приема, как бы техническая замена эстетически мотивированного образа возвращает нас к вопросу «а какое именно слово стоит на этом месте у Пушкина?» Наше внимание не ослабляется, а, наоборот, концентрируется на претексте, происходит вторичное его узнавание как медленное чтение и новое истолкование.

Таким образом, «пушкинский текст» в творчестве Пригова и самоценная тема, и частный случай отношения «второго авангарда» к классической традиции, для которого характерно не прямолинейное следование логике взаимодействия с классикой или авангарда, или модернизма, а скорее гибридизация обеих моделей. Так как эстетика Пригова направлена на «обнажение» приема, подобный гибридный характер поэтому еще более заметен и отчетлив.

Список литературы

1. Зубова Л.В. Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма) // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. С. 364-384.
2. Пономарева Т.А. О феномене интертекстуальности в современном поэтическом дискурсе (на материале поэзии Дмитрия Александровича Пригова) // Вестник Луганского национального университета. Луганск, 2010. № 20. С. 48-55.

**FUNCTIONS OF THE PUSHKIN'S QUOTATIONS IN
DMITRY ALEXANDROVICH PRIGOV'S WORKS
E.E. Proshin**

The article is devoted to the characteristic aspects of Pushkin's work reception in a diverse heritage of Dmitry Prigov. Contrary to the simple interpretation of the reception of the negative attitude to the classics

and contemporary classics it can be argued that “Pushkin’s text” in the Prigov’s works is a valuable in itself subject, and a special case of the relationship between the “second Avant-garde” and the classical tradition, which is characterized by not following the linear logic of interaction with the classics or the avant-garde or modernism, but rather the hybridization of both models.

Keywords: conceptualism, “the second avant-garde”, metatext, reception, uncensored poetry.

УДК 82.035 (075.8)

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.С. ПУШКИНА И ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИЗУЧЕНИЯ ЕГО НАСЛЕДИЯ В КИТАЕ

© 2015 г.

ВАН ЛИЕ

Пекинский университет иностранных языков
Институт русского языка

cyzhv@inbox.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

В статье рассматриваются переводы произведений Пушкина на китайский язык. Различные эпохи жизни Китая имели свои отношения с творчеством русского гения, когда на первый план выдвигалась то его поэзия, то проза или когда переводы делались с чужого языка. На ряде примеров показываются объективные трудности, где возникают несовпадения стихосложения на основе иероглифов с поэзией пушкинского стихосложения, и стремление к точности парадоксальным образом оборачивается неточностью. Вторая тема статьи — научная интерпретация творчества Пушкина. Здесь существуют свои волны развития школ, направлений, которые требуют систематизации и изучения.

Ключевые слова: Пушкин, поэзия, проза, иероглиф, стихосложение, научная интерпретация.

А.С. Пушкин, по мнению китайских учёных, в русской литературе как Чу Юань (340 до н.э. — 278 до н.э.) в китайской. Оба они занимают первое место в своей национальной поэзии. Пушкина в России принято считать «солнцем русской поэзии», родоначальником новой русской литературы, китайские читатели называют его «Джомолунгмой русской литературы» с целью подчеркнуть, что Пушкин

представляет собой самую высокую вершину русской литературы, которой мало кто достигнет. Разные обращения-характеристики выражают одинаковое чувство к этому гиганту мировой культуры.

Пушкин с первых дней, как только он «вошёл» в Китай, вызвал у китайских читателей чрезвычайный интерес и горячую любовь. Без преувеличения можно сказать, что среди писателей русских, даже мировых, Пушкин в Китае имеет самую длинную историю перевода и изучения, его произведения приобрели широчайшее распространение и пользуются неповторимой признательностью.

Первенство Пушкина среди других русских писателей зависит от своеобразия китайской истории. На рубеже XIX-XX веков старый социальный строй в Поднебесной подходит к распаду, в стране поднимаются новые силы. Новая духовная жизнь в Китае призывает к сотрудничеству прогрессивную мировую культуру. Именно поэтому русская литература начала привлекать большое внимание китайских передовых людей и даже стала «нашим учителем и другом» (по выражению Лу Синя). Пушкин, как исток русской литературы, особенно его жажда свободы, стремление к прогрессу, протест против деспотизма, отразившиеся в его лирике, совпадают с настроениями и духовной потребностью китайских прогрессивных интеллигентов. В какой-то степени можно сказать, что всё это сделало его первым среди русских писателей, который вошёл в поле зрения китайских читателей. Уже в июне 1897 года в газете «Современные дела» была опубликована статья Жи Жэнь «О натуре русского человека». С первым появлением имени Пушкина связывается название (только название — В.) его романа в стихах «Евгений Онегин», где, как позже узнали китайские читатели, полностью развернулись картины русской реальной жизни.

Было время, когда некоторые учёные считали, что первое произведение русской литературы, переведенное на китайский язык, — это повесть А. Чехова «Чёрный монах» (1907). С углублением исследования русской литературы обнаружилось, что первым переводом классической русской литературы в Китае была повесть Пушкина «Капитанская дочка» (переводчик Цзи Ихуэй, 1903). Итак, можно сказать, что именно Пушкин открыл первую страницу в знакомстве китайских читателей с русской литературой. Перевод был сделан с японского языка (тот в свою очередь — с английского) и, к сожалению, повторил его же ошибку в заглавии: при переводе повесть называлась «Русская любовная история, или мисс Мэри». К названию повести переводчик приложил разъяснение: «Другое заглавие: Реестр цветков и снов бабочки».

Хотя тройной перевод трудно считать идеальным, ведь кроме некоторых переводческих ошибок, потерялось много важных фрагментов и абзацев; но зато перевод и оригинал в основном совпадают в главном содержании друг с другом, тем более, переводчик обладает прекрасным литературным слогом. Благодаря этому повесть сразу же заслужила высокую оценку у многих известных литераторов и имела огромный успех у читателей. Хуан Хэнань в предисловии к переводу отметил, что повесть отличается разумной лапидарностью, гибкой и привлекательной композицией. Его отзывы стали первым критическим словом в Китае о творчестве Пушкина. Заметим, что о Пушкине более многогранные оценки впервые сделал Лу Синь. В статье «Сила сатанинской поэзии» (1908) этот предшественник современной китайской культуры высоко оценивал великий вклад, который Пушкин внёс в русскую литературу. Он писал: «В России, после того, как появился Пушкин, литература стала самостоятельной». Используя сравнительный метод, основываясь на двух поэмах Пушкина «Кавказский пленник» и «Цыганы», Лу Синь прослеживал отношение Пушкина к Байрону. Он считал, что между ними имеется сходство. Но Пушкин отличается от Байрона тем, что он склоняется не к герою, а к русскому простому народу, что после поэмы «Цыганы» Пушкин постепенно отклоняется от Байрона и становится самостоятельным. Слог его становится всё ярче и оригинальнее, метод — неповторимым. В статье он особо отмечал художественное своеобразие «Евгения Онегина»: «Событие простое, стиль замечательный. Верно отражается социальная ситуация данного времени».

Принято считать, что в первые 30 лет XX века китайское пушкиноведение находилось на спаде, хотя немало прозаических произведений Пушкина непрерывно переводились, даже во время движения «4 мая» творчество Пушкина получило более широкое распространение: были переведены даже «Повести Белкина», вышло несколько критических статей. Появился и первый перевод (1921) непосредственно с русского оригинала: «Капитанская дочка», переводчик Ань Шоуи. До него переводы делались то с английского, то с немецкого, то с японского. В таком бытовании, как отмечает китайский учёный Чень Цзяньхуа, существовала гетеротопия в познании образа Пушкина [1, с. 5]. Как известно, с начала XX века китайских читателей знакомили с Пушкиным как с замечательным поэтом. Но в этот период, как в переводах, так и в исследованиях, Пушкин предстаёт только прозаиком.

Такую гетеротопию можно объяснить тем, что в поздний период династии Цин поэзия как будто уже не в силах полностью отразить

тяжёлую социальную реальность и не может передать раздумье поколения о судьбе Родины, а литературные реформаторы во главе с Лян Чичао и др. придавали беллетристике большее значение. Равным образом романтизм в данный момент как художественный метод начал уступать место реализму. Кроме того, по мнению Т.А. Малиновской [2, с. 411], в это время переводить стихотворные тексты на китайский язык было «значительно труднее». Причина заключалась ещё и в отношении невнимании китайских переводчиков к поэзии Пушкина, прежде всего — лирической. К тому же в данный период отсутствовали специалисты, которые владели русским языком и знали русское стиховедение.

Хотя все-таки нельзя сказать, что поэзия Пушкина вообще не переводилась в Китае в это время. С выходом рассказа Чехова «Черный монах» (в пер. У Тао, 1907), повестей И. Тургенева «Вешние воды» (1915) и «Первая любовь» (в пер. Чень Гу, 1916), переводчики порой ссылались на стихотворные строки Пушкина, но читателям редко удавалось познакомиться с поэтом Пушкиным.

Первым стихотворением Пушкина, которое переведено на китайский язык Лу Шиюем в «Приложении к утренней газете» (29,05,1925), является «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (в переводе оно называется «Охи да вздохи»), а не «К поэту» (в пер. Сунь Иво, в журнале «Литературный еженедельник», Т. 4, 1927. № 18), как предполагалось ранее [3, с. 81].

Итак, литературный облик Пушкина становится относительно объёмным и истинным в Китае с середины 1920-х годов по мере того, как ряд стихотворных произведений и критических отзывов на них выходил в свет. Особенно в 1930-1940-е годы в китайском пушкиноведении, можно сказать, начался первый подъём в изучении и в переводах поэта. В 1933 году вышел неоконченный перевод Цюй Цюбо из Пушкина — «Цыганы», эпохальное значение которого состоит в том, что поэма переведена им впервые в Китае по литературному стилю «Бэхуа», а не древнему («Вэньянь») и предоставила эталон — из поколения в поколение — для китайских переводчиков Пушкина. В эти годы в Китае прошли три важных события, три крупных юбилейных мероприятия, посвященных 100-летию (1937) и 110-летию (1947) со дня смерти Пушкина и 150-летию с его дня рождения (1949). Первая в Китае конференция, посвященная творчеству Пушкина, состоялась в 1937 году в Шанхае. В редакции журнала «Переводческие тексты» открыли подборку и сделали юбилейный выпуск, опубликовав 8 произведений Пушкина и 12 статей

о нём, 27 иллюстраций к его произведениям. Две другие редакции и 4 издательства издали 6 сборников сочинений Пушкина. Русские эмигранты в Шанхае издали сборник на четырёх языках «Столетний юбилейный сборник о Пушкине». Благодаря этому, творчество Пушкина впервые получило массовое распространение. 1947 год должен считаться годом Пушкина. В Шанхае издан «Пушкинский литературный сборник», который принято считать великим вкладом, внесенным выдающимся переводчиком из Пушкина и редактором сборника Гэ Баоцюанем. В редакционный совет сборника вошли такие крупные литераторы, как: Гэ Баоцюань, Линь Лин, В.Н. Рогов. В собрание включили 40 стихотворений, поэму «Цыганы», «Борис Годунов» и «Каменный гость», три прозаических произведения («Барышня-крестьянка», «Станционный смотритель», «Метель»), критические статьи китайских и иностранных ученых, а также большое количество иллюстраций. Участвовали в этом масштабном научном мероприятии крупнейшие учёные и писатели: Го Можо, Чжэн Чжэньдо, Мао Дунь, Тянь Хань, Е Шэнтао, Ху Фэн, Цзан Кэцзя и др. Книга впоследствии девять раз переиздавалась. Она оказала сильное влияние и на читателей, и на переводчиков, и на исследователей. Сборник не только заслужил внимание широкого массового читателя, он свидетельствовал о раннем китайском пушкиноведении и, безусловно, весьма расширил возможности и поднял рейтинг таких переводчиков, как Гэ Баоцюань, Цюй Цюбо, Гэн Цзичжи, Шуй Фу, Лэй Жань, Цао Ин и др. По словам Фэнь Чуня, с 1957 года сборник, прекратив издание, продолжал свое сильное воздействие. Многие читатели, когда передают пережитые впечатления о стихах Пушкина, преимущественно ссылаются на переводные строки Гэ Баоцюаня. Кроме того, установление памятника Пушкину в Шанхае стало потрясающим событием для китайского народа, для китайских учёных, потому что это был первый памятник, открытый в Китае иностранному писателю. В этом отразились поклонение и любовь китайских читателей к Пушкину, великому посланцу русской культуры. Однако китайское пушкиноведение на первом этапе было насыщено скорее пылкостью и восхищением, глубинное исследование было впереди.

Не следует забывать, что Пушкин-поэт получил полное признание, благодаря усилиям замечательного китайского поэта и переводчика Чжа Лянчжэна. В 1957 году в издательстве «Пинминчубаньшэ», которое возглавлял Ба Цзинь, было выпущено подряд пять книг — переводов сочинений Пушкина тиражом 38 000 экз., которые принадлежат перу Чжа Лянчжэна: «Полтава» (апрель), «Медный всадник»

(апрель), «Кавказский пленник» (апрель), «Евгений Онегин» (октябрь) и «Избранное собрание лирики Пушкина» (декабрь), которое включало 160 стихотворений. Чжа Лянчжэн, работая один, совершил чудо не только в китайском пушкиноведении, но и в истории китайского издательского дела. Его уникальное издание породило в Китае взрывную волну интереса к поэзии Пушкина.

К сожалению, в китайском пушкиноведении в течение 70 лет существует двойное восприятие образа Пушкина. Он был окрашен влиянием политической идеологии; сначала его называли революционным поэтом, потом — антиреволюционным. Первое определение появилось накануне «Движения 4-мая». В 1918 году Ли Дачжао в статье «Русская литература и революция» придал Пушкину такую революционность. Подобная односторонность в его интерпретации оказала длительное воздействие на учёных, переводчиков, читателей. Как будто для того, чтобы усилить такое утверждение, стали вновь и вновь переводить такие стихотворения, как «Вольность», «К Чаадаеву», «Во глубине сибирских руд...», «Арион», «Памятник» и др. Почти все исследователи и читатели по такой характеристике определяют место и значение Пушкина. Мао Дунь утверждал, что «жизнь поэта сама является революционной поэмой». Го Можо перечислил характерные черты творчества поэта, которым должны учиться китайские интеллигенты: 1/ дух служения народу, 2/ желание служения революции, 3/ мужество, не поддающегося ужасам белого террора. В некоторых статьях даже пытались найти классовое противопоставление в «Сказке о рыбаке и рыбке», в «Станционном смотрителе». Такое политическое акцентирование, созданное самими истолкователями, не только не содействовало развитию китайского пушкиноведения, вульгарная критика привела изучение Пушкина в другой тупик: во время так называемой «культурной революции» Пушкин-поэт превратился в реакционного поэта.

Когда история Китая вошла в 1980-е годы, все произведения Пушкина были уже переведены на китайский язык. Среди них многие не один раз: роман «Евгений Онегин» имеет 14 переводов; «Повести Белкина», «Медный всадник» и некоторые стихотворения переводят непрерывно, в том числе и сегодня. Многочисленные переводы не только привели в движение китайское пушкиноведение, выработали добрую традицию перевода, но и подготовили плеяду таких переводчиков как Цюй Цюбо, Гэ Баоцюань, Чжа Лянчжэн, еще Фэн Чунь, Юй Чжэнь, Ван Чжилян, Гу Юньпу и др., содействуя формированию разных стилей и методов в переводческой деятельности. Многие переводчики стремятся к совершенству в передаче пушкинского единства формы и содержания,

стараются при выражении авторского замысла раскрыть не только то, что заключено в слове, но и то, что остается «за словом», — эмоционально-эстетический колорит, который передает автор.

Однако не всегда на практике удается добиться цели и постоянно возникают те или иные «пристрастия». Юй Чжэнь и Ван Чжилян больше обращают внимание на форму, а другие во главе с Гу Юньпу, Гу Юем — передаче внутреннего содержания. Но все сосредоточивают внимание на точном переводе и верном воссоздании русского стихосложения. Юй Чжэнь при переводе стихов Пушкина находить эквивалент слога и иероглифа, причём верно повторяет рифмовку оригинала. Ван Чжилян в переводческой практике, продолжая и расширяя опыт своего учителя, приобретает свою оригинальность. Переводя «Евгения Онегина», Ван Чжилян, придерживаясь принципа переводных эквивалентов, верно передает отличительные особенности «онегинской строфы» (абаввтгдееджж). Переводчик совершает эквивалент в рифмовке и строфе оригинала и перевода, но не может достигнуть согласия их ритма и размера. Кроме того, в оригинале в чётном стихе имеется 9 слогов, в нечётном — 8 слогов, а переводчик, возможно, учитывая гармонию стиха в зрении, в каждую строку положил 10 иероглифов.

Мой дядя самых честных правил, (а)(9)
 Когда не в шутку занемог, (б)(8)
 Он уважать себя заставил (а)(9)
 И лучше выдумать не мог. (б)(8)
 Его пример другим наука; (в)(9)
 Но, боже мой, какая скука (в)(9)
 С больным сидеть и день и ночь, (г)(8)
 Не отходя ни шагу прочь! (г)(8)
 Какое низкое коварство (е)(9)
 Полу-живого забавлять, (д)(8)
 Ему подушки поправлять, (д)(8)
 Печально подносить лекарство, (е)(9)
 Вздохать и думать про себя: (ж)(8)
 Когда же чорт возьмет тебя! (ж)(8)

我的最讲究规矩的伯父, fu (a) (10)
 他不是开玩笑,已经病倒, (dao) (б) (10)
 还要人家对他恭敬如故, (gu) (a) (10)
 他想得真不能比这更妙。(miao) (б) (10)

(перекрёстная рифма)

他的榜样值得别人学习; (xi) (в) (10)

可是,天哪,这可真是闷气(qi) (в) (10)

日日夜夜得把病人看望, (wang) (г) (10)

一步也不离开他的身旁! (pang) (г) (10)

(смежная рифма)

这是个多么狡诈的花招(zhao) (А) (10)

讨这半死不活的人高兴, (xing) (е) (10)

要给他把枕头摆好、扶正, (zheng) (е) (10)

哭丧着脸给他端汤送药, (yao) (А) (10)

(опоясывающая рифма)

一边叹气一边自言自语(yu) (ж) (10)

哪一天鬼才能把你抓去!(qu) (ж) (10)

(смежная рифма)

Перев.: Ван Чжилян [4, с. 77].

Парадокс в том, что текст под пером переводчика как можно точнее передаётся в стихосложении и часто изменяется в сравнении с оригиналом. Ведь в китайской поэзии нет понятия «перекрёстной», «опоясывающей», даже «смежной» рифмовки. Иначе говоря, первое течение максимально сохраняет суть стихосложения в оригинале и учитывает «глазолюбие» перевода. Однако недостаток его заключается в том, что ему трудно сохранить черты китайского стихосложения, он даже в некоторой степени нарушил эстетический вкус при чтении. Китайские стихи характеризуются тем, что в первой строфе 1, 2, 4 строки должны рифмоваться, а в следующих строфах рифмуются только чётные, а нечётным не требуется рифмовки. Причём, в русских стихах имеется слог ударный и безударный, а в китайских — 4 тона(— / V \). Первые два (— /) — это ровные тоны(пин,平), а последние два(V \) — ломанные тоны(цзэ,仄). Все они чередуются, но каждые из них характеризуются своей оригинальностью: в китайских стихах не имеется метра, как ямб, хорей, дактиль и т.д. В китайской поэтике одно стихотворение часто имеет одну рифмовку. В доказательство приведем одно семисловное (семииероглифное) восьмистишие, которое начинается с ломанного тона:

V \ / — \ \ —
早岁那知世事艰(jiān)? 仄仄平平仄仄平

— / \ \ \ / —
中原北望气如山(shān)。平平仄仄仄平平

/ / \ V— — \
楼船夜雪瓜州渡(dù), 平平仄仄平平仄

VV — — \ \ —
铁马秋风大散关(guān)。仄仄平平仄仄平

\ \ / / — \ V
塞上长城空自许(xǔ), 仄仄平平仄仄仄

\ — — \ V— —
镜中衰鬓已先斑(bān)。[平]平[仄]仄仄平平

— — \ V— — \
出师一表真名世(shì), 平平仄仄平平仄

— V— — V \ —
千载谁堪伯仲间(jiān)? [仄]仄平平仄仄平。
Лу Ю

Недостаток первого направления состоит ещё и в том, что с целью сохранить «глазолюбие» формы, т.е. «аккуратность» строк, переводчик часто шероховато округлит сумму иероглифов и делает стих не вполне лапидарным. На его страницах верность форме важнее изящности.

Другое течение отдаёт должное эстетическим обыкновениям китайских читателей. В строках переводчиков второго течения сходство духа важнее, чем формы. Чтобы наверстать пропущенную музыкальность в оригинале и стопу, Гу Юньпу часто придерживается принципа формы китайской поэзии, где используется с начала до конца только одна рифмовка, причём он заменяет стопу паузой, которая встречается в китайской поэзии. Норма перевода поэзии — «верность, грамотность и изящность» — достигается по-другому.

Недостаток второго течения состоит в том, что оно иногда оказывается далеко от оригинала. Переводчики порой смотрят на оригинал как на основной материал и заново занимаются собственным

творчеством. Например, «Медный всадник» в Китае имеет много переводов, один из них пользуется особой популярностью в настоящее время, выйдя из-под пера Тянь Гобиня, но переводчик превратил одну строфу с 22 строками в строфу с 28 строками и добавил много такого, чего в оригинале нет.

Надо признать, что стихи характеризуются непереводаемостью, особенно при переводе Пушкина, который обладает превосходным стихотворным мастерством и строгим даром стихосложения; по словам Гао Мана, «умеет разными размерами выражать неодинаковые чувства... весьма жалко, что китайский перевод не в силах отразить все прелести поэзии Пушкина» [5, с. 109]. Это неизбежное сожаление должно быть приписано не столько разновидности культурного контекста, сколько жесткой ограниченности и безграничности любого национального языка.

С середины 1980-х годов переводы и издания произведений Пушкина ведутся более широко и систематически. На сегодняшний день вышли 15 сборников произведений разных жанров и переводы 6 монографий иностранных ученых о Пушкине. Четыре события знаменуют новый подъём китайского пушкиноведения в новый период. Первое из них — это издание семитомного «Собрания сочинений Пушкина», вышедшее в издательстве «Литература народа» (в Пекине) в декабре 1995 года под редакцией Лу Юна. В этом издании сочинений Пушкина приняли участие 33 переводчика, которые, в соответствии со своим переводческим потенциалом, отвечают за перевод произведений разных жанров. Это самое полное и самое объемное до сих пор собрание сочинений Пушкина, изданное в Китае. Данное собрание — не что иное, как научный парад переводческого коллектива в нашей стране. Второе — это «Собрание сочинений Пушкина» в 8 томах под редакцией Сяо Ма и У Ди (Чжэцзинское издательство «Художественная литература, 1997, более 40 переводчиков). В 1999 году, чтобы отметить 200-летие со дня рождения Пушкина, в Хэбэйском издательстве «Просвещение» вышло десяти томное «Полное собрание сочинений А. Пушкина» (под редакцией Лю Вэньфея, 15 переводчиков). В одно и то же время Шанхайское издательство «Переводы» выпустило «Полное собрание сочинений А.С. Пушкина» в 10 томах (переводчик Фэн Чунь). Если сказать, что первые 3 издания являются коллективной работой, то последнее вышло из-под пера одного переводчика — Фэн Чуня. Фэн Чунь (1934) — это легендарный персонаж в истории китайского пушкиноведения. Он затратил 20 лет и один выполнил перевод десяти томного полного

собрания сочинения Пушкина, составил и перевел «Собрание критических статей о Пушкине» в 600 000 иероглифах с лишним. В одном из интервью он объяснил причину своих усилий. С 1978 года он видел, как в подготовке многих собраний сочинений Пушкина участвовали многие переводчики. Они были не равны и по объему переводимого, и по стилю. Многие среди них не могли объективно передать дух и слог поэта. Можно даже сказать: сколько было переводчиков, столько и Пушкиных. Он глубоко осознал, что необходимо полное собрание сочинений Пушкина, выполненное в едином стиле, и начал переводить полного Пушкина, не зная отдыха 20 лет. Недаром синолог И.А. Рогачев восхищается: «На этом свете, кроме России, нам трудно найти такую страну, как Китай, где так постоянно и так много выпускается произведений Пушкина» [6, с. 23], и где так много выдающихся людей самозабвенно трудятся ради Пушкина. А вот творческая исповедь Фэнь Чуна: «Чтобы создать переводы Пушкина, чтобы достигнуть верха совершенства в переводах Пушкина, все мы должны «жевать» до мелочей каждую фразу, каждое слово Пушкина. Почаще смотреть в словари, побольше исследовать тексты. ... Только так мы оправдаем этого великого поэта в глазах широких читателей и достигнем в науке высшего уровня». Он опубликовал статью «Ожидание более совершенного перевода поэзии Пушкина на китайский язык — обзор недостатков при переводе из Пушкина» и дал оценку нескольким десяткам переводчиков Пушкина. На его взгляд, переводы Гэ Баоцюанем, несомненно, приобретают самое широкое распространение, оказывают самое большое влияние и имеют самый большой успех у читателей. С ним рядом стоит Чжа Лянчжэн с его переводами в двухтомном собрании лирических произведений Пушкина, которые вышли в конце 50-х и начале 60-х гг.

Сильное, мощное развитие китайского пушкиноведения проявляется также в открытии конференций и публикации многих научных статей и монографий. Если в 1950-60-е годы, когда изучение Пушкина останавливалось только на рекомендациях или на общем ознакомлении, то с 1980-х годов китайское пушкиноведение становится зрелым, так сказать, более квалифицированным. Вехой для углубления исследований послужил «Коллоквиум по изучению Пушкина», состоявшийся в мае 1981 года в городе Чанша провинции Хунань. На коллоквиум поступило 59 статей, на основе которых в 1983 году был издан (издательство Лицзян) «Сборник статей о творчестве Пушкина» под редакцией И. Шуцюань и Ван Юаньцзэ. Сборник содержал 22 статьи, затронувших ряд вопросов: место Пушкина в русской

литературе, его жизненный путь, некоторые важные проблемы его философии и его образцовых произведений разных эпох, а также отношение Пушкина к Китаю и т.д.

В 1996 году в китайском пушкиноведении произошло торжественное событие: была создана китайская ассоциация по изучению Пушкина. Под её руководством переводы и изучение Пушкина развиваются более активно и плодотворно. Одним из важных достижений должна считаться конференция «Пушкин в Китае», которая состоялась в Пекинском университете в 1998 году. Она включала три темы: 1/ ход распространения Пушкина в Китае, 2/ Пушкин и китайские писатели, 3/ изучение личности Пушкина. Конференция раскрыла многогранный духовный и художественный мир поэта. По инициативе ассоциации вышли три сборника: «Пушкин и я», «Сборник научных статей о Пушкине», «Хроника научных статей, монографий, художественные издания о Пушкине». На эту конференцию, в некоторой степени, следует смотреть как на подготовку конференции 1999 года, посвящённой 200-летию со дня рождения Пушкина.

С 1980 года по сей день в Китае увидели свет не менее 20 монографий, 11 сборников статей о Пушкине, больше 600 содержательных научных статей. Ведущими, фундаментальными монографиями считаются: «О Пушкине, Тургеневе и Толстом» (Ван Чжилян, 1985), «Женщины в лирике Пушкина» (Чэнь Суньмин, 1993), «Жизнь и творчество Пушкина» (Чжан Тэфу, 1997), «Пушкин: символ русской духовной культуры» (Чжа Сяоянь, 2001), «Пушкин и я» (под ред. Сунь Шэнву, 2000) и др. Монография Ван Чжиляна отличается тонким анализом художественных текстов. Автор по-своему рассматривал структурную форму и по-новому прослеживал «онегинскую строфу». Профессор Чэн Суньмин, опираясь на богатые материалы, нарисовал портреты 50-ти женщин в жизни Пушкина, которые по-разному оказывали влияние на творчество поэта. Монография Чжан Тэфу имеет основание считаться панорамой жизненного пути и художественного мира Пушкина. Книга пользуется высоким научным авторитетом в Китае. Другая монография этого учёного «Новое о Пушкине: корифей русской поэзии в контексте культуры» (2004) имеет большое глубинное содержание. В книге затрагиваются разные вопросы о Пушкине: его идеи народности, представление о вольности, сознание смерти, нравственная ориентация, взгляды на женщину, библейские образы и цитаты, мастерство повествования в прозе и т.д. Книга восполнила некоторые пробелы в китайском пушкиноведении. Исследование Лю Вэнфэя «Прочтение Пушкина» (2002), по

словам Чэн Цзяньхуа, обладает научной оригинальностью и новизной. Книга состоит из четырёх глав: 1/ систематизация взглядов на Пушкина, 2/ обзор работ иностранных пушкинистов, 3/ переводы и толкования шедевров-стихотворений Пушкина, 4/ 200-летие Пушкина. Высокой оценки заслуживает монография Чжа Сяоянь о Пушкине: в ней рассматривается связь Пушкина с русской культурой, основанная на взглядах Пушкина на историю России, на просветительных его позициях и религиозной культуре.

Многочисленные научные статьи, вышедшие с 80-х годов по нынешний день, на основе новых материалов исследуют «тайны жизни» Пушкина (Юй Ичжун: Тайные дневники Пушкина — это ложная книга, 2000; Сюй Фэнцай: Смерть Пушкина — из архивов Дантеса, 1999; Чу Вэньци; Переоценивая жену Пушкина, 1982), динамический перелом творчества (Юй Сяньцин: Болдинская осень: века перелома творчества Пушкина, 1995), загадки творчества (Лу Сяоян: Шовинизм в поздней лирике Пушкина, 1983), создание образов персонажей (Татьяна, Онегин и др.), история изучения Пушкина (Ли Минбинь: Ход пушкиноведения в Китае, 1999; Чжа Сяоянь: Сравнительный метод в пушкиноведении, 1999; Чжао Гуйлян: Изучение Пушкина в русском Серебряном веке, 2000; Линь Цзинхуа: К сравнительной литературе: американское пушкиноведение в 80-90-е годы и т.д.).

Очень важно то, что в последние годы китайские учёные, используя сравнительный метод, пишут о Пушкине, останавливаясь на трёх темах: 1) Пушкин и русская литература; 2) Пушкин и западная литература; 3) Пушкин и китайская литература. Само направление таких исследований свидетельствует о мировом значении творчества Пушкина.

Влияние Пушкина на китайскую литературу должно считаться не только сильным, но и длительным. Оно начинается тогда, когда с ним познакомилась китайские читатели. В лирике Пушкина Лу Синь увидел жажду свободы и стремление к прогрессу, Го Можо отметил его революционный дух, Тянь Хань зафиксировал не только социальную тенденцию, но и тонкое изображение им повседневной жизни и художественное превосходство при выражении любви и душевных состояний.

Однако китайские писатели воспринимают Пушкина преимущественно как поэта. Мы помним, как 1947 году в Шанхае было организовано мероприятие в память о Пушкине. Го Можо написал статью «Равнение на Пушкина» и выдвинул лозунг: «Дух Пушкина

бессмертен». Для китайских писателей «равнение на поэта Пушкина» не только в духе, но и в искусстве. Именно в этот год Цзан Кэцзя, восхищаясь установлением памятника Пушкину в Шанхае, написал стихотворение «Памятник установлен» в знак прославления пушкинского «Памятника».

Высоко-высоко, Пушкин, Ты стоишь
Человечества чистая совесть;
С каждым днем поднимаясь выше и выше,
Ты в тех высях, где солнце и месяц,
И как солнце и месяц светел (пер. Л. Эйдлина) [7, с. 14].

Из этих строк видно, что памятник Пушкина поставлен в сердце народа не только русского, но и китайского. Пушкин влиял не только на поэтов 1930-40 гг., но и на тогдашних читателей, на молодых людей, которые стремятся к прогрессу. Некоторые из них под влиянием поэта Пушкина начали писать стихи, потом стали знаменитыми поэтами. Ли Ин должен считаться представителем «первого поколения» китайских поэтов. В 1942 году, когда он учился в школе и уже начал писать стихи, он впервые услышал имя Пушкина. Потом в Пекинском университете, когда он прочитал отзывы Лу Синя о Пушкине в статье «Сила сатанинской поэзии», начал интересоваться этим русским поэтом. В 1999 году на конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Пушкина, он вспомнил, что именно те яркие эпохальные краски, сильные любовь и ненависть и огромная сила, которые передаются в стихах «Вольность», «К Чаадаеву», глубоко заразили его. И он решил взять Пушкина как пример, стать поэтом, который полезен эпохе.

В Китае много поэтов «второго поколения» получило творческий импульс от стихов Пушкина. Например, Шао Яньсян, Ту Ань, Цзи Пэн и др. Многие из них в работе над творчеством Пушкина приобрели двойной статус: и поэт, и переводчик, они стали опорными силами китайского пушкиноведения и новой китайской литературы. Причём, в творческой деятельности китайские поэты учатся у Пушкина не только поэтическому языку или какой-то художественной форме — преимущественно они ищут духовное сходство с Пушкиным. На рубеже 1970-80 гг. Шао Яньсян написал очень известное стихотворение под названием «Если бы жизнь снова началась», которое сразу вызвало в нашем сознании ассоциацию с пушкинским «Если жизнь тебя обманет». Впоследствии Шао Яньсян с гордостью

признал этот факт: «Когда кто-то спрашивает меня, влияло ли «Если жизнь тебя обманет» Пушкина на ваше «Если бы жизнь снова началась», то я могу ответить: «я уверен, что это ощущение надёжно»». Оба стихотворения воодушевляют неудачников. Но эмоциональное воздействие лирики Пушкина состоит в неопределённости, которая приобретает характер всеобщности, а красота стихотворения Шао Яньсяна в определенности. Герой является неудачником в личном любовном чувстве. Последнее кажется слабее в выражении и по распространению, хотя оба они написаны искренно и трогательно.

По сравнению с Шао Яньсяном, стихотворение Ши Чжи «Верь в будущее» (1968) и стихотворение Пушкина «Если жизнь тебя обманет» имеют большее сходство. Оба они отличаются глубоким смыслом и прелестным замыслом, мелодичностью и учат, как лучше жить в неблагоприятных условиях, как утешать и воодушевлять, как исполнить своё обещание завтрашнему дню. Стихи Ши Чжи были написаны во время 10-летнего культурного хаоса, её рукопись распространялась как самоиздание и имела успех у молодых людей.

В сегодняшние дни Пушкин также является кумиром поэтов так называемого «третьего поколения». Представителями его являются Шу Тин, Цзян Хэ, Жэнь Хунюань, Бэй Дао и т.д., которые выросли после социального и культурного хаоса, только что избавились от самовластия. Вглядываясь в обломки культуры, они погружаются в раздумья, изливают свои пылкие чувства и невольно выбирают для их выражения стихотворения Пушкина.

В последнее время китайское пушкиноведение начало исследовать влияние творчества Пушкина на китайскую драматургию. Ли Юэцин в своей статье отмечает, что влияние творчества Пушкина на китайскую драматургию должно считаться «скрытым». С точки зрения учёного, трудно определить, кто именно среди китайских драматургов находился под таким влиянием творчества Пушкина, как, например, Тянь Хань под влиянием Ибсена, Ся Янь под влиянием Чехова, Чен Байчен под влиянием Гоголя и т. п. [8, с. 91]. Благодаря широкому переводу пьес Пушкина, российско-китайскому культурному обмену и демонстрации в Китае пьес и фильмов, инсценирующих прозу Пушкина, китайские драматурги долгие годы исподволь испытывают влияние Пушкина. Ли Юэцин также отмечает, что в исторической драматургии Го Можо о периоде Чуньцю-Чжаньго явно обнаруживаются следы исторической трагедии Пушкина «Борис Годунов». В 1989 году Го Хунци инсценировал повесть «Барышня-крестьянка» на северную местную оперу «Куньцюй», добился огромного

успеха и открыл новый путь для развития китайской драматургии. Одним словом, творчество Пушкина оказывало влияние на китайскую драматургию — это общепризнанный факт.

Творчество Пушкина в Китае прошло блестящий, но извилистый путь. Но интерес и любовь китайских читателей к нему растет с каждым днём. Его лирика, его проза, его драматургия, по словам Лян Жобина, давно слились с кровью китайской литературы. Пушкин остается в сердце китайского народа и в китайской культуре навсегда.

Список литературы

1. Чэнь Цзяньхуа. Очерки истории изучения русско-советской литературы. Чунцин: Чунцинчубаньшэ, 2007. С. 3-23.
2. Малиновская Т.А. Пушкин в Китайской народной республике // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 409-418
3. Ма Цзуй и другие. Общая история китайского перевода: в 5 т. Т 2. Хубэй: Просвящение, 2006.
4. Пушкин А.С. Евгений Онегин / пер. Ван Чжилян // Русская литература и искусство. Пекин. 1999. № 2.
5. Гао Ман. Немного о лирике Пушкина в Китае // Русская литература и искусство. 1999 .№ 2. С. 72-76.
6. Рогачев И.А. Пушкин в Китае // Зарубежная литература. 1999. № 1. С. 2-3.
7. Цзан Кэцзя. Памятник установлен / пер. Л. Эйдмина // Огонек. 1949. № 24. С. 14.
8. Ли Юэцин. Путь влияния творчества Пушкина на китайскую драматургию // Вестник Хунаньского политехнического института. 2001. № 6.

**THE FEATURES OF PUSHKIN'S WORKS
TRANSLATION AND THE KEY DIRECTIONS
IN THE STUDY OF HIS LEGACY IN CHINA**
Wang Liye

In the article, translating of works of Pushkin is examined into the Chinese language. The relationships had different epoches of life of China with creation of Russian genius, when on the first plan both his poetry or prose was pulled out or when translations were done from a stranger language. On the row of examples objective difficulties are shown where lacks of coincidence of versification are on the basis of hieroglyphs with the poetry of Pushkin versification, and aspiring to exactness turns around paradoxical appearance by inaccuracy.

Keywords: Pushkin, poetry, prose, hieroglyph, versification, scientific interpretation.



УДК 82.0

ЕЩЕ РАЗ О ПУШКИНЕ И ШЕКСПИРЕ,
ИЛИ КАК «УКРОЩАЕТСЯ» СЮЖЕТ

© 2015 г.

Л. ДИМИТРОВ
Софийский университет

ljudiv@abv.bg

Поступила в редакцию 12.01.2015

Статья рассматривает, как в повествовательную матрицу «Евгения Онегина» интегрируется сюжет «Укрощения строптивой». Осень 1830 г. характеризует период активного усвоения Пушкиным шекспировской драматургической поэтики, начавшийся «Борисом Годуновым». Но кто является архетипом преображения наивной девушки в изысканную знаменитость? Только в одном произведении встречаем женщину, которая под воздействием знакомства с мужчиной (независимо от логики конкретного сюжета) меняется до неузнаваемости, — это шекспировская Катерина из одноименной комедии.

Ключевые слова: Пушкин, Шекспир, сюжет, «Евгений Онегин», «Укрощение строптивой», финал, интертекст.

Предоставляю вашему вниманию проблему, которую давно обдумываю. Но, несмотря на мои усилия, до сих пор мне не удалось обнаружить метатексты сходного характера. В этом смысле даль-

нейшее свое изложение ориентирую на знакомый и устойчивый для русистики жанровый ракурс «постановка вопроса». Моя задача сводится к попытке показать, как в повествовательную матрицу «Евгения Онегина» интегрируется сюжет «Укрощения строптивой». Я отдаю себе отчет в том, что вступаю в полемику, и вообще не считаю, что мне удастся исчерпывающе доказать непосредственную (сознательную) связь между романом Пушкина и комедией Шекспира. Но не скрываю и своего удивления по поводу того, что эта проблема не разрабатывалась, так как нахожу, что она существует и имеет под собой основания. Вот почему мне хотелось бы, чтобы мои наблюдения послужили главным образом поводом для литературоведческого размышления и обсуждения сюжетного построения самого представительного произведения, над которым Пушкин работал долгое время.

Начну с некоторых предпосылок литературно-исторического свойства.

Напомним, что основной текст романа создается в 1823—1830 годах — период, в течение которого сюжет претерпевает различные трансформации, и замысел — с неизбежностью — меняется сообразно с актуальным контекстом. В данном случае меня интересует главным образом последний год, когда обстоятельствами вынудили Пушкина осенью «стать на якорь» в Болдине. В результате и сюжет — после отправления Онегина в трехлетнее путешествие по России — на практике «заиклился»¹. Между тем, автор все более настойчиво придерживается уже отработанного приема в своем творческом процессе: *приступать к осуществлению или окончанию ранее задуманного / начатого произведения только тогда, когда уже ясен финал, отвечающий его намерению*. Красноречивый пример — «Маленькие трагедии», осуществленные в знакомом нам виде именно потому, что в «Пире во время чумы» наконец найден сюжет, с помощью которого намеченные десять проектов драматургических произведений 1826 года получают свое полноценное, хотя и метонимическое воплощение. И если этот факт многократно подчеркивался, то он значительно реже связывался с другой важной подробностью: что в тот самый период и снова там, в Болдине, окончена последняя каноническая глава «Евгения Онегина» — восьмая (первоначально она замышлялась как девятая). И тут же делаю оговорку, что этими уточнениями я не намекаю на возможную прямую связь между романом и четырьмя трагедийными миниатюрами на уровне сюжета. За исклю-

чением отдельных мотивов, общих для «текста-Болдино», то, что, скорее всего, объединяет их, — это активное освоение Пушкиным шекспировской драматургической поэтики, начатой пять лет назад «Борисом Годуновым».

Сюжетная логика «Евгения Онегина» комментировалась не раз, и, несмотря на разнообразные (иногда взаимно исключающиеся) мнения, в пушкинистике утвердилось мнение о том, что в тексте есть «как минимум два равноправных сюжета, соответствующих событиям двух его миров: сюжет Автора и сюжет героев» [1, с. 86] и что «сложность сюжета вырисовывается из фрагментов нескольких виртуальных сюжетов» [1, с. 93]. Последнее предложение входит в некоторой степени в противоречие с другим так же устоявшимся мнением, что в романе в стихах использован — среди немногих — чуть ли не единственный оригинальный сюжет в творчестве Пушкина. С этим вряд ли можно согласиться. По моему мнению, оригинален преимущественно «сюжет Автора», в то время как сюжет, или точнее, сюжеты героев подражательны, в меньшей или большей степени распознаваемы и отсылают к различным классическим образцам. Они весьма существенны, так как, вместе взятые, иллюстрируют литературный фон и метакультурный контекст времени — как бы оно ни было продолжительным — работы Пушкина над романом.

Что я имею в виду? Если возможно построить некую общую парадигму, которая поможет мне в моих дальнейших рассуждениях, то она будет относиться к конструированию событийного свода в романе «Евгений Онегин». Иными словами, модель лирического нарратива в тексте, точнее, подход Пушкина к рассказу (истории), следует импульсивной / интуитивной логике создания (провокации) яркого события и его непосредственному, вынужденному подавлению; вместо ожидаемого отзвука и закономерного развития мы становимся свидетелями почти неистового и «противоестественного» сдерживания-овладевания-успокоения-подавления-укрощения сюжета. С приближением к финалу этот настрой ощущается все сильнее и выражается в «естественной» потребности читателя в конвенциональной развязке («хэппи-энд») и соответственно в разочаровании от ее отмены, несмотря на оговоренную автором неясно различимую «даль свободного романа». Иначе говоря, сюжету гораздо «более уютно» не разворачивать конфликты, а поддерживать бессобытийность (на самом деле ничего из начатого не доведено до конца). Это осознанная стратегия Пушкина, намек на неё находим в его проекте о

предисловии к главам VIII и IX, написанном 28 ноября 1830 г. в Болдине: «Вот еще две главы “Евгения Онегина” — последние по крайней мере для печати. <...> Те, которые стали бы искать в них занимательности происшествий, могут быть уверены, что в них еще менее действия, чем во всех предшествовавших» [2, с. 133]. Вот несколько примеров. После того как Евгений получает наследство своего покойного дяди, Пушкин не развивает этот мотив дальше — например, не превращает произведение в роман о карьере. Вместо этого герой остается в деревне. Его первое посещение Лариных не ускоряет развитие любовной интриги — так же, как и письмо Татьяны к нему. После дуэли с Ленским Онегин пропадает где-то в России и исчезает надолго из нашего поля зрения (его маршрут, по словам С.А. Фомичева [2, с. 101], остается неясным), как будто роман (словно болгарский прокурор) вместо того, чтобы изобличить, спешить спрятать его от нас; финальное свидание между обоими героями кончается в самый волнующий момент и самым неподходящим образом — как раз когда любопытство читателя крайне обострилось и он не только ожидает, но и требует получить ожидаемое от автора наслаждение. Мне кажется, что этот финал — наиболее серьезная провокация как по отношению к его жанровому толкованию, так и к анализу подхода Пушкина, определенного не кем-нибудь другим, а милой ему Татьяной как *пародийный*. Но если и сам финал — пародия, то что тогда является его прообразом? Я должен уточнить, что под «финалом» имею в виду последний разговор между Татьяной и Онегиным до появления супруга героини и до того, как автор весьма бесцеремонно бросает своего персонажа «в минуту, злую для него».

В сущности, я рассмотрю в ином ракурсе одну из самых стародавних полемик по поводу «Евгения Онегина»: что делает обоснованной в художественном отношении полную метаморфозу Татьяны, превратившейся всего лишь за какие-то три года, из наивной девушки, пребывающей в мире сентиментальных романов, в «законодательницу зал» и изысканную столичную знаменитость? Иными словами, по какой-то причине Пушкину приходит в голову и он принимает как убедительную подобную версию: Татьяна в конце — очевидный антипод Татьяне в начале.

В сущности, в предисловии к самостоятельному изданию изъятой позже из окончательного текста романа главы с путешествием Онегина, автор особенным образом «капитулирует» и сознает: в неестественности перемены в Татьяне. Напомню его слова:

«П.А. Катенин (коему прекрасный поэтический талант не мешает ему быть и тонким критиком) заметил нам, что сие исключение, может быть и выгодное для читателей, вредит, однако ж, плану целого сочинения; ибо через то переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъясненным. — Замечание, обличающее опытного художника», и прибавляет: «Автор сам чувствовал справедливость одного, но решился выпустить эту главу по причинам, важным для него, а не для публики» [3, т. VI, с. 197]. Последнее предложение можно толковать и в том смысле, что публика — не следует забывать ее тогдашнюю дворянскую гомогенность — в меньшей или в большей степени в состоянии воспринять подобную дерзкую условность. А уверенность Пушкина в том, что предпринятый эксперимент с преобразованием героини все-таки психологически (и художественно) мотивирован, по-моему, основывается на обнаруженном образце. Только в одном произведении до этого встречаем женщину, которая под воздействием случайного своего знакомства с одним мужчиной (независимо от самостоятельной логики конкретного сюжета) меняется до неузнаваемости (и неубедительности), и это — *«строптивая» Катарина из одноименной комедии Шекспира*.²

Моя задача доказать эту связь довольно сложна, поскольку Пушкин никогда и нигде не упоминает этого произведения. Юрий Левин, который исследовал проблему присутствия и влияния Шекспира в русской литературе XIX века, пишет о шестнадцати пьесах английского Барда, на которые Пушкин отзывается [5, с. 32]. «Укрощение строптивой» не встречается среди них. Но Левин приходит к этому выводу только лишь на основании прямых отсылок и заимствований, поэтому не будем все-таки принимать подобное мнение за обоснованное раз и навсегда и не терпящее возражения.

Пушкин, как известно, первоначально знакомится с творчеством Шекспира на французском языке. К 1828—1830 году он овладевает английским языком и начинает читать его в оригинале. В его личной библиотеке есть тринадцатитомное полное собрание сочинений Шекспира Франсуа Гизо и Амеде Пишо 1821 г., там в пятом томе опубликована «Строптивая» в переводе Пьера Летуэрнера, и Пушкин вполне мог бы прочитать ее [6]. Кроме того, приблизительно в то время, когда он пишет восьмую главу, у поэта уже есть и вышедшее на языке оригинала в 1824 г. в Лейпциге собрание драматургических произведений Шекспира в одном томе под редакцией Сэмюэля

Джонсона, Джорджа Стивенса и Айзека Рида [7]. Непонятно однако то, как он понимал заглавие, так как тогда эта пьеса не была переведена на русский язык. Известное нам заглавие «Укрощение строптивой» (принятое в качестве канонического в России) существует с 1843 г., когда Николай Христофорович Кетчер осуществляет ее первый (прозаический) перевод. Вот почему искать, например, формальных лексических соответствий в качестве доказательств — скорее всего наивно. Более того — Пушкин обладает несомненным преимуществом, поскольку в его время комментируемая комедия все еще непопулярна на его родине. Это позволяет ему заимствовать способы и техники, вводя последовательно и элементы собственной поэтики «приручения» / «укрощения» не только сюжета романа, но и характеров Онегина и Татьяны. И если почти всегда движения Онегина в соответствии с его природой, то финальная смиренность и исключительная возвышенность Татьяны (до степени недоступности) определенно озадачивают.

По традиции в русском шекспироведении обычно замечают — и охотно подчеркивают — влияние английского Барда на такие произведения как «Борис Годунов» (1824—1825) и созданную всего за два утра в декабре 1825 г. (незадолго до окончания трагедии) поэму «Граф Нулин», интерпретирующую сюжет «The Rape of Lucrece». Но документально подтвержденное первоначальное упоминание Пушкиным имени Шекспира в письме неизвестному адресату где-то в период март — май 1824 г. в Одессе сравнительно редко связывается с другим знаменательным фактом: что оно совпадает с периодом, когда «Евгений Онегин» уже не только начат, но и серьезно обдумываются дальнейшие ходы его несомненно сложного (как построения) сюжета. То есть начало романа сопровождается открытием Шекспира и увлечением им; еще в XXXVIII строфе второй главы (законченной 8 декабря 1823 г. в Одессе), встречаем восклицание: «Poor Yorick!», что не только цитата из «Гамлета», но и цитата на языке оригинала. Постепенное вхождение Пушкина в мир первого мирового драматурга несомненно играет роль серьезной перипетии для его творческого процесса в работе над романом в стихах, что в дальнейшем будет проявляться неоднократно — тайно или явно — во многих фабульных эллипсах и оборотах. Для меня, однако, не менее важна и другая подробность, которая является единственным известным мне знаком того, что в своем художественном сознании (и воображении) Пушкин оперировал сюжетом «Строптивой». В письме от 18 октября 1836 г. из Сибири

В.К. Кюхельбекер (самый страстный ценитель и переводчик Шекспира в поэтическом и приятельском кругу Пушкина) шутливым тоном делится своим намерением вступить в брак: «Я собираюсь жениться, вот я и буду *Benedickt the married man*, а моя *Beatrix* почти такая же *little Shrew*, как и в *Muchado* старика *Willy*» [цит. по: 8, с. 265, курсив мой — Л. Д.]. Аналогии с «Много шума из ничего» и «Строптивой» несомненно были не только Пушкину нетрудными для расшифровки, но и попадали в активный для обоих «шекспировский сюжетный фонд», сложившийся довольно давно (по датировке письма декабрист Кюхельбекер все еще в ссылке, они не виделись более десяти лет). Иными словами, «жених-изгнанник» вряд ли оставил бы «неразгаданными» реминисцентные намеки, если он не был уверен в том, что они сообщают его адресату совершенно конкретные вещи.

Интересно проследить, в какой степени в поэтическом словаре фикционального Автора в романе «Евгений Онегин» присутствуют предикаты, которые можно было бы воспринимать как контекстуальные переводы понятий из французского варианта заглавия «*La Mégire apprivoisée*» (по-английски: «*The Taming of the Shrew*»). В стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» того же 1830 г., например, употреблена фраза: «О, как милее ты, *смиреница* моя!» [3, т. III: с. 303, (курсив — мой)], а еще в ключевой III главе «Евгения Онегина» помимо остальных характеристик Татьяны упоминается, что у нее «*своенравная* голова» (строфа XXIV). Эти два определения — «смиренный» и «своенравный» — представляются предтечей позднейшей попытки звучания заглавия комедии на русском языке: «Усмирение *своенравной*»; автор этого перевода — А.Н. Островский (1865) [9]. Но это все-таки более или менее произвольные аргументы. В чем в действительности я вижу основания для доказательства центрального тезиса?

Сначала — внелитературные предпосылки.

Конкретный повод отъезда Пушкина в Болдино 31 августа 1830 года связан не с желанием дописать свой роман и пережить в трехмесячной уединенности самую плодотворную в художественном отношении осень, а гораздо более прагматичен. После двух последовательных отказов со стороны будущей тещи он наконец получает благословение на брак со своей избранницей Натальей Гончаровой и, готовясь к важному событию, едет в переуступленное ему отцом имение, чтобы войти во владение. В этом смысле как экзистенциальный фактор в сознании Пушкина на первый план выходит *женильба*,

и поэт начинает ее обыгрывать в своем художественном воображении как архетипичный литературный мотив, проецируя ее как в традиционных, так и в нестереотипных, неожиданных, а иногда и в странных ракурсах. Он рассуждает главным образом о женском поведении в подобной ситуации, выбирая для исходной (и для теоретической) модели принципы и правила шекспировской сюжетологии и поэтики. Словом, период Болдинской осени совпадает с интенсивной шекспиризацией русской литературы — процесс, в котором Пушкин занимает одно из центральных мест.

Отметим, что поэт выстраивает (и предзадает) персонажные конфигурации своего сюжета, на первый взгляд, поразительно схоже со знакомыми по шекспировской комедии: две сестры, предпочтение отдано младшей (Ольга-Бианка), но в ранг главной героини возводится старшая (Татьяна-Катарина); избранник (жених) не «местный» (из деревни или из Падуи), он благороден и приходит извне (Петручио: «Я дворянин веронский», Евгений же из Петербурга); его привел кандидат-жених младшей (Гортензио-Ленский). Формально примеры можно было бы продолжать. Именно появление подходящего жениха провоцирует старшую сестру, и в конце действия она перерастает прежнюю себя, облагороженную моралью и вдохновенную социопатриархальным предназначением женщины: быть любимой и супругой. На этом фоне (имея в виду и финал «Евгения Онегина») архетипную модель совершенно спокойно можно назвать «эманципация» или, если это звучит слишком современно, — «побежденное сопротивление со стороны женщины при ведущей роли мужчины», хотя в романе в стихах такой мужчина — не Онегин, а генерал, который полностью отвечает фигуре реализовавшегося супруга (Петручио) в «Укрощении строптивой». В этом смысле Пушкин реально не заимствует сюжет и не следует внешнему сюжету произведения Шекспира, а (как всегда) остроумно толкует предпосылки и причины изменений в характерах, на первом месте — в характере Катаринины, интерпретируя потенциал фавулы в своих целях. Кроме того, он проецирует финальную ситуацию не через логику Ренессанса (с соответствующим ей распушенным и «неукрошенным» языком), а сквозь фильтр воспринятого им «истинного романтизма». По мнению М. Елиферовой, защищающей тезис о сознательной травестии Шекспира в «Повестях Белкина», написанных в тот же самый период в Болдине, «Пушкинский рассказчик излагает шекспировский сюжет в собственной версии, но придерживается его основных мотивов» [10].

Существуют ли весомые доказательства того, что Пушкин разыгрывает развязку своего романа в контексте подсказанной Шекспиром внутренней мотивации персонажей?

Вспомним знаменитый вопрос Онегина после первого его посещения Лариных, обращенный к Ленскому: «Скажи: которая Татьяна?» [3, т. VI, с. 53] и (не)вольное признание, с помощью которого несколькими стихами далее унижает влюбленного в младшую сестру своего друга: «Я выбрал бы другую, / Когда б я был как ты, поэт. / В чертах у Ольги жизни нет» (соответственно Петруччо к Транио: «Не троньте первую: она моя» [9]). Имея в виду эту сцену, надо признаться, что я не уверен, обратил бы Петруччо серьезное внимание на Катарину, если бы ухажеры Бианки не представили бы его лукаво только ей, или он оказался бы в ситуации Онегина; реально, однако, что в финале он не менее успешно унижает своих насмешников (и уже супругов предпочтенных ими дам) Лученцио и Гортензио, доказывая — после монолога Катарины — что *его* выбор — лучший³. С другой стороны, поставить Татьяну в психоэмоциональный статус Катарины возможно не только потому, что она «строптивая», а потому что относительно обеих героинь нам не ясно, нуждаются ли они действительно в любви, или уже в достаточной степени они подавили в себе, хотя бы и разным образом, свою женственность и не верят в свой шанс показать ее. Шекспир не указывает на то, почему Катарина такова — в его сюжете ее злой нрав от природы, но Пушкин имплицитно рассуждает над возможными предпосылками этому. Возможная причина в обоих сюжетах — это сверхактивность и представленность младшей сестры, в тени которой независимо от очевидного потенциала и от своих достоинств остается старшая. В конечном счете, однако, и Катарина, и Татьяна выходят замуж *без любви* и в финале в своих известных словоизлияниях защищают (скорее декларативно, чем убедительно) свой статус замужних женщин. Нам запомнился длинный монолог «укрошенной» Катарины в V действии, 2 сцене, но своими 44 стихами он не может сравниться со значительно более обстоятельной в своих объяснениях Татьяной (77 стихов ее речи размещены в рамках шести неполных строф (XLII—XLVII) в восьмой главе). Катарина резюмирует новую свою философию во фразе: «Скажи мой муж — и я пред ним готова / Свою покорность доказать вам снова» [9], а Татьяна — своим заключением: «Но я другому отдана; / Я буду век ему верна» [3, т. VI, с. 188]. Брак Татьяны с «толстым генералом» — в действительности отказ от ее девического романного идеала, который олицетворился

Онегиным, и в некотором смысле этот брак является не меньшей пародией на ее идеал, чем приписки Евгения на полях книг, которые она читает в его кабинете. В сущности, если Татьяна совпадает со своим словом, то у Онегина наблюдается серьезное расхождение. Одно дело то, что персонаж произносит явно, совсем иное то, что влюбленная девушка читает и понимает в его записках. Эта деталь подсказывает, что его финальное письмо к ней можно определить как типологическое (трафаретное), но не и как исповедь или признание реально возникших (поддерживаемых, возрожденных заново) чувств. Приписки показывают «внесценическое» поведение Евгения, зафиксировавшее «работу актера над ролью», но все еще не и над собой; интровертное само моделирование произойдет во время его путешествия по России. Кабинет олицетворяет его покои (одновременно гримерная-и-кулисы), что для Татьяны — не только разочарование, но и опыт-приручение, трансгрессия реальной жизни в виртуальность романов. В ином смысле акцентные (рифмующиеся) определения «отдана — верна» образуют как будто нарочитую двусмыслицу, подсказывающую возможное недобровольное (неволеовое) решение со стороны Татьяны выйти замуж за своего супруга. «Отдана» означает как «отданная», то есть «переданная», так и «дана», «насильственно заставлена» (мотив, истолкованный Пушкиным в маленькой трагедии «Каменный гость»). Пьеса Шекспира еще самим своим заглавием делает «укрощение» Катарины не только предсказанным, но и ожидаемым; идентичное поведение героини романа, однако, сильно озадачивает. В своих комментариях к роману В. Набоков показывает свое явное раздражение тривиальной рифмой: «Что в конце? Пустое, формальное завершение, вибрация избитого "отдана — верна": недоступная добродетель с ее вечными прописями!» [11, с. 776], он даже упрекает Пушкина в том, что тот заставляет свою героиню произносить клише: она «повторяет зазубренную реплику». Я совсем не оспариваю подобное мнение, но настаиваю на том, что решенная таким образом финальная сцена не звучит наивно и раздражающе только лишь в одном случае — если осознать ее как пародийную.

О. Проскурин вполне логично предполагает, что «ближайшими претекстами 8-й главы оказались произведения, так или иначе связанные со "светской темой"» [12, с. 180]. Вполне возможно, что, заканчивая сюжет в канун своей женитьбы, поэт рассуждал над сакральным смыслом брака, дав повод для более поздних курьезных интерпретаций вроде такой, что под «другому отдана» понимается Бог, то есть, что Татьяна едва ли не предпочла уйти в монастырь, и

что она в некотором смысле выполняла волю Гамлета по отношению к Офелии. Я прибавил бы, что все-таки следует учесть демиургическую стратегию «укротителей»: если у Шекспира она принадлежит Петручио, то Пушкин предоставляет ее не Онегину, и не генералу, а полностью Автору. Все равно, очевиден факт, что роман заканчивается браком, который, однако, далек от признаваемого в общем случае и здесь с нетерпением ожидаемого читателем хэппи-энда. Если благополучный финал искажил бы трагедию и обратил бы ее против ее собственной жанровой природы (безразлично античной, ренессансной или более поздней), то в классической комедии он обязателен. Перенесенный в роман, однако, — с этим надо согласиться — он звучит по меньшей мере странно. Где в таком случае искать основания для подобного решения?

Припоминая некоторые противоречивые характеристики (их не мало) в пушкинских рукописях по отношению к мужу Татьяны — то он молод, то стар, то молодежав, то антипатичен, то скорее симпатичен, — Проскурин приходит к многозначному и провокативному заключению: «Все эти изменения невозможно объяснить логикой жизненного правдоподобия. Они *оправданы* исключительно логикой “свободного романа”, не стесняемой таким “правдоподобием”, а обусловлены интертекстуальным диалогом» [12, с. 192, курсив автора]. Иными словами, исследователь склонен видеть в запутанных и непоследовательных определениях не просто колебание автора по отношению к этому загадочному и никогда не освещенному полноценно персонажу в пространстве романа, но и начинает сомневаться, нужен ли он вообще Пушкину в самостоятельном плане, или его присутствие в сюжете скорее всего — формальное оправдание превращения Татьяны, придающее смелость выраженной в отстаиваемой ею позиции патриархально смирившейся женщины (супруги). То есть финальный монолог замужней салонной законодательницы Лариной (ее новую фамилию мы так и не узнаем никогда!) не правдоподобен, но он входит в интертекстуальный диалог с источниками, которых Проскурин не упоминает. Зато я допускаю, что настоящую смелость бросить убедительность в защиту пародийного метаконтекста романа Пушкин получает, соизмеряя Татьяну с шекспировской Катариной. Обе они сильные женские характеры, решившиеся «не на эффекте нарушения “рутинной” нормы <...>, а на эффекте максимальной реализации». Они не противостоят обществу, а идеально воплощают в себе его ценности [12, с. 192]. Брак понимается как смирение, в то время как в самом начале и Татьяна, и Катарина все еще романтиче-

ские бунтовщицы. Окончательное заключение Проскурина: что в этот период жизни, в канун своей несколько раз откладываемой женитьбы, «Пушкину потребовалось переосмыслить прежде всего литературные модели, дающие свою версию светского брака» [12, с. 193].

В этой связи обратим внимание на некоторые мелкие, на первый взгляд, параллели. Первоначальным толчком для двух сюжетов послужил один и тот же мотив — потеря близкого главному герою человека. В «Онегине» это смерть дяди, а по признаниям Петручио перед Гортензио (1 д., 2 сц.): «Отец мой умер; в этот лабиринт / Я кинулся искать себе невесту, / Да попытать — не будет ли удачи» [9]. И Онегин, и Петручио — люди необыкновенные. Обоих авторы называют «повесами» со всеми контекстуальными коннотациями: Онегин — «гений» в «науке страсти нежной», той самой, из-за которой Овидий бесславно кончает свою жизнь «в Молдавии, в глуши степей, / вдали Италии своей» [3, т. VI, с. 8]. Только Татьяне, несмотря на ее самораскрытие перед Онегиным, в загадочной финальной сцене романа не удалось добиться прозрения Катарины и побороться за свою любовь. По сути, она поступила так же, как и ее младшая сестра: после убийства Ленского Ольга выходит замуж за улана, после отъезда Онегина Татьяна соглашается на брак с генералом. А это предопределяет маршруты (без)любвной интриги русского романа XIX века.

Американский пушкинист У.М. Тодд III утверждает, что в немалой степени поведение героев в «Евгении Онегине» определяется их кругом чтения [13, с. 184]. Выскажем противоположное мнение. Мне кажется (следуя достоверности подобной логики), что в последней резкой перемене Татьяны категорически берет верх не то, что она читает (после своего превращения в светскую даму она как будто давно это бросила — а мы, как читатели, забыли — ее любимые французские сентиментальные романы три года тому назад), а *тайный круг чтения* Автора. Еще в классической своей работе «Пушкин и Шекспир» М.П. Алексеев мотивирует присутствие шекспировских мотивов в произведениях болдинского периода «непосредственным воздействием Шекспира или представляют собой произвольные отклики поэта на запомнившиеся ему отдельные шекспировские сцены, стихи, выражения; при этом Шекспир, может быть явившийся бессознательным для Пушкина поводом к совершенно самостоятельному ходу мыслей, не упоминается» [8, с. 272]. Но взятые мотивы, оглашенные или нет, имеют второстепенное значение. Главное для Пушкина то, что «он <Шекспир — А.Д.> никогда не боится ском-

прометировать свое действующее лицо». Таким же образом и он в восьмой главе своего романа не стесняется «скомпрометировать» образ и поведение Татьяны, поскольку он сохранял их на протяжении всех предыдущих семи глав. Причиной тому может быть признание, сделанное им в известной «Заметке о поэме "Граф Нулин"»: «Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению». [3, т. XI, с. 188] Очевидно, через пять лет после написания поэмы мысль о пародировании Шекспира все еще не покинула Пушкина, она продолжает искушать его, хотя и на другом поэтологическом и философском уровне — в режиме высокой, подражательной пародии. Наконец, интегрирование сюжетных мотивов «Строптивой» в роман «Евгений Онегин» показывает невероятную историческую прозорливость: комедия Шекспира в наше время — гораздо более востребованная, чем модные в свое время, но оставшиеся на заднем плане литературной истории сюжеты о Кларисе, Элоизе, Дельфине, Вертера или Мельмоте-Скитальце. Эта комедия является не только находкой, оправдывающей «укрошение» сюжета, но и его виртуозным украшением.

Примечания

1. VII глава написана в 1827—1828 гг., а исключенная из окончательного текста глава VIII, глава с путешествием главного героя — между 1825 и 1829 гг., причем в Боддине Пушкин прибавляет к ней строфу, которую позже убирает.
2. Разумеется, я даю себе отчет о том, что вхожу в уже заявленное литературоведческое поле: в своем известном исследовании с 1999 г. «Сюжеты русской литературы» С.Г. Бочаров обращает подобающее внимание на «Евгения Онегина», пытаюсь не только «реставрировать», но и строить виртуальные сюжетные ходы, не предпринятые или, точнее, предотвращенные Пушкиным, в том числе, и в отношении судьбы Татьяны. Хочу, однако, отметить, что в данном случае я не интересуюсь «возможным сюжетом» «Онегина», так как моя задача состоит не в достраивании фабулы; я пытаюсь допустить подказанную текстом и сопровождающими его экстралитературными обстоятельствами внутреннюю логику, мотивирующую неясное на первый взгляд поведение главной героини, и проследить за ней. В сущности, чтобы у читателя не создалось впечатление, что я спекулятивно профанирую (искажаю) тезис Бочарова в свою пользу, отмечу продуктивность его суждения о том, что, в то время как предсказуемость жизни в сюжете волнует в одинаковой степени как персонажей, так и автора, то сам роман не подлежит предвидению [4, с. 35]

3. И еще об Евгении: «Когда ж хотелось уничтожить / Ему соперников своих, / Как он язвительно злословил! / Какие сети им готовил!» (1 глава, VII строфа) [3, т. VI, с. 10].

Список литературы

1. Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина: В мире стихотворного романа. М.: Изд-во МГУ, 1999. 128 с.
2. Фомичев С.А. «Евгений Онегин». Движение замысла. М.: Русский путь, 2005. 176 с.
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 16 тт. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959.
4. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. 632 с.
5. Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука, 1988. 328 с.
6. Shakespeare W. Oeuvres complètes: en 13 v. Paris, 1821.
7. Shakespeare W. The Dramatic Works. Leipzig. Ernst Fisher, 1824. 1124 p.
8. Шекспирирусская культура М.-Л.: Наука, 1972. 822 с.
9. Шекспир У. Полное собрание сочинений В. Шекспира в переводе русских писателей: в 3 т. СПб., 1899. С. 467-504. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://rus-shake.ru/translations/The_Taming_of_the_Shrew/Ostrovskiy/1899/ (дата обращения 31.01.2015).
10. Елиферова М.В. Пушкинские сюжеты, пересказанные Белкиным. Почему «ржал» Баратынский // Вопросы литературы. 2003. № 1. С. 149-175.
11. Набоков В.В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М. НПК Интелвак, 1999. 1008 с.
12. Проскурин О.А. Поэзия Пушкина или подвижный палимпсест. М.: НЛО, 1999. 462 с.
13. Тодд Ш, Миллз У. Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб.: Академический проект, 1996. 306 с.

ONE MORE TIME ABOUT PUSHKIN AND SHAKESPEARE, OR HOW “TOTAME” A PLOT
L. Dimitrov

The text explains the way how the narrative matrix of “Eugene Onegin” integrates the plot “Taming of the Shrew”. In the autumn of 1830 in Boldino Pushkin finished the last canonical chapter of the novel in verses — the eight. The period is characterized by Pushkin’s active absorption of Shakespeare’s drama poetry, successfully started five

years earlier “Boris Godunov”. But the important question is — what does artistically justify the complete metamorphosis of Tatiana, who has transformed in just three years from the naive girl, residing in the world of sentimental novels to a refined metropolitan celebrity? How does the author come up with and accept such an inversion: Tatiana at the end is an obvious antithesis of Tatiana in the beginning. In my opinion, here Pushkin resorts to parody. But who is the archetype? Only in one work before we meet a woman who under the influence of her accidental acquaintance with a man (regardless of the logic of this plot) changed beyond recognition (and inconclusively), and this is Shakespeare’s “shrew” Catherine of the eponymous comedy.

Keywords: Pushkin, Shakespeare, plot, “Eugene Onegin”, “The Taming of the Shrew”, the end, intertext.

УДК 821.161.1.

К ИСТОЧНИКАМ ДИАЛОГА ЦАРЯ И ЮРОДИВОГО В ТРАГЕДИИ А.С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»

© 2015 г.

В.С. ЛИСТОВ

Новый институт культурологии (Москва)

vslistov@mail.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

В научной литературе давно выявлен и хрестоматийно известен Новозаветный источник реплики Юродивого Николки, обращенной к царю Борису, убийце царевича Димитрия. Однако, по мнению автора доклада, в своем обличении Николка ещё до своей заключительной реплики дважды опирается на тексты Священного Писания. Речь идёт, во-первых, о 4-й Книге Царств, где убийство детей совершается после проклятия пророка Елисея, ученика пророка Илии. А во-вторых — инвектива Юродивого ориентирована на обличения из 2-й Книги Царств, с которыми человек по имени Семей обращается к царю Давиду. Насколько известно автору доклада, эти источники не обсуждались в контексте пушкинской трагедии «Борис Годунов».

Ключевые слова: А.С. Пушкин, трагедия «Борис Годунов», Н.М. Карамзин, «История государства Российского», «Ветхий Завет», царь Давид, пророк Елисей, убийство царевича Димитрия, юродство.

Выход царя Бориса из собора на кремлёвскую площадь и острый, опасный обмен репликами с юродивым Николкой — одна из кульминационных сцен трагедии «Борис Годунов». В этой сцене, кажется, непримиримо противостоят друг другу коренные начала исторического быта России — Богово и кесарево, властное и народное, вольное и законное. В предлагаемой работе акцент будет сделан на диалоге, подробно и неоднократно исследованном¹. Однако, по нашему

мнению, источники и смысловые оттенки великого противостояния героев выявлены далеко не полностью.

Напомним канонический текст знаменитой словесной дуэли:

Юродивый

— Борис, Борис! Николку дети обижают.

Царь

— Подать ему милостыню. О чём он плачет?

Юродивый

— Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича.

Бояре

— Поди прочь, дурак! Схватите дурака!

Царь

— Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка.

(Уходит)

Юродивый (ему вслед)

— Нет, нет! Нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит [1, т. VII, с. 78].

В одной из прежних работ нам уже приходилось возражать против простого и плоского отождествления возгласов бедного Николки с широко понимаемым «мнением народным» [2, с. 215]. Народ легковерен. В тот момент исторической драмы большинство склонно видеть в Самозванце настоящего сына покойного царя Ивана Васильевича. Верное понимание роли и места расстриги на этом этапе смуты отличает главным образом политическую элиту — Годунова, патриарха Иова, Шуйского, Воротынского, Басманова, Афанасия Пушкина и др. Приходится признать парадоксальное положение: обличая Годунова в убийстве царевича, Николка, тем самым, безусловно, подразумевает и самозванство претендента на престол. Для него, Николки, так же как, например, и для Шуйского, расстрига и Борис едва ли не равны в своих незаконных притязаниях на царскую корону. Если позволительно говорить о гражданской позиции Юродивого, то она отличается резким неприятием *обеих* сторон общественного противостояния.

Весьма заманчиво было бы напомнить о Николке-резонёре. («Никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!») [1, т. XIII, с. 240]). В конечном счёте, идейное отторжение Пушкина и от правительства, и от людей 14 декабря, нашло бы

близкую параллель с устремлениями бедного Николки, одинаково удалённого как от царя Ирода, так и от забав «взрослых шалунов», ведущих на престол разного рода самозванцев. Но мы сознательно откажемся здесь от прямой попытки это обсуждать. Такая попытка требует другого, отдельного исследования и уводит от изучаемого диалога к идейным противостояниям русского XIX века.

В центре нашего внимания будут источники диалога; прежде всего, страницы боговдохновенных книг. Пушкин и сам свидетельствует, что поэзия Священного Писания должна отзываться в характерах и поступках героев трагедии.

6 сентября 1825 года П.А. Вяземский пишет Пушкину в Михайловское: «Карамзин очень доволен твоими трагическими занятиями <...>. Он говорит, что ты должен иметь в виду в начертании характера Борисова дикую смесь: набожности и преступных страстей. Он беспрестанно перечитывал Библию и искал в ней оправдания себе. Эта противоположность драматическая!» [1, т. XIII, с. 224]. Отвечая Вяземскому (а правильнее сказать — Н.М. Карамзину), Пушкин вскользь, походя, высказывает важнейшее суждение об источниках своей трагедии и, в частности, сцены «Площадь перед собором в Москве». Из письма Пушкина Вяземскому от средних чисел сентября 1825 года: «Благодарю тебя и за замечание Карамзина о характере Бориса. Оно мне очень пригodiлось. Я смотрел на него с политической точки, не замечая поэтической его стороны; я его засажу за Евангелие, заставляю читать повесть об Ироде и тому подобное» [1, т. XIII, с. 226—227].

На евангельское повествование о зверстве царя Ирода, повелевшего убить невинных младенцев в Вифлееме Иудейском, ориентирована реплика Николки, завершающая всю сцену. Сравнение Николки очевидно: преступление в Угличе сродни преступлению в Вифлееме, а потому Борис и есть русский царь Ирод. Такое обвинение Юродивый посылает вдогонку уходящему монарху. Но, оказывается, это не первое обращение бедного Николки к страницам Священного Писания.

Мы помним, как начинается эпизод, ведущий от Ирода к Ироду. Николка получает подаяние — копейчку от старухи. Но человека Божьего обижают мальчишки: отнимают копейчку. Тут и есть его повод обратиться к царю — вели за это детей зарезать, как зарезал ты маленького царевича. Реплика Николки весьма странная, труднообъяснимая. Как поверить, будто Юродивый действительно ждёт казни детей, чьи жизни он, выходит, ценит буквально в копейку?

Ирония здесь очевидна. Она построена на разномасштабных основаниях. В эпизоде с бедным Николкой на кону стоит всего только копейка; в злодействе Годунова разыгрываются царский трон, судьба всей Руси. Несοизмеримость предьявляемых обстоятельств очевидна и — непонятна.

Нам — скажем заранее — не удастся дать исчерпывающее объяснение безумной выходке обличителя царя Бориса. Но некоторые соображения по этому поводу могут возникнуть при чтении 4-й Книги Царств. Речь идёт о ветхозаветном рассказе, в котором пророк Елисей, земной преемник Ильи-пророка, путешествует из Ерихона в Вефиль. Вот библейское повествование об этом:

«Когда он шёл дорогою, малые дети вышли из города, и насмехались над ним, и говорили ему: иди, плешивый, иди, плешивый!

Он оглянулся и увидел их, и проклял их именем Господним. И вышли две медведицы из леса, и растерзали из них сорок два ребёнка» [3, 4 Царств, 2, 23—24].

Приведённому эпизоду посвящена обширная антирелигиозная и религиозная литература, которой мы касаться не будем. Думается, однако, что кровавое действие, канонически случившееся по дороге из Ерихона в Вефиль, само по себе ни истолкованию, ни оценке не подлежит. Это было бы очередной бессмысленной попыткой понять неисповедимые пути Господни. Отметим только два обстоятельства. Во-первых, пророк Елисей лишь проклинает обижавших его детей, а не определяет им меру наказания; мера не его личной обидой определяется. Во-вторых, гибель детей, проклятых пророком, находится в длинном ряду казней, не поддающихся объяснению с точки зрения общепринятой человеческой морали, но в Священном Писании совершаемых людьми, идущими путями Господними.

Диалог царя и Юродивого в пушкинской трагедии может опираться и на другие источники. Но не менее, чем одной из его ориентаций, несомненно, является библейское проклятие пророка Елисея, посланное детям. Пушкин углублённо размышлял над 4-й Книгой Царств, и след этих размышлений находим, например, в более позднем сочинении поэта — «Медном всаднике». Там в варианте герой — «безумец бедный» Евгений — носит колпак юродивого [1, т. V, с. 495], а в основном тексте — подвергается насмешкам «злых детей» [1, т. V, с. 146].

Иррационализм библейского рассказа о гибели детей, проклятых пророком, отчётливо соответствует иррационализму русской жизни — от «Смутного времени» через петровский переворот до чиновника

Евгения, преследуемого и детьми, и «Всадником медным». Попутно заметим, что сам по себе обобщённый образ «злых детей», обижающих человека Божьего, довольно прочно связывает ветхозаветное повествование о Елисее со сценой из «Бориса Годунова» и страницами «Медного всадника». Они сходятся не только фабульным наполнением, но как раз характером иррационализма, необъяснимостью в пределах простой житейской логики и морали.

Понятно: герои Священной Истории не суть прямые прототипы героев пушкинской трагедии. Юродивый Николка не просто списан с пророка Елисея, а мальчишка, похищающий копеечку, не близнец озорника, дразнящего лысого пророка. Речь идёт, мы помним, не столько о родстве характеров, сколько о сходстве положений. Николка вовсе не предлагает резать детей; он напоминает о библейском эпизоде, в котором кара, кажется, несоразмерна проступку. Этот эпизод, наряду с преступлением Ирода, хорошо знаком и царю Борису, и многим из его окружения.

По всему смыслу диалога Борис потрясен специфическим страхом — страхом *напоминания*. Много раньше — по сценическому времени — царю уже являлись во сне видения убитых младенцев [1, т. V, с. 27]. Но здесь они впервые пришли открыто, принародно — в обличении Николки, подкреплённом авторитетом Писания. Повседневная привычка царского выхода должна была на одно мгновение показаться монарху страшным сном. Отклик бояр на плач Николки отдаёт державной рутинной: прогнать дурака! схватить дурака! Тут вся полнота того, что Пушкин называет «политической точкой».

Приговор Бориса — иной: «Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка». Реплика многократно усложняет характер царя. Она действительно заставляет взглянуть на образ Бориса с иной, поэтической точки зрения. Увидим, что и тут не обошлось без ветхозаветного мотива. Пушкин как бы выполняет своё обещание Карамзину и Вяземскому — засадить заглавного героя читать библейские страницы.

Герой 2-й Книги Царств, пророк и псалмопевец Давид — одно из самых трагических лиц Библии. В христианское вероучение он вошёл и как праведник, и как грешник, подающий пример глубокого и искреннего покаяния. Едва ли не самый знаменитый его грех — преступная страсть к Вирсавии и убийство её мужа, полководца Урии Хеттеянина. Для нашей темы важно будет напомнить, что Давид сменил на престоле царя Саула, неугодного Богу. Переход власти от дома Саула к дому Давида свершился не по земным династическим законам, а по воле Божьей. Независимо от этого одним из наказаний

для Давида-грешника стало восстание его сына Авессалома, который захватил престол отца в Иерусалиме. Давид с немногими верными слугами бежал из столицы. Этим контекстом определяется следующее библейское повествование, которое, полагаем, имеет прямое отношение к гоудуновской теме у Пушкина:

«Когда дошел царь Давид до Бахурима, вот, вышел оттуда человек из рода дома Саулова, по имени Семей, сын Геры; он шёл и злословил,

И бросал камнями на Давида и на всех рабов царя Давида; все же люди и все храбрые были по правую и по левую сторону *царя*.

Так говорил Семей, злословя его: уходи, уходи, убийца и беззаконник!

Господь обратил на тебя всю кровь дома Саулова, вместо которого ты воцарился, и предал Господь царство в руки Авессалома, сына твоего; и вот, ты в беде, ибо ты — кровопийца.

И сказал Авесса, сын Саруин, царю: зачем злословит этот мертвый пес господина моего царя? пойду я, и сниму с него голову.

И сказал царь: что мне в нём, сыны Саруины? пусть он злословит, ибо Господь повелел ему злословить Давида <...>.

Может быть Господь призрит на уничтожение мое, и воздаст мне Господь благодатью за теперешнее его злословие.

И шёл Давид и люди его *своим* путем» [3, 2 Царств, 16, 5—10, 12—13].

Вновь, как и при обсуждении проклятья пророка Елисея, отметим диапазон сходств и различий. Несовпадение характеров и личностных масштабов бросается в глаза. В этом смысле нечего даже и пытаться сравнивать пушкинского Гоудунова («татарин, зять Малютъ») с библейским пророком и псалмопевцем. Точно так же несопоставим и Юродивый с ругателем Семеем. Не будет преувеличением назвать их обитателями разных, удалённых друг от друга миров. Тем не менее, диалог библейский и диалог, сочинённый Пушкиным-драматургом, завораживают удивительным сходством.

Ощущение сходства возникает, прежде всего, от близкого совпадения фабульного фона трагедий — библейской и русской. Давид и Борис равным образом взойшли на пустующие троны, явились основателями новых династических линий. Пушкин и сам мог заметить тут аналогию исторических мотивов. Но его размышления мощно подкреплялись здесь Карамзиным, томом X «Истории государства Российского». Пушкин, конечно, с обостренным вниманием читал рассказ о событиях, последовавших зимой 1598 года за смертью царя

Феодора Иоанновича. Годунов затворился в Новодевичьем монастыре и притворно отказывается от короны. Он, мол, рождён подданным; подданным и останется. К нему в монастырь идут высшие чины государства, уговаривают принять державство. В своей речи, обращенной к правителю, патриарх Иов «напоминал о Давиде, царе иудейском <...> неисповедимыми судьбами Небесными возведенном на престол из ничтожества» [4, с. 830]. Кстати: именно на этой речи патриарха, цитированной Карамзиным, основана реплика человека из толпы («Один») в сцене «Красная площадь» [1, VII, 19]. Худородный Борис после мольбы Иова ещё отказывается от трона, но вот-вот его займёт.

Такого рода внединастические перемены в древних державах монархических, редко обходились без кровавых преступлений в среде правителей и без массовых возмущений подданных. Семей как раз принадлежал дому покойного царя Саула и был одним из предводителей восстания против Давида [5, с. 232—236]. Его роль — по русскому счёту — частично совпадает с ролью Лжедмитрия I, провозглашавшего возвращение на престол прерванной династической линии Рюриковичей. Злословя Давида и получая от него прощение, Семей, конечно, не юродствует; но обличения бедного Николки весьма близко напоминают библейскую инвективу в устах Семей.

В конце концов, оба эпизода — ветхозаветный и пушкинский — можно было бы фабульно пересказать как *одно* драматическое действие. Например, таким образом:

В некоей стране начинается смутное время, поднимается восстание.

Однажды царь со свитой выходит к народу. В толпе появляется человек и громко, прилюдно обвиняет монарха в убийстве и других преступлениях, в нарушении Божьих Заповедей.

Свита царя бросается к злословящему и готова вязать или даже казнить ругателя. Но царь, зная свои грехи перед Богом и людьми, велит оставить обличителя в покое. Ибо он, обличитель, действует по воле Бога.

Злословящего отпускают.

Царь со своей свитой уходит.

Эпизод, записанный подобным образом, совершенно точно отвечает фабульному наполнению и библейского рассказа, и диалога из пушкинской трагедии. Допустим, существует возможность случайного

совпадения приведенных подробностей. Но вероятность такого случайного совпадения, по нашему мнению, исчезающе мала: совпадает слишком многое и слишком близко.

С другой стороны, столь очевидные соответствия годуновской сцены библейскому «протографу» влекут за собой ещё одно искушение: просто и логично выстроить всю историю создания диалога царя Бориса и Николки. Получилось бы примерно вот что. Идёт лето 1825 года; ссыльный Пушкин в Михайловском мучительно размышляет над характером Годунова и других действующих лиц трагедии, ищет живые черты людей давно ушедшего века. Нужен совет Карамзина. Но после давней ссоры (тому уж не меньше пяти лет) отношения поэта и историографа как-то не установились заново; в переписке они не состоят. Поэтому посредником служит Вяземский. Именно через него Пушкин получает карамзинский совет: пусть Годунов не только грешит, но и кается; не только кается, но ещё и ищет себе оправдания в Библии. Пушкин благодарит Карамзина, берётся за Ветхий Завет и сочиняет сцену «Площадь перед собором в Москве», в которой использует мотивы 2-ой и 4-ой Книг Царств. Борис как бы идёт вослед царю Давиду и выступает не только политической фигурой, но и явлением поэтическим.

В такой череде событий и обстоятельств ничего невозможного не было бы. Но несколькостораживают слишком очевидные простота и логичность версии. Всё-таки художественное творчество сложнее, а его пути — более интуитивны. Разумеется, никакой Карамзин, никакие источники — библейские в том числе — не могли бы сами по себе превратить Годунова из реального политика в поэтический образ, в грешника с израненной душой, ищущего оправдания и прощения. Преображением Бориса, его покаянием, мы обязаны, главным образом, воображению поэта, его способности постигнуть душу и поступки создаваемого героя.

В следующем десятилетии Пушкин, сочиняя «Историю Пугачёва», снова столкнётся с ужасом мятежного кровопролития в его сочетании с особенностями поэтического характера и художественного образа. Рассказывая о том, как Державин в одном из бунтующих селений велел повесить двух пугачевцев, Пушкин несколько иронически приводит мнение И.И. Дмитриева — «Дмитриев уверял, что Державин повесил сих двух мужиков более из поэтического любопытства, нежели из настоящей необходимости» [1, т. IX, с. 373]. Вряд ли мнение Дмитриева надо воспринимать буквально. Но в кругу поэтов — от псалмопевца Давида до Дмитриева и Пушкина, — никогда образная

ткань не отделялась резкой чертой от реальной фактической канвы. В этом смысле поэты всех времён и народов всегда хорошо понимали друг друга.

На Парнасе традиционно не принято было спрашивать, совершал ли Давид убийство Урии? Отравлял ли Сальери Моцарта? Виновен ли царь Борис? Одно ли поэтическое любопытство двигало вешателем Державиным? Всё это за пределами реального исторического быта. Источники служат здесь скорее внешним поводом, чем причиной построения и столкновения сильных характеров. И трагедия Пушкина не служит исключением из общего правила...

В трудной идейной и творческой эволюции, переживаемой Пушкиным в середине двадцатых годов, высылка из Одессы в Михайловское стала, так сказать, рубежным событием. Эволюция эта вовсе не свидетельствует, будто поэт разочаровался в ценностях европейского Просвещения. Конечно, нет. Однако он стал понимать великую трудность, а то и невозможность перенесения этих ценностей на отечественную почву. Его друзья-декабристы — кто ближе, кто дальше — остановились перед таким пониманием. А наставником автора «Онегина» явился историограф, названный с абсолютной точностью: «быта русского хранитель» [1, т. V, с. 621].

«История в некотором смысле есть священная книга народов: главная, необходимая, зеркало их бытия и деятельности; скрижаль откровений и правил; завет предков к потомству...» [4, с. 5].

Этими словами открывается «История государства Российского» Н.М. Карамзина; именно с них Пушкин начал когда-то серьёзное изучение отечественного прошлого. Свою трагедию о царе Борисе поэт называл: «труд, гением его», то есть Карамзина, «вдохновенный» [1, т. VII, с. 4]. Диалог царя Бориса и Николки существенно, а не только декларативно, отвечает этому определению. Мы стремились показать, что Пушкин опирался не только на общий план сочинения историографа, но и отчасти на библейский источник, рекомендованный Карамзиным.

Примечания

1. Городецкий Б.П. Трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов». Комментарий. Пособие для учителей. Л.: Просвещение, 1969; Гуревич А.М. История и современность в «Борисе Годунове» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1984. Т. 43. № 3; Державина О.А. Образ Бориса Годунова в трагедии А.С. Пушкина и в трагедии А.К. Толстого // Искусство слова. Сб. статей к 80-летию Д.Д. Благого. М.: Наука, 1973;

Фомичев С.А. Предисловие // А.С. Пушкин. Борис Годунов. Трагедия. СПб.: Академический проект, 1996. 542 с.; Лотман Л.М. Комментарии // А.С. Пушкин. Борис Годунов. Трагедия. СПб.: Академический проект, 1996. 542 с.

Список литературы

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959.
2. Листов В.С. Мотив самосознания А.С. Пушкина в образе Юродивого Николки из трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» // Пушкин. Москва. 1826. Альбом по материалам выставки в Гос. музее А.С. Пушкина. М.: ОАО «Московские учебники и Картолитография», 2009. 256 с.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. Канонические. В русском переводе. С Параллельными местами. Синодальное издание. Б.м., Б.г.
4. Карамзин Н.М. История государства Российского. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. 1023 с.
5. Ренан Э. История Израильского народа: В 2 т. Т. 1. СПб.: Изд. Брокгауз-Ефрон, 1912. С. 232-236.

SOURCES OF DIALOGUE TO KING AND WHACKY IN TRAGEDY AS PUSHKIN “BORIS GODUNOV” V.S. Listov

In the scientific literature for a long time identified and textbook known New Testament source replica Simpleton Nikolka facing the Tsar Boris, the murderer of Prince Dimitri. However, according to the report, in its denunciation Nikolka before his final two replicas based on texts of Scripture. It is, firstly, about 4 Kings, where the murder of children is made after the curse of the prophet Elisha, the disciple of the prophet Elijah. And secondly — Simpleton invective focused on accusations of 2 Kings, with whom a man named Shimei refers to King David. As far as the author of the report, these sources were not discussed in the context of the tragedy of Pushkin’s “Boris Godunov”.

Keywords: A.S. Pushkin, tragedy “Boris Godunov”, N.M. Karamzin, “Old Testament”, King David, prophet Elijah, Prince Dimitri’s murder, foolishness for Christ.

УДК 82.0

«ТАК ОН ПИСАЛ ТЕМНО И ВЯЛО...»
(ПУШКИН И ЯЗЫКОВ)

© 2015 г.

Н.А. ВАСИЛЬЕВ
Мордовский государственный университет
им Н.П. Огарева

nikolai_vasiliev@mail.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

В статье рассматриваются литературные источники характеристики элегий Ленского в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Делается вывод, что цитата «темно и вяло» (глава 6, строфа XXIII) была, вероятно, заимствована поэтом из стихотворения Н.М. Языкова «Мой Апокалипсис» (1825), частично опубликованного под названием «Элегия» («Поэту радости и хмеля...») в «Невском альманахе на 1826 г.», где было помещено и пушкинское послание «Н.Н.» («Примите “Невский Альманах”»). Веским основанием для предположения о знакомстве Пушкина с указанным стихотворением является его исключительное внимание к творчеству Языкова, их тесное общение в 1826 г. в Тригорском, Михайловском, Пскове, а также посредничество между ними со стороны общего приятеля обоих А.Н. Вульфа. Кроме того, в стихотворении Языкова речь идет о его чувствах к музе В.А. Жуковского — А.А. Воейковой, с которой Пушкин был знаком.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, Н.М. Языков, «Евгений Онегин», Ленский, Дерптский университет.

В романе «Евгений Онегин» повествователь характеризует стихи Ленского: «Так он писал *темно и вяло* / (Что романтизмом мы зовем, / Хоть романтизма тут ни мало / Не вижу я; да что нам в том?)» (6, XXIII).

Курсив для Пушкина — средство метатекстовой игры, выполняющее разнообразные функции [1], а сам роман — отчасти и филологический дискурс [2]. Перед нами явно признаки «чужой речи». В таком случае кому она принадлежит, откуда заимствована автором? (И, скорее, это должна быть поэтическая цитата, учитывая реминисцентный стихоцентризм Пушкина!) Рассмотрим, что пишут об этом комментаторы произведения.

Н.А. Бродский рассуждает здесь лишь о существовании русского романтизма и отношении к нему Пушкина [3, с. 252—253].

В.В. Набоков подробно останавливается на указанном фрагменте романа: «Я долго и безуспешно искал пример этого очевидного галлицизма, пока не наткнулся в примечаниях Шатобриана¹ к его изумительному прозаическому переводу поэмы Милтона «Потерянный рай» (1836)² на следующее: «Нередко перечитывая свои страницы, я находил их темными или вялыми и пытался их улучшить <...>...»; «Некоторое представление о том, что Пушкин понимал под «темным» и «вялым», можно получить, обратившись к примечаниям на полях его экземпляра «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова, II, 166, к «Посланию И.М. Муравьеву-Апостолу» (1815) <...>. Наш поэт пометил строки 79—80: «вяло»; две последние строки (99—100) того же стихотворения — “темно”...»; «Пушкин выделил “темно и вяло”, возможно, цитируя определение, данное неким рецензентом романтическому стилю»³ [4, с. 590—591].

Ю.М. Лотман развивает указанное предположение: «Намек на оценку элегической поэзии Кюхельбекером: «Сила? — Где найдем ее в большей части своих мутных, ничего не определяющих, изнеженных, бесцветных произведений?»⁴ Ко времени работы над шестой главой *П* уже, видимо, знал и вторую статью Кюхельбекера: «Разбор фон-дер-Борговых переводов русских стихотворений», где элегическая школа называлась «*вялой* <...> описательной лже-поэзией»... Выделив слова «темно» и «вяло», *П* отделил их как чужую речь от остального текста. Это позволило ему создать двусторонний иронический эффект: и в адрес поэзии Ленского, и в адрес строгой оценки элегий Кюхельбекером» [5, с. 300].

Эту точку зрения разделяет Е.О. Ларионова: «...намек на критику элегической поэзии в статье Кюхельбекера... и споры в русской критике по вопросам романтизма, которые особенно остро развернулись после выхода в свет в 1824 г. поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» с полемическим предисловием П.А. Вяземского... ставших своего рода манифестом русского романтизма» [6, с. 294]. В примечаниях

к предшествующим главам романа, она пишет: «Пушкин, вероятно, имеет в виду резкий отзыв о Парни («пигмей французской словесности») в статье... Кюхельбекера... «О направлении нашей поэзии <...>»... Скрытая полемика со статьей Кюхельбекера не один раз встречается в тексте «Евгения Онегина» (3, ХХІХ); «Эта и следующие строфы заключают в себе полемику со статьей В.К. Кюхельбекера...» (4, ХХХІІ) [6, с. 268, 274].

Итак, комментаторы романа возводят пушкинские эпитеты «*темно* и *вяло*» к прозаическим источникам — статьям Кюхельбекера, в одной из которых используется слово *вялый*; переводу Шатобрианом «Потерянного рая» Мильтона, где французский автор рефлексировал в отношении своего переложения, называя его *темным* и *вялым*, что не могло послужить Пушкину при написании произведения; и маргиналиям самого поэта на страницах книги Батюшкова⁵, наиболее близким к онегинской формуле (*вяло... темно!*), которые, однако, нельзя признать «чуждой речью»...

На время приостановим разговор о возможных истоках интригующей пушкинской строки и обратимся к «хронотопу», в рамках которого она возникла. Шестая глава «Онегина» создавалась Пушкиным в 1826 г. в Михайловском. Именно к этому периоду относится повышенное внимание классика к лирике Н.М. Языкова (1803—1847), студента философского факультета немецкоязычного Дерптского университета [7].

Еще до знакомства поэтов их общие друзья, наставники заговорили о незаурядном таланте обоих. А.А. Дельвиг, знавший Языкова по Петербургу, посвящает ему послание «Младой певец, дорогою прекрасной...» (1822), сравнивая адресата с Пушкиным и Баратынским, на что Пушкин отвечает лицейскому другу 16 ноября 1823 г.: «На днях попались мне твои прелестные сонеты... Разделяю твои надежды на Языкова и давнюю любовь к непорочной музе Баратынского. Жду и не дождусь появления в свет ваших стихов...» [8, с. 71]. А.И. Тургенев 28 августа того же года сообщает П.А. Вяземскому: «О молодом Языкове пишут чудеса из Дерпта: другой Пушкин!» [9, с. 329]. Эта оценка могла исходить и от В.А. Жуковского, с которым Языков встречался в доме сестры литературного мэтра — Е.А. Протасовой: «Я очень хорошо познакомился с Жуковским... он меня принял с откровенными объятиями... полюбил как родного... Он мне советует, даже требует, чтоб я учился по-гречески; говорит, что он сам теперь раскаивается, что не выучился... и что это обстоятельство очень сильно действовало на его стихотворения...» (Н.М. Языков — А.М. Языкову. 5 марта 1823 г.) [10, с. 50].

А.Ф. Воейков 21 апреля 1824 г. информировал Языкова: «На сей неделе молодой Лев Пушкин получил письмо от славного брата из Одессы. Он читал нам его при Ник. Дмит. Киселеве. Наш Бейрон восхищается вашими стихами и пророчествует вам мирты, розы, лилии и вечнозеленые лавры. Киселев хотел писать об этом подробнее» [9, с. 391]. 12 июня того же года Языков знакомится в Петербурге с А.С. Пушкиным и Баратынским [9, т. 1, с. 406]. В августе 1824 г. Пушкин в свою очередь, сближается с приятелем Языкова студентом А.Н. Вульфom, приехавшим на каникулы в Тригорское и вскоре ставшим посредником между поэтами. 20 сентября 1824 г. Пушкин обращается с посланием «К Языкову»: «Клянусь Овидиевой тенью: / Языков, близок я тебе. / Давно б на Дерптскую дорогу / Я вышел утренней порой... / <...> / И возвратился б оживленный / Картиной беззаботных дней, / Беседой вольно-вдохновенной / И звучной лирою твоей. / Но злобно мной играет счастье: / <...> / Услышь, поэт, мое призванье, / Моих надежд не обмани. / <...> / Я жду тебя. Тебя со мною / Обнимет в сельском шалаше / Мой брат по крови, по душе, / Шалун, замеченный тобою; / И муз возвышенный пророк, / Наш Дельвиг все для нас оставит. / И наша троица прославит / Изгнанья темный уголок». Одновременно он пишет их общему другу: «Здравствуй, Вульф, приятель мой! / Приезжай сюда зимой, / Да Языкова поэта / Затащи ко мне с собой / Погулять верхом порой, / Пострелять из пистолета, / Лайон, мой курчавый брат / <...> / Привезет нам, право, клад... / Что? — бутылку полный ящик. / Запируем, уж молчи! / Чудо — жизнь анахорета! / В Троегорском до ночи, / А в Михайловском до света; Дни любви посвящены, / Ночью царствуют стаканы, / Мы же — то смертельно пьяны, / То мертвецки влюблены»; «В самом деле, милый, жду тебя с отверстыми объятиями и с откупоренными бутылками. Уговори Языкова да отдай ему мое письмо...» [8, с. 100]. В ноябре того же года Пушкин сообщает брату: «...отвыкни со временем от... вина и от Воейковой... Языков будет в Дерпт не прежде января» [8, с. 106; 361—362].

Поэты нередко обмениваются стихами — напрямую или через Вульфа. Так, весной 1825 г. Пушкин пишет: «Любезный Алексей Николаевич... Обнимаю Вас братски. Также и Языкова — послание его⁶ и чувствительная Элегия — прелесть — в послании, после *твоей хранимого певца*, стих пропущен. А стих Языкова мне дорог. Перешлите мне его» [8, с. 137]. В конце августа он сообщает своему корреспонденту: «Клянюсь Языкову. Я написал на днях подражание

Элегии его *Подите прочь*»⁷ [8]. 10 октября 1825 г. пишет Вульффу: «Желал бы я очень исполнить желание ваше касательно подражания Языкову, но не нахожу его под рукой. Вот начало: «Как широко, / Как глубоко! / Нет, бога ради...»». Не написал ли Языков еще чего-нибудь в том же роде? или в другом? перешлите нам — мы будем очень благодарны» [8, с. 188]. По мнению В.А. Кошелева [11, с. 765-766], речь идет о популярных в студенческой среде нескромных элегиях Языкова, написанных характерным двустопным ямбом («Ах, как мила / Моя Лилета! / Она пришла / Полуодета...» и т. д.), где, заметим, встречается и «модное слово» *идеал*: «Но вдруг отрадный / Исчезнул сон; / И, страстно жадный, / Разгорячен, / Я пробудился, / Лилету звал: / Не возвратился / Мой идеал! / Зевнув протяжно, / Я снова лег...»⁸. И, скорее всего, Пушкин в условиях михайловского *воздержанья*, от которого, как известно, *муза чахнет*, действительно написал нечто в этом роде. Но полагать, что лирическое влияние Языкова на Пушкина ограничилось только этим и что автор «Тени Баркова» декларировал младшим товарищам лицейскую резвость, мы бы не стали. Очевидно, что он ценил поэзию Языкова за нечто большее.

7 мая 1826 г. Пушкин нетерпеливо напоминает Вульффу о желании встретиться с Языковым: «...я жду вас, любезный филистер, и надеюсь обнять в начале следующего месяца. Не правда ли, что вы привезете к нам и вдохновенного? Скажите ему, что этого я требую от него именем славы и чести России. <...> Прощайте, любезный Алексей Николаевич, привезите же Языкова и с его стихами» [8, с. 206]. Вскоре произошло долгожданное знакомство поэтов, о чем Языков — в разной стилистической тональности — сообщал братьям и матери (первым, упоминая преимущественно о Пушкине; в письме к последней, наоборот, умалчивая о нем): «...в начале наших летних каникул я поеду на несколько дней к Пушкину: кроме удовлетворения любопытства познакомиться с человеком необыкновенным, это путешествие имеет и цель поэтическую» (5 мая); «Не знаю, какая враждебная причина побуждает и побуждала тебя [А.М. Языкова] так долго не оживлять моих финансов; дело в том, что она чуть было не остановила моего путешествия в Псковскую губернию и знакомство с Пушкиным, да не тут-то было: я, что называется, перевернулся, и теперь там, где желал быть — и хвала за то Провидению!..» (23 июня); «Вот уже четыре дни, как я здесь (в Дерпте. — Н. В.). Лето провел в Псковской губернии у госпожи Осиповой, матери

одного здешнего студента, доброго моего приятеля — и провел в полном удовольствии. Изобилие плодов земных, благорастворение воздуха, благорасположение ко мне хозяйки, женщины умной и доброй, милovidность и нравственная любезность и прекрасная образованность дочерей ее... все это вместе составляет нечто очень хорошее, почтенное, прекрасное, восхитительное...» (28 июля); «Об знакомстве моем с Пушкиным и о пребывании в Тригорском я уже писал вам довольно подробно; могу прибавить только то, что последнее мне было так приятно и сладостно, что моя Муза начала уже воспевать оное в образе небольшой поэмы, пламенно и торжественно!» (11 августа) [9, т. 2, с. 145, 154, 160—161, 163].

9 ноября 1826 г. Пушкин, будучи в гостях у П.А. Осиповой, увидел стихотворение Языкова «Тригорское» и без промедления обратился к автору: «Милый Николай Михайлович — сейчас из Москвы, сейчас видел *ваше* Тригорское. Спешу обнять и поздравить вас. Вы ничего лучше не написали, но напишете — много лучшего. Дай бог вам здоровья, осторожности, благоденственного и мирного жития! <...> Получили ли вы мои стихи?⁹. У меня их нет. Пришлите мне их, да кстати и первое послание¹⁰. О Москве напишу Вам много» [8, с. 217]. В тот же день он сообщает Вяземскому: «Здесь нашел я стихи Языкова. Ты изумишься, как он развернулся, и что из него будет. Если уж завидовать, так вот кому я должен бы завидовать. <...> Он всех нас, стариков, за пояс заткнет» [9]. 21 декабря 1826 г. Пушкин снова пишет Языкову: «Письмо ваше получил я во Пскове и хотел отвечать из Новагорода — вам, достойному певцу того и другого. Пишу, однако ж, из Москвы — куда вчера привез я ваше Тригорское. Вы знаете по газетам, что я участвую в *Московском Вестнике*, следственно и вы также. Адресуйте же ваши стихи в Москву... оттуда передам их во храм бессмертия. Непременно будьте наш. Погодин вам убедительно кланяется. <...> Тригорское ваше, с вашего позволения, напечатано будет во 2-м № Московского вестника» [8, с. 223]. По словам С.П. Шевырева, Пушкин «с восторгом» читал московским друзьям языковское произведение [9, т. 2, с. 216]. К 1827—1828 гг. относится запись Пушкиным двух строк стихотворения Языкова «Ала», помещенного в «Северных цветах на 1826 г.»: «Железной волею Петра / Преображенная Россия / Языков» [12, т. 17, с. 480—481]. По словам С.П. Шевырева, «Пушкин кланялся стиху Языкова. В Полтаве и других произведениях можно заметить даже языковское влияние, в отношении к силе слова и течению рассказа» [13, т. 1, с. LXXXIII]. Н.В. Гоголь вспоминал: «Живо помню восторг его в

то время, когда прочитал он стихотворение Языкова к Давыдову... В первый раз увидел я тогда слезы на лице Пушкина...» [13, т. 1, с. CVIII]. В записках В.Ф. Щербакова отмечено высказывание Пушкина: «Я надеюсь на Николая Языкова, как на скалу» [14, с. 43].

Еще в Тригорском поэты задумали пародийные «Нравоучительные четверостишия», анонимно опубликованные в «Невском альманахе на 1827 г.», в связи с чем 7 июня 1828 г. Языков сообщил Вульфу: «Молва гласит, что Полевой ополчился на меня Дмитриева старца ради за апологи» [15, с. 784]. Свидетельством дальнейших доверительных отношений писателей было и то, что Языков присутствовал, в числе немногих друзей Пушкина, на «поминках» по Дельвигу и «мальчишнике» по случаю пушкинской женитьбы, состоявшихся в нач. 1831 г. в Москве [16, с. 296, 305]. Уважительное отношение классика к собрату по перу сохранялось до конца жизни: «Будьте моим сотрудником непременно. Ваши стихи: вода живая; наши — вода мертвая; мы ею окатили Современника. Опрысните его Вашими кипучими каплями. Послание к Давыдову — прелесть!» (Пушкин — Языкову. 14 апр. 1836 г.) [8, с. 573].

Вполне вероятно, что во время непринужденного общения поэтов в 1826 г. в Тригорском, Михайловском, Пскове заходила речь и о стихотворении Языкова «Мой Апокалипсис», адресованном его дерптской приятельнице М.Н. Дириной, но отражавшем сложные отношения автора с подлинной музой — А.А. Воейковой, в девичестве Протасовой, родственницей Н.М. Карамзина по первой жене и племянницей В.А. Жуковского. 22 апреля 1825 г. Языков писал брату: «У меня с В<оейков>ой теперь как-то все расстроилось, все кончается, и я снова обращаюсь к Д<ирин>ой: напишу для нее несколько стихотворений и буду изъяснять в них свои **центробежные чувства в рассуждении моей важнейшей прелестительницы** (здесь и далее выделено нами. — Н. В.)» [17, с. 526]. Пушкин был хорошо знаком с А.А. Воейковой (1795?—1829) и ее мужем А.Ф. Воейковым (1777?— 1839), поэтом, критиком, журналистом, с 1814 по 1820 г. профессором Дерптского университета [16, с. 73—74]. Разговоры о поэтичной Светлане В.А. Жуковского, который с 1816 г. являлся почетным доктором философии Дерптского университета [7, с. 159], семье Воейковых, *невинные* сплетни на этот счет [10, с. 64—84, 87], а тем более подогретые *вином* и разгоряченным воображением холостых поэтов, естественны и предсказуемы.

В указанном стихотворении Языкова есть авторский комментарий, своего рода рефлексия в форме постскриптума:

П р и м е ч а н и я
 Моей Камены беспорядки —
 Здесь говорится о стихах,
 Которых множество мой гений
 В минуты сладких заблуждений
 Писал на миленьких листах:
 Мечты, **элегии** — безделки,
 Они и все — не хороши.
 В них мысли — вздор, а чувства мелки
 И нет ни вкуса, ни души.
 Так поднебесная Венера
 За месяц вздохов и тоски
 Внушила мне лишь пустяки.
 Вот вам отрывок для примера,
 Как заблуждался мой Пегас:
«Любовь, любовь, я помню живо
Счастливей день, как в первый раз
Ты сильным пламенем зажглась
В моей груди самолюбивой!
Тогда все чувства бытия
В одно прекрасное сливались;
Они светлели, возвышались,
И гордо радовался я!»
Как это вяло, даже тёмно,
 Слова, противные уму,
 Язык поэзии наемной
 И жар, не годный ни к чему!
 Как принужденны и негладки
 Четыре первые стиха!
 Как их чувствительность плоха,
 Как выражения не кратки!
 Конец опять не без греха... [17, с. 159].

В полном объеме стихотворение при жизни поэта не печаталось. Лишь его 4-я часть была обнародована под названием «Элегия» («Поэту радости и хмеля...») в «Невском альманахе на 1826 г.», который Пушкин и Языков наверняка обсуждали, поскольку там было помещено и пушкинское послание «Н. Н.» («Примите “Невский Альманах”»). Свое стихотворение Языков — включая, по его словам, и «комментарии к стихам для Д<ирин>ой» — переслал брату на

исходе лета 1825 г. [17, с. 526-527]. Следовательно, он не скрывал это произведение от близкого круга читателей.

Косвенными указаниями на возможную языковскую реминисценцию в «Евгении Онегине» являются упоминания Пушкиным имени поэта в четвертой главе и вариантах «Отрывков из Путешествия Онегина», причем в контекстах, связанных с образом воспитанника германского университета: «Не мадригалы Ленский пишет / В альбоме Ольги молодой; / Его перо любовью дышит, / Не холодно блещет остротой; / Что ни заметит, ни услышит / Об Ольге, он про то и пишет: / И полны истины живой / Текут **элегии** рекой, / Так ты, **Языков** вдохновенный, / В порывах сердца своего, / Поешь, бог ведает, кого, / И свод **элегий** драгоценный / Представит некогда тебе / Всю повесть о твоей судьбе»; «...Везде, везде в душе моей / Благословлю моих друзей. / <...> / Воображать я вечно буду / Вас, тени прибережных ив, / Вас, мир и сон Тригорских нив. // И берет Сороти отлогий, / <...> / И дом, где пировали мы — / Приют сияньем муз одетый, / Младым **Языковым** воспетый, / Когда из **капища наук** / Являлся он в наш сельский круг / И нимфу Сороти прославил, / И огласил поля кругом / Очаровательным стихом...» [8, т. 5, с. 89, 561].

Обратимся к комментариям пушкинистов в отношении знаковых ремарок автора «Онегина» о Языкове. В.В. Набоковым имя поэта упоминается на 11-ти страницах; одно из его замечаний заслуживает особого внимания: «**Младым Языковым... Очаровательным стихом.** <...> В этой... строфе Языков выходит на сцену **как дублер Ленского** (см. главу Четвертую, XXXI). Для поэзии Языкова характерно звучное, претенциозное, радостно-возбужденное кипение... сочетающееся, однако, с плоской вульгарностью чувств и мысли. Наш поэт в письмах и стихах бурно восхищался Языковым; но неизвестно, был ли доволен Языков... тем, что знаменитый друг **отождествляет его элегии с элегиями явно посредственного Ленского...**» [4, с. 859-860]. Однако в итоге исследователь упрощает потенциальные связи лирики Языкова и Ленского в творческом сознании Пушкина, а также творческий диалог писателей: «Стихи Языкова здесь представляют для нас интерес только в одном отношении — они воссоздают картину сельской жизни Пушкина» [4, с. 860]. Ю.М. Лотман пишет о Языкове, следуя своим рассуждениям о переключках Пушкина с приятелем-лицеистом, игнорируя любовные *откровения* дерптского ваганта: «Характеристика творчества Языкова... исключительно точно оценивает эстетическую природу лирики романтизма. Упоминание

элегий Языкова вносит усложняющий оттенок в диалог с Кюхельбекером в строфах XXXII — XXXIII» [5, с. 244]. В.А. Кошелев, между тем, полагает, что «сопоставление... языковских эротических «Элегий» со стихами Ленского, которые он вписывает в альбом своей невесте <, > — продолжение той же шутки», какую Пушкин проделал в письме к Вульффу, изобразив себя подражателем нескромным элегиям Языкова [11, с. 766].

Таким образом, комментаторы произведения, приближаясь к выводу о скрытых параллелях студенческой лирики Языкова с пылкой поэзией экс-студента Ленского («...его стихи / Полны любовной чепухи...»; «...**Текут** элегии рекой...»), не замечают, как нам представляется, указания на этот счет самого Пушкина в виде реминисценции из языковского стихотворения¹¹.

Между Ленским и Языковым есть и другие «сближенья»: оба пылкие, образованные юноши, незаурядные поэты¹², рано оставшиеся без родительской опеки; учились в немецких университетах¹³, вкусили плоды «туманной учености» (один — «поклонник Канта»; другой любил «немецкие науки»¹⁴); имели счастливую внешность, благополучное материальное положение («...Красавец... И кудри черные до плеч¹⁵ ... Богат¹⁶...»), общее во взглядах, вербальном поведении («...вольнолюбивые мечты, всегда восторженную речь... и вечно вдохновенный¹⁷ взор», «...сердца исповедь любя, / Поэт высказывал себя...»), не были врагами чувственных наслаждений («— Налей еще мне пол-стакана... / Ах, милый, как похорошели / У Ольги плечи, что за грудь»).

В любом случае перед нами еще одна интригующая переключка хрестоматийных пушкинских строк с высказываниями современников писателя, на этот раз стихотворная и типологически близкая — как иронический метакомментарий поэтов к жанру лирической исповеди.

Примечания

1. Среди книг Пушкина имелось 27-томное собрание сочинений Ф.-Р. Шатобриана, вышедшее в 1826—1831 гг. в Брюсселе. В 3-й том вложено письмо Анны Н. Вульф к О.С. Пушкиной (Павлицевой). См.: Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина (Библиогр. описание). СПб.: тип. имп. Академии наук, 1910. С. 190—191.
2. В пушкинской библиотеке были четыре книги Дж. Мильтона; три из них не разрезаны, в частности упоминаемая Набоковым (Le Paradis Perdude Milton. Traduction nouvelle, par M. de Chateaubriand. Paris.

- M.DCCC.XXXVI), а в 4-й, вышедшей в 1829 г. в Лондоне («The poetical works of John Milton. To which is prefixed the life of the author»), объемом в 488 с., разрезаны страницы «Paradise Lost» и «Translations». См.: Модзалевский Б.Л. Указ. соч. С. 290.
3. Заметим, что на полях книги Батюшкова Пушкин использует определения *вяло*, *темно* неоднократно, а также иные: *прекрасно*, *живо*, *преlestь*, *слабо*, *лишнее*, *галлицизм*, *проза*, *дурно*, *детские стихи*, *какая дрянь*, *слабо*, *пошло*, *дрянь*, *плоско*, *смело и счастливо*, *очень мило*, *холодно...* См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. 2-е изд. М.: Воскресение, 1996. Т. 12. С. 257–284.
 4. Имеется в виду статья критика «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», 1824, ч. II).
 5. Они предположительно появились под пером Пушкина в 1830 г. или несколько ранее. См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. Т. 12. С. 467; ср. Т. 17. С. 480.
 6. «А.С. Пушкину» («Не вовсе чужа бога света...», нач. 1825 г.).
 7. Вероятно, имеется в виду фрагмент будущего стихотворения «Поэт и толпа», опубликованного под названием «Чернь» в 1829 г.: «Подите прочь — какое дело / Поэту мирному до вас! / В разврате каменейте смело, / Не оживит вас лиры глас!» и т. д. В таком случае можно попытаться отгадать, о каком сочинении Языкова шла речь; предположительно это «Элегия», начинавшаяся словами: «Свободы гордой вдохновенье! / Тебя не слушает народ...» (24 января 1824 г.). Ср., однако, напр.: Пушкин. Письма Т. 1. С. 409, 499 (прим.); Кошелев В.А. Языков // Онегинская энциклопедия: В 2 т. М.: Рус. путь, 1999–2004. Т. 2. С. 765.
 8. В целом лексема *идеал* употребляется поэтом, начиная с 1824 г., 17 раз, приблизительно столь же активно, как и Пушкиным — с 1822 г. (см.: Словарь языка Пушкина: В 4 т. Т. 2. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1957. С. 172; Васильев Н.А., Жаткин Д.Н. Словарь Н.М. Языкова. М.: Флинта; Наука, 2013. С. 39). Для сравнения в поэзии Дельвига и Тютчева она встречается лишь раз (см.: Васильев Н.А., Жаткин Д.Н. Словарь языка А.А. Дельвига. М.: Флинта; Наука, 2009. С. 52; Голованевский А.Л. Поэтический словарь Ф.И. Тютчева. Брянск: РИО БГУ, 2009. С. 265). О философско-литературных истоках этого концепта см., в частности: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: ГИХЛ, 1941. С. 47–49; Янушкевич А.С. Идеал // Онегинская энциклопедия. Т. 1. С. 452–454.
 9. «К Языкову» («Языков, кто тебе внушил...»).
 10. «К Языкову» («Издравле сладостный союз...»).
 11. За пределами нашего внимания остался анализ откликов Языкова на творчество Пушкина, в частности реакции на его *роман в стихах*, что тоже могло стать предметом живого обмена мнениями между поэтами в 1826 г. и косвенно отразиться в исследуемой пушкинской строке.
 12. «И муз возвышенных искусства, / Счастливец он [Ленский] не постыдил» (2, IX).

13. А.Н. Татаринов вспоминал: «...без Языкова наша русская, среди немцев, колония, слушая немецкие лекции, читая только немецкие книги, была бы совершенно чужда тогдашнему литературному движению...» (Языкова В.Е. Указ. соч. С. 40).
14. См. послание Языкова «Н.Д. Киселеву» (1824).
15. Ср. характеристику Языкова, данную Ю.К. Арнольдом в декабре 1826 г.: «Наружностью своею представлял он настоящий тип великорусского молодца... Лицо у него было кровь с молоком. ...Открытый, широкий лоб под густыми кудрями светло-каштанового цвета...» (Языкова В.Е. Указ. соч. С. 3).
16. По завещанию отца, Языков с 15 лет являлся наследником симбирского имения их семьи — с. Языково. А.Н. Татаринов сообщает: «Он был всех нас богаче: ему доставляли из дома ежегодно, кажется, до 6-ти тысяч рублей ассигнациями... Несмотря на это, у Языкова никогда не было денег... Некоторые из его приятелей брали чай, сахар, а главное — ром и вино на его счет...» (Там же. С. 19, 40).
17. Напомним, что Пушкин в стихах и эпистолярной «прозе» дважды характеризует Языкова эпитетом *вдохновенный*.

Список литературы

1. Васильев Н.А. Функции курсивных выделений в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Боддинские чтения. Н. Новгород: Вектор ТиС, 2008. С. 302—313.
2. Васильев Н.А. «Евгений Онегин» как филологический метатекст Пушкина // Пушкин на пороге XXI века: Провинциальный контекст. Вып. 4. Арзамас: АГПИ, 2002. С. 92—105.
3. Бродский Н.Л. Евгений Онегин: Роман А.С. Пушкина / Пособ. для учителя. 5-е изд. М.: Просвещение, 1964. 416 с.
4. Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М.: НПК «Интелвак», 1999. 1008 с.
5. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий / Пособ. для учителя. 2-е изд. Л.: Просвещение, 1983. 416 с.
6. Ларионова Е.О. Комментарии // Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб.: Изд. группа «Лениздат», «Команда А», 2013. С. 233—340.
7. История Тартуского университета: 1632—1982. Таллин: Периодика, 1983. 280 с.
8. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1949. Т. 10. 899 с.
9. Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: в 4 т. М.: СЛОВО/SLOVO, 1999. 592 с.
10. Языкова Е.В. Творчество Н.М. Языкова. М.: Просвещение, 1990. 144 с.
11. Кошелев В.А. Языков Николай Михайлович // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. 2. 765—767.

12. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1997.
13. Языков Н.М. Стихотворения: В 2 ч. СПб.: тип. имп. Академии наук, 1858.
14. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. 3-е изд. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 2. 656 с.
15. Языков Н.М. Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Academia, 1934.
16. Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. 2-е изд. Л.: Наука, 1988. 544 с.; Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. Т. 3 / Сост. Н.А. Тархова. 624 с.
17. Языков Н.М. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. 592 с.

**«SO LENSKEY WROTE, OBSCURELY, LIMPLY...»
(PUSHKIN AND YAZYKOV)**

N.L. Vasilyev

The article is devoted to the literary sources of the characteristic of Lensky's elegies in the novel of A.S. Pushkin «Eugeny Onegin». It is concluded, that the citation “obscurely, limply” (chapter 6, stanza XXIII) was probably borrowed by poet from N.M. Yazykov's poem “My Apocalypse” (1825), partially published under the title “Elegy” (“Poetu radosti i chmel'a...”) in “Nevsky almanac for 1826”, where it was placed the Pushkin's message “N. N.” («Primate “Nevsky Almanah”»). A valid reason for assumptions about the acquaintance of Pushkin with the specified poem is its exceptional attention to Yazykov's creativity, their close association in 1826 in Trigorskoye, Michaylovskoye, Pskov, and mediation between them by a common friend of both A.N. Wulf. In addition, Yazykov describes in this poem his feelings towards muse of V.A. Zhukovsky — A.A. Voyeykova, with whom Pushkin was acquainted.

Keywords: A.S. Pushkin, N.M. Yazykov, “Eugeny Onegin”, Lensky, Derpt university.

УДК 82.0

ПУШКИН И А.Д. УЛЫБЫШЕВ: К ВОПРОСУ О «ЛИТЕРАТУРНЫХ ОТНОШЕНИЯХ»

© 2015 г.

В.Ю. БЕЛОНОГОВА

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского
(Нижний Новгород)

valblon@yandex.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

В статье рассматривается литературно-критическая деятельность и литературная позиция пушкинского современника, его сослуживца по Коллегии иностранных дел и соратника по обществу «Зеленая лампа» Александра Дмитриевича Улыбышева, впоследствии известного исследователя истории музыки. В центре внимания автора — эволюция отношения Улыбышева — литературного критика к творческому феномену Пушкина. От практически полного умалчивания его имени в улыбышевских статьях в петербургских франкоязычных изданиях 1820-х годов и упоминаний вскользь в его же нижегородских корреспонденциях в «Северной пчеле» 1830-х годов к признанию великого поэта и его исключительного значения в истории России в собственном литературном творчестве Улыбышева.

Ключевые слова: Улыбышев, Пушкин, литературная критика, умалчивание, упоминание, признание.

Вокруг имени пушкинского современника и пушкинского знакомого Александра Дмитриевича Улыбышева (1794—1858) существует немало мифов, как это бывает всегда при недостатке информации. В молодости весьма успешный чиновник Российского иностранного ведомства, довольно известный журналист, чьи статьи о музыке и литературе печатались в столичных изданиях, член Филармоническо-

го общества и завсегда́тай аристократических гостиных, он в 1830 году внезапно покинул Петербург. Покинул на пике карьеры (действительный статский советник и кавалер в 36 лет). Уединившись в своем нижегородском имении, в пору, когда о музыке писали мало, он создал два основательных музыковедческих труда («Новая биография Моцарта», изданная в 1843 году, «Бетховен, его критики и толкователи» — 1857 года издания). Они вошли впоследствии во все учебники по истории музыки, что дает основание судить об их авторе как об одном из зачинателей музыкальной критики в России. Это то, что известно доподлинно.

Что касается мифов, то наиболее стойкими в историографии XX века оказались два из них. Первый породил публикации на тему «Улыбышев-декабрист». Он утвердился после публикации в 1928 году трех политических, в либеральном духе статей из открытых материалов общества «Зеленая лампа», статьи были атрибутированы Б.Л. Модзалевским как сочинения Улыбышева и прокомментированы им, а потом М.В. Нечкиной. Между тем, достаточно даже одного факта из давно опубликованного послужного списка Улыбышева, чтобы убедиться в том, насколько далек был от прежних своих либеральных мечтаний повзрослевший автор утопии «Сон». Летом 1826 года, вскоре после приведения в исполнение постановлений суда над участниками восстания Улыбышев получил алмазные знаки ордена святой Анны II степени за описание коронации Государя Императора в Москве.

Второй миф — о дружбе А.Д. Улыбышева с Пушкиным. Он особенно живуч в публикациях нижегородских исследователей. В самом деле, в 1830 году Пушкин приезжает в нижегородскую вотчину в Болдино, Улыбышев приезжает в свое нижегородское имение в Лукино. И оба пишут о Моцарте. А незадолго до этого, по устному свидетельству А.О. Смирновой-Россет, Пушкин с Улыбышевым беседовали о Моцарте в доме Карамзиных [1]. Собственно говоря, это вообще, кажется, единственное свидетельство об их общении. Если не считать рисунка молодого Пушкина с заседания «Зеленой лампы» в доме Н.В. Всеволожского 17 апреля 1819 года, где изображен председательствовавший Улыбышев. Больше ни тот, ни другой не оставили ни одного упоминания друг о друге. И это при том, что Улыбышев в пору своих активных критических выступлений в 1820 годы в петербургских газетах, да и потом, уже из Нижнего, довольно много писал не только о музыке, но и о текущей русской литературе.

Основной трибуной Улыбышева как литературного критика до отставки была издаваемая с 1825 года Министерством иностранных дел франкоязычная газета «*Journal de St.-Petersbourg*», где Улыбышев был основным автором «фельетона» (так, по примеру французских газет, называлась тогда неофициальная часть, занимавшая нижнюю треть газетного листа).

Вниманием читателей пользовалась, например, статья Улыбышева о поэме И.И. Козлова «Чернец», вышедшая в «*Journal de St.-Petersbourg*» в мае 1825 года. С интересом о статье отзывался Никита Муравьев, А.И. Тургенев в переписке с П.А. Вяземским. В августе того же 1825 года статья была переведена на русский язык и перепечатана в газете «*Новости литературы*». Хотя в статье больше пересказа, чем собственно анализа, в ней есть интересные наблюдения.

К примеру, отмечая явное следование Козлова байроновским традициям, критик пишет: «Не думайте однако ж найти в Русском Авторе рабского подражателя Лорду Байрону» [2, с. 101]. Герои Байрона для Улыбышева — «это потомки древних Титанов, которые носят на челе своем <...> печать отвержения, постигшего гордых и мятежных их предков». Он говорит об их «исполинской, но униженной природе» человеческой [2, с. 101]. Козлов же, с его точки зрения, дает урок высокой нравственности. Улыбышев обращает внимание на строки, следующие в поэме за сценой убийства героем своего врага-обидчика: «Перед зарею все дремало, Лишь неся гул издалека, Как конь скакал без седока...» Улыбышев не только отмечает в них звукоподражательную гармонию, но замечает, что звук этот раздавался не в воображении Поэта, от третьего лица, а в мыслях преступника. «Он не успел еще сделать несколько шагов, а встревоженная совесть являла уже перед ним грозные призраки <...>. Угрызения совести, неразлучные со злодейством, вдруг разрушили последнюю надежду его» [2, с. 107]. Вот эту обостренную нравственную доминанту в герое Козлова подчеркивает критик.

В те же 1820-е годы Улыбышев пишет статьи о творчестве И.А. Крылова, И.И. Дмитриева, Д.И. Хвостова. Но о Пушкине Улыбышев не пишет ни разу.

Свидетельством популярности литературно-критических выступлений Улыбышева может служить, например, пассаж из напечатанной в нескольких номерах журнала «Сын Отечества и Северный архив» статьи «Дух русских журналов» 1829 года. Статья написана в фор-

ме диалога пожилого скептика и восторженного молодого человека. В связи с «JournaldeSt.-Petersbourg» разговор коснулся пожеланий, чтобы у нас печаталось «побольше статей о литературных известиях в России». «Помните ли статьи Г. У-ва о театре, о музыке? — говорит один из собеседников. — Если бы, например, он стал писать о Русской Литературе или делать извлечения из русских журналов, то, конечно, «JournaldeSt.-Petersbourg» выиграл бы очень много» [3, с. 56—58].

Несколько статей Улыбышева появилось в другой франкоязычной газете, «LeFuret, journal de littérature et dest héâtres». Но и там в его статьях нет ни слова о Пушкине.

Впрочем, был момент, когда статья Улыбышева о Пушкине могла появиться. Вскоре после напечатания сцены из пушкинской трагедии «Борис Годунов» в «Московском вестнике» поэт и один из вдохновителей московских любомудров Дмитрий Веневитинов в письме брату Алексею из Петербурга от 22 января 1827 года писал: «Сцены Пимена вообще здесь не понимают. Улыбышев собирался бранить её в «JournaldeSt.-Petersbourg», но Лаваль поручил мне написать об ней статью. Извини, что статья выдает фразиста! Читатели Петербургского журнала на фразах воспитаны...» [4, с. 391].

Статья «Разбор отрывка из трагедии г. Пушкина, напечатанного в Московском Вестнике» была написана Веневитиновым по-французски в январе 1827 года, однако в «JournaldeSt.-Petersbourg» так и не появилась. Стараниями ли авторитетного в этом издании критика А.Д. Улыбышева или по каким-то другим причинам. Однако не появилась там и готовившаяся статья о пушкинской трагедии самого Улыбышева [5, с. 446]. Возможно, осторожный и осмотрительный Иван Степанович Лаваль, тогдашний куратор этой газеты от Министерства иностранных дел, не захотел обострения назревавшей полемики и вообще ушел от этой темы. Статья Веневитинова о сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» была опубликована в посмертно изданных его «Сочинениях» в 1831 году.

Безусловно высокая оценка пушкинской трагедии в статье Веневитинова резко диссонировала с реакцией враждебного Пушкину лагеря Ф.В. Булгарина и М.А. Бестужева-Рюмина. Увы, Улыбышев на тот момент принадлежал, по-видимому, к этому лагерю. Кстати, он и потом сотрудничал с Булгариным, отсылая уже из Нижнего Новгорода свои корреспонденции в «Северную пчелу», хотя о литературном творчестве самого Булгарина отзывался довольно скептически.

Описанный эпизод позволяет предположить, что стойкое замалчивание Улыбышевым-критиком своего младшего однокашника по «Зеленой лампе» было неслучайным. Возможно, оно было проявлением его эстетических расхождений с Пушкиным. Ведь Улыбышев был литературным консерватором, что найдет выражение позже, в нижегородский период его деятельности. Особенно собственно-литературной. Возможно, умалчивание это было проявлением личностного неприятия. Ведь, что греха таить, отношение к Пушкину как к «гуляке праздному» в тот период было актуальным даже в кругу близких друзей. В упомянутой переписке А.И. Тургенева с П.А. Вяземским по поводу «Чернеца» есть такие вот пассажи. Вяземский: «Я восхищаюсь Чернецом, в нем красоты глубокие, и скажу тебе на ухо — более чувства, более размышления, чем в поэмах Пушкина». Тургенев: «Похвалив талант Пушкина, я не меньше, особенно с некоторого времени, чувствую омерзение к лицу его. В нем нет никакого благородства» [6, с. 114, 117].

Но вернемся к Улыбышеву. Несколько упоминаний о Пушкине вскользь встречается в 1830-е годы в его газетных корреспонденциях из Нижнего Новгорода. Например, в статье «О дворянских выборах», опубликованной в «Северной пчеле» в мае 1834 года. В начале статьи, прославляя русский город на слиянии Волги и Оки, Улыбышев среди тех, кто «приобрел право почетного гражданства» в Нижнем, называет и А.С. Пушкина [7, с. 388]. Однако Пушкин здесь, как и другие упомянутые, всего лишь эмблема творческого российского бомонда. Поэтому в числе названных кроме Пушкина — И. Крылов, А. Марлинский, М. Загоскин и даже Ф. Бугарин (!).

В чём-то похожее по смыслу высказывание о Пушкине мы находим в собственном художественном тексте Улыбышева — в написанной им в 1850 году драме «Раскольниковы». Строго говоря, это и не высказывание даже, так, общее место, казалось бы. В пьесе этой автор хотел поделиться своими представлениями о справедливой государственной власти. Центральная фигура — Филимон Абрамов, мудрец и идеолог местных староверов, это его устами высказывает Улыбышев свои сокровенные мысли о России. В сцене, где Филимон беседует с Неизвестным, он говорит: «Не мне, простому мужику, вздумывать и предлагать средства, которыми довершилось бы великое дело преобразования России. У нас, благодаря Бога, есть дворяне со светлым образованием и пламенной любовью к Отечеству, есть в университетах и на высших степенях службы люди ученые и благонамеренные, есть Русский ум, не уступающий никакому чу-

жому уму. Ведь Карамзин, Крылов и Пушкин были Русские!» [8, с. 119] Однако стоит отметить, что теперь, спустя тринадцать лет после смерти Пушкина, автор говорит не о современной популярности его, как в предыдущем примере, а о месте великого поэта в истории России.

Что касается собственного литературного творчества А.Д. Улыбышева, это, безусловно, тема отдельная. В целом, известно о девяти литературных произведениях Улыбышева. Из его дневника мы знаем о замысле повести «Последняя любовь» (был ли он воплощен, неизвестно). В письмах и воспоминаниях мемуаристов упоминаются названия восьми пьес, над которыми он работал. «Вздохатель без денег» (1848—1856), «Раскольники» (1850), «Тяжба» (1852), «Долг платежом красен» (1852), «Чудак» (1856), «Женихи-соперники» (1857). На рубеже 1840—50-х годов ставились на домашнем театре у Александра Дмитриевича в Нижнем его комедийные памфлеты на злобу дня «Певвица» и «Выборное жертвоприношение». О них вспоминают очевидцы. Были, по-видимому, и ещё пьесы, писанные, так сказать, «для своих», то есть для домашней сцены. Но о напечатании и постановке на профессиональной сцене в Петербурге некоторых других («Долг платежом красен», «Чудак») Улыбышев хлопотал, хотя и не очень настойчиво. До последнего времени только одна пьеса «Раскольники» была опубликована в журнале «Русский архив» спустя почти тридцать лет после смерти автора. Рукописи только трех пьес Улыбышева — «Вздохатель без денег», «Тяжба» и «Чудак» — сохранились в петербургских и московских архивах.

Осенью 2014 года в рамках фестиваля искусств «Улыбышевские ассамблеи», проходившего в Нижнем Новгороде в ознаменование 220-летия А.Д. Улыбышева, нами была опубликована отдельным изданием одна из его комедий, сохранившихся в архивах, — «Вздохатель без денег. Быль-небылица, в драматической форме и трех действиях» [9].

В целом, можно сказать, что по своим художественным достоинствам произведения Улыбышева позволяют отнести их автора лишь к числу писателей «второго ряда». Дело в том, что для него всегда оставалась главной, так сказать, социально значимая сверхзадача произведения, он и тут был более литературным критиком, более публицистом, чем писателем. Рукописи «Вздохателя без денег», например, предпослано обширное предисловие, в котором автор объясняет появление трех своих пьес «Вздохатель без де-

нег», «Тяжба» и «Раскольниковы» (своего рода трилогии — не по сюжету, а по единству общей идеи) желанием автора выяснить, «какое было бы естественное развитие новой литературной школы, при условиях менее стеснительных для книгопечатания <...> Единственная цель сих сочинений обозначать те места, через которые долженствовала проходить дорога, указанная Капнистом и Гоголем, но ныне замкнутая грозными шлагбаумами у самой заставы <...>». Цель автора — «показать, чем бывают у нас Губернатор и Градская полиция», «что такое наше Правосудие» [10] и так далее.

В ходе переделки пьесы «Вздохатель без денег» социально-обличительная составляющая сюжета ослабляется, но пьеса от этого только выигрывает. Из нее убраны длинноты и дидактика, которые отмечались, к примеру, критиками драмы «Раскольниковы». «Вздохатель» становится просто веселым водевилем.

Предисловие же легло в основу одной из литературно-критических публикаций Улыбышева его нижегородского периода. Это статья «Письмо редактору», опубликованная в «Музыкальном и театральном вестнике» в апреле 1856 года. Она была ответом на выступление П.М. Шпилевского «О русском театре и составе труппы его в Петербурге». Но многие мысли этой статьи Улыбышева представляют собой программные положения его эстетической позиции. Например, мысли о «натуральной школе» и «гоголевском направлении» в литературе (кстати, Улыбышев «защищает» тут Гоголя от его последователей). Статья в «Музыкальном и театральном вестнике» формулирует коренные отличия улыбышевской позиции от позиций «реальной критики».

«Есть русские повести, — пишет критик, — похожие на опись движимого или недвижимого имущества, или на дневник, писанный не для публики, и наполненный самыми пустейшими и утомительными подробностями <...> Большая часть наших писателей-натурлистов, кажется, и не подозревают, что первое условие всякого литературного и художественного произведения есть известная степень идеализации, или уклонения от истинно-натурального <...>. Автор должен подражать актеру, дабы характеры, им созданные, казались живыми и натуральными, при волшебном освещении искусства, которое ни в каком случае не может отделиться от самого себя, ибо оно ни что иное, как творчество посредством идеала. Рабски копировать натуру, значит, быть маляром, а не живописцем, писакой, а не писателем» [11, с. 551].

Таким образом, в определившемся как раз в это время противостоянии, условно говоря, «пушкинского» и «гоголевского» направления в литературе зрелый Улыбышев-критик, по сути, приверженец начала пушкинского. После едва ли не демонстративного замалчивания имени поэта в улыбышевской критике 1820-х и вскользь упоминаний о нем в корреспонденциях 1830-х годов — Пушкин появляется в особо значимой для Улыбышева драме «Раскольниковы» 1850 года. И появление его имени в речах главного персонажа — резонера Филимона Абрамова в числе русских гениев, которые совершат преобразование России, — это вовсе не общее место, а именно ВЫСКАЗЫВАНИЕ о Пушкине как о близком по духу художнике. Хотя сам Улыбышев оставался все-таки не столько художником, сколько теоретиком, знатоком и глубоким почитателем русской литературы.

Список литературы

1. Браудо Е. Моцарт и Сальери // Орфей. Сб. Кн. 1. П.: Academia, 1922. С. 105-106.
2. Чернец, стихотворная повесть И.И. Козлова // Новости литературы. 1825. Кн. 13, август. С. 101-109.
3. Дух русских журналов // Сын Отечества и Северный архив. 1829. № 15. С. 56-58.
4. Веневитинов Д.В. Стихотворения. Проза. М.: Наука, 1980. 627 с.
5. Сперанская Н.М. Александр Дмитриевич Улыбышев и его драматические опыты // Памяти А.М. Пескова. М.: РГГУ, 2013. С. 431-462.
6. Остафьевский архив кн. Вяземских: в 5 т. Т. 3. 1925. 368 с.
7. Корреспонденция из Нижнего Новгорода (О дворянских выборах) // Северная пчела, 1834, 2 мая, № 97, с. 388; № 98, с. 391-392.
8. Улыбышев А. Раскольниковы // Русский архив. 1886. № 1. С. 1-154.
9. Улыбышев А.Д. Вдыхатель без денег. Быль-небылица, в драматической форме и трех действиях. Публикация, вступительная статья и комментарий В.Ю. Белоноговой. Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2014. 80 с.
10. РГАЛИ. Ф. 1345. Оп. 1. Д. 619. Л. 2-11.
11. Улыбышев А. Письмо к редактору // Музыкальный и театральный вестник. № 17. 1856. 29 апреля. С. 331-332.

**PUSHKIN AND A.D. ULYBYSHEV:
TO THE QUESTION OF “LITERARY RELATIONS”
V.Yu. Belonogova**

This article reviews the literary-critical activity and literary position of the Pushkin's coeval, his colleague in the Board of foreign affairs and

his team-mate in the “Zelenaya lampa” society Alexander Dmitrievich Ulybyshev, who came to be known as the famous music history analyst. In the focus of the author’s attention — the evolution of the perception of Ulybyshev, literary critic, of the Pushkin’s phenomenon. From virtually absolute reticence of Pushkin’s name in its articles in St. Petersburg’s French language publications of the 1820s and side-glances in his Nizhniy Novgorod’s correspondence in “Severnaya pchela” in 1830’s to recognition of the great poet and his exceptional value in Russian history in Ulybyshev’s own literary work.

Keywords: Ulybyshev, Pushkin, literary criticism, neglect, side-glance, recognition.

УДК 82.0

**«ОТВЕТ» А.Н. ЯХОНТОВА ПУШКИНУ
(К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ «ОТГОЛОСКОВ»
СТИХОТВОРЕНИЯ «ДАР НАПРАСНЫЙ,
ДАР СЛУЧАЙНЫЙ...»)**

© 2015 г.

Н.Л. ВЕРШИНИНА
Псковский государственный университет

nati_85@inbox.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

На примере стихотворения псковского поэта А.Н. Яхонтова (1820—1890) «Люблю я теплый дождь весны...» (1856) в статье рассматривается малоисследованная форма поэтических «ответов», предполагающих разные уровни взаимодействия с претекстовыми структурами: от непосредственной направленности на «первичный» текст до сложных взаимодействий с ним, не разрушающих самодостаточности текста «вторичного». Доказывается, что, вопреки утверждению А.Н. Яхонтовой-Высоцкой, стихотворение «Люблю я теплый дождь весны...» связывают с пушкинским стихотворением «Дар напрасный, дар случайный...» не отношения литературной полемики, а обращение к главным бытийным вопросам и представление о свободе поэтического «диалога», уравнивающего в праве на самовыражение «второстепенного» поэта и поэта-классика.

Ключевые слова: Пушкин, Яхонтов, «Дар напрасный, дар случайный...», литературные ряды, полемика, «второстепенный» поэт.

Проблема восприятия псковским поэтом и переводчиком Александром Николаевичем Яхонтовым (1820—1890) творческого наследия Пушкина отличается многоплановостью, обычно сопутствующей отношению авторов «второго ряда» к гениальным предшественникам и лите-

ратурным образчикам. Как уже отмечалось [1], у Яхонтова восприятие Пушкина носило особый характер: признаваясь «фигурой направления» (Н.Я. Берковский), Пушкин в его глазах оставался поэтом, принадлежащим к незастывшей, «обсуждаемой современности» [2, с. 13]. Юный Яхонтов узнал о гибели Пушкина за год до окончания Царскосельского лицея, освященного именем поэта, и пережил это известие как личную трагедию, усугубленную впоследствии семейными преданиями [3, с. 86—87; 4]. «Диалог с Пушкиным», в определенном смысле, велся им «на равных» — как с точки зрения преклонения перед поэтом, чью роль Яхонтов рано начал осознавать, так и в плане обращения к Пушкину как выразителю общих бытийных ценностей, постигаемых и перерабатываемых Яхонтовым, «сохранившим лучшие традиции людей сороковых годов» [5, с. 856]. Можно сказать, что путь духовного роста и поэтического развития Яхонтова протекал и как процесс непрекращающегося «общения» с Пушкиным: от написанных в 40—50-е годы элегии «Geniologi» («Гению места») и поэмы «Горькая ошибка» до позднейшего отрывка «Но прах его покоится у нас...» (1887) и едва ли не ставшего хрестоматийным стихотворения «Памяти Пушкина» (1880). Внучка поэта, А.Н. Яхонтова-Высоцкая, имела все основания закончить семейные воспоминания словами: «Можно сказать, что жизнь Яхонтова Александра Николаевича была недаром прожита и, озаренная с детства гениальной личностью Пушкина, оставила в свою очередь след добра, культуры и поэтического дарования»¹ [6].

В данной статье мы остановимся лишь на одном эпизоде истории «общения» Яхонтова с Пушкиным: истории замысла, воплощения и истолкования «пушкинской идеи» в стихотворении Яхонтова «Люблю я теплый дождь весны...» (1856), освещающей новую грань проблемы «литературных рядов» — соотношения образчиков классической поэзии и порожденных ими многообразных литературных и внелитературных «отголосков».

Слово «отголоски» употребил применительно к Яхонтову знаток его поэзии и первый публикатор его стихов по рукописям, псковский краевед и археограф Л.А. Творогов. Это слово он мог найти у самого Яхонтова, давшего заглавие «Отголоски жизни» заключительному разделу своего единственного поэтического сборника, изданного в 1884 году [7, с. 169]. В «Указателе...», составленном Твороговым, стихотворение «Люблю я теплый дождь весны...» помещено под рубрикой «Отголоски произведений мировой поэзии» [8, с. 13], а публикацию стихотворения в местной печати Творогов дополнил подзаголовком: «Ответ поэта А.Н. Яхонтова на стихотворение А.С. Пушкина “Дар

напрасный, дар случайный...» [9, с. 4]. В рукописном тексте, которым пользовался публикатор, подзаголовок отсутствует [10].

«Диалог с Пушкиным», несомненность которого была очевидна для Л.А. Творогова и А.Н. Яхонтовой-Высоцкой, до сих пор не становился предметом специального анализа. Осмысление его, по нашему представлению, целесообразно не столько в плане сопоставления мировоззренческих и творческих установок Пушкина и Яхонтова — «первого поэта» России и поэта, неоднократно позиционировавшего себя в ранге «второстепенного» литератора, — сколько в аспекте своеобразия вопросно-ответной формы, развиваемой по ходу «диалога» и воссоздаваемой обеими сторонами в виде особых структур, отражающих данный процесс.

Специфика подобного явления наглядно прослеживается в деятельности Яхонтова-переводчика: в состав его «диалога с Гёте», например, входят: создание оригинального текста-пролога, предшествующего началу работы над переводом «Торквато Тассо» (1843), сам перевод, опубликованный в «Отечественных записках» (1844, № 8), далее — «послесловие» к нему, которое позже было переадресовано переводу «Ифигении в Тавриде»:

Окончен труд — и жаль расстаться с ним!
Он дух питал чудесной, крепкой пищей:
Богат я был сокровищем чужим,
И — обеднел, и с рубищем своим,
Стучуся в храм поэзии, как нищий!» [11],

и, наконец, многочисленные «отголоски» уже завершеного «труда» в лирических произведениях, среди которых выделяется автобиографическое «Оправдание поэта. Из Гёте» (1842, 1884).

Данный пример показателен, поскольку позволяет увидеть, как поэт постоянно задает себе некую тему, «программу», выдвигает задачу, своеобразный «вопрос», на который «отвечает» последующим предпринятым действием, «репликой», адресованной в данном случае не только Гёте, но и, в равной степени, — самому себе.

Та же закономерность отличает развитие Яхонтовым поэтической традиции «ответов», разновидности которых он мог наблюдать в наследии Пушкина: жанр «ответа» фиксировался в заголовочном комплексе или лексическом составе текста («Ответ Ф.Т.***», «Ответ», «Ответ Катенину», «Ответ анониму», «Ответ А.И. Готовцевой»; «Глухой глухого звал к суду судьбы глухого», «Все кончено: меж нами связи нет...», «Надеясь на мое презренье... (Эпиграмма)» и др.), но, не ме-

нее того, присутствовал опосредованно, в качестве «откликающегося» на «чужое» слово текста-«высказывания» (к примеру, пушкинское «Так море, древний душегубец...», 1826, будучи «ответом», сохраняет такую степень самодостаточности, что не требует непременно адресной расшифровки и становится словно бы «параллельным» текстом относительно вызвавшего его известного стихотворения Вяземского).

Яхонтов отдал дань как прямым «откликам» на взволновавшие его произведения («Ответ на “Любовь мертвеца”» М.Ю. Лермонтова [12, с. 4]), так и рожденным внешними импульсами сочинениям, не акцентирующим факторы адресности и целеполагания (аналог широко используемых им в творческой практике принципов «метаперевода» [13]). К последней группе принадлежит и «Люблю я теплый дождь весны...», домысленное как прямой «ответ» Пушкину при позднейшей публикации стихотворения (с одобрения А.Н. Яхонтовой-Высоцкой), но не имеющего, как уже отмечалось, авторских помет в рукописи и потому побуждающего к продолжению научных изысканий.

Уместно вспомнить, что в буквальном смысле «ответ» на стихотворение Пушкина представил одаренный оратор, ставший инициатором переложения стихотворения «Дар напрасный, дар случайный...» (1828) на язык риторики, — митрополит Филарет. «Ответ» Пушкину («Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога мне дана...», 1830) выдержан в духе сентенций, не совпадающих с внутренним строем и пафосом объекта полемики. Наставления Пушкину в плане коренного изменения мировоззренческой позиции, сами собой, означали и перестройку поэтики «первоисточника»². Соответственно, заголовок стихотворения митрополита Филарета, должного представлять монолог самого Пушкина, опровергающего «свое ранее написанное произведение» [14, с. 232], выглядит знаком смены онтологической доминанты — место лирика занимает сочинитель, готовый следовать установке: «Пушкин, от мечтания перешедший к размышлению». Недаром Пушкин иронически стилизовал это «перевоплощение» в письме Е.М. Хитрово (первая половина января 1830 г., Петербург): «Стихи христианина, русского епископа *в ответ на скептические куплеты!* — это, право, большая удача» [15, с. 57, 398. *Курсив мой*].

В свою очередь, то, как А.Н. Яхонтова-Высоцкая интерпретирует лирический текст, нацеливает на прочтение, типологически близкое поэтическим штудиям митрополита Филарета. Сочинение Яхонтова перетолковывается в духе прямолинейной полемики с произведением Пушкина — бессознательный «перевод» стихов на язык дефиниций, с обязательным аналитическим компонентом и критическим сужде-

нием. «Я особенно оценила, — пишет она в похвалу впервые опубликованному стихотворению Л.И. Творогову, — <...> Ваше умение представить в выгодном свете дедушку в Вашем сравнении его ответа с некоторыми местами стиха Пушкина. Ежели бы Вы этого не сделали, то стих. [отворение] А.Н. «Люблю я теплый дождь весны» не имело бы того значения <...>. А вы *оптимизм* А.Н. противопоставили пушкинскому *пессимизму*, что Вы очень умело сделали» [16. *Курсив мой*].

Были ли основания у А.Н. Яхонтовой-Высоцкой для сопоставления яхонтовского и пушкинского текстов относительно выделенной ею позиции и в какой мере подлежало подобному истолкованию стихотворение Яхонтова, заключающее в себе, как показывает анализ, индивидуально-личностный содержательный пласт?

Приведем полный текст стихотворения «Люблю я теплый дождь весны...»:

Люблю я теплый дождь весны!
Когда он грудь земли омоет
И человек ее разроет,
Избороздит до глубины,
Тогда лишь брошенное семя
Глубоко в землю западет
И пышны цвет его, и плод
В золотое жатвенное время!

Когда, на утре наших дней,
С покрытых облаком очей
Слеза любви безмолвно канет
И сердцу больно, больно станет;
Когда измучится оно
И рвется, бедное, на части,
Тогда лишь только семя страсти
Глубоко в нем заключено:
Тогда лишь цвет души прекрасной
Могучий плод свой принесет
И солнце новое взойдет
И жизнь не будет «дар напрасный» [9, с. 4].

В письме А.Н. Яхонтовой-Высоцкой общий смысл текста сводится к одной сентенции: ее подтверждает «закавыченная» цитата, ставшая основанием для восприятия стихотворения как непосредствен-

ного «ответа» Пушкину с целью «ниспровержения» последнего и утверждения нравственного превосходства Яхонтова — человека и поэта. Пушкин и Яхонтов при этом меряются единой мерой, тексты лишаются самодостаточности и в то же время «выпадают» из литературной иерархии — подобно «репликам» в споре, выстраиваемом по заранее проложенному вектору.

Нам представляется, что неоспоримая ориентация Яхонтова на Пушкина развивалась в совсем иной проекции, потому что соответствовала законам иной художественной стилистики. От Пушкина Яхонтов перенял стремление блюсти цельность и полноту собственного поэтического мира, существующего наряду и независимо по отношению к миру «другого», вызывающего, вместе с тем, потребность в интенсивном духовном общении и творческом сближении. «Соучастие» в диалоге с Пушкиным (вероятно, не без учета «голосов» его оппонентов) делает Яхонтова причастным к непрерывно продолжающейся работе над решением общих бытийных вопросов — именно их он решает в переключке с Пушкиным, переосмысляя «ответы» другим как главный посыл самому себе. Не случайно в те же годы создавалась автобиографическая поэма «Горькая ошибка», где затронуты мучительные бытийные проблемы и в итоге дан ответ на вопрос о значении и конечной цели бытия:

Ведь счастье дается только с бою
И лишь трудом смиренным и святым [17, с. 151].

Яхонтов подразумевает «благословенный» труд на земле, символизированный возвращением героя-романтика в «тихое село», где «честный труд», где «праздно не мечтали» [17]. Сравним в стихотворении «Люблю я теплый дождь весны...» коллизию преодоления всех тягот земной существенности посредством созидательного неустанного труда: «И человек ее разроет, / Избороздит до глубины...». Аналогичен процесс преобразования души: условием ее возрождения должна стать сила страсти, глубина страдания — только «тогда» способен родиться «могучий плод».

Такой «перенос» пушкинского текста в круг собственных жизненных реалий не противоречит, но и не предполагает отождествления относительно «трагического мировосприятия» Пушкина в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный...» [18, с. 410] — он возникает именно как «отголосок», имеющий равное право на существование сравнительно с громко звучащим «голосом» поэта-клас-

сика. Можно сказать, что помещенная в последней строке отсылка к Пушкину — знак того, что стихотворение не могло появиться без его «участия», признаваемого закономерным в концепции творчества «второстепенного поэта», который и в оригинальных текстах остается своего рода переводчиком: «Богат я был сокровищем чужим, / И — обеднел...» В отличие от митрополита Филарета, Яхонтов не вменяет свою интерпретацию «оригинала» его создателю и не настаивает на необходимости его замены вторичным текстом.

Пушкинские мотивы и образы, особенно образ «живительного семени», присутствуют в сочинениях Яхонтова всюду, окрашиваясь, как справедливо писала прижизненная критика, в «некрасовские» тона и оттенки поэзии А.К. Толстого, Я.П. Полонского, А.А. Фета и др. [19, с. 261; 20, с. 73—75]. Объекты своей поэтической рефлексии Яхонтов преломлял в создании больших лирических тем с устойчивой ритмикой и образностью, затронувшими и стихотворение «Люблю я теплый дождь весны...» (ср.: «Пронеслася гроза стороною...», «Молитва о дожде», «Весенний дождь», «Природа человеку», «Плоды жизни» и т. д.). Подобно Пушкину, но следуя своей стезей, он обращал вопросы «к самой жизни, к мирозданию» [21, с. 24], что примечательно, обнаруживая близость к великому поэту даже в границах отрицания его позиции, минуя область противоречий и продолжая «диалог» на новых уровнях коммуникации.

Так, жизнеутверждающая, бравурная финальная строфа стихотворения «Люблю я теплый дождь весны...», где выражается принципиальное несогласие с Пушкиным, в особенности, последние строки:

И солнце новое взойдет
И жизнь не будет «дар напрасный»

— интонационный и ритмический коррелят концовки пушкинского стихотворения «Аквилон» (1824). В нем Яхонтову близки отвечающие его душевному состоянию признаки формы: обращение к четырехстопному ямбу, чередование мужских и женских рифм, а также строф с перекрестной и опоясывающей рифмовкой; градация, которая завершается победным аккордом, воодушевляющая призывная интонация, влекущая читателя к «солнцу», заражающая его «высоким общечеловеческим оптимизмом» [21, с. 28]:

Пускай же солнца ясный лик
Отныне радостью блистает... [15, т. 2, с. 324].

Яхонтов компилирует разные «лики» Пушкина: сущностные несовпадения с поэтом теряют смысл, соизмеряясь не с *точкой зрения* на мир, а с *общим ощущением* мира в его отягчающем дух несовершенстве и заключенными в нем же возможностями приумножения жизни и обретения в ней «пышных цвета и плода». «"Хоровая" идеология» [22, с. 47] как одно из условий бытования жанра «послания» в пушкинское время сменяется представлением о «хоре» идей, где возможно «спрашивать» и «отвечать», выравнивая и свободно расширяя коммуникативное пространство.

Яхонтов написал «ответ» Пушкину в том же ключе, в каком поэт в свое время «ответил» митрополиту Филарету стихотворением «В часы забав иль праздной скуки...» (1830), — он также говорил «свое» и «о своем». В сущности, Яхонтов утверждал, что значимость «второстепенного поэта» не в обладании поэтическим дарованием, а в приобщении к дару слова, в реализованной способности «высказаться» и быть услышанным. Именно эту мысль поэт манифестировал в открывающем сборник 1884 года стихотворении «Мне робко шепчет тайный голос...» (1878), которое воспринимается и как его поэтическое завещание:

Мне робко шепчет тайный голос:
Зачем, по скользкому пути,
Свой тощий плод, несхожий колос
На свет, на торжище нести?
.....

Есть мощная потребность духа:
Потребность — высказаться; глухо,
Порой, звучит ее струна,
Средою чуждой смущена.
Но и под гнетом невниманья,
Насмешки едкой, порицанья
Не может замолчать она.
Раздолье песням — на свободе,
Там, где широкий кругозор:
На солнце, при честном народе
Давай им суд и приговор!
Как цвет дающее и колос
Простое, доброе зерно
В земле заглохнуть не должно,
Так слово правды, чувства голос
В груди таить не суждено [7, с. 3—4].

Примечание

1. Упоминание в этом контексте «детства» Яхонтова подразумевает его встречу в день своего шестилетия, 28 июня 1826 года, со ссыльным Пушкиным в родовом имении Камно под Псковом (Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. Т. 2. 1825—1828). М., 1999. 544 с.
2. Об актуальности проблемы свидетельствуют и ее новейшие научные модификации (см., например: Новохачёва Н.Ю. Претексты как аллюзионные денотаты первого порядка в газетно-публицистическом дискурсе конца XX — начала XXI веков. [Электронный ресурс]. — Режим доступа http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=4969 (дата обращения: 29.03.15).

Список литературы

1. Вершинина Н.А. «Безупречный рыцарь» нового времени Александр Николаевич Яхонтов: Монография. Псков: ООО «ЛОГОС Плюс», 2011. С. 71-94.
2. Гаспаров М.Л. Столетие как мера, или Классика на фоне современности // Новое литературное обозрение. 2003. № 62 (200). С. 13.
3. Яхонтов А.Н. Воспоминания царскоевельского лицеиста // Русская старина. 1888. Т. LX. № 10. С. 101-124.
4. Вершинина Н.А. «Безупречный рыцарь» нового времени Александр Николаевич Яхонтов: Монография. Псков: ООО «ЛОГОС Плюс», 2011. 204 с.
5. Некролог А.Н. Яхонтова // Исторический вестник. 1890. Т. 42. № 12 (декабрь). [Без подписи] С. 855-856.
6. Яхонтова-Высоцкая А.Н. Семейная биография моего деда — поэта Александра Николаевича Яхонтова. 1820-1890 // ПГИАХМЗ. ОР и РК. Ф. № 147 (Высоцкая А.Н.). ОФ 16340 (18).
7. Яхонтов А.Н. Стихотворения Александра Яхонтова. СПб., 1884. 265 с.
8. [Творогов Л.А.] Псковские публикации неизвестных стихотворений поэта А.Н. Яхонтова: Библиографический указатель. Л., 1966. 22 с.
9. Ленинская искра. 1965. 8 декабря. № 147. 4 с.
10. Рукопись. Стихотворения А. Яхонтова. № 3 // ОР и РК. Ф. 881 Яхонтова А.Н.16333 / 14.
11. Рукопись. Стихотворения А. Яхонтова. № 3 // ПГИАХМЗ. ОР и РК. Ф. 881 (Яхонтов А.Н.). ОФ 16333 (14).
12. Молодой ленинец. 1964. 20 августа. № 90. Подписано «Л.Т.» [Публикация Л.А. Творогова]. 4 с.
13. Вершинина Н.А. Гёте в прочтении А.Н. Яхонтова // Вестник Псковского государственного университета. Сер. «Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки». 2013. Вып. 3. Псков: Псковский государственный университет. С. 91-99.

14. Альтшуллер М.Г. «В часы забав иль праздной скуки...» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1. А-Д. СПб.: Нестор-История., 2009. 520 с.
15. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1949. Т. XIV. 578 с.
16. Письмо Л.А. Творогову от 30 декабря 1965 г. // ОР и РК. Ф. 147 Высоцкой А.Н. 16340 / 24.
17. Яхонтов А.Н. Горькая ошибка / Подг. текста, вступит. ст. Н.Л. Вершининой // Псков. 1995. № 3. 202 с.
18. Муравьева О.С. «Дар напрасный, дар случайный...» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1. А-Д. 520 с.
19. Арсеньев К. Новые сборники русской поэзии // Вестник Европы. 1884. Т. 3. Май. С. 257-273;
20. Отечественные записки. 1884. № 1. Январь. Т.<CCLXII>CCLXVII. Отд. II. Современное обозрение. Без подписи. С. 72-75.
21. Седакова Т.В. Личность Пушкина в лирике // Проблемы современного пушкиноведения: Межвузовский сборник научных трудов. Вологда: ВГПИ, 1989. 170 с.
22. Грехнев В.А. Дружеское послание пушкинской поры как жанр // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1978. 151 с.

**«THE ANSWER» OF A. YAKHONTOV TO PUSHKIN
(TO THE PROBLEM OF LITERARY «ECHOES» IN THE
POEM «THE VAIN GIFT, THE RANDOM GIFT...»)
N. L. Vershinina**

On the example of the poem by Pskov poet A.N. Yakhontov (1820—1890) “Ilovethewarm spring rain...” (1856), the article discusses the scantily explored form of poetic “answers” that involve different levels of interaction with the pre-text structures, from aimed directly at the “primary” text, to complex interactions with it, that do not destroy the self-sufficiency of the “secondary” text. It is proved that, contrary to the A.N. Yakhontova-Vysotsky’s assertion, the poem “I love the warm spring rain...” associated with Pushkin’s poem “The vain gift, the random gift...” not by a relationship of literary polemics, but appeal to the major existential questions and the concept of a free poetic “dialogue”, equalizing “minor” and classical poets right to freedom of expression.

Keywords: Pushkin, Yakhontov, “The vain gift, the random gift...”, literary series, polemic, “minor” poet.

УДК 821.161.1-31

ДВА «ПАМЯТНИКА»: ПУШКИН И САДОВСКОЙ

© 2015 г.

С.Н. ПЯТКИН

Арзамасский филиал Нижегородского государственного
университета им. Н.И. Лобачевского

nikolas_pyat@mail.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

Пушкин — одна из ярких, значимых и противоречивых фигур в творческом мире литературного деятеля первой половины XX века Б.А. Садовского (1881—1952). В докладе, продолжающем и развивающем темы сообщений, сделанных на трех предыдущих конференциях «Болдинские чтения», внимание сосредоточено на полемическом диалоге «Памятника» Садовского со стихотворением А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», который в большей степени и определяет структуру и смысл произведения новейшего поэта. Автор статьи, анализируя основные полемические переключки двух текстов, указывает на присутствие в «Памятнике» Садовского реминисценций из других произведений Пушкина. Особое внимание уделяется анализу изображения собственного памятника в стихотворении Садовского, которое, по мнению автора статьи, противопоставлено реально существующему памятнику Пушкину работы А.М. Опекушина, что, в целом, не является знаком творческого неприятия Садовским Пушкина.

Ключевые слова: стихотворение-«Памятник», жанровая традиция, полемический диалог, экфразис, мотив, словесно-тематический комплекс.

Стихотворение Б. Садовского, о котором пойдет речь в настоящей статье, уже одним своим названием задает вполне определенный вектор читательского ожидания, поскольку служит очевидным знаком

приобщения автора к многовековой традиции поэтического «Памятника». Ее зарождение, как отмечает С.А. Небольсин, происходит в древнеегипетской прозе за четыре тысячелетия до нашей эры, где своеобразной точкой отсчета выступает анонимный текст «Поучение писцов» [1, с. 32–33]. В нем, отмеченном идеей бессмертия поэта, одна из ярких образных картин воссоздана посредством сравнения, объектом которой выступает экфразис: вдохновенный труд «*мудрых писцов в памяти людей*» окажется таким изваянием, что будет прочнее и долговечнее «*пирамид из меди и надгробий из бронзы*» [2]. Именно это сравнение станет едва ли не «общим местом» в изобращенном мире стихотворений-«Памятников» самых разных авторов и самых разных эпох мировой литературы. Вместе с тем становление жанровой традиции поэтического «Памятника» восходит, что давно уже стало в литературоведении аксиомой [3], к оде Горация «К Мельпомене» («*Exegimonumentumaerereperenntus...*»). В ее чеканных строках четко обозначился заглавный мотив, ставший единым, структурообразующим для всех последующих поколений «Памятников», который определяется изначальной верой автора-поэта в бессмертную судьбу своих творений.

Феномен стихотворения-«Памятника», его разнообразные жанровые модификации и варианты, место в системе лирических жанров и художественное взаимодействие с ними достаточно подробно на сегодняшний день освещены в науке о литературе. Итоговым в данном отношении следует назвать диссертационное исследование С.В. Жиликова «Жанровая традиция стихотворения-«Памятника» в русской поэзии XVIII–XX вв.». В этой работе дан критический обзор репрезентативного корпуса научных источников, указаны основные тенденции в исследовательской практике стихотворений-«Памятников», а сами они рассматриваются автором диссертации как явление синтетического жанра мнемонической жанровой системы в литературе. Обоснованно выделяя два периода в истории отечественного стихотворения-«Памятника» — классический (XVIII–XIX вв.) и неоклассический (XX в.), — С.В. Жиликов дает детальный анализ особенностей идейно-художественной репрезентации темы поэтического бессмертия, характерных для каждого из этих периодов. Перечень текстов и, соответственно, круг поэтов (если брать во внимание только отечественных литераторов) у автора диссертации впечатляющ: от классического стихотворения М.В. Ломоносова «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» до пародийного цикла В. Шендеровича «Я памятник себе воздвиг...» [4]. По непонятной причине в поле зрения

исследователя не попало любопытное во всех отношениях стихотворение Б.А. Садовского «Памятник», написанное им в трагическом для русской истории октябре 1917 года. Вошедшее в книгу стихов поэта «Обитель смерти» (1917), изданную в Нижнем Новгороде на средства автора небольшим тиражом в 250 экземпляров, это произведение было высоко оценено именитыми современниками Садовского. Так, М.О. Гершензон в письме к поэту восторженно заключал: *«Я твержу себе на память Ваши стихи к сыну и “Памятник”, не могу насытиться ими. Не узнаю Вас в них, так удивительно выросла в Вас душевная сила и мощь дарования»* [5, с. 372]. Владислав Ходасевич в краткой эпистолярной оценке «Обители смерти» особо отмечал: *«...есть в ней прекрасные стихи — “Памятник”, например»* [6, с. 37].

Борис Александрович Садовской (1881—1952; настоящая фамилия — Садовский), уроженец провинциального Ардатова Нижегородской губернии, без преувеличения является одной из примечательных фигур на литературном Олимпе начала XX века. Его путь в большую литературу был стремительным и по-своему ярким даже на звездном фоне «серебряного века» русской культуры. Первый художественный опыт Садовского — сборник стихов «Позднее утро» (1909) — еще во многом не свободен от эстетических принципов символистской поэзии, а сам он мыслит себя в ту пору «ярким и убежденным “декадентом”» [7, с. 149]. Но уже во второй его книге — «Русская камена» (1910) — отчетливо проступает образ автора, выбившегося из модернистской колеи и словно пытающегося донести до своенравных пассажиров с *парохода современности*, как важно жить художнику новой эпохи «сегодняшним моментом прошлого, осознавая не то, что умерло, а то, что продолжает жить» [8, с. 166].

На этой книге, как и на последующих, написанных и изданных до революции, — литературной публицистики («Озимь», 1915; «Ледоход», 1916), рассказов и повестей («Узор чугунный», 1911; «Адмиралтейская игла», 1915), стихов («Самовар», 1913; «Поддень», 1916), — лежит отчетливая печать приверженности автора «золотому веку» отечественной культуры, а сам он причисляет себя «к поэтам пушкинской школы» [9, с. 2].

Садовской принимает активное участие в литературной жизни обеих столиц — и Москвы, и Петербурга. В своих автобиографических «Записках» о том периоде жизни он с гордостью подчеркивал: *«Теперь я был признанный писатель с безукоризненным именем. Все редакции передо мной открылись. Я зарабатывал много»* [7, с. 172].

Однако это восходящее движение писательской карьеры Садовского оборвет в 1916 году страшная болезнь. Разбитый параличом, он не только оказался выброшенным на обочину большой литературы, но и в буквальном, а не в метафорическом смысле ощутил близкое дыхание смерти. Мучительное болезненное состояние писателя усугубляли последовавшие вскоре революционные события, которые он воспринял как катастрофу русской цивилизации.

Вот как описывает Вл. Ходасевич свою последнюю встречу с Садовским, состоявшуюся осенью 1916 года в Москве в кабаре «Летучая мышь»: *«Вдребезги больной, едва передвигающий ноги, обутые в валенки (башмаков уже не мог носить), поминутно отступающий, падающий... С болью, с отчаянием говорил о войне, со злобной ненавистью о Николае II. И заплакал, а плачущий Садовской — не легкое и не частое зрелище. Потом утер слезы, поглядел на меня и сказал с улыбкой:*

— Это все вы Россию сгубили, проклятые либералы. Ну, да уж Бог с вами» [10, с. 313].

Книга «Обитель смерти», работу над которой Садовской начал в предреволюционный год, полна горестных размышлений и предчувствий автора. Само название книги выступает, по сути дела, именованьем реальности, объединившей судьбу поэта с судьбой его Отечества. А «Памятник» Садовского, в свою очередь, не служит примером поэтического упражнения, литературного состязания с классиками, что для писателя, склонного к разного рода мистификациям, не было чем-то зазорным [см.: 11, с. 492—494; 5, с. 8—9]. В этом произведении прослеживаются тематико-стилевые черты и автоэпитафии, и стихотворения-завещания, и «последнего стихотворения», характеризующие, в целом, жанровый канон стихотворения-«Памятника» [3]. Равно как и автобиографический подтекст, обнажающий само существо творческих заслуг поэта, что убежден в бессмертии своего имени, и определяющий индивидуальность авторского «я» в содержании стихотворения.

Вот текст «Памятника» Садовского, каким он был напечатан в книге «Обитель смерти»:

Памятник

Мой скромный памятник не мрамор бельведерский,

Не бронза вечная, не медные столпы:

Надменный юноша глядит с улыбкой дерзкой

На ликование толпы.

Пусть я не весь умру: зато никто на свете
Не остановится пред статуей моей
И поздних варваров гражданственные дети
Не отнесут ее в музей.

Слух скаредный о ней носился недалеко
И замер жалобно в тот самый день, когда
Трудолюбивый враг надвинулся с востока
Пасти мечом свои стада.

Но всюду и всегда: на чердаке ль забытый
Или на городской бушующей тропе,
Не скроет идол мой улыбки ядовитой
И не поклонится толпе.

Позднейшая редакция стихотворения записана на отдельном листке и заглавия не имеет, две последние строки в третьей строфе читаются следующим образом:

Кровавый враг обрушился жестоко
На наши села и стада.

Далее вставлена еще одна строфа:

И долго буду я для многих ненавистен
Тем, что растерзанных знамен не отпускал,
Что в век бесчисленных и лживых полуистин
Единой Истины искал [11, с. 192; 521].

Первое, что обращает на себя внимание в этом произведении, — его полемический дискурс по отношению к жанрово-стилевым и содержательным элементам стихотворения-«Памятника». Так, открывающая текст экфраза, которая характеризует «памятниковый» зачин и призвана далее подчеркнуть бессмертие поэзии автора, у Садовского сменяется еще одной экфразой («Надменный юноша глядит с улыбкой дерзкой // На ликование толль»), апеллирующей ко времени настоящему, но никак не к вечности. У Садовского «общее» признание — «*весь я не умру*» — сменяется мотивом отречения от славы в памяти будущих поколений, тогда как у его предшественников вслед за этим признанием следует некий поэтический «символ веры»,

в котором осознание авторами конечности славы художника-творца соединяется с мыслью о конечности самой вселенной. Мир, где прервался «*славянов род*», по Державину, и умер последний «*пиит*», по Пушкину, — безжизнен. Еще один устойчивый словесно-тематический комплекс стихотворения-«Памятника», связанный с национальной географией распространения поэтической славы, у Садовского также предельно антитетичен по отношению к оговариваемой нами жанровой традиции. Собственно, никакой «географии» у Садовского и нет. Вернее, она локализована абстрактно-обобщенным знаком «*недалеко*» явно в противовес горадиевому «*повсюду*» (перевод М.В. Ломоносова [12, с. 184]), а также обширной гидронимической карте Державина («... *от Белых вод до Черных, // Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал...*» [13, с. 233]) и указанию на самые разные языки «*Руси великой*» Пушкина. Обращает на себя внимание и уничижительная коннотация образа, предваряющая скудную географию в тексте Садовского, — «*слух скаредный*».

В целом, фокус авторской оптики обращен здесь к разным стихотворениям-«Памятникам», на что указывает ряд явных реминисценций в его произведении. Так, в начальной экфразе очевиден парафразный синтез ломоносовского («крепче *меди*») и пушкинского («Александрийского *столпа*») зачинов. Образ «трудолюбивого народа» (в первой редакции) заимствован Садовским у обожаемого им Фета («С престола Давн судил *народ трудолюбивый*» [14, с. 212]) из его версификационного перевода оды Горация «К Мельпомене». «Символ веры» самого Садовского, резко и жестко звучащий в строфе из поздней редакции («... в *век* бесчисленных и лживых полуистин // *Единой истины* искал»), отчетливо напоминает строки из «Памятника» декабриста Гавриила Степановича Батенькова: «Влача свой долгий *век*, я *истину* искал» [15, с. 187].

Однако нам представляется, что все эти переключки текстов — явления «второго плана». На первом же — очевидная и сознательная ориентация «Памятника» Садовского на стихотворение А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг *нерукотворный...*», нарочито подчеркнутая легко узнаваемой пушкинской ритмикой стиха. С особой отчетливостью эта ориентация прослеживается в позднейшей редакции произведения Садовского, где текст уравнивается с пушкинским по количеству строк (20) и строф (5) и, как и у Пушкина, не имеет названия. Подобно тому, как Пушкин, по выражению С.М. Бонди, «накладывает» свой текст на общеизвестный в то время текст державинского «Памятника» [16, с. 450], удерживая в фокусе внимания и его прецедентный

текст — оду Горация «К Мельпомене», Садовской эту же самую «операцию» проделывает с пушкинским произведением, с той лишь разницей, что в поле его зрения оказывается сама жанровая традиция стихотворений-«Памятников». Подобно тому, как пушкинская идея стихотворного «Памятника», опять же по мысли С.М. Бонди, отчетливее прочитывается именно в полемическом контексте с державинским произведением [16, с. 447—448], смысл «Памятника» Садовского актуализирован посредством *диалога* новейшего текста с пушкинским, имеющего статус очевидной полемической инвективы. Ценностным сосредоточением идейного смысла стихотворения Садовского является отчетливое противопоставление поэта толпе, которое невольно заставляет вспомнить пушкинский сонет «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...», 1830 [17, с. 223]). «Присутствие» семантики этого произведения в содержании «Памятника» Садовского не только задает в новейшем тексте определенный угол восприятия и истолкования самого существа многомысленных понятий «поэт» и «толпа», но и удерживает его, если можно так выразиться, в пространстве высокой поэзии, сводя на нет интенциональный дискурс политического памфлета.

По сути, персонификации поэта в пушкинском стихотворении — «царь», «сам свой высший суд» — имплицитно характеризуют бытие авторского «я» в «Памяльнике» Садовского, отличающееся твердым знанием своей миссии в катастрофически меняющемся мире, независимостью в выборе собственного пути и пренебрежением к ликующей «толпе».

Вместе с тем, осознание субъектом речи того, что его «толпа» («кровавый враг», «варвары»), не в пример пушкинской, одержима отнюдь не «детской резвостью» и «колеблет» не только «треножник» поэта, но сотрясает основы самого миропорядка, по всей видимости, и обуславливает появление в стихотворении столь странного памятника поэту, изображение которого композиционно соединяет начальную и финальную строфы текста:

Надменный юноша глядит с улыбкой дерзкой
На ликование толпы <...>

Не скроет идол мой улыбки ядовитой
И не поклонится толпе.

Отметим, что экфрасис у Садовского явлен в двух взаимодополняющих друг друга планах: аллегорическом, полностью соответству-

ющем жанровой традиции стихотворения-«Памятника», и реалистическом, где поэт выступает своеобразным скульптором собственного изваяния, что для названной традиции предстает абсолютным новшеством [18].

Однако представляется ошибочным говорить о функционально-эстетической равнозначности и равноценности этих планов у Садовского. В тексте предельно акцентировано изображение памятника как явления рукотворного, что определяется его характерными именованиями — «статуя», «идол». Конечно, можно допустить самое широкое и вольное истолкование слов «музей» и «чердак» как аллегорического указания на необычные ареалы возможного/невозможного обитания с точки зрения поэта памяти о нем. Однако с представлением о реальном памятнике поэту слова «музей» и «чердак», не лишаясь метафорического подтекста, согласуются и естественнее, и органичнее. В пользу оговариваемой версии убедительным свидетельством выступает заключительный экфразис Садовского, где видение им своего будущего памятника имплицитно противопоставляется реально существующему памятнику Пушкину работы Александра Михайловича Опекушина. Задумчивая поза поэта на этой скульптуре со слегка наклоненной головой и правой рукой, заложенной за борт сюртука, вполне может породить иллюзию, что Пушкин совершает поклон тем, кто стоит у подножия памятника, то есть, если вернуться к тексту Садовского, — толпе. Не лишним будет указать, что именно этот памятник присутствует у Садовского в изображенном мире стихотворения «Пушкин», также входящем в книгу «Обитель смерти».

Все сказанное выше, вместе с тем, не дает нам достаточных оснований считать, что Садовской в своем стихотворении стремится дать и в экфразистическом, и сугубо поэтическом планах некий антипушкинский «Памятник». Известное неприятие Пушкина как поэта и как человека проявится у Садовского несколько позднее [см.: 19]. Сейчас же автор «Обители смерти» делает решительную попытку высказать право (пусть и несколько принужденное) на собственный памятник как знак посмертной славы, принципиально отличающийся от уже существующих в поэзии. И это качество «своего»-«другого» памятника во всей своей полноте возможно продемонстрировать лишь на контрасте с классическим образцом.

В целом, произведение Б.А. Садовского сохраняет основные черты жанровой традиции стихотворения-«Памятника»: тематико-стилевые элементы эпитафии (автоэпитафии), экфразы, стихотворения-

завещания, «последнего стихотворения», но в то же время обладает несомненными потенциями к переосмыслению этой традиции, что предстанет в поэтической практике позднейших авторов (В. Маяковского, Вл. Ходасевича, И. Бродского, В. Высоцкого, В. Шендеровича и др.) тремя модусами отношения к ней — полемической, иронической и игровой.

Список литературы

1. Небольсин С.А. О жанре «Памятника» в наследии Ахматовой // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2. М.: Наследие, 1992. С. 30-38.
2. Ахматова А.А. Из древнеегипетской поэзии // Классическая поэзия Востока: Переводы. М.: Худож. лит., 1969. С.25-27.
3. Алексеев М.П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы его изучения. Л.: Наука, 1967. 271 с.
4. Жиляков С.В. Жанровая традиция стихотворения-«Памятника» в русской поэзии XVIII—XX вв: автореф. дис. ... канд. фил. наук. Елец, 2011. 22 с.
5. Садовской, Б. Стихотворения, рассказы в стихах, пьесы и монологи. СПб.: Академ. проект, 2011. 398 с.
6. Письма В.Ф. Ходасевича Б.А. Садовскому (1906, 1912-1920.) / После-словие, составление и подготовка текста И. Андреевой. Анн Арбор: Ар-дис. 1983. 421 с.
7. Садовской Б. Записки (1881—1916) // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв.: Альманах. М., 1994. [Т] 1. С. 106-183.
8. Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand, 1996. 351 с.
9. [Садовский, Б.] Позднее утро: стихотворения Бориса Садовского: 1904-1908. Москва: [тип. О-ва распр. полезн. кн.], 1909. 86, [2] с.
10. Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4. 744 с.
11. Садовской Б.А. Морозные узоры: Стихотворения и письма. М.: Водолей, 2010. 568 с.
12. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950—1983. Т. 8. 1959. 1280 с.
13. Державин Г.Р. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1957. 424 с.
14. Фет А.А. Стихотворения. М.; Л.: Сов. писатель, 1963. 549 с.
15. Высокое стремление: Лирика декабристов / Сост., коммент. и вступит, ст. Л.Г. Фризмана. М.: Дет. лит., 1980. 275 с.
16. Бонди С.М. О Пушкине: Статьи и исследования. М.: Худож. лит., 1978. 477 с.
17. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 3, кн. 1. 1948. 635 с.

18. Таврина А.М. Образ героя-творца в русской романтической прозе 30-х годов XIX века // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2012. Вып. 9. С. 110-116.
19. Пяткин С.Н. Роман Б.А. Садовского «Пшеница и плевель» как мифологическая биография Лермонтова // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2013. № 2 (14). С. 18-29.

TWO «MONUMENT» PUSHKIN AND SADOVSKOY S.N. Pyatkin

Pushkin — one of the brightest, significant and controversial figures in the creative world of the literary figure of the first half of the XX century B.A. Sadovskoy (1881—1952). The report continues and develops the theme posts made on three previous conferences “Boldin readings”, focuses on the polemical dialogue “Monument” Sadovskoy’s from Pushkin’s poem “I have erected a monument for myself...”, which largely determines the structure and meaning of a work of modern poet. The author, analyzing the main roll two polemical texts, indicates the presence of a “Monument” Sadovskoy’s reminiscences of other works of Pushkin. Particular attention is paid to the analysis of the image of their own monument in the poem Sadovskoy’s, which, according to the author, is opposed to the actually existing monument to Pushkin works A.M. Opekushin’s, which is generally not a sign of creative rejection Sadovskoyof Pushkin.

Keywords: poem-“monument”, genre tradition, polemic dialogue, ekphrasis.

УДК 82.0

«СВЕТЛАЯ РАДОСТЬ СПАСЕНЬЯ...»: КЛЮЕВ И ПУШКИН

© 2015 г.

И.В. КУДРЯШОВ

Арзамасский филиал Нижегородского государственного
университета им. Н.И. Лобачевского

kiv.arz@mail.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

Анализируются религиозно-философские и этико-эстетические взгляды Н.А. Клюева периода создания «Братских песен: (Книга вторая)» и выявляются «следы» влияния пушкинских посылов на творчество новокрестьянского поэта. Автором доказывается, что «спасенья верный путь» осмысливается Пушкиным как обретение внутренней гармонии и восстановление некогда утраченной связи человека с Богом и мирозданием. Восприняв направленность пушкинского вектора спасительного пути к Богу, Клюев в «Братских песнях» ищет ответы на онтологические вопросы об искуплении и спасении на новом витке эволюционной истории отечественной религиозной мысли.

Ключевые слова: Клюев; «Братские песни», новокрестьянская поэзия; Пушкин; пушкинские традиции; этико-эстетические взгляды; русская поэзия.

Если аккумулировать все пророчества, пронизывающие красной нитью историю отечественной литературы начиная с древнерусской словесности, то легко обнаруживается доминирующее предсказание, заключающееся в предвидении приближающегося конца (гибели земли русской и мира в целом), за которым неминуемо последует воскрешение из пепла, коренное преображение бытия и наступление вожденного человечеством «золотого века» — Царства Божия на земле.

В русской литературе пророчества о неотвратимой гибели кровно неотделимы от провидения последующего обретения новой жизни, преображения мира. Подчеркнем, что данное бинарное единство восходит к библейской традиции, в которой пророчества о тайне Божественного промысла о судьбах мира неотделимы от пророчеств о путях спасения и обретения Царства Божия.

Начиная с Пушкина величие новых целей для литературы осознаётся отечественной словесностью как пророчество о Божественном промысле относительно судеб мира, пути спасения и обретения человеком Царства Божия на земле. В аспекте данного пушкинского целеполагания поэтическое (и шире — писательское) творчество не может восприниматься иначе, как жертвенное служение Богу, как жертвенный подвиг во имя спасения человека. Как справедливо отметил В.Ф. Ходасевич, «кровь (символ «священной жертвы поэта») и пророчество» станут в послепушкинскую эпоху определяющими факторами, питающими изнутри отечественное искусство слова [1, с. 276].

Проверенные литературным опытом писателей второй половины XIX века (Достоевского, Толстого, Лескова, Гаршина и др.) пушкинские этико-эстетические установки в полной мере будут восприняты культурой Серебряного века. Преемственность пушкинской традиции в той или иной степени проявится без исключения во всех литературных направлениях и течениях этой культурно-исторической эпохи. Не станет исключением в литературе Серебряного века и новокрестьянская поэзия в целом, и оригинальное поэтическое творчество её основателя — выходца из Олонецкого края Н.А. Клюева, в частности.

Клюев периода создания «Братских песен» воспринимает творчество Пушкина не как некое статичное явление, но как развивающуюся систему, ведёт диалог со своим великим предшественником и развивает пушкинскую идею «Странника». Если лирический герой Пушкина зрит вдалеке некий неземной свет и лишь встает на спасительный путь познания его Божественной природы, то клюевский герой, уже постигший его надмирную сущность, стремится донести «*Тайны Бога и Вселенной*» до человечества, чтобы наставить его на «*спасенья верный путь*». Сказать иначе — разность воззрений лирических героев Пушкина и Клюева коренится не в «сущности предмета», а в иной расстановке акцентов. В центре пушкинского произведения — коллизия становления героя на спасительный путь. Заметим, что обретение верного пути — не самоцель для странника, а скорее, начальный этап на пути к спасению «*близких*» (близких),

человечества. В центре же «Братских песен» Клюева — герой, уже прошедший этап поиска «*верного пути*», избранник Божий, отчетливо выходящий перед собой новый нетленный храм и указующий путь к спасению остальным. И в этом заключена доминирующая коллизия лирического героя «Братских песен», спустя почти столетие на новом этапе развития отечественной религиозно-философской мысли продолжившего искания пушкинского странника.

Отличие пушкинской и клюевской концепций объясняется принадлежностью поэтов к разным историко-литературным эпохам: эпоха романтизма — отчаянная попытка утоления «духовной жажды», время поиска гармонии с миром и ответов на вечные вопросы, время неустанных духовных исканий; начало XX века породило уникальную ситуацию, которая характеризовалась «<...> известным разочарованием интеллигенции в возможностях науки удовлетворить высшие запросы человеческого духа» [2, с. 48]. Познание мира, основанное на логике и эмпирических данных, в начале XX столетия отходит на второй план, и предпочтение отдается пути мистического постижения вселенной. Отечественные литераторы, ступившие на этот путь, обрели ощущение того, что они приобщились к желанному абсолюту, и считали, что вектор их духовных исканий окончательно определен.

Ранние стихотворения Клюева, в том числе и составившие сборник «Братских песен», объединены, помимо всего прочего, ещё и тем, что внимание поэта концентрируется на моментах наивысшего эмоционального напряжения лирического героя, будь то моменты глубочайшей печали или величайшей радости. «Братские песни» устремлены от этого мира, где «Смерти плен железный», к тому, кто поможет «порвать навсегда» этот плен, вывести в свет преображения», — совершенно справедливо отмечает исследователь С.Г. Семенова [3, с. 24]. Основная тема второй книги стихов Клюева исполнена отзвуками пушкинского «Странника», где также «изобразуются разные состояния, успехи и щастливой конец души Христианина, к богу стремящегося» [4, с. 74].

Несмотря на то, что клюевский герой «Братских песен» находится в постоянном духовном поиске, он ни в коей степени не принадлежит к числу усомнившихся. В отличие от пушкинского странника, вектор духовных исканий которого можно обозначить как путь к Богу, лирический герой Клюева ищет, провидит во всём Божии знаки, которые становятся для него своеобразными «маяками» на пути к обретению Царства Божия на земле.

В достижении цели «спасенья верного пути» оба лирических героя без колебаний готовы оставить прежний обывательский уклад жизни, семью, родной край. Их решение спастись встречает резкое сопротивление со стороны некоей несправедливой, враждебно настроенной силы, поэтому странствие героев непременно сопряжено с бегством, как духовно-физическим актом преодоления возникших на пути к Высшей цели препятствий, соотносённым с подвижничеством. Наиболее ярко эта общая черта героев-странников просматривается при сопоставлении текстов пушкинского «Странника» и клюевского стихотворения «Бегство» (1911). Произведение Клюева, словно продолжая текст великого предшественника, развивает финальные строки пушкинского «Странника» и целиком выстраивается поэтом на детализации самого действия героя — его бегства. С незначительными оговорками и в определенном смысловом контексте можно констатировать, что сюжет «Бегства» Клюева начинается с того, чем заканчивается «Странник» Пушкина. Однако, сразу оговоримся, продолженный Клюевым пушкинский сюжет — это лишь одна, внешняя сторона преемственности крестьянским поэтом традиций Пушкина. Перед нами характерный поэтический образец творческого диалога Клюева со своим великим предшественником: крестьянский поэт в своем сочинении демонстрирует стремление к творческому преодолению пушкинского наследия в русле основополагающих этико-эстетических координат собственного поэтического видения.

Финал клюевского стихотворения, сохраняя преемственную связь с текстом пушкинского произведения, наглядно обнаруживает отличие этико-эстетической концепции новокрестьянского поэта. Для Пушкина спасение — это обретение внутренней гармонии, восстановление утраченной связи человека с Богом, для Клюева же спасение тождественно воскресению: преодолению смерти на пути к обретению Вечной жизни. В этой связи проведём аналогию: если в «Страннике» Пушкин запечатлел, по выражению Д.Д. Благого, «большую и мучительно-сложную внутреннюю трагедию человека, познавшего высшую правду, которую не хочет признать никто из его окружающих», то Клюев — великую радость человека, воскресшего к новой жизни, обретшего эту высшую правду и уверенно идущего спасительным путем. В финальных строках «Бегства» Клюев рисует своего героя преисполненным святости благодати Господа. Божественное величие красоты души клюевского героя-странника заключено в его пожизненном движении на пути к спасению, и, проецируя авторскую мысль на всё человечество, в вечной устремленности человеческой души к Богу — «Спасителю всех человеков» (1 Тим. 2:4):

С той поры не наугад
Я иду путём спасенья,
И вослед мне: свят, свят, свят, —
Шепчут камни и растенья
(«Бегство») [5, с. 74].

Путь спасения ведет к «тесным», «непреклонным» вратам, за которые могут попасть и обрести Царство Божие лишь избранные. В отличие от Пушкина, у Ключева спасение предполагает не только отказ от собственной воли в странствии, но и духовное преображение через страдание, ведущее к искуплению греха и «всепокоряющей радости» духовного Воскресения. Взгляды Ключева не ограничиваются проповедью догм личного спасения. В религиозно-философской концепции Ключева периода «Братских песен» идея спасения коренится на идее искупления греха, которое осмысливается поэтом как освобождение от царящего на земле зла, попирающего незыблемые законы Божественного миропорядка, как вселенское преображение жизни. На характер религиозно-философских воззрений Ключева 1910-х годов и замысел второй книги поэта определенным образом повлияло его знакомство с Ионой Брихничевым, — одним из создателей христианско-социалистической общины «гогофских христиан», — которое, как писал К.М. Азадовский, состоялось летом-осенью 1911 года, ещё до выхода из печати первой книги Ключева «Сосен перезвон» [6, с. 10]. Сближение крестьянского поэта с редакцией московского журнала «Новая Земля» — печатном органе «гогофских христиан», проповедующим, как общеизвестно, идею христианского социализма, — объясняется главным образом близостью религиозно-философских и литературных взглядов поэта, к этому времени уже достаточно отчетливо и полно сформировавшихся, в том числе и на предназначение поэта, подчеркнем, в русле отечественной литературной традиции, с идеей гогофского служения. Идея мученичества во имя Высшей Правды и Новой Земли, получившее у гогофских христиан религиозно-философское обоснование, перекликается с воспетой в отечественной литературе идеей принесения поэтом священной жертвы, предполагающей также мученическое, искупительное служение Высшим целям. Поразительно точное описание мук творчества оставил в отечественном словесном искусстве Пушкин в стихотворении «Поэт: (“Пока не требует поэта...”» (1927), лирический герой которого стал непревзойденным образцом жертвенного служения искусству для последующих поколений деятелей национального словесного творчества.

Преимущественно данная особенность религиозно-эстетических взглядов молодого поэта-крестьянина — выходца с Олонца, послужила основанием для богослова и критика В.П. Свенцицкого во вступительной статье к «Братским песням» провозгласить Клюева выразителем «нового религиозного сознания», зарождающегося в глубинах народного воззрения и начавшегося проявляться в стремлении к религиозному творчеству [7, с. VI—XIV]. Предрасположенная «Братским песням» статья Свенцицкого грешит однобокостью оценки идейно-художественных достоинств второй книги стихотворений Клюева: критик сосредоточил внимание исключительно на выявлении соотношения идей апологетов голгофского христианства с религиозным содержанием представленных публике сочинений крестьянского поэта, которое отнюдь не ограничивалось демонстрацией (или популяризацией) новомодных трендов отечественной религиозно-философской мысли, а органически коренилось в национальной народно-религиозной и литературной традиции.

Текст пушкинского «Странника» не содержит описания странствия и оканчивается сценой бегства лирического героя из города. Для пушкинского замысла имело преваляющее значение то, что его герой-странник наполняется потенциалом для разрешения своего духовного кризиса, прозревает и, несмотря ни на что, принимает решение следовать верным путём к спасению. Задача автора «Братских песен» разнится с пушкинской. Напротив, внимание обращено к самому странствию, т.к. в соответствии с изначальной авторской установкой лирический герой сборника не испытывает отчужденности от Бога и мира. Он — обретший «спасенья верный путь», а соответственно ему нет необходимости эту связь восстанавливать. Перед лирическим героем Клюева иная задача — дать «верное» спасительное целеуказание другим следовать его путём. В соответствии с этим авторским целеполаганием доминирующий конфликт странника «Братских песен» сосредоточен не внутри героя, а вне его: в сфере отношений «обретшего» и «ищущих, но не могущих найти» твердых оснований в спасительном пути.

В религиозно-философской концепции Клюева 1910-х годов «спасенья верный путь» — это путь к всеобщему духовному преображению: к преодолению вражды и разобщенности между людьми посредством братской любви, основанной на духовном единении всех единоверцев-христиан. Спасительный союз «братьев во Христе» — базисное положение клюевской религиозно-философской концепции, нашедшее отражение уже в самом заглавии второй книги поэта и

ставшее лейтмотивом, определяющим тональность звучания сборника «Братские песни» в целом.

Отправной точкой к братскому единению во Христе, по мнению Клюева, должно стать всеобщее покаяние и прощение грехов. Без осознания человеком собственной греховности невозможен его путь к новой жизни. Поэт, воодушевленный мечтой о духовном преображении жизни и наступлении Царства Божия на земле [8], призывает к читателю о всепрощении и христианской любви:

Гробовой избегнув клетки,
Сопричастники живым,
Мы убийц своих приветим
Целованием святым

«Мир вам, странники-собратья,
И в блаженстве равный пай,
Муки нашего распятия
Вам открыли светлый рай»
(«Песнь похода») [9, с. 62].

Преображение мира у Клюева сопряжено с освобождением земли от греха, порожденного господством на ней зла и смерти. Искупить греховность мира способна лишь всеобщая, единящая братская любовь во Христе, наполняющая жизнь человека Божественной святостью и дарующая жизнь вечную. Поэт верил, что освобождение от всего «небратского» (соответственно — греховного) не только принесёт с собой *свободу духа* на пути человека к обретению Царства Божия и дарует желанное *равенство людей* перед Богом, заключающееся в любви к Нему, но и наполнит их жизнь сознанием *братства*, выражающегося в христианской любви к ближнему и чувстве личной ответственности за «брата во Христе». Лозунг Великой французской революции «Свобода, равенство, братство» (с фр.: *Liberté, Égalité, Fraternité*) без изменений заимствованный доморощенными идеологами революционных потрясений в России в первые десятилетия XX века, был существенным образом переосмыслен Клюевым и обрёл в пред- и революционной лирике поэта ярко выраженное религиозно-философское значение и соответствующее ему образно-поэтическое выражение. Так, название второй книги стихов поэта — «Братские песни» — аккумулировало заветную мечту Клюева о духовном преображении мира и обретении Царства Божия на земле посред-

ством единения «братьев во Христе» для общего дела искупления греховности мира, «спасения верного пути» и жизни вечной. Озаглавленная второй сборник стихов, Клюев тем самым делает акцент на общности духовно-религиозных целеустремлений людей («братьев во Христе», братства) к высшим началам жизни.

Направленность религиозно-философских исканий начинающего олонецкого поэта периода создания «Братских песен» совпадает с общим вектором устремленности раздумий отечественных мыслителей конца XIX—начала XX веков (прежде всего В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, Н.Ф. Фёдорова, концепции которых в большей степени повлияли на мировоззрение молодого Клюева) в вопросе о судьбах Божьего провидения о России — главном вопросе всей русской истории. Не углубляясь в тему влияния на Клюева современной ему философии, которая должна стать предметом специального исследования, заметим а ргoрoс, что понимание поэтом свободы, отразившееся в его первых сборниках стихов 10-х годов, в том числе и в «Братских песнях», поразительно созвучно основной идее Н.А. Бердяева, высказанной мыслителем в работе «Философия свободного духа» (1927). Этот труд русского философа, написанный им уже в эмиграции, как общеизвестно, на новом этапе духовной эволюции Бердяева развивает концептуальные положения вышедшей ещё в 1911 году книги «Философия свободы», которую он позднее назовёт «несовершенным эскизом», выражающим, однако, самую сущность своей философской концепции. Для Бердяева, как и для Клюева, обретение Царства Божия тождественно обретению свободы духа: «Искание Царства Божьего и есть обнаружение свободы духа. Царство Божие, которого мы должны искать прежде всего, есть царство духа», — пишет Бердяев в «Философии свободного духа» [10, с. 111]. Бердяевское целеуказание «спасенья верного пути» к Царству Божию, как обретению человеком свободы духа, сродни звучащим в лирике Клюева 10-х годов призывам к свободе, подчеркнем, религиозно-философски осмысленной поэтом и далёкой от трактовки этого понятия социально-классовыми учениями.

В философии Бердяева обретение человеком Царства Божия на земле есть некий духовный акт, предполагающий переход в духовный мир. Причём, войти в «тесные врата» Царства Божия, обрести Бога человек сможет, лишь совершив «подвиг свободы» — подвижничество к свободе, посредством духовного усилия к преобразению своего внутреннего мира: «Царство Божие есть переход в духовный мир, в котором всё уже будет по-иному, чем в мире природном. Бог будет

всячески во всем, и потому свобода победит всякое насилие. Чтобы войти в духовный мир, человек должен совершить подвиг свободы. Человек должен получить свободу не извне, а изнутри её раскрыть» [10]]. Ключев также, как и Бердяев, приход Царства Божия соотносит с духовным актом, мыслимым поэтом как преобразование духа человека и последующее обновление жизни. Однако в философии Ключева путь к Царству Божию пролегает через духовный подвиг жертвенного искупления греха. Необходимость искупительной жертвы, основанной на свободном волеизъявлении, предполагает общность основного целеустремления и общность духовного усилия «братьев во Христе». Всеобщее Царство Божие на земле возможно, по мнению Ключева, только как плод исключительно коллективного, соборного духовного акта, обращённого против зла, страдания и смерти, господствующих в этом мире, что сближает религиозно-философские убеждения новокрестьянского поэта с «Философией общего дела» Н.Ф. Фёдорова.

С жертвенного искупления греховности мира во имя любви к ближнему должно начаться, по Ключеву, коренное преобразование человеческого духа и воплощение Царства Божия на земле. Новая духовность мира в свою очередь определит и характер формации материальных, «плотских» отношений в обществе, искоренив навсегда порочность и недостатки земного уклада жизни. Лирический герой Ключева уже видит мир преобразившимся, как Царство Божие, и без усталости призывает «братьев во Христе» поспешить встать на спасительный путь:

О, поспешите, братья, к нам,
В наш чудный храм, где зори — свечи,
Где предалтарный фимиам —
Туманы дремлющих поречий!

Спешите к нам, пока роса
Поит возжаждавшие травы,
И в заревые пояса
Одеты дымные дубравы.

Служить Заутреню любви,
Вкусить кровей, живого хлеба...
(«О, поспешите, братья, к нам...») [9, с. 16—17].

Для обретшего «спасенья верный путь» лирического героя Ключева земным воплощением Царства Божия становится природа. Она

видится обретшему уже при земной жизни Царство Божие герою «чудным храмом», в котором совершается заутренняя служба «любви». В этом природном храме зори предстают горящими свечами, изливающимися вокруг особый «невечерний свет», как тот «некий свет», на который указал пушкинскому страннику читающий юноша и который стал метой, направляющей странника по верному пути к тесным, спасительным вратам в Царство Божие. А утренние туманы над рекой воспринимаются героем, как предалтарный фимиам. Новое мировидение героем Клюева природы как Царства Божия — знак грядущего начала новой эры жизни на земле, сопоставимого по своему великому, эпохальному, значению с приходом спасителя мира Иисуса Христа и возникновением и становлением христианства, в корне изменившего представления людей о себе и о мире. Лирический герой «Братских песен» — тайновидец, пророк, постигший тайну провидения Бога о человеке. По убеждению самого поэта Клюева, осуществить провидение Бога о человеке и на собственном примере показать всему человечеству спасительный путь к Царству Божию призвана Россия. Октябрьская Революция 1917 года, о которой мечтал и которую поначалу восторженно принял крестьянский поэт, была воспринята им как коренное преобразование духа жизни, как первый, верный шаг погрязшего в грехах человечества на спасительном пути к Богу, как начало воплощения заветной мечты христианского братства о Царстве Божием на земле. Эти идеи Клюева уже отчетливо звучат в его «Братских песнях», а в последующих книгах поэта: «Медный кит» (1919), «Песнь солне-носца» (1920), «Львиный хлеб» (1922), «Четвертый Рим» (1922) и «Ленин» (1924), — они получают дальнейшее развитие и новое, оригинальное творческое воплощение.

Установление Царства Божия на земле в религиозно-философской концепции Клюева — конечная цель исторического пути человечества к спасению от гибели. В Царстве Бога нет власти смерти, там — жизнь вечная. Однако, прежде чем обрести Жизнь вечную, каждому предстоит пройти через суд Спасителя. Обратим внимание, что в книге Клюева второе пришествие Сына Человеческого и его Страшный суд рисуются как величайшие события дольнего мира, ожидающие человека ещё при его земной жизни.

«Братские песни» Клюева несут идею необходимости коллективно-го, соборного спасения и преображения, что согласуется с сущностной идеей Церкви и соответствует духу Православия, в особенности

русского. Сознанию лирического героя Клюева не свойственен индивидуализм: он не ищет личного спасения, а стремится к всеобщему спасению, к спасению со всеми «братьями и сестрами во Христе» и страстно желает преображения всего Божьего мироздания. Герой «Братских песен», выражаясь словами Н.А. Бердяева, жаждет «высшей божественной жизни. Божьей правды и Божьей красоты, преображения всего Божьего творения, явления новой твари, нового духовного человека» [10, с. 125].

В религиозно-философской концепции спасения и преображения Клюева христианской любви отводится важнейшая роль. Герои стихотворения «Он придет! Он придет! И содрогнутся горы...» — христианин и христианка — на Страшном суде получают спасение от гибели и преображаются в ангелов не за добродетель смирения, а за совершенный ими подвиг «*братской*» (христианской) любви, на которой, как общеизвестно, зиждется христианское вероисповедание. В любви к Богу и ближнему раскрывается сущность человека. Лирический герой Клюева преисполнен чувством христианской, спасительной, любви. К герою-христианину Клюева понимание того, что суд свершился и «*минуло царство могиль*» приходит только тогда, когда он узнает о судьбе ближнего — своей спутницы «сестре во Христе». Бесконечная, спасительно-преображающая мир любовь веет светлой радостью на читателя с каждой страницы его второй книги «Братских песен».

Н.А. Бердяев писал, что «вопрос о том, будут ли все спасены и как наступит Царство Божье, есть последняя тайна, неразрешимая рационально ...» [10, с. 207]. Если принять за основу логику суждения Бердяева, развить и соотнести её с искусством слова, то великая заслуга русской литературы состоит в том, что в качестве основной она поставила себе цель найти разгадку последней тайны Бога, которая, по утверждению Бердяева, априори неразрешима рационалистическими учениями и в свойственной только ей художественной форме дала свои ответы, одним из которых стал сборник Клюева «Братские песни: (Книга вторая)». Поэтические раздумья «молодого» крестьянского поэта о «последней тайне» Бога не только опираются на традиции литературных предшественников, но и вносят свой вклад в разгадку тайны Божественного провидения о спасении человека.

Таким образом, книга стихов Клюева «Братские песни» обнаруживает преемственность пушкинской традиции в поисках «спасенья верного пути». Общая тема и идея искупления греха и спасения от погибели в «Страннике» Пушкина и в «Братских песнях» Клюева по-

лучает художественную реализацию в соответствии с христианскими идеалами и сообразно традициям культуры Православия, свою горячую приверженность к которым позиционируют оба поэта. «Спасения верный путь» осмысливается Пушкиным как обретение внутренней гармонии и восстановление некогда утраченной связи человека с Богом и мирозданием. Восприняв направленность пушкинского вектора спасительного пути к Богу, Клюев в «Братских песнях» ищет ответы на онтологические вопросы об искуплении и спасении на новом витке эволюционной истории отечественной религиозной мысли. Для олонецкого поэта главенствующими уже становятся ответы на вопросы не о направленности конечной спасительной цели, а ответы на вопросы о способах пути к наилучшему, оптимальному достижению спасительного целеполагания, заданного отечественной словесности пушкинским «Странником». Пушкинский «юноша, читающий книгу» дал указательную мету не только поискам лирического героя «Странника», но и с той поры навсегда определил направленность религиозно-философских раздумий отечественной литературы в постижении «последний тайны» промысла Божьего о мире, о спасении и преображении человечества. На этом основании можно справедливо утверждать, что «Братские песни: (Книга вторая)» Клюева вошли в историю литературы как своего рода «страница» большой книги Знаний о тайне Божьего провидения, по сегодняшний день слагаемой отечественной словесностью для потомков.

Список литературы

1. Ходасевич В.Ф. Окно на Невский // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2: Критика и публицистика, 1905-1927. М.: Русский путь, 2010. 716 с.
2. Михайлов А.И. Пути развития новокрестьянской поэзии. Л.: Наука, 1990. 275 с.
3. Семенова С.Г. Поэт «поддонной» России (Религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева) // Николай Клюев: Исследования и материалы. М.: Наследие, 1997. С. 21-53.
4. Благой Д.Д. Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 4. С. 50-74.
5. Клюев Н. Песнослов. Книга первая. Петроград: Литературно-издательского отдела народного комиссариата по просвещению, 1919. 320 с.
6. Азадовский К.М. «Гагарья судьбина» Николая Клюева. СПб.: ИНА-ПРЕСС, 2004. 199 с.
7. Свенцицкий В. Вступительная статья // Клюев Н.А. Братские песни: (Книга вторая). М.: Издание журнала «Новая Земля», 1912. С. III-XIV.

8. Кудряшов И.В., Пяткин С.Н. О доминирующем религиозном мотиве ранней лирики Николая Клюева // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 6. С. 79-83.
9. Клюев Н.А. Братские песни: (Книга вторая). М.: Издание журнала «Новая Земля», 1912. 72 с.
10. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. 479 с.

**“THE BRIGHT JOY OF SALVATION...”:
KLYUEV AND PUSHKIN
I.V. Kudryashov**

The article deals with the N.A. Klyuyev’s religious and philosophical, ethical and aesthetic views during the period of creation “Brotherly songs: (Book II)”. It reveals the “traces” of Pushkin’s influence on creativity promises of novokrestyansky poet. The author argues that “the right way of salvation” Pushkin interpreted as a finding inner peace and the restoration of the once lost communication with God and the universe. Having received the direction vector Pushkin saving way to God, Klyuyev “Brotherly songs” looking for answers to the ontological question of redemption and salvation in a new stage of evolutionary history of Russian religious thought.

Keywords: Klyuev; “Brotherly songs”; novokrestyanskaya poetry; Pushkin; Pushkin tradition; ethical and esthetical principles; Russian poetry.



УДК 821.161.1

О ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А.С. ПУШКИНА В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО

© 2015 г.

Н.В. РОСТОВА

Российский государственный гуманитарный университет

nrostova@inbox.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

В поле зрения автора статьи находятся сложные, неоднозначные взаимоотношения отечественного киноискусства с творчеством и биографией А.С. Пушкина. В статье рассматриваются, во-первых, фильмы, посвященные жизненному пути поэта, во-вторых, экранизации его произведений; далее прослеживается переход от эстетики А.С. Пушкина к эстетике современного экранного искусства. В основе авторских построений — выдвинутое С.М. Эйзенштейном понятие «синематизм», которое определяет собой элементы подвижных образов и изображений в докинематографических искусствах. В идейном потенциале работы находятся также труды известных искусствоведов С.М. Бонди, В.Б. Шкловского, Ю.М. Лотмана, М.И. Андрониковой, Н.И. Клеймана, В.С. Листова и др.

Ключевые слова: синематизм, волшебный фонарь, пушкинская традиция, «Гавриилиада», «Капитанская дочка», С.М. Эйзенштейн, Н.И. Клейман, экранные искусства.

Почти шестьдесят лет XIX века отделяют Пушкина от изобретения братьев Люмьер, от легендарной демонстрации движущегося экранного изображения в зале на парижском бульваре Капуцинов. Русский поэт не видел ни фотографий, ни кинокадров, ни даже дымного паровоза, ставшего объектом первой съёмки. Не видел он и Парижа, где в 1895 году дебютировало новое искусство.

Казалось бы, этим определяется полное и безоговорочное разобщение служителя музыки поэзии Эвтерпы с областью «десятой музы». К счастью, дело не обстоит так просто. Чтобы в этом убедиться, достаточно всё в том же Париже посетить музей кино у моста Трокадеро. Первый зал музея декорирован под изысканный аристократический салон накануне Великой французской революции — это, заметим, за десять лет до рождения Пушкина. Изящные дамы и господа, представленные манекенами в высоких париках, бриллиантах и ажурных чулках, расположились в креслах перед экраном. Они смотрят примерно то, что мы сейчас назвали бы диапозитивами, слайдами. Только на стекло нанесены, конечно, не фотографии, а живописные картины. Виды Версаля сменяются эпизодами прогулок их величеств, а двойная колокольня собора в Шартре — закатом над Бискайским заливом. Дамы едва следят за туманными изображениями; их больше занимает салонное остроумие кавалеров.

Но какое это имеет отношение к Пушкину? Где доказательства, что Пушкин, не бывавший за границами своего отечества, знал эту удивительную выдумку (*laterna magica* — волшебный фонарь), соединившую немного живописи, немного театра и совсем немного словесных пояснений? Прямых доказательств, кажется, нет, но есть косвенное. И весьма любопытное. В 1821 году, сочиняя свою фривольную «Гавриилиаду», поэт посвящает шестую строфу поэмы явлению архангела деве Марии, то есть пародирует новозаветный рассказ:

Пернатый шлем, роскошные уборы,
Сиянье крил и локонов златых,
Высокий стан, взор томный и стыдливый —
Всё нравится Марии молчаливой.
Замечен он, один он сердцу мил!
Гордись, гордись архангел Гавриил!
Пропало всё. — Не внемля детской пени,
На полотне так исчезают тени,
Рождённые в волшебном фонаре [1, IV, с. 123].

Так не написал бы человек, никогда не видевший волшебного фонаря. Понять экранные изображения как тени, рождённые и исчезающие, мог только тот, кто реально наблюдал блеск и таяние красок на полотне. Скажем и больше. Можно предположить, что Пушкин познакомился с волшебным фонарём ещё в раннем (московском?) детстве. Именно поэтому он вспоминает детские неудовольствия и жалобы («пени»), когда дивное зрелище кончается, «исчезает».

Собственно, тут нет поводов для обширных обсуждений. В русских газетах начала XIX века печатались объявления о продаже *laterna magica*; их репертуар и занимательность обсуждались в столичных и провинциальных салонах. Ю.М. Лотман много лет назад справедливо утверждал, что Пушкин жил в своём кругу, где многие факты и сведения служили общим достоянием. «Странно было бы полагать, что Пушкин их не знал» [2, с. 242].

Нас, однако, занимает не столько глубина знаний Пушкина в области экранных проекций, сколько общая готовность поэта и его современников к восприятию неподвижных «света» и «тени», предшествующих фотографии и кинематографу. Эта готовность определялась далеко не только постижением «волшебного фонаря», но и великим множеством других художественных и даже бытовых явлений. Жизнь с разных своих сторон подводила к кино. Позже, в XX веке, С.М. Эйзенштейн уверенно назовет в числе предшественников своего искусства множество театральных явлений, а также японскую живопись, картины Жака Калло, Хогарта, Гойи и других мастеров¹.

Менее известна, но, может быть, не менее существенна здесь и отечественная традиция. Восприятие некоей жизненной коллизии как последовательности зримых картин может быть выявлено и в русском искусстве как минимум за сто лет до Пушкина.

На страницах нашей истории известен случай с боярином Иваном Мещериновым. Он возглавлял царские войска, осаждавшие старообрядцев, затворившихся в Соловецком монастыре. Когда после многолетней осады, в 1676 году, обитель была взята, государь Алексей Михайлович по первому же доносу отправил в соловецкую тюрьму как раз верного своего холопа, боярина Мещеринова. В следующем, XVIII веке, в старообрядческой среде на эту тему возникло то, что мы сегодня назвали бы комиксом: ряд последовательных цветных рисунков, разворачивающих фарсовую историю воеводы. Царь посылает его с войском; воевода во главе осаждающих; казни и пытки старообрядцев; стрельцы берут монастырь; торжество победителей; указ царя; Мещеринова ведут в каменный мешок; смерть воеводы [3].

Так же, как и в эпизоде с волшебным фонарём, здесь важна не столько маловероятная личная приобщённость поэта к старообрядческому комиксу, сколько общественная предрасположенность к восприятию последовательных картинок, изображающих движение.

Собственно, всё сказанное может служить углублению мысли М.И. Андрониковой о развитии кинематографа в докинематографические времена. В своей книге «Сколько лет кино?» она отчётливо разделила приёмы, отражающие подвижные объекты, возникшие ещё в доисторическом прошлом, от изобретения съёмочного и проекционного аппаратов. Оно, это изобретение, вовсе не явилось началом кинематографа, а послужило лишь важнейшим техническим инструментом на пути становления экранных искусств [4].

С этой исходной позиции и предполагается изучать роль и место творчества поэта в кинематографе следующих за Пушкиным столетий. Если всерьёз принять, что «Пушкин — наше всё», то не покажется удивительным и то, что в отечественных экранных искусствах есть пушкинская составляющая. Изучение этого малоисследованного предмета можно условно разделить на три основных русла, соответствующих структуре самого предмета.

1. Фильмы, посвященные биографии Пушкина. Жизненный путь поэта неоднократно служил поводом для экранных опытов на материале XIX века. Успехи кинематографа в этой области, по-видимому, надо признать довольно скромными — в особенности тогда, когда речь идёт о советских картинах. Они обладают различными художественными достоинствами, но в большинстве своём знакомят зрителя с инфантильным вольнолюбцем, другом декабристов, пламенным борцом против самодержавия и крепостничества. Именно такой, упрощённый Пушкин должен был складываться в сознании советского человека. Этот перекосяк в сторону приятия революционности и декабризма чувствуется даже в замечательном фильме «Путешествие в Арзрум», поставленном в 1937 году на Ленфильме при участии Адриана Пиотровского.

В последние годы советской власти и в наше время образ поэта на экране явно эволюционировал в сторону, доступную сознанию обывателя и остро его интересующую. Теперь экранный Пушкин вообще перестаёт быть поэтом и мыслителем, а становится по преимуществу ревнивым мужем Натальи Николаевны, дуэлянтом. Таким он предстаёт в ленфильмовской картине «Зимняя дорога» (1989, реж. А. Менакер), не лишенной, однако, художественных достоинств.

Фильмография бесстрастно свидетельствует и о том, что тень Пушкина была неоднократно потревожена в псевдоисторических послевоенных картинах — например, в фильме «Михаил Глинка» и других такого рода лентах. Их уровень, к сожалению, не даёт повода для серьёзного пушкиноведческого анализа.

Возможно, особняком стоит биографическая лента М.М. Хуциева, где роль поэта должен был играть Ролан Быков. Режиссер не снял эту картину по ряду причин, из которых главная, видимо, состоит в том, что мастер понял глубину и сложность сюжета и характера, быть может, ещё недоступных экранному искусству.

2. Экранизация произведений. Проза и поэзия Пушкина бесчисленное множество раз служили литературной подосновой кино- и телефильмов. Но успехов тут тоже немного. «Пушкин и кинолента так же несовместимы, как проселок и железная дорога, как деревенская тишь и грохот большого фабричного города. Несовместимы прежде всего потому, что кинематограф подчеркивает там, где поэт только намекает», — писал П.С. Коган в статье «По поводу литературной фильмы», опубликованной в журнале «Советское кино» ещё в 1925 году [5].

Среди искусствоведов и художников существует мнение, что пушкинский текст вообще не поддаётся экранизации. С этим можно спорить, но какой-то аспект истины тут есть. Причин много. Одна из них, быть может, та, что известный лаконизм пушкинского текста оставляет слишком много возможностей для читательского и режиссёрского воображения.

Возьмём для примера всего одну строчку монолога Дона Гуана из «Каменного гостя». Рассказывая об обстоятельствах своей дуэли с Командором, герой сообщает: *«Когда за Ескорьялом мы сошлись»*.

Это — всё. Мы не знаем, и никогда не будем знать, какие конкретные события привели к поединку, была ли летняя ночь или был зимний день, как выглядел дворец испанских королей, сопровождали ли противников секунданты? Читатель-режиссёр должен всё это сам вообразить и наполнить грубой, зримой вещественностью. Как правило, эта произвольно приносимая вещественность удаляет экранный мир от мира пушкинского.

Может быть, Пушкину не везло больше всего именно на экране.

Уже в 1928 году был снят фильм «Сержант гвардии», якобы, экранизация «Капитанской дочки». Там Савельич был положительным героем потому, что становился сподвижником Пугачёва. А Петруша Гринёв, наоборот, выступал мерзавцем, крепостником и чуть ли не

любовником императрицы. В угоду политической конъюнктуре героем и борцом за права угнетённых выглядел Швабрин. И всё это снимал режиссер Юрий Тарич по сценарию В.Б. Шкловского, который шёл на интеллектуальный подлог вполне сознательно [6, 9].

«Капитанская дочка» и позже больше всего искажалась. Например, в сравнительно недавней экранизации, предпринятой режиссёром Александром Прошкиным под названием «Русский бунт», поставлена постельная сцена между невенчанными Гринёвым и Машей Мироновой в Белогорской крепости. В каком же разобщении надо быть с пушкинскими героями, чтобы заставить их действовать с точностью до наоборот!

Дискуссии относительно соотношения литературы и кинематографа разгорелись еще в 10-е годы прошлого столетия. На страницах журнала «Прозектор» развернулась острая полемика о невозможности перевода на экранный язык литературного творения, так как кинематографические идеи, образы и сюжеты принадлежат совсем иной, особой сфере. Острая метафоричность, крупноплановость, выразительный монтаж, свойственные немому кино 1920-х годов, вряд ли способствовали воплощению на экране тончайших подтекстов, глубины и невероятной легкости, искусно вуалирующей сложность мироощущения поэта.

Формальное завершение этой дискуссии в 30-е годы, проблемы, на самом деле, не решило, и все последующие годы негативное отношение к экранизации проявлялось с завидной регулярностью в высказываниях как теоретиков, так и практиков киноискусства.

Дискуссионность проблемы киноинтерпретации литературы в целом не могла не отразиться и на отношении творческих деятелей кино к пушкинскому наследию. Если первые экранизаторы увлекались переносом фабулы, несложных событийных столкновений персонажей, то со временем эта привлекательная обманчивая простота пушкинской прозы, скрывающая бездонные глубины, стала очевидной, и очень немногие режиссёры отваживались прикоснуться к Пушкину. Многие только мечтали об этом. С.М. Эйзенштейн осознавал невероятные возможности пушкинской литературы для развития языка кино. Он задумывал грандиозный фильм о Пушкине, наброски к которому сохранились в его архивах. Много сил отдал М.И. Ромм попыткам экранизации «Пиковой дамы». На страницах истории кино сохранилось множество свидетельств о незавершенных замыслах или неудачах в постижении творчества гениального поэта.

Возьмем на себя смелость сказать, что неигровой экран гораздо глубже и бережнее, чем художественный, приходит к Пушкину. Вопрос только в том, можно ли считать экранизацией познание Пушкина средствами документального кино?

Традицию изучать Пушкина, в частности, и с помощью экранных средств во времена, близкие к нашим, подхватывают люди, высоко одарённые артистизмом — Иракий Андроников, Натан Эйдельман. Традицию эту сегодня продолжает и Валентин Непомнящий.

3. От «старших» искусств — к экранному образу. Давно замечено, что эстетическая теория в сущности не знает твёрдых границ между отдельными искусствами. Отсюда — вечное образное смешение терминологий. Мы спокойно называем писателя *художником* слова; Чехов в начале прошлого века считался *певцом* сумерек; у самого Пушкина очерк об А.П. Ермолове экспонируется исследователями как *портрет* генерала.

Таких примеров — бесконечное множество. Ещё князь П.А. Вяземский в известном обзоре отечественной словесности после Пушкина так определял одну из особенностей исторической прозы поэта: «В Пушкине было верное понимание истории... Он не писал <...> картин по мерке и объёму рам, заранее изготовленных» [7, с. 171]. Сравнение исторического сочинения с живописным полотном — более или менее общее место; но вот понимание ограничивающей *рамы* для этого полотна тяготеет к более поздним понятиям, к *кадру*, обрамляющему *подвижное* изображение. Неподвижный кадр Вяземский, старший современник Пушкина, тоже знал по волшебному фонарю.

В своих записных книжках тридцатых годов подобные примеры обобщал всё тот же С.М. Эйзенштейн. Он надёжно выявлял будущие кинематографические приёмы в развитии «старших» искусств (монтаж, мизанкадр, ракурс, чередование планов разной крупности, кадрирование и т.д.). Мастер показал, что «старшие» искусства не только довели все эти и другие приёмы до некоего логического предела возможностей, но и подготовили приход кинематографа с его эстетической стороны. Для свойств кино, развивающихся в пределах «старших» искусств в доэкранный эпоху, Эйзенштейн предложил термин — *синематизм* [8].

Собственно, изучаемый аспект творчества Пушкина и сводится к выявлению и истолкованию синематизма в его сочинениях.

Этим поиском синематизма у Пушкина на протяжении последнего века занимались многие режиссёры, склонные не только к экранному

творчеству, но и к его теоретическому осмыслению. В краткой статье нет возможности аннотировать или даже просто назвать достижения в этой области, принадлежащие Я. Протазанову, С. Эйзенштейну, М. Ромму, К. Марджанову, С. Герасимову, М. Хуциеву и др. Все они оперируют пушкинскими текстами как идеальной сценарной записью; при этом речь идёт не только о литературной подоснове фильма, но и о режиссёрском сценарии, об описании и построении мизанкадра у Пушкина. Покадровая запись извлекается в эпизодах «Евгения Онегина», «Бориса Годунова», «Медного всадника», «Пиковой дамы», в строфах лирики [9, с. 354].

Искусствоведы охотно признают синематизм пушкинского текста, однако конкретный анализ поэтики и стилистики Пушкина с точки зрения кинематографичности довольно редок. Ближе всего из классиков пушкиноведения подошёл к нему, видимо, С.М. Бонди. Об этом свидетельствуют как его текстологические работы, так и поставленный по его исследованиям фильм «Рукописи Пушкина» (1937). В нём выявлены не только синематизм словесных образов пушкинского стиха, но и кинематографичность самой работы поэта над рукописями, над текстом стихотворений. Динамизм конкретных правок, например, в черновиках стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» естественно соответствует динамическому развитию подвижных образов.

В наши дни продолжением изысканий С.М. Бонди служат посвященные Пушкину работы киноведа Н.И. Клеймана, неоднократно выступавшего на «Болдинских чтениях». В частности, Клейману удалось доказать, что кульминационный эпизод из эйзенштейновского «Броненосца Потёмкина», снятый на одесской лестнице, генетически восходит к центральному эпизоду «Медного всадника». Аналогом памятника Петру I служит здесь монумент Дюку Ришелье, а роль гонимого героя отведена толпе, панически бегущей по лестнице от солдатских штыков [10].

Другой известный киновед, В.С. Листов, изучая композиционную ткань «Путешествия в Арзрум», выявил некоторые особенности сложения пушкинских записок, предвосхищающие монтажные приёмы режиссёра-документалиста. Оказалось, что в основе построения вещи лежит не реальная хронология авторских впечатлений, а некие художественные и идейные начала. Переноса эпизоды и образы из путевого дневника в творимое произведение, Пушкин во многих случаях не озабочен той последовательностью фактов, которая задана движением лошадей, экипажей. Подобно режиссёру, он «склеивает»

эпизоды так, как диктуют ему художественное чутьё и логика, а не хронология. Особенно ясно синематизм «Путешествия в Арзрум» выступает в «грибоедовском» эпизоде [11].

Работ, в которых видны общие устремления пушкинистов и теоретиков кино, пока немного. С развитием киноведения их будет становиться больше. Многослойность смыслов, заключенная в подлинной классике и особенно в пушкинских произведениях, открывается нашему сознанию лишь постепенно в русле движения времен и социальных преобразований. Приобщение экранных искусств к творческому наследию А.С. Пушкина, создание высокохудожественных киноверсий обладает несомненным эстетическим потенциалом. Такого рода взаимодействие и взаимовлияние двух разных языков — литературного и экранного — чрезвычайно важно для разрешения остро дискуссионной на сегодняшний день проблемы соотношения литературы и кинематографа. Это важно не только в русле теоретических изысканий филологов и киноведов, но, прежде всего, в практике современного искусства кино. Выявление и осмысление общих закономерностей в бытовании и взаимовлиянии разных искусств, широкое пограничье между пушкиноведением и теорией экранных искусств ещё ждёт своего исследователя. Пристальное изучение этого предмета может привести к неожиданным выводам. Не окажется ли, что через культурную традицию двух веков Пушкин принимает участие в создании прочных основ кинематографической и даже телевизионной эстетики?

Примечения

1. Эйзенштейн С. Избранные произведения. В 6 тт. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 88.; Т. 2. С. 307—311, 439—450. Пушкин-монтажер. Шары чугунные // Искусство кино. 1955. № 4. С. 90—96; Пушкин и кино: Предисловие (13.9.1939) // Там же. С. 75—79; Сцена из «Бориса Годунова» в раскадровке С.М. Эйзенштейна // Там же. 1959. № 3. С. 111—130; набросок предисловия к исследованию «Советское кино и русская культура» (19.8.1944).

Список литературы

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. I-XVII. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937-1949.
2. Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство, 1995. 847 с.
3. Барсуков А. Список городских воевод Московского государства в XVII столетии. 1902. 611 с.

4. Андроникова М.И. Сколько лет кино? М.: Искусство, 1968. 160 с.
5. Коган П.С. Опыт литературной фильма (по поводу «Коллежского регистратора») // Советское кино. 1925. № 6. С. 12-15.
6. Шкловский В.Б. Как ставить классиков // Советский экран. 1927. № 33. 68 с.
7. Вяземский П.А. Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 тт. Т. 1. М.: Худож. лит-ра, 1974. 544 с.
8. Киноведческие записки. Москва. 2013. № 100-101. 703 с.
9. Листов В.С. «Голос музы тёмной...». М.: Жираф, 2005. 416 с.
10. Клейман Н.И. Начнём с Пушкина // Искусство кино. 1987. № 2. С. 67-70.
11. Листов В.С. Между Гергеррами и Безобдалом. Заметки кинодраматурга о грибоедовском эпизоде «Путешествия в Арзрум» // А.С. Грибоедов. Хмелитский сборник. Вып. 9. Смоленск, 2008. С. 22-31.

ABOUT THE CREATIVE HERITAGE OF A.S. PUSHKIN IN THE HISTORY OF DOMESTIC CINEMA

N.V. Rostova

In sight of the author of article there is difficult, ambiguous relationship of domestic motion picture art with creativity and A.S. Pushkin's biography. The subject of article develops on three basic ruslam: 1) the movies devoted to a course of life of the poet; 2) screen versions of its works; 3) from A.S. Pushkin's esthetics — to an esthetics of modern screen art. At the heart of author's constructions the concept "sinematizm" which is put forward by S.M. Eisenstein which determines by itself elements of mobile images and and images in the dokinematograficheskikh arts. In the ideological potential of work there are also works of famous art critics S.M. Bondi, V.B. Shklovsky, Yu.M. Lotman, M.I. Andronikova, N.I. Kleiman, V.S. Listov etc.

Keywords: sinematizm, magic lamp, Pushkin tradition, "Gavriiliada", "The captain's daughter", S.M. Eisenstein, N.I. Kleiman, screen arts.

УДК 371.672.2

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТОВ А.С. ПУШКИНА ХУДОЖНИКОМ (ИЛЛЮСТРАЦИИ В.И. ШУХАЕВА К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ А.С. ПУШКИНА)

©2015 г.

В.Ф. КАПИЦА

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

karicavera@mail.ru

Поступила в редакцию 12.01.2015

В статье рассматриваются особенности интерпретации текста художником-иллюстратором на примере работ В.И. Шухаева. Показано, что он видит в тексте композиционное целое, определяющее отбор образов, систему изобразительных средств. Художник ищет и находит систему соответствий, реализуя ее через портреты персонажей, цветовое решение, пейзажные, бытовые или исторические детали. Чтобы передать ее, художнику необходимо подобрать свои приемы выражения отдельных лексических и стилистических особенностей исходного текста. Используя текст Пушкина, Шухаев не стремится добиться максимально точного соответствия с изображенной в трагедии эпохой. Главное для него — передать дух трагедии, сделать ее понятной и русскому, и особенно французскому читателю первой трети XX века, для которого предназначалось издание.

Ключевые слова: текст, иллюстрация.

В последнее время четко обозначилось особое направление изучения литературного текста, связанное с восприятием его как художественного целого. Данный подход предусматривает изучение текста как объекта интерпретации художником. Переключка разных видов искусств, перенесение приемов одной формы в другую — свойство искусства начала XX века.

Обратимся к своеобразию подхода художника к литературному произведению. Авторский текст, роман, повесть или драму он всегда воспринимает в двух планах. С одной стороны, он видит в тексте композиционное целое, определяющее отбор образов, систему изобразительных средств. С другой стороны, художник руководствуется необходимостью самовыражения, поиском системы соответствий, реализуемой через портреты персонажей, цветовое решение, пейзажные, бытовые или исторические детали.

Следовательно, объектом интерпретации становится не только содержание произведения, но и индивидуальная стилевая манера автора текста. Чтобы передать ее, художнику необходимо подобрать свои приемы выражения отдельных лексических и стилистических оборотов. Поэтому в иллюстрации, с одной стороны, мы видим отражение взглядов автора, а с другой, — видение мира литературного произведения художником.

Ярким примером подобного прочтения текстов А.С. Пушкина являются две значительные работы В.И. Шухаева (1887—1973) — иллюстрации и оформление к повести «Пиковая дама» и трагедии «Борис Годунов». Особенно интересна серия иллюстраций к повести «Пиковая дама», которая открывает серию изданий произведений русских классиков, оформленную Шухаевым [1]. Замысел издания принадлежит Я. Шифрину, владельцу издательства «Плеяды», с которым Шухаев сотрудничал на протяжении всего периода жизни во Франции. Я. Шифрин предоставил Шухаеву полную свободу в разработке оформления книги. Издание напечатали в количестве четырехсот экземпляров, 25 из которых были раскрашены вручную.

Иллюстрации построены на основе сочетания нескольких стилистических рядов. Открывая книгу, читатель сразу же погружается в таинственно-драматическую атмосферу повести. На авантителе его встречает грозный пиковый туз, окруженный рамкой из символически звучащих предметов — цветы, конверт, карты, пистолет. Они как бы задают тон будущего изобразительного повествования, подчеркивая узловые точки действия.

На фронтисписе Шухаев изображает кокетливую жеманницу XVIII века, намеренно стилизуя изображение под старую гравюру. На драматическую завязку намекает небольшая «врезка» в верхнем углу изображения в виде игральной карты, на которой нарисована лукавая красotka в виде дамы пик.

Завершает ряд шмуцтитул, также выполненный в виде игральной карты, но уже с изображением пиковой дамы — старухи. Пиковый

туз, красавица, дама пик — и в памяти сразу же возникает эпитафия к повести: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность».

Представление героя автором, как известно, происходит на первых страницах повести, и сразу же ему дается опосредованная характеристика другим действующим лицом — Томским: «Германн немец: он расчетлив, вот и все!». На иллюстрации Шухаева изображены собравшиеся, среди которых Германн выделяется благодаря черному костюму «молодого инженера».

Черный цвет становится основой графического решения его образа, а чуть позже — антитезы и игры цветом (в сцене карточной игры светлые костюмы игроков контрастны черной фигуре Германна). В дальнейшем это противопоставление усиливается использованием контраста черного и белого (в сцене с графиней).

Собственно портрет персонажа появляется в третьей главе, где Германн передает письмо Лизе. Развитие характера происходит в повести постепенно: Пушкин вначале говорит о «молодом инженере» и указывает на отдельные детали его внешности, состояние («быстрый румянец покрывал его бледные щеки всякий раз, когда взоры их встречались», одежду (бобровый воротник, шляпу). Постепенно этот портрет дополняется новыми штрихами.

Аналогично строит характеристику героя Шухаев. Живописными средствами он следует за текстом. Вначале в портрете героя доминирует черный цвет, образ дан почти силуэтно, лишь на последующих рисунках постепенно добавляются другие краски и детали. Доминирующая деталь — черная шляпа на белой стене, расположенной за спиной героя, — подчеркивает его внешность. Впечатление усиливается черным цветом одежды со стоячим воротником.

Почти в каждой страничной иллюстрации Шухаев заставляет звучать какой-то один цвет. В рисунке к главе первой — черный, в рисунке к главе второй — зеленый и лишь отчасти красный, в рисунках к главе третьей — белый. Шухаев впоследствии говорил, что «намеренная лаконичность цвета соответствует строгому реалистическому стилю Пушкина» [2, с. 57].

В соответствии с текстом художник передает нарастание драматического действия. Он начинает с бытовых, порой анекдотических сцен, например, изображает графиню и ее мужа («Бабушка дала ему пощечину и легла спать одна, в знак своей немилости»); графиню, которую одевают для выезда на бал.

Обращает на себя внимание поистине ювелирное мастерство художника в передаче портретных характеристик. Порой они иронич-

ны и даже сатиричны (три девушки в уборной графини), в других картинах напоминают маски (лица игроков, сцена на балу).

Чем ближе к концу, тем жестче, резче становится лицо героя. На нем мы видим самые разные чувства: от сосредоточенности до отчаяния и напряженно-трагического ожидания (Германн у гроба графини, последняя игра). Последняя страничная иллюстрация передает неотвратимость трагического финала.

Как и на первом листе, в ней доминирует зеленое сукно ломберного стола. Но вокруг него расставлены силуэты игроков — в свете лампы видны только светлые лица, а костюмы слились в единое черное пятно. Лишь двое нарисованы детально — Чекалинский с застывшей улыбкой и стоящий спиной к нему Германн.

Напряженному ритму иллюстраций противостоит подчеркнуто спокойный ритм заставок. Художник сочетает четкую, уверенную линию рисунка пером с тонкой акварельной подцветкой. Столь же сдержанны по цвету заставки и концовки. Если первые почти всегда конкретны, то концовки, как правило, содержат символические изображения: карты, деньги, рука, урна, погасший факел, пронзенные сердца. Их сорасположение придает книге многогранную целостность, тем более что все концовки — лишь двухцветные, в то время, как иллюстрации и заставки — многоцветные.

Художник показывает Германна на улицах Петербурга, тщательно воссоздавая городской пейзаж (зимнюю улицу, Смольный собор, фасад дома графини). Некоторые иллюстрации построены как зарисовки с натуры и несколько напоминают кинокадры. Шухаев резко ограничивает поле зрения. Он изображает только колесо кареты, часть платья женщины и ноги сопровождающего ее мужчины. Концентрация на отдельных деталях подчеркивает динамичность сцены. Одновременно прописывается символика Петербургского текста.

Аналогично показана встреча главных героев повести Германна и Лизы на улице, около дома графини. Германн изображен бегущим. Художник точно передает наклонное положение тела, вытянутая вперед рука подчеркивает движение. Лиза, напротив, изображена подчеркнуто статично. Она стоит полуобернувшись и протягивает руку, чтобы взять адресованное ей письмо. На заднем плане мы видим графиню, которую сажают в карету. Ее поддерживает Томский вместе с лакеем.

Вся сцена насыщена движением, которое подчеркивает черно-белый фонарный столб на левом краю рисунка. Контраст частей рисунка или картины является отличительной особенностью Шухаева-художника.

Одной из ключевых сцен романа — ночной встрече Германна и графини — В.И.Шухаев посвящает сразу две иллюстрации. На первой, страничной, которая предваряет третью главу, изображен кульминационный момент. Германн целится в графиню из пистолета, она пытается заслониться рукой. Иллюстрация построена на контрасте черного и белого. Мы видим силуэт Германна, одетого в черный мундир, и белую фигуру графини в ночной сорочке и чепце.

Перспектива едва намечена клетчатым рисунком пола. За спиной Германна виден стул с овальной спинкой. И стул, и пол, и угол комнаты мы видим на следующем рисунке, который иллюстрирует рассказ Германна. Там В.И. Шухаев приглушает цветовую гамму, снижая контрасты. Графиня лежит в кресле, в глубине комнаты стоит Германн с пистолетом в руке. Еще дальше, у стены, виден стул, знакомый по предыдущей иллюстрации. На полу — тот же узор из квадратных клеток. В полутемной комнате белеет лишь чепец на голове графини. Повтор детали усиливает противопоставление героев.

Шухаев вновь следует за словами Пушкина: «В этом наряде, более свойственном ее старости, она казалась менее ужасна и безобразна». Показанный нами прием позволяет передать не только настроение героя, но и ощущение непоправимости произошедшего.

Наряду с «Пиковой дамой», к лучшим достижениям художника в области книги следует отнести иллюстрации к трагедии Пушкина «Борис Годунов» и оформление этого издания (1925). Книга была напечатана тиражом 445 экземпляров, 20 из которых были раскрашены художником вручную. В шести экземплярах книги были оставлены чистые листы бумаги, на которых художник рисовал с предварительных набросков.

Как и во время работы над «Пиковой дамой», Я. Шифрин предоставил художнику полную свободу. Шухаев выбирает оригинальный, несколько удлинённый формат издания и иллюстрирует пушкинскую трагедию в стилистическом ключе, наиболее приближенном к эпохе Годунова — иконописной манере конца XVI — начала XVII века. Стил и характер литературного произведения также повлияли на манеру иллюстраций, что явилось несомненной заслугой Шухаева, предложившего индивидуальную, тонкую, хотя и небесспорную изобразительную трактовку пушкинского текста.

Чтобы добиться наибольшей выразительности, он оформляет книгу как целостный ансамбль, объединяя шрифт, заставки, концовки и иллюстрации. Отметим, что подобный подход потребовал от художника освоения новых приемов работы с материалом и цветом. От рисунка тушью с последующей раскраской Шухаев переходит к акварели.

Заставки и концовки стилизованы под элементы оформления старинных рукописей и построены на сочетании двух цветов — красного и черного, синего и черного. Оформление построено на сочетании двух параллельных образных рядов. Заставки подчеркнута сюжетны. На них изображены спеленутый младенец, грамота с описанием внешности Григория Отрепьева, горный пейзаж. В концовках представлены более отвлеченные символы: меч и лира, змея на фоне солнца, стилизованная корона, штоф с цветами.

Основное место в книге занимает ряд из семнадцати полностраничных цветных иллюстраций. Они ярко раскрашены и сверкают в книге, как драгоценные камни, переключаясь друг с другом интенсивными цветовыми пятнами. В каждой иллюстрации Шухаев сохраняет характерные особенности иконы — чистоту цвета, обратную перспективу, условность в трактовке пространства и объема, принцип изокефалии. Не стремясь к полному соответствию тому стилистическому ключу, в котором написана трагедия Пушкина, Шухаев лишь хотел дать ее прочтение, передающее русский национальный дух и колорит русского искусства.

С другой стороны, подход Шухаева также соответствовал тем вкусам, которые господствовали в то время во Франции.

«Русский стиль царит повсюду. Бесчисленные лавочки наперебой предлагают покупателям русские шали, столовые приборы, украшения, куклы в национальных костюмах, расписные броши и подносы... Изделия русских кустарей-ремесленников приходятся по вкусу парижанам, о выставках и благотворительных распродажах» «славянских сувениров» публикуются восторженные статьи в прессе» [3, с. 133—134].

Ключевым элементом издания является фронтиспис с воображаемым портретом Бориса Годунова. В нем художник соединяет черты иконописного изображения и парсуны. От парсуны происходит композиция — погрудное изображение портретируемого. Строго говоря, это не портрет, а своего рода иконописный лик, помещенный на интенсивном красном фоне. Тонкие линии губ, глухие пятна коричневых зрачков, «оживки» на лице создают впечатление напряженности и какой-то таинственной скрытности царя Бориса.

Художник намеренно создает впечатление асимметрии, чуть перекашивая среднюю линию лица и слегка укрупняя его правую часть. Глубокие мешки под глазами, розоватые пятна на бледных щеках придают изображению характер зарисовки с натуры. Такой прием применялся авторами парсун, вносящих в статичные лики отдельные детали, подмеченные у портретируемых [4, с. 48].

Шухаев предлагает собственное, совершенно не традиционное видение образа Бориса Годунова. Хотя изображение достаточно далеко от авторского описания, оно по-своему убедительно не сходством, а своим соответствием духу эпохи.

Каждое действие пьесы открывается орнаментальной заставкой. Они выполнены в спокойной черно-коричневой гамме. Узор заставок различен, но имеет сходство с народной набойкой. Они как бы настраивают читателя на спокойное, вдумчивое чтение текста, не предвещая тех напряженно-трагических событий, которые вскоре произойдут.

Первоначально заставки должны были быть черными, но в процессе работы Шухаев добавил коричневую подцветку орнамента, соответствующую по тону концовкам. Они состоят из орнаментальной рамки с изображением. Художник рисует то шапку Мономаха, то крест в облаках, то братину с черпаком, то меч и лиру. Каждый предмет дается как ключевая деталь, завершающая сцену и лаконично выражающая ее смысл.

В иллюстрациях, напротив, художник применяет самые разнообразные цвета. В первой иллюстрации изображен разговор князей Шуйского и Воротынского на Кремлевской стене. Две фигуры написаны в традиционной иконной манере. У них крохотные кисти рук, ступни ног, словно бы неземные позы. Жесты традиционные — руки, поднятые до половины груди. Фоном становится Кремлевская стена.

Стилизованное изображение города написано с избытком различных цветов — синего, голубого, розового, красного. Среди ярких пятен четко выделяются темные фигуры. Своеобразной концовкой иллюстрации является изображение черно-коричневой звонницы, помещенное в верхнем углу.

Иллюстрация «Пимен и Григорий в келье» — одна из самых благородных по изысканному сочетанию серого, черного и светло-коричневого. Ему противостоит изображение рая в виде розовых башен и ведущей к нему «лестницы», по которой могут подняться только праведники. Оно помещено в круге, находящемся в верхнем углу рисунка. Данный композиционный прием широко применяется в иконах для изображения всевозможных снов и видений.

Шухаев также помещает в него изображение сновидения Григория. В изображении летописца художник следует известному иконописному типу — евангелисту Луке. Он точно соблюдает и все каноны «обратной перспективы», каждый предмет написан как бы сверху. В результате общая перспектива как бы дробится, и иллю-

страция превращается в плоскостное изображение, слегка вытянутое по горизонтали.

С изображением монахов перекликается концовка этой картины — меч и монашеский посох на весах судьбы. Она символизирует два жизненных пути, один из которых должен избрать Григорий.

Однако Шухаев постоянно подчеркивает, что смотрит на своих героев из другого, современного читателю времени. То в одном листе, то в другом заметны детали, абсолютно чужеродные, не соответствующие языку древнего художника. В листе «Самозванец под стенами Севска» мы видим тщательно выписанные кокетливые холеные усы польского воина.

В некоторых иллюстрациях Шухаев следует драматическому и смысловому строю трагедии. Например, в сцене «Смерть Бориса» он дает гротескный портрет Годунова. В отличие от фронтисписа его искаженное от боли лицо выглядит не по-иконному статично и неподвижно. Оно жутко и даже страшно. Обычно иконописцы следовали условной манере и не обращались к психологии портретируемых.

Шухаев сохраняет увеличенную голову, придает лицу мертвенно серый, землистый оттенок, глаза превращает в сплошные черные расширенные зрачки. Примененный художником прием взят из грани экспрессионизма, но не вносит заметного диссонанса в стилистическую концепцию книги.

Как художник-иллюстратор Шухаев не только выдержал конкуренцию с французскими художниками, но и внес собственные находки. Он предложил принцип монтажа в графике, разработал новую методику рисунков тушью. Кроме того, Шухаев создал единый художественный комплекс книги от обложки до последней концовки. Он практически доказал, что оформление, полностью адекватное авторскому замыслу, возможно лишь при условии, что художник создает все части образа книги, подчиняя их единой творческой концепции. Таким образом, «книга художника» получает оригинальное воплощение в творчестве Шухаева 20-х годов.

Список литературы

1. Пушкин А.С. Пиковая дама. Париж: E. Shiffrine, 1922. Переиздано: М.: Наследие, 1999, 92 с.
2. Мямлин И. Василий Иванович Шухаев. Л.: Искусство, 1972. 173 с.
3. Менегальдо Е. Русские в Париже. 1919-1939. М.: Галарт, 2000, 214 с.
4. Овчинникова Е. Портрет в русском искусстве XVII века. М.: Искусство, 1955. 173 с.

**THE INTERPRETATION OF A.S. PUSHKIN'S TEXTS BY
THE ARTIST (V.I. SCHUHAEV'S ILLUSTRATIONS TO
THE PUSHKIN'S WORKS)**

V.F. Kapitsa

In article features of interpretation of the text by the illustrator on the example of V.I. Shukhayev's works are considered. It is shown that he sees in the text composite whole, defining selection of images, system of graphic means. The artist looks for and finds system of compliances, realizing it through portraits of characters, a color scheme, landscape, household or historical details. To transfer her, the artist needs to pick up the methods of expression of separate lexical and stylistic features of a source text. Using Pushkin's text, Shukhayev doesn't seek to achieve the most exact compliance with the era represented in the tragedy. The main thing for it — to transmit spirit of the tragedy, to make it clear to both Russian, and especially French reader of the first third of the XX century for whom the edition intended.

Keywords: text, illustration.

СОДЕРЖАНИЕ

Поэтика

- В.А. Кошелев.* Поэтика «приличного эпитафия» у Пушкина 3
- В.А. Фортунатова.* Удвоение как принцип создания пушкинского характера 20
- А.Н. Фортунатов.* Пространство коммуникативной семантики пушкинского текста 30
- Н.М. Фортунатов.* Принцип соразмерности в «Повестях Белкина» 40
- Й. Догнал.* Антиномии в «Медном всаднике» А.С. Пушкина . . . 50
- Х. Манолакев.* После Онегина: проект «Дубровский» 62
- Л.В. Стебенева (Гайворонская).* Семантика календаря и хронология событий в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина 80
- Т. Попович.* Интертекст в драматургии Пушкина: «Сцены из рыцарских времен» 90

Проблемы интерпретации

- М. Фрайзе.* Кто у нас национальные гении — Гёте и Пушкин или Фауст и Германн? 105
- Я.В. Сарычев.* Гений национального самосознания (несколько важных слов о Пушкине и его эпохе) 118
- З.Н. Сазонова.* Видение и видимость видений в «Маленьких трагедиях» и «Повестях Белкина» А.С. Пушкина 132
- Ю.М. Никишиов.* Об одном источнике «Сказки о золотом петушке» 140
- К.В. Борисова.* Анекдот о пушкинском соловье: история «музейной легенды» 150
- М.Г. Уртминцева.* Жанр художественной биографии А.С. Пушкина. Повесть А. Ерёмкина «После восстания» 158

Е.Е. Процин. Функции пушкинских цитат в поэзии Дмитрия Александровича Пригова 168

Ван Ли. Особенности переводов произведений А.С. Пушкина и основные направления изучения его наследия в Китае . . . 177

Творческие параллели

Л. Димитров. Еще раз о Пушкине и Шекспире, или как «укрощается» сюжет 193

В.С. Листов. К источникам диалога царя и юродивого в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» 208

Н.А. Васильев. «Так он писал *темно* и *вяло*...» (Пушкин и Языков) 218

В. Ю. Белоногова. Пушкин и А.Д. Улыбышев: к вопросу о «литературных отношениях» 231

Н.А. Вершинина. «Ответ» А.Н. Яхонтова Пушкину (к проблеме литературных «отголосков» стихотворения «Дар напрасный. Дар случайный...») 240

С.Н. Пяткин. Два «памятника»: Пушкин и Садовской 250

И.В. Кудряшов. «Светлая радость спасенья...»: Клюев и Пушкин 260

Пушкин в круге искусств

Н.В. Ростова. О творческом наследии А.С. Пушкина в истории отечественного кино 273

В.Ф. Капица. Интерпретация текстов А.С. Пушкина художником (иллюстрации В.И. Шухаева к произведениям А.С. Пушкина) 283

БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ 2015

Компьютерная верстка: *И. Емельянова*
Корректоры: *О. Рожкова, Г. Солдаткина, Н. Киселёв*

Подписано в печать 27.07.15. Формат 60×84^{1/16}. Усл. печ. л. 18,5.
Тираж 250 экз. Заказ № 1403.

ГУП РМ «Республиканская типография «Красный Октябрь»»
430030, Мордовия, г. Саранск, ул. Титова, 2а
E-mail: tko-saransk@mail.ru